



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Werdegang. AutorInnen zwischen
autodidaktischer und institutioneller Ausbildung“

Verfasserin

Mag. Marlen Schachinger

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 393

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	6
2. WERDEGÄNGE AUßERHALB INSTITUTIONELLER AUSBILDUNG	29
2. 1. LERNWEGE DER AUTODIDAKTINNEN	37
2. 1. 1. LEKTÜRE LITERARISCHER WERKE	37
2. 1. 2. ESSAYS, POETIKEN, TAGE- UND NOTIZBÜCHER, BRIEFWECHSEL	50
2. 1. 3. HANDBÜCHER	69
2. 1. 4. NACHAHMUNG & EIGENE STIMME	129
2. 1. 5. KONTAKTE ZU KOLLEGINNEN UND LEKTORINNEN	134
2. 1. 6. DAS BEDÜRFNIS NACH ZEIT	169
2. 1. 7. PREKÄRE ARBEITS- UND LEBENSVERHÄLTNISSE	174
2. 1. 8. UMGANG MIT KRITIK	180
2. 1. 9. SCHREIBEND IN DER WELT SEIN	182
2. 2. SCHLUSSFOLGERUNGEN	187
3. ANGEHENDE AUTORINNEN IN INSTITUTIONELLER AUSBILDUNG – EINE VERGLEICHENDE ANALYSE	194
3. 1. VON DEN ANFÄNGEN INSTITUTIONELLER AUSBILDUNG UND DER FRAGE DER LEHRBARKEIT	194
3. 2. DIE FRAGE DER EXISTENZ EINES INSTITUTSTONS	218
3. 3. DIVERSE LEHRKONZEPTE: CHANCEN & UNMÖGLICHKEITEN	230
3. 3. 1. «READ, READ, READ!» VON DER LEKTÜRE, DEM TEXTFEEDBACK ZUR INNEREN KRITIKERIN	230
3. 3. 2. ENTWICKLUNGSZEIT, ENTWICKLUNGSRAUM	236
3. 3. 3. HANDWERK, TÉCHNĒ, CRAFT	239
3. 3. 4. NETZWERKE	245
3. 3. 5. VOLLBLUTAUTOR ODER NEBENBERUF?	253
3. 3. 6. DER AUTOR, DIE AUTORIN ALS LEHRENDE	254
3. 3. 7. WELTHALTIGKEIT	265
3. 4. SCHLUSSFOLGERUNGEN	266
4. «EUROPEAN ASSOCIATION OF CREATIVE WRITING PROGRAMMES»	269
5. DEUTSCHLAND & SCHWEIZ	301
5. 1. «DEUTSCHES LITERATURINSTITUT LEIPZIG»	301
5. 1. 1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE & ORGANISATIONSSTRUKTUR	301
5. 1. 2. LEHRKONZEPT	313

5. 1. 3. DIE FRAGE DER LEHRBARKEIT	335
5. 1. 4. CHANCEN UND UNMÖGLICHKEITEN	340
5. 1. 5. NETZWERKE	353
5. 1. 6. ECHO	359
5. 1. 7. AUSBLICKE AUF ...	363
5. 2. «KREATIVES SCHREIBEN UND KULTURJOURNALISMUS», HILDESHEIM	368
5. 2. 1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE	368
5. 2. 2. LEHRKONZEPT	370
5. 2. 3. DIE FRAGE DER LEHRBARKEIT	380
5. 2. 4. CHANCEN & UNMÖGLICHKEITEN	386
5. 2. 5. NETZWERKE	393
5. 2. 6. ECHO	396
5. 2. 7. AUSBLICKE AUF ...	397
5. 3. «LITERARISCHES COLLOQUIUM BERLIN» («LCB»)	402
5. 3. 1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE & ORGANISATIONSSTRUKTUR	402
5. 3. 2. LEHRKONZEPT	409
5. 3. 3. DIE FRAGE DER LEHRBARKEIT	413
5. 3. 4. CHANCEN & UNMÖGLICHKEITEN	420
5. 3. 5. NETZWERKE	427
5. 3. 6. ECHO	433
5. 3. 7. AUSBLICKE AUF ...	434
5. 4. «SCHWEIZERISCHE LITERATURINSTITUT», BIEL	436
5. 4. 1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE	436
5. 4. 2. LEHRKONZEPT	444
5. 4. 3. DIE FRAGE DER LEHRBARKEIT	456
5. 4. 4. CHANCEN & UNMÖGLICHKEITEN	458
5. 4. 5. NETZWERKE	462
5. 4. 6. ECHO	462
5. 4. 7. AUSBLICKE AUF ...	464
6. STATUS QUO IN ÖSTERREICH	468
6. 1. VON DER «SCHREIBWERKSTÄTTE STÖBERGASSE» ZUR «WIENER SCHREIBPÄDAGOGIK»	468
6. 2. «SCHULE FÜR DICHTUNG»	495
6. 2. 1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE & ORGANISATIONSSTRUKTUR	495
6. 2. 2. LEHRKONZEPT	517
6. 2. 3. DIE FRAGE DER LEHRBARKEIT	525
6. 2. 4. CHANCEN & UNMÖGLICHKEITEN	539

6. 2. 5. NETZWERKE	541
6. 2. 6. ECHO	543
6. 2. 7. AUSBLICKE AUF ...	547
6. 3. «SCHREIBWERKSTATT LANGSCHLAG WURZELHOF»	550
6. 4. « LEONDINGER AKADEMIE FÜR LITERATUR»	558
6. 5. WEITERE VARIANTEN DER LEHRE IN ÖSTERREICH	568
6. 6. «SPRACHKUNST», WIEN	575
6. 6. 1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE & ORGANISATIONSSTRUKTUR	575
6. 6. 2. LEHRKONZEPT	583
6. 6. 3. DIE FRAGE DER LEHRBARKEIT	603
6. 6. 4. CHANCEN & UNMÖGLICHKEITEN	625
6. 6. 5. NETZWERKE	627
6. 6. 6. ECHO	635
6. 6. 7. AUSBLICKE AUF ...	638
<u>7. WERDEGANG IM 21. JAHRHUNDERT – DIE FRAGE NACH DER DOMINANZ DES MARKTES</u>	<u>643</u>
<u>8. CONCLUSIO (DEUTSCH/ENGLISCH)</u>	<u>660</u>
<u>9. ANHANG</u>	<u>673</u>
9. 1. CURRICULA DER PRIMÄR ERFORSCHTEN INSTITUTE	673
9. 1. 1. BA/MA DES «DEUTSCHEN LITERATURINSTITUTS LEIPZIG»	673
9. 1. 2. BA «KREATIVES SCHREIBEN UND KULTURJOURNALISMUS» SOWIE MASTER- STUDIENGANG «LITERARISCHES SCHREIBEN», HILDESHEIM	675
9. 1. 3. «SCHWEIZERISCHES LITERATURINSTITUT», BIEL	681
9. 1. 4. «WIENER SCHREIBPÄDAGOGIK»	682
9. 1. 5. «SPRACHKUNST», WIEN	686
9. 2. TABELLARISCHER VERGLEICH AUSGEWÄHLTER INSTITUTE	689
9. 3. BISHERIGE KLASSEN DER «SCHULE FÜR DICHTUNG»	701
<u>10. QUELLEN</u>	<u>708</u>
10. 1. PRIMÄRLITERATUR	708
10. 1. 1. LITERARISCHES COLLOQUIUM BERLIN	708
10. 1. 2. DEUTSCHES LITERATURINSTITUT LEIPZIG	708
10. 1. 3. SCHWEIZER LITERATURINSTITUT BIEL	708
10. 1. 4. «SPRACHKUNST», UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST, WIEN	708
10. 2. SEKUNDÄRLITERATUR	709
10. 2. 1. POETIKEN	709

10. 2. 2. INTERVIEWS, FRAGEBÖGEN	711
10. 2. 3. TAGEBÜCHER, BRIEFWECHSEL	716
10. 2. 4. ALLGEMEINE SEKUNDÄRLITERATUR	716
10. 2. 5. «CREATIVE WRITING» HANDBÜCHER	719
10. 2. 6. FILME, HÖRBEITRÄGE	721
10. 2. 7. WEBSITEN	721
10. 2. 8. SAMMELBÄNDE	737
10. 2. 9. EINZELNE ESSAYS	739
10. 2. 10. ARTIKEL IN ZEITSCHRIFTEN, ZEITUNGEN	740
10. 2. 11. UNVERÖFFENTLICHTE UNTERLAGEN WIE PROTOKOLLE, FLYER, MITTEILUNGSBLÄTTER, ESSAYS, SKRIPTEN ETC.	742
10. 2. 12. METHODIK	743
10. 3. SIGLENVERZEICHNIS	744
<u>DANKSAGUNG</u>	<u>745</u>
<u>CURRICULUM VITAE</u>	<u>746</u>

1. Einleitung

Alle Wege führen nach Rom, besagt eine Redewendung. Im Hinblick auf den Werdegang von AutorInnen ließe sich als Äquivalent konstatieren, dass sie ihr berufliches Ziel über zahllose Wege erreich(t)en, die dennoch einige gemeinsame Merkmale aufweisen.

Seit seiner Jugend las Hanns-Josef Ortheil „[...] hemmungslo[s] und ausufern[d] [...]“, ¹ stets mit dem Blick darauf, ob die Lektüre seine Kenntnisse des Handwerks bereichere. ² Die Schulzeit wird als Unterbrechung und Verhinderung des eigenen Bildungswegs empfunden, der in der Lektüre besteht. ³ Lesend erforscht Ortheil besonders die Sprache einzelner AutorInnen:

„So verstanden, war das unermüdliche Lesen eine Art Erforschung des privaten Raums. Es galt nicht primär den Themen und Stoffen, sondern dem Ablauschen der fernerer, sich in mir festsetzenden Frequenzen. Die Intensität dieser Frequenzen war daran zu messen, wie stark die Sprache eines Autors auf mich wirkte. Solche Wirkung ließ sich mühelos feststellen: mit der Zeit der Lektüre gingen Partikel dieser Sprache auf das eigene Sprechen über, es entstand eine Sprachverbindung, ein immer tieferes Abtauchen in das unabsichtliche Sprechen-wie-ein-Anderer, das ich in meinen eigenen Schreibübungen fixierte.“⁴

Ernest Hemingway nennt er seinen „Schriftstellervater“⁵, er ist sein Idol, das erst ins Wanken gerät, da Ortheil über Thomas Mann im wahrsten Sinne des Wortes stolpert und sich lesend fragt, ob man das denn dürfe – auf diese Art schreiben, derartig reich an Adjektiven⁶ und „[...] hochmütig Pirouetten [...]“⁷ drehend?

„Die asketische Vorbildlichkeit Hemingways geriet erst in Gefahr, als ich die Erfahrung einer ganz entgegengesetzten Sprache machte. Gerade dieser Gegensätzlichkeit wegen faszinierte mich dieser bisher unbekannte Ton, es war ein brillierender, die Dinge mit Worten umschmeichelnder, die Worte den Objekten zu Füßen legender Ton, der so verführerisch und aufwendig klang, als feierte er mit seiner Hervorbringung gleich das Fest seines Gelingens.“⁸

Die Lektüre der Werke Thomas Manns bewirkt, dass er 1970 seine Autorenanfänge in Rom sucht:⁹ Er führt Touristen durch die Stadt, flaniert,

¹ Ortheil, Hanns-Josef: Das Element des Elephanten. Wie mein Schreiben begann. München, Zürich: Piper 1994. S. 179.

² Vgl.: a.a.O.

³ Vgl.: a.a.O.

⁴ Ebenda. S. 181.

⁵ Ebenda. S. 177.

⁶ Vgl.: Ebenda. S. 184.

⁷ Ebenda. S. 185.

⁸ Ebenda. S. 182.

⁹ Vgl.: Ebenda. S. 189.

schreibt, liest;¹⁰ täglich fordert er von sich, seinen Platz am Schreibtisch einzunehmen, um seinen ersten Roman entstehen zu lassen,¹¹ und dies in einem sich selbst auferlegten fast mönchischen Leben, in dem jedes Gespräch mit anderen Menschen als eine Störung empfunden wird.¹² Ortheil wird bei diesem Romanprojekt vorerst scheitern und daraus lernen.

Für Raoul Schrott ist sein *genius loci*¹³ Paris. Er jagt als junger Erwachsener von einem Schauplatz der Weltliteratur zum nächsten, sucht dort sein ›Etwas‹:¹⁴ „[...] als würde dann das Bild oder der Vers wie von selbst sich aufdrängen. Eine naive Vorstellung; wie die meisten meiner anderen auch [...].“¹⁵

Ingo Schulzes Schreibwunsch generierte sich gleichfalls aus der Lektüre:

„Ich habe sehr spät angefangen zu lesen. Erst mit dreizehn griff ich aus Langeweile zu einem Buch. Glücklicherweise geriet mir als erstes ›Tim Thaler oder das verkaufte Lachen‹ in die Hände, zwei Bücher später ebenso zufällig: ›Martin Eden‹ von Jack London. Darin geht es um den steinigen Weg eines Schriftstellers zu Anerkennung und Ruhm. Ich beschloß Schriftsteller zu werden und richtete mich auf Entbehrungen ein, die sich aber sicher lohnen würden.“¹⁶

Wie auch für Schrott fällt seine Wahl aufgrund seiner Lektüre auf Paris:

„Ich las Hemingway und wollte zum zweiten Mal Schriftsteller werden. Nichts erträumte ich inbrünstiger, als von der kalten, vom Sturm gepeitschten Rue de l'Odéon an den großen Ofen von Sylvia Beach zu treten, oder im Herbst, wenn das Licht im Luxembourg schwand, durch die Gärten hinaufzugehen, und in der Atelierwohnung Rue Fleurus 27 bei Gertrude Stein vorzusprechen. Manches war offensichtlich im Kapitalismus doch einfacher gewesen.“¹⁷

Interessant ist zudem, dass Ingo Schulze Parallelen zwischen Schreiben und Lesen zieht:

„Schreiben ist ein enormes Abenteuer – wie Lesen. Wenn die Motive in Bewegung geraten und man im Dialog mit ihnen ihrem Lauf folgt, kann Schreiben wie Lesen sein. Und manchmal ist Lesen wie Schreiben, wenn man das Buch vor sich wie eine Partitur aufgeschlagen hat und den Motiven nachspürt und sie wie ein ganzes Orchester für sich zur Aufführung bringt.“¹⁸

¹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 190.

¹¹ Vgl.: Ebenda. S. 191.

¹² Vgl.: Ebenda. S. 193–194.

¹³ Vgl.: Schrott, Raoul: *Die Erde ist blau wie eine Orange*. München: dtv 1999. S. 136.

¹⁴ Vgl.: Ebenda. S. 135.

¹⁵ a.a.O.

¹⁶ Schulze, Ingo: *Lesen und Schreiben oder [...]*. In: *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 81.

¹⁷ Ebenda. S. 82.

¹⁸ Ebenda. S. 89.

Dass er 1993 aus beruflichen Gründen nach St. Petersburg ging und dort, aufgrund seiner Beobachtungen, Lebenserfahrungen und Lese-Besessenheit zu schreiben begann, ist bereits der Beginn seiner weiteren Geschichte.¹⁹

Ebenso entstand für David Lodge der Schreibwunsch aus Liebe zum Lesen: „I began to feel the itch to produce on others the exciting, illuminating effect that literature had on me. I started to write poems, stories and essays, and published some in the school magazine.“²⁰

Auch Martin Walser trifft für seinen Werdegang diese Selbstaussage über einen Zusammenhang zwischen Lesen und Schreiben:

„Ich werde, was auch möglich wäre, nicht konkret erzählen, wie ich zum Schreiben gekommen bin, sondern ich verallgemeinere das und sage: Ich bin durchs Lesen zum Schreiben gekommen. Und dann muß man fragen, wodurch ich zum Lesen gekommen bin, weil nach meiner Erfahrung Lesen und Schreiben *eine* [Hervorhebung i.O.] Tätigkeit sind, *ein* [Hervorhebung i.O.] Bewußtseinszustand. Man liest nur, wenn einem etwas fehlt, und man schreibt nur, wenn einem etwas fehlt. Es muß ein Anlaß in der Umgebung sein, im Leben – und dann natürlich auch innen. Das ist in der Regel ein negativer Anlaß, wobei das Wort «negativ» so negativ besetzt ist. «Negativ» ist ja nichts Negatives, das ist ja nur eine Daseinsschärfe. Nehmen Sie die Einsamkeit eines Kindes: Ich habe mit meiner Familie in einem Dorf gewohnt. Wenn ich in einer bestimmten Hinsicht, nachträglich gesehen, sage, ich sei einsam gewesen und hätte deswegen viel gelesen, heißt das nicht, daß ich unglücklich war.“²¹

Schreiben, so Martin Walser, bereite ihm Vergnügen; sonst würde er etwas anderes tun:²²

„Wer sich schreibend verändert, ist ein Schriftsteller. Er könnte auf eine vergleichbare Provokation nicht mehr gleich reagieren. Und die Wirkung, die das auf ihn selber hat, ist die einzige Wirkung, über die man vernünftig reden kann. Daß der Schriftsteller außer sich selbst noch einen verändert, ist nicht beweisbar. Aber seine eigene Veränderung ist in seiner Produktion ablesbar. Seine Tendenz ist unverkennbar. Und damit auch sein Beitrag zur Erkenntnis des historischen Prozesses. Wenn sein Beitrag nur die negativen Bedingungen des herrschenden Augenblicks enthält, so enthält er und betont er eben die Bedingungen, die nach Veränderungen schreien. Aber das tun sie eben nicht von selbst, sondern nur wenn ein Mensch unter

¹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 91.

²⁰ Lodge, David: Write on. Occasional Essays '65–'85. London: Secker & Warburg 1986. S. 77.

²¹ Martin Walser. Lesen und Schreiben. Das «letzte» Interview. In: Ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 517. Heft, Januar/Februar 1998. S. 8.

²² Vgl.: Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 250.

ihnen nicht nur stumm leidet, sondern leidend reagiert, das ist das Handeln des Schriftstellers.“²³

Ray Bradbury geht noch weiter und definiert AutorIn-Sein primär über die Leidenschaft für Literatur; er warnt zudem vor einem Blick auf den Markt oder dem Schielen nach den literarischen Felder der Macht:

„Wenn Sie ohne Leidenschaft, ohne Gusto, ohne Liebe, ohne Freude schreiben, sind Sie kein echter Schriftsteller. Sie sind zu sehr damit beschäftigt, ein Auge auf den kommerziellen Markt zu werfen oder ein Ohr für erlesene Zirkel der Avantgarde zu haben, dass Sie nicht wirklich Sie selbst sind. [...] Denn was ein Autor zuallererst sein sollte, ist – erregt! Aus Fieber und Enthusiasmus sollte er bestehen. Ohne solche Energie kann er eben sogut Pfirsiche pflücken oder Spargel stechen; Gott weiß, es wäre besser für seine Gesundheit.“²⁴

Andere KollegInnen hingegen betonen, es sei unmöglich, den oder die LeserIn nicht im Visier zu haben. Hubert Spiegel betont, jede/r AutorIn fokussiere stets die lesende Instanz – zumindest in sich selbst:

„‹Warum schreiben Sie?› – diese Frage ist nur scheinbar naiv. Jeder Autor stellt sie sich selbst oft genug. Ohnehin zeigt sich deutlich, dass die Autoren nicht selten auch die Anwälte ihrer Leser sind. Mag das Schreiben oft auch als einsamer, narzisstischer oder sogar autistischer Vorgang beschrieben werden, auf gewisse Weise denkt jeder Autor beim Schreiben unablässig an den Leser – denn er denkt an den Leser, der er selbst ist. Deshalb kann man in diesen [poetologischen] Vorlesungen nicht nur manches über das Schreiben erfahren, sondern auch viel darüber, wie Schriftsteller lesen.“²⁵

Ob Rom, Paris, St. Petersburg, diese kurzen Einblicke in Werdegänge weisen Parallelen auf – die Relevanz der Lektüre, der anvisierte Traum der AutorInnenschaft, der in weiterer Folge bewusst gestaltet wird, die Suche nach Vorbildern unter anerkannten KollegInnen, das Hinausgehen in die Welt, die sie jeweils umgibt. Sie etablieren sich nach und nach als das, was sie in sich schon längst sind: AutorInnen. Wiederholt wird in zeitgenössischen Werken betont, die „Dichterpersönlichkeiten“²⁶ sei: „[...] [eine] biographisch bedingte Symbiose aus Können *und* [Hervorhebung i. O.] Talent.“²⁷ Das Genie als Bezugsrahmen hat weitestgehend ausgedient. – Wer aber ist nun ein Autor, eine Literatin, ein Dichter, eine Poetin? Welche Parameter müssen erfüllt werden, damit er oder sie sich als solche/r bezeichnen kann? Ist es Beruf oder

²³ Walser, Martin: Gedankensplitter. Essener Unikat 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikat/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Walser.pdf> – Zuletzt eingesehen am 06. 01. 2012.

²⁴ Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 18.

²⁵ Spiegel, Hubert: Wie man den blinden Fleck poliert. In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 9.

²⁶ Nitzberg, Alexander: Lyrik-Baukasten. Wie man ein Gedicht macht. Köln: DuMont 2006. S. 16.

²⁷ a.a.O.

Berufung? Autorin wird, so Vargas Llosa, wer sich dazu ernenne.²⁸ Der Genie-Gedanke der Romantik sei obsolet,²⁹ aber die Berufung sei seines Erachtens Realität und literarisch berufen sei der- bzw. diejenige, der oder die „[...] in der Ausübung seine schönste Belohnung [...]“³⁰ erkennt, wer schreiben müsse: „[...] [um] mit sich selbst ganz im Einklang zu sein, das Beste zu geben, das sie besitzen, ohne das traurige Gefühl haben zu müssen, ihr Leben zu vertun.“³¹ Früher habe er, beeinflusst von Sartres Existenzialismus, daran geglaubt, LiteratIn zu werden sei eine freie Wahl,³² heute bewifle er jene Sichtweise jedoch:

„Auch wenn die literarische Berufung nicht etwas Schicksalhafteres, in den Genen des zukünftigen Schriftstellers Festgelegtes ist, sondern eher Disziplin und Ausdauer in einigen Fällen das Genie formen, so bin ich doch überzeugt, daß sich die literarische Berufung nicht nur als eine freie Wahl erklären läßt. Die Wahl oder Entscheidung gehört für mich unbedingt dazu, aber erst an zweiter Stelle, nachdem eine erste subjektive Voraussetzung erfüllt ist, die angeboren oder in der Kindheit und frühesten Jugend erworben wurde und durch die rationale Entscheidung gestärkt, aber nicht hervorgerufen werden kann.“³³

Vargas Llosa entwickelt die These, dass jeder Mensch als Kind die Veranlagung habe, in seiner Phantasie Geschichten zu erzählen,³⁴ diese seien der „[...] Ausgangspunkt für das, was man später als literarische Berufung [zu] bezeichnen [...]“³⁵ pflegt, selbst wenn zwischen dem kindlichen Entwickeln der Phantasiewelten und dem Schreiben noch ein Abgrund liege, den die meisten nicht überwinden.³⁶ Wer dies jedoch tut, trifft eine freie Wahl, und ohne diese Entscheidung sowie die Unterordnung des eigenen Lebens unter diese Berufung werde keine/r SchriftstellerIn.³⁷ Literatur, so ließe sich Vargas Llosas Gedanke mit Peter Stamm fortsetzen, ist diesen LiteratInnen „Lebensmittel“³⁸,

²⁸ Vgl.: Vargas Llosa, Mario: Wie man Romane schreibt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. S. 12.

²⁹ Vgl.: Ebenda. S. 11.

³⁰ Ebenda. S. 10.

³¹ Ebenda. S. 11.

³² Vgl.: a.a.O.

³³ a.a.O.

³⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁵ Ebenda. S. 12.

³⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁸ Stamm, Peter: Wegbeschreibungen. In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{Innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 18.
Vgl. auch: „Es gibt zwei Ansichten, die eine sagt, daß Kreativität nur eine Sublimierung ist – das kommt besonders von Freud –, eine Sublimierung für Macht, für Geld und Ruhm, auch für sexuelles Vergnügen; die anderen psychologischen Schulen, vertreten besonders durch Fromm und Rogers, betonen, daß für den Menschen Kreativität eine Notwendigkeit ist.“

das Schreiben wird von ihnen, wie Ray Bradbury es bezeichnet, als Glück begriffen.³⁹ Natalie Goldberg geht noch einen Schritt weiter: „Selbst wenn Sie gerade nicht schreiben, bleiben Sie Schriftsteller. Es steckt in Ihnen drin.“⁴⁰ Und sie vergleicht es mit einem alltäglichen Vorgang den wir selten bewusst bemerken: „Schreiben ist wie Atmen. Sie hören nicht damit auf.“⁴¹ Lewis Lapham stellt Mario Vargas Llosas freie Wahl in Frage: „Make the mistake of thinking that you can decide to become a writer and you’ve already lost the bet. Writers happen by accident, not by design. They have as little choice in the matter as lemmings toppling over cliffs.“⁴² Ähnlich auch Clarence Major, der in der Notwendigkeit, sich schreibend auszudrücken, eine grundsätzliche Bedingung für AutorInnenschaft sieht.⁴³ Kit Reed nennt die Tätigkeit des Schreibens selbst als primäre Voraussetzung: „But you need to write to be a writer.“⁴⁴ Im deutschsprachigen Raum wird die Frage, wer Autor sei und ob dies als Beruf betrachtet werden kann, tendenziell skeptischer beantwortet:

„Ist Dichten ein Beruf? Ilse Aichinger antwortet auf die Frage, was sie von Beruf sei kurz: <privat>. Sich als Autor allein zu definieren, sei heute nicht mehr möglich, meint sie: <Ich finde, das ist kein Beruf, es ist halt eine von diesen ungerechten Begabungen, die man vielleicht hat oder nicht hat.> Dass die Definition des Dichters als eines Menschen, der keine andere Berufsidentität hat, eine zutiefst problematische ist, spricht auch der Germanist Wendelin Schmidt-Dengler an. Den Dichter einfach als einen, der schreibt, zu bezeichnen, ist wohl etwas dürftig.“⁴⁵

Ist das Schreiben wie Atmen, eine Lebensnotwendigkeit, ein Muss, so schließt sich der Kreis zu Vargas Llosas Rede von der Unterordnung; oder um es mit Hermann Burger zu sagen: „Was genau heißt <schreibend sein>? [...] Schreiben, dies als Hypothese, ist keine Tätigkeit, sondern eine Existenzform. Hesse sagte auch noch: Dann steht für mich alles auf dem Spiel.“⁴⁶ Ähnlich auch Peter

(Mayer, Frederick: Kreativität. Begrenzungen und Möglichkeiten. Wien, Zürich: Europaverlag 1989. S. 35.)

³⁹ Vgl.: Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 65.

⁴⁰ Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 105.

⁴¹ Ebenda. S. 162.

⁴² Lapham, Lewis: Ars longa, vita brevis. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 198.

⁴³ Vgl.: Clarence Major. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 39.

⁴⁴ Kit Reed. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 56.

⁴⁵ Gasser, Katja: Dichten lehren. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Edition Praesens 2003. S. 78.

⁴⁶ Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 99.

Bichsel: „Wer sich auf das Erzählen einläßt, der tut es nicht, um sein Leben zu retten, er tut es, um sein Leben zu leben.“⁴⁷

Ist für die einen das Schreiben die Existenz und changiert dadurch von Lust zur Qual und zum Vergnügen, so wird es manchen zur „[...] furchtbare[n] Sklaverei [...]“⁴⁸, wie z.B. Wolfgang Koeppen es nennt, wenn man davon leben müsse: „Der Zwang des Schreibens quält unter anderen Qualen. Es ist nicht der Schreibtisch, es ist das Leben. Es ist auch ein ständiges Glück.“⁴⁹ Für Hermann Burger ist Schreiben ein Dialog mit dem verinnerlichten Idealleser, der ihm Lektor wird;⁵⁰ für Hans Christoph Buch ist es „[...] Auseinandersetzung mit der je gegebenen Umwelt [...]“⁵¹ – also mit der einen umgebenden Wirklichkeit;⁵² und darüber hinaus zudem „[...] ein Dialog mit der Literatur der Vergangenheit [...]“⁵³.

Daniel Kehlmann schreibt in einer Selbstbefragung zu Beginn seiner Poetik-Vorlesung: *„Ganz im Ernst, haben Sie nicht manchmal ein schlechtes Gewissen, oder vielleicht eher: ein Triumphgefühl, daß Sie es geschafft haben, dem Lebensernst so davonzulaufen und einen Beruf zu ergreifen, der eigentlich die Flucht vor einem Beruf ist?“* [Hervorhebung i. O.] Durchaus.⁵⁴

Jeder andere Beruf, den man ergreift, bedeutet eine Wahl, die getroffen zu werden hat und die per se andere Arbeitsbereiche ausschließt; im Gegensatz dazu steht die AutorInnenstätigkeit, die sich tagtäglich vom <was-wäre-wenn> nährt:

„Schriftsteller sind wortkarge Menschen und erleben um sieben Ecken herum. Ich gebe gerne zu, daß mir das Circensische wichtiger ist als

⁴⁷ Bichsel, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt: Luchterhand 1982. S. 84.

⁴⁸ Koeppen, Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Koeppen. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 35.

⁴⁹ a.a.O.

⁵⁰ Vgl.: Burger, Hermann: Künstler – Therapeuten der Wirklichkeit. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 77.

⁵¹ Buch, Hans Christoph: «Alles, was ich versuchen kann, ist, mit den Mitteln der Sprache Zustände zu beschreiben, die schon lange jeder Beschreibung spotten». In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 91.

⁵² Vgl.: a.a.O.

⁵³ a.a.O.

⁵⁴ Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen: Wallenstein Verlag 2007. S. 6.

der Alltag der Normalität, daß mich das Magische unendlich mehr fasziniert als die wahre Physik der Dinge. Wir Schreiber gehen an Hypothesen. Würden wir uns mit der Rohexistenz begnügen, käme es nicht zur phantastischen Pararealität, ausgelöst durch die Frage ‹Was wäre, wenn?›[.]“⁵⁵

Schreibend wird die/der LiteratIn zum Koch, zum Dieb, zur Mätresse, zur Vorleserin, zu Mann oder Frau, im Jetzt oder vor tausend Jahren; hinzufügen ließe sich außerdem, dass SchriftstellerInnen häufig in ihren Recherchen – oder aufgrund ihrer mangelhaften finanziellen Ressourcen – Jobs nebenher ergreifen, die sich im breiten Spektrum von ‹vernünftig› bis ‹obskur› ansiedeln lassen. Das spielerisch klingende ‹was-wäre-wenn› ist kein Widerspruch zu der Aussage, Schreiben bedeute in die Tiefe zu gehen, auch in die eigenen (Un-)Tiefen:

„If you want to write you need to be able to take risks – in your life and in your writing. If you only want to stay where you are, safe and secure, then you will only ever be a mediocre writer. You have to be prepared to stretch yourself; to look into the dark places, to be moved to tears and laughter, to be honest and truthful, to write about your anger, your pain, your memories, your fear, as well as your loves, your joys, your triumphs. Not that these things will necessarily go into your novels; merely that you’ll be writing from a superficial place if you’re not prepared to fully experience life and write from the depths of that experience.“⁵⁶

Andere machen die Tätigkeit zur Grundbedingung und definieren für sich, eine LiteratIn sei jemand, der schreibt, schreibt, schreibt, und dies unabhängig davon, ob sich Erfolg einstelle oder nicht, hierin liege das einzige Geheimnis, teilte ein Filmproduzent David Morrell mit.⁵⁷

Eine weitere Gruppe, hier von Michael Schneider personifiziert, vertritt die Ansicht

„[...] daß kein Mensch zum Künstler oder Schriftsteller geboren ist und daß keiner zu schreiben anfängt, weil ihm der liebe Gott ein Talent in die Wiege gelegt oder Mutter Natur ihm einen Chromosomensatz mitgegeben hat, der ihn gleichsam von selbst seiner künstlerischen oder literarischen Bestimmung zuführt. Für mich jedenfalls möchte ich festhalten [...]: *Am Anfang war nicht das Wort, sondern das Schweigen und Verschweigen, nicht das Talent, sondern die Not, die schiere Ausdrucks- und Mitteilungsnot.* [Hervorhebung i. O.] Und das, was ich, was meine Erzieher und Lehrer später als meine ‹angeborene Sprachbegabung› mystifizierten, war erst das Ergebnis einer

⁵⁵ Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 101.

⁵⁶ Angwin, Roselle: Creative Novel Writing. London: Robert Hale 2002. S. 22.

⁵⁷ Vgl.: Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft. Cincinnati: Writer’s Digest Books 2002. S. 2.

permanent geübten Notwehr und Notlösung im Medium der Schrift.“⁵⁸

Hieraus zieht er den Schluss, sie werden aus Angst vor Konflikten zum Autor, zur Autorin:

„Denn es ist viel bequemer und erfordert viel weniger Mut, seine widerspenstigen Gedanken und Empfindungen dem Papier anzuvertrauen (das sich nicht wehren kann) als den Menschen, auf die sie sich ursprünglich und unmittelbar beziehen. Jeder vermiedene Konflikt aber erzeugt (wie Adolf Muschg in seinem Essay *«Literatur als Therapie»* gezeigt hat) seinen Doppelgänger im Werk, das man mit Fug und Recht *«gesammeltes Fluchtwerk»* nennen kann. Nach meiner Erfahrung übrigens sind *die meisten Literaten professionelle Konflikt-vermeider* [Hervorhebung i. O.], weswegen ich auch die neokonservativen Mystifikationen und esoterischen (Selbst)Stilisierungen *des* [Hervorhebung i. O.] Künstlers und Schriftstellers als Repräsentant einer *«höheren Daseinsweise»* für zutiefst verlogen halte.“⁵⁹

Im Kontrast hierzu steht Antonio Fians Selbstaussage, er sei aufgrund eines „[...] übersteigerte[n] Mitteilungsbedürfnis[es] [...]“⁶⁰ Autor geworden.

Ähnlich auch diejenigen, für die sich der Schreibwunsch mit einschneidenden Erlebnissen verbindet, die sich alsdann in ihr Werk einprägen.⁶¹ Manche LiteratInnen widersprechen dieser Sichtweise vehement und betonen, man müsse weder Genie, noch traumatisiert sein, um AutorIn zu werden.⁶²

„Even the most talented and experienced writers have to labour at writing [...]. Writing is a craft, the elements of which can be learned. Like every other art, writing requires practice, an idea taken for granted by musicians and painters but sometimes doubted by readers and aspiring writers alike. Nor is writing the exclusive preserve of the wounded or those who have had unusual lives. Imagination and empathy enable writers to enter experiences they have never had. The loneliness of the long-distance writer has also been exaggerated. Writing is indeed necessarily a solitary business but any writer as cut off as a lighthouse keeper might soon run out of subjects to write about. There is a good solitude for writers and a bad one. The good one is when you become so immersed in your writing that you lose track of time and forget your normal worries. The bad one sometimes occurs afterwards when you doubt the value of what you have written or don't know how to progress it.“⁶³

Andere, wie Carl Zuckmayer, sagen aus, sie wüssten nicht zu sagen, weshalb sie schrieben: „Also, Sie haben mich nicht gefragt [...], warum mein Hund bellt.

⁵⁸ Schneider, Michael: Am Anfang war nicht das Wort, sondern das (Ver)schweigen. In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 155.

⁵⁹ Ebenda. S. 156.

⁶⁰ Fian, Antonio: Es gibt ein Sehen nach dem Blick. Aufsätze. Graz: Verlag Droschl 1989. S. 82.

⁶¹ Vgl.: Grass, Günter: Nicht von der Bank der Sieger aus. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 518. Heft, 2/98. S. 6–24.

⁶² Vgl.: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 11.

⁶³ a.a.O.

Wir [Hervorhebung i. O.] würden dafür vielleicht eine Erklärung finden, der Hund bestimmt nicht, der weiß es nicht. Wenn er es wüßte, dann würde er vielleicht aufhören zu bellen ... Sehen Sie, so ist das.“⁶⁴ In diesem Beruf habe man nicht einmal Urlaub: „Aber das ist ja das Ärgerliche an diesem Beruf, daß wir keine Ferien machen können! Der Kopf reist immer mit, und das Herz erst recht.“⁶⁵ Und er verweist auf Thomas Manns Satz: „«Ein Schriftsteller ist ein Mensch, dem es schwerfällt, zu schreiben.»“⁶⁶, um kommentierend hinzuzufügen: „Das halte ich nicht für Koketterie. Das geht mit jeder Kunst so. Wer die Materie kennt, der stößt sich an ihr. Darin liegt beides: Ärger und Spaß, [...] Qual und Genuß.“⁶⁷

Sten Nadolny betont zwar gleichfalls das mangelhafte Wissen, welches den Entstehungsprozess begleitet, für ihn führt es jedoch zu einer anderen Emotion: „Ein weiteres Problem ist dies: Ich weiß nicht, nach welchen Gesetzen wirklich Romane entstehen, ich habe das auch nicht studiert und mir nie richtig überlegt. Was ich weiß, ist nur, daß meine Schriftstellerei aus einer Liebe entsteht.“⁶⁸

Der Spitzwegerische arme Poet mit seiner Zipfelmütze in der Dachkammer, entrückter Blick hinter bebrillten Augen hat im 21. Jahrhundert als Vorbild weitestgehend ausgedient. Waren für den Schreibprozess aus Sicht der Romantik Inspiration und Muse noch wesentliche Elemente,⁶⁹ ergänzt durch das Bild des unverstandenen Künstlers, der über seiner Zuhörerschaft steht, so bereitet dies, laut Steven Earnshaw, heute vielen Unbehagen:

„Yet, rather oddly, the Romantic notion, at the same time as it appears to make the individual something of a unique case, denies the notion of the artist as the origin of his or her creation, since the artist is merely the medium through which the work of art comes. It places artists in a paradoxical position: wanting to lay claim to possession of the fruits of their labour, yet avowing that the driving force is not theirs at all. Whilst the Romantic notion of the artist continues to permeate contemporary culture, eighty or so years later a new grouping of artists advanced the idea that the artist was an irrelevance and that the work of art itself was what was most important.“⁷⁰

⁶⁴ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 218.

⁶⁵ Ebenda. S. 212.

⁶⁶ a.a.O.

⁶⁷ a.a.O.

⁶⁸ Nadolny, Sten: Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und die Münchner Poetik-Vorlesungen. München: Piper Verlag 2001. S. 75.

⁶⁹ Vgl.: Earnshaw, Steven: The Writer as Artist. Ramey, Lauri: Creative Writing and Critical Theory. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 66.

⁷⁰ Ebenda. S. 67.

Ebenso lässt sich mit dem Beginn der Moderne eine unangenehme Berührtheit bis hin zu einer Abwehrhaltung bei der Unterstellung, der Text sei autobiographisch feststellen:⁷¹

„This contemporary separation of the work of art from the artist derives mainly from the modernists. The modernists saw a different world from their immediate forebears, one that placed greater emphasis on subjective experience, on the workings of the mind, and on the building blocks of art itself: language, narrative, form, colour, sound. To get at the newly perceived reality demanded attention to inner worlds and the artistic tools at hand to represent those worlds. One consequence was that art from the modernists moved away from an art that always had its audience in mind.“⁷²

Das Kunstwerk, so Earnshaw, spricht für sich: „The modernist aesthetic is determined to make the work of art stand alone, to be autonomous. [...] The work of art remains a law unto itself, each piece unique and with it its own set of rules, completely independent of the writer and its audience, self-directed, <autotelic>.“⁷³

Das Werk werde in die Welt entlassen, so Earnshaw;⁷⁴ dieser Gedanke hat aber in weiterer Folge für die philologischen Disziplinen gleichfalls Konsequenzen:

„Once the work of art is finished and in the public domain the artist is no longer required either by the work of art, the artist or its audience. Following on from this, literary criticism from the 1920s onwards appeared to take the writers at their own words and argued that yes, indeed, writers were of no importance when it came to evaluating or interpreting literature. In practice <Practical Criticism> in the UK and <New Criticism> in the US became an ideal model for teaching and scholarship – the critic approaches the text as a verbal construct full of ambiguity, linguistic balance, and nuanced meaning organically organised, which then requires the wit of a trained academic to uncover and explicate.“⁷⁵

Earnshaw fokussiert zudem die Auswirkungen des Essays «The Intentional Fallacy» (1946) von Wimsatt and Beardsley.⁷⁶ Er setzt dessen Aussage, LeserInnen vermögen die Intentionen des Autors/der Autorin niemals zu kennen und selbst der oder die Autorin könnte Schwierigkeiten haben, sie zu erläutern,⁷⁷ in Bezug zu Roland Barthes Aussage zum Tod des Autors und schlussfolgert hieraus:⁷⁸

⁷¹ Vgl.: a.a.O.

⁷² a.a.O.

⁷³ a.a.O.

⁷⁴ Vgl.: Ebenda. S. 72.

⁷⁵ a.a.O.

⁷⁶ Vgl.: a.a.O.

⁷⁷ Vgl.: a.a.O.

⁷⁸ Vgl.: a.a.O.

„We cannot know <who is speaking>, or, put another way, we cannot identify <an author>, because writing itself, or text, or textuality, has a certain characteristic which removes <voice> and <origin>. This is a poststructural viewpoint, that everything exists as an interrelated text, unpickable, everything is text, including the world (pretty much). There is no such thing as individual identity, either for writers or for texts. In the poststructural view we, you and I, are <subjects>, constructed out of a myriad of historical and cultural forces. There is nothing unique about any of us, therefore there can be no unique individual called <an author> to which or to whom we can refer if we want to understand what a text is saying.“⁷⁹

Hinzugefügt werden müsste, dass an die Stelle des Spitzwegerischen armen Poeten und das Unbehagen über die Hierarchie ebenjene sich über die Hintertür erneut hereinschlich; im 21. Jahrhundert zeigt sich die Hierarchisierung in Form von Homestories, Autoren als Unterwäschemodels und souveräne junge Erwachsene, die in ihrem Selbstmarketing, das als nötig postuliert wird,⁸⁰ anderen Berufsgruppen durchaus das Wasser reichen können. Man ist hauptberufliche/r AutorIn – zumindest nach außen hin. Wer seinen Brotberuf aufgab, verwendet viel Schreibzeit für Marketingaktivitäten: „It is possible that some writers find these supplementary activities as demanding as the work they gave up in the first place.“⁸¹ Dennoch bleibt das Einkommen aufgrund der künstlerischen Arbeit für die meisten von ihnen relativ dürftig.⁸²

Der Weg führt für viele im deutschsprachigen Raum bereits in artverwandte Tätigkeiten des Literarischen Schreibens, u.a. auch in die Lehre in Form von Schreibstudien- und Schreiblehrgängen. Der Brite Michael Levin resümiert: „Writing is a profession, rather than a job, though it rarely pays a professional salary and most other professional careers are simply too demanding to be combined effectively with writing.“⁸³ Bedenkt man, dass LiteratInnen heute mehrheitlich ihr Dasein als AutorIn – unabhängig von der Frage, ob und in welchem Ausmaß sie einer weiteren Berufstätigkeit in einem sogenannten Brotberuf nach(zu)gehen haben – als Berufstätigkeit definieren, stellt sich dennoch die Frage, welcher Art eine solche Berufstätigkeit ist, wenn sie einzig in Ausnahmefällen dazu dienen kann, das Alltagsleben der einzelnen

⁷⁹ a.a.O.

⁸⁰ Vgl.: Michael, Levin: Making a Living as a Writer. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 456.

⁸¹ a.a.O.

⁸² Vgl.: Kapitel 2. 1. 7., Prekäre Lebens- und Arbeitsverhältnisse, S. 174–180.

⁸³ Michael, Levin: Making a Living as a Writer. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 457.

KünstlerInnen zu finanzieren:⁸⁴ „If earning your main living from writing was the test of professionalism there would be few of us indeed.“⁸⁵

Gehen wir zurück zu Vargas Llosas freier Wahl bzw. zum Traumstatus „wannabe“ der dieser Entscheidung zuvor geht. Was David Bradley für die USA konstatiert, lässt sich auf andere Länder gleichfalls übertragen: „American society doesn't like writers, but loves to pass judgment on a writer's legitimacy, and, worse, it uses piss-poor criteria, like how frequently and/or lucratively your work is published.“⁸⁶ Ein „Iwannabe“⁸⁷ zu sein, wäre einzig Kindern gestattet,⁸⁸ danach jedoch setze die Frage nach Erfolgen ein; für LiteratInnen hingegen höre jener Sehnsuchts-Status nie auf, denn für jedes nächste Werk, gelte erneut, es solle besser sein, näher an die imaginierte Vorstellung heranreichen.⁸⁹

Das Ringen, die eigene Ich-Identität, die sich bereits AutorIn nennt, während das Debüt erst entstehen muss, in Einklang mit den alltäglich üblichen Begriffen von Arbeit und Arbeitsprozess zu bringen, setzt sich alsdann in einem permanenten Scheitern gegenüber dem imaginierten Werk fort, in einem Wunsch, das eigene Tun nach außen hin zu legitimieren, dies teilweise über Jahrzehnte bis erreicht wird, was man gemeinhin Durchbruch nennt. Es sollte nicht verwundern, dass sich für viele ab und an der Schreibprozess selbst zu einem „Ringen“⁹⁰ um jeden einzelnen Satz entwickelt, wie Peter Stamm es schildert: „Es gibt Tage, an denen mir das Schreiben leichtfällt, an denen die Sprache keinen Widerstand leistet. Die Texte, die an solchen Tagen entstehen, sind kraftlos und haben keine Tiefe.“⁹¹ Angst erklären manch andere ebenfalls

⁸⁴ Vgl.: Kapitel 2. 1. 7., Prekäre Lebens- und Arbeitsverhältnisse, S. 174–180.

⁸⁵ Milne, John: How to be a Writer. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 365.

⁸⁶ Bradley, David: Letter to a Writer. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 66.

⁸⁷ a.a.O.

Vgl auch: „Es gibt eben diesen Graubereich, wo man noch nichts von einem kennt, wo man vielleicht noch nichts veröffentlicht hat und sich trotzdem als Schriftsteller[In] definiert, weil es der Weg ist, den man gehen will.“ (Stefan Slupetzky. Über die Hochnäsigkeit oder Nur weil Kriminal- davor steht, ist ein Roman bloß die Hälfte wert. In: Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Hg.ⁱⁿ: Schachinger, Marlen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 140.)

⁸⁸ Vgl.: Bradley, David: Letter to a Writer. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 66.

⁸⁹ Vgl.: Ebenda. S. 86–87.

⁹⁰ Stamm, Peter: Wo beginnt ein Text? In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 51.

⁹¹ a.a.O.

als „[...] wichtiger Antrieb meiner Schreib-Arbeit [...]“⁹²: „Aber die Art Angst, aus der heraus ich schreibe, macht mir Spaß.“⁹³ LiteratInnen erzählen von der Angst am Beginn einer Arbeit, nicht mehr schreiben zu können,⁹⁴ von der Angst vor dem Versagen.⁹⁵

Für manche ist Schreiben auch eine Möglichkeit sich des eigenen Da-Seins zu versichern:

„Warum also schreiben? Ich habe plötzlich damit angefangen, vor Jahren, als mir langweilig war, als ich mir abhanden zu kommen drohte, als ich im Elternhaus unters Dach gezogen war, als ich mit einem Mal aufgehört hatte, mich mitzuteilen (oder ist das bereits Selbstmystifikation?), als mir die Gesprächspartner abhandengekommen waren, als ich in die Pubertät kam und mir war so eigenartig, als mir langweilig war, als ich traurig war; als ich ein anderes Spiel spielen wollte; als ich meiner rechten Hand zuschaute, wie sie auf einem Blatt Papier ein paar Worte anordnete. Schreiben ist eine Krankheit, die man gerne loswerden würde. Schreiben und Trinken laufen oft parallel, damit das Schreiben nicht so allein ist. Spazieren gehen in der Natur zum Beispiel ist ein Ausweg, der nur wieder zum Schreiben führt.“⁹⁶

Jedes Werk, das mit einem Wunschtraum beginnt, wird ein Dokument des Scheiterns, verglichen mit dem intendierten Werk, so Michael Lentz.⁹⁷ An diesem Charakter des Kunstwerks ändere sich auch nichts, dadurch dass man es, wie von Earnshaw dargelegt, für autonom erkläre, es von sich selbst abspalte, sich auf die Position der unerklärbaren Schaffensprozesse zurückzieht. Schreiben sei ein „[...] on-going process, perfection impossible, completion elusive [...]“.⁹⁸ Ebenso Georg Bydlinki:

„Und manchmal habe ich beim Schreiben den Eindruck, dass jeder Text, den man verfasst, auf seine Art ein e r s t e s M a n u s k r i p t [Hervorhebung i. O.] ist – eine neue Herausforderung, für die man das Bisherige vergessen muss, um wieder ganz frei zu sein. Ein neuer Weg

⁹² Schmidt, Kathrin: Von Zimmer zu Zimmer. In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 56.

⁹³ a.a.O.

⁹⁴ Vgl.: Waberer, Keto von: Nur eine Spur zu einer Tür. Essener Unikate 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Waberer.pdf> – Zuletzt eingesehen am 07. 01. 2012.

⁹⁵ Vgl.: Welsh, Renate: Geschichten hinter den Geschichten. Innsbrucker Poetik-Vorlesung. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Sonderband. Innsbruck: Institut für Germanistik. 1995. S. 35.

⁹⁶ Lentz, Michael: Ich, anders. Brüche und Umbrüche. Eine Poetik der Schwelle Teil I. In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 213.

⁹⁷ Vgl.: Ebenda. S. 229.

⁹⁸ Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 3.

auf einer Landkarte, die man erst beim Gehen zeichnet. Ein Expeditionsbericht vom Blick auf eine neue <Welt> [...].“⁹⁹

Oder Daniel Kehlmann, der zudem den Zwang zur Selbstaussage kritisiert:

„Ich habe keine Ahnung. [...] Es gibt keine Professionalität beim Schreiben. Jeder Autor ist bei jedem Projekt wieder am Anfang, es existieren keine Meisterprüfungen, die einen davor schützen würden, beim nächsten Mal die dümmsten Anfängerfehler zu machen. Man tastet immer. Das literarische Milieu jedoch drängt uns in die Rolle der selbstbewußten Auskunftgeber. Jeder hoffnungsvolle Schöpfer von zwei Kurzgeschichten und drei Gedichten, der das Glück hatte, seine ersten Zeilen in einer Literaturzeitschrift zu veröffentlichen, wird bereits vor ein Mikrofon gezerrt, wo man ihm Erklärungen abfordert, was das Schreiben an sich sei und wie er es damit halte.“¹⁰⁰

Neuland zu betreten, so Melanie Thon, das sei jedesmal die Aufforderung, die im Beginn impliziert sei: „Every story presents its own problems. For twenty-two years I’ve done this work, but I’m a beginner every time, searching for a new voice and a path that will lead to territory I haven’t charted.“¹⁰¹

Und Janette Turner Hospital, die darauf Bezug nimmt, dass sich viele Etablierte nicht als solche fühlen, der Blick auf sie von außen nicht mit dem Empfinden des/der jeweiligen Autors/Autorin korrespondiert,¹⁰² erklärt dies auch dadurch, dass man immer am Anfang stehe: „No matter what the books behind one have achieved in the way of awards and recognition, one starts from scratch with each new act of creation.“¹⁰³ Oder Clarence Major: „Each act of writing becomes a whole new experience, which is why it's so difficult. It's not like a nine-to-five job where you know what you're supposed to do every day [...].“¹⁰⁴ Wegen jenes permanenten sich am Beginn Befindens definiert Richard Yates, der an der «Columbia», «Boston University» sowie am «Iowa Writers' Workshop» lehrte,¹⁰⁵ Schreiben als Beruf: „It's the hardest because you're self-taught, because each story implies the ending of its own craft and

⁹⁹ Bydlinski, Georg: Meine <ersten> Manuskripte. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 20.

¹⁰⁰ Kehlman, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen: Wallenstein Verlag 2007. S. 5

¹⁰¹ Thon, Melanie Rae: Letter to a Young Fiction Writer. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 227.

¹⁰² Vgl.: Hospital, Janette Turner: Letter to a Younger Writer Met at a Conference. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 181.

¹⁰³ Ebenda. S. 182.

¹⁰⁴ Clarence Major. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 34.

¹⁰⁵ Vgl.: Richard Yates. In: Master Class. „Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 109.

you have to start over. It's the loneliest because no one can help you.“¹⁰⁶ Auch Charles Baxter betont diese Schwierigkeit in seinem Statement, das sich an junge AutorInnen richtet:

„It seems a shame to say so, but the hardest part of being a writer is not the long hours of learning the craft, but learning how to survive the dark nights of the soul. There are many such nights, far too many, as you will discover. I hate to be the one bring you this news, but someone should. Part of the deal of having a soul at all includes the requirement that you go through several dark nights. No soul, no dark nights.“¹⁰⁷

Die erste Stufe des beruflichen Weges nennt er „[...] pretending to be a writer [...]“¹⁰⁸, denn man sitze ja zuerst und versuche zu schreiben:¹⁰⁹ „The trouble is that the first stage [...] never quite disappears. And there is, in this art, no ultimate validation [...].“¹¹⁰ Darüber hinaus sei es auch eine permanente Auseinandersetzungen nicht nur mit dem imaginierten Idealwerk, sondern ebenso mit der Kritik von außen: Irgendwer werde immer besser sein und/oder etwas zu kritisieren haben.¹¹¹

Wallace Stegner vergleicht den Entstehungsprozess eines literarischen Werks mit dem Einfluss, den man auf das Wachstum verschiedener Pflanzen habe:

„I don't know how books grow, but they have a seedtime and a growing time and a harvest time, like other plants. Sometimes you have to dig up a subject and sometimes you don't know where you're going when you start. You start it and it wants to go another way; you resist, and very often it goes its own way in spite of you. But it had better not go entirely its own way, because then you're out of control.“¹¹²

Über diesen Aspekt herrscht, im Gegensatz zu den sonst stark divergierenden Äußerungen hinsichtlich einer beruflichen Definition sowie einer Schreibmotivation und dem Empfinden des Schreibprozesses auffallenderweise Konsens.

¹⁰⁶ Ebenda. S. 111.

¹⁰⁷ Baxter, Charles: Full of it. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 46.

¹⁰⁸ Ebenda. S. 48.

¹⁰⁹ Vgl.: Ebenda. S. 47.

¹¹⁰ Ebenda. S. 48.

¹¹¹ Vgl.: a.a.O.

¹¹² Wallace Stegner. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 79.

„Es gibt keine Vorschriften, an die sich die Erzähler zu halten haben, außer jener, sich ihrer eigenen Abschaffung zu widersetzen und weiterhin den Bildern vor Augen die Bilder im Kopf entgegenzuhalten, weiterhin sich einer Form menschlicher Wahrnehmung anzunehmen die im Zeitalter permanenter optischer Berieselung abzusterven droht. Und da es – denn was kann Literatur schon bewirken? – sehr wenig Hoffnung gibt, daß dieses Absterben aufzuhalten wäre, hilft, um weiter zu erzählen, nur Zuversicht.“

(Fian, Antonio: Es gibt ein Sehen nach dem Blick. Aufsätze. Graz: Verlag Droschl 1989. S. 111.)

Das Dilemma, welches allgemein gesehen hinter den divergierenden Selbstaussagen der LiteratInnen steht, bringt Julia Cameron auf den Punkt, wenn sie schreibt:

„Die eigentliche Aussage, dass nämlich der Akt des Schreibens einen Menschen zum Schriftsteller macht, kommt vielen dabei am wenigsten in den Sinn. Stattdessen haben wir so Vorstellungen wie ›Richtige Schriftsteller werden veröffentlicht‹ oder ›Richtige Schriftsteller können von ihrer Arbeit leben‹. Auf gewisse Weise bringen wir damit zum Ausdruck: ›Ein richtiger Schriftsteller ist man erst dann, wenn einen andere als solchen anerkannt haben.‹ Statt ein Visum im Ausweis erhält man ein Gütesiegel, das einen zum Schriftsteller macht. Da heißt es dann: ›veröffentlicht bei X und zitiert von Y‹.“¹¹³

Christoph Meckel weist außerdem auf nationale Unterschiede hin, wenn er diese im Hinblick auf die Frage nach der Ursache des Schreibens einander gegenüberstellt:

„Die beliebte Frage ›Warum schreiben Sie?‹, mit der jeder Autor in Deutschland beworfen wird (in dieser von Fortschritt und Nützlichkeitszwang erschöpften, von Angst und Therapie gequälten Gesellschaft), ist nicht möglich in einem Land, wo Mangel herrscht, nicht zu hören dort, wo das Dasein in Frage steht. Das Selbstverständliche wird dort nicht befragt, es wird dort nicht bezweifelt, es wird gebraucht. Ich wurde in Brasilien nicht gefragt, in Italien, Polen und Israel nicht gefragt. Ich wurde in USA und Australien gefragt, ich wurde an keiner Stelle von Kindern gefragt.“¹¹⁴

Trotz aller Divergenzen in diesen Selbstaussagen von AutorInnen zum Schreibprozess, zur Motivation ihrer AutorInnenschaft, sind zwei Gemeinsamkeiten auffallend, die hier nochmals zusammengefasst werden sollen: einerseits die Begeisterung für das Lesen sowie andererseits das Erleben, in ihrem Schreiben mit jedem neuen Werk stets wieder am Anfang zu

¹¹³ Cameron, Julia: Von der Kunst des Schreibens ... und der spielerischen Freude die Worte fließen zu lassen. München: Knaur 2003. S. 21.

¹¹⁴ Meckel, Christoph: Von den Luftgeschäften der Poesie. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. S. 10.

stehen. Beide Erfahrungen kennzeichnen ihre Werdegänge; die erstere führt zum Hinweis, ohne Lektüre werde keine/r zum oder zur AutorIn.¹¹⁵ Die andere Erfahrung prägt sich auch in die Lehrsituation ein, da sie den Fachbereich mit charakterisiert: Es existieren in der Kunst kaum allgemeingültige Regeln, ein Wissen könne nur teilweise wie in anderen wissenschaftlichen Gebieten vermittelt werden: „Wenn es eine Regel für das Schreiben gibt, dann die, dass es keine Regeln gibt. Immer wenn mir jemand von einer Regel erzählt, nehme ich mir sofort vor, sie zu brechen.“¹¹⁶

Implizit zeigt diese Zusammenschau auch die divergierenden Werdegänge oder um den Bogen zur anfänglich erwähnten Redensart erneut zu spannen: Alle Wege führen nach Rom. Ob diese Annahme korrekt ist, welche Umwege entstehen, ob sie von Vorteil oder Nachteil für den/die AutorIn sind, soll in dieser Arbeit geprüft werden.

Ausgangspunkt war, die pädagogischen Rahmenbedingungen im Bereich der Lehre Literarischen Schreibens zu untersuchen, um die These zu prüfen, dass das elementare Prinzip der Ausbildung in einem institutionellen Rahmen keine anderen Grundzüge aufweist als der autodidaktische Weg: Die Auseinandersetzung mit Literatur anderer AutorInnen, ein Einüben des bewussten Lesens sowie die Erfahrung der Textkritik zu ersten eigenen Texten; dennoch gibt es Unterschiede – eventuell in der Effizienz, im Tempo, besonders auch im Renommee und den hierdurch zur Verfügung stehenden Netzwerken –, die sich prägend für den weiteren beruflichen Weg der AutorInnen auswirken können. Sie prägen nicht nur die Differenz zwischen autodidaktischem und institutionellem Weg, sondern sie wirken sich auch in einer bevorzugten Wahl eines bestimmten Ausbildungsortes aus, dessen Renommee auf die Entscheidung Einfluss nimmt.

Im Rahmen der hier vorgelegten Arbeit kann nur ein grober Überblick über einzelne Positionierungen im literarischen Feld der Schreibstudiengänge gegeben werden. Für eine vertiefte Analyse hätte der Fokus der Fragestellung enger gesetzt werden müssen, was hinsichtlich mangelnder wissenschaftlicher Untersuchungen zum deutschsprachigen Raum sowie zu einer vergleichenden Analyse der pädagogischen Haltung nicht möglich war. So manches wird daher unbeantwortet bleiben müssen oder nur angerissen werden können.

Auf eine kurze Vorstellung von Varianten des autodidaktischen Wegs, der nach wie vor neben dem institutionellen Lernen existiert, den pädagogischen

¹¹⁵ Vgl. Kapitel 2. 1. 1., Lektüre Literarischer Werke, S. 37–50. Sowie Kapitel 3. 3. 1., <READ, READ, READ>, S. 230–236.

¹¹⁶ George, Elizabeth: Wort für Wort oder Die Kunst, ein gutes Buch zu schreiben. München: Goldmann Verlag 2004. S. 73.

Grundprinzipien und Thesen im institutionellen Bereich folgt eine detaillierte Darstellung der einzelnen universitären Angebote im deutschsprachigen Raum sowie – für Österreich – auch einiger nicht-universitärer Initiativen, da hierzulande die Gründung eines eigenen universitären Instituts erst im 21. Jahrhundert auf Basis einer über innerhalb von circa vierzig Jahren gewachsenen Struktur erfolgte. Weitestgehend exkludiert wurde aus Gründen der persönlichen Verflochtenheit der Autorin einzig das «Institut für Narrative Kunst», das in Wien situiert ist.

Neben der klassischen Recherche in Primär- und Sekundärwerken zum Thema, wobei ich teilweise auch unveröffentlichtes Material, das mir dankenswerterweise von den jeweiligen AutorInnen zur Verfügung gestellt wurde, nutzte, arbeitete ich außerdem nach der qualitativen Methode mit narrativen Interviews, die für die Fragestellungen am sinnvollsten schienen. Ein Frage-Antwort-Verfahren schien nur bei den Eingangsfragen sinnvoll, da eine Differenz der Aussagen zu erwarten war und es obendrein das hauptsächliche Motiv der Interviews war, das persönliche Erleben der Einzelnen zu erforschen. Vollstandardisierte Interviews schieden von vornherein aufgrund divergierender Strukturen der einzelnen Institute als nicht zielführend aus. Das halbstandardisierte Interview, bei Instituten mit einer außergewöhnlichen Schwerpunktsetzung eventuell um ein oder zwei zusätzliche Fragen zu ebenjenen Spezifika ergänzt, schien geeigneter zu sein. Der Fragenkatalog des Interviews sowie für den schriftlich zu beantwortenden Fragebogen folgte davon abgesehen einer für alle Institute identen Struktur in Form von ExpertInnen-Interviews. Als Gesprächseinstieg wurden sehr klare, einfache Fragestellungen genutzt, damit die InterviewpartnerInnen in Fluss kommen konnten. In der Regel erfolgte ein Nachhaken erst bei Verstummen der oder des Sprechenden, teilweise überhaupt erst zu einem späteren Zeitpunkt, wenn eine Blockade spürbar wurde. Um aufgrund der durchschnittlich recht langen Interviewdauer von ca. 2 Stunden einer Ermüdung vorzubeugen, wurden im mittleren Teil überraschendere und emotionalere Fragen eingefügt. Die Reihenfolge der Fragen des Leitfadeninterviews wurde teilweise auch an den Gesprächsverlauf angepasst, da eine Unterbrechung des narrativen Charakters, der sich etablierte, nicht Anliegen der Interviewerin war. Alle Interviews wurden digital mitgeschnitten und zugleich auch während des Gesprächs protokolliert.

Bei den schriftlich zu beantwortenden Fragebögen, die per E-Mail über die Institute oder über AutorInnenverbände ausgesandt wurden, stellte sich der benötigte narrative Charakter als Problem heraus. Zum einen sollte die

Fragestellung bewusst offen gehalten werden, weshalb Modelle wie multiple choice-Verfahren von vornherein ausschieden, um den AbsolventInnen nicht indirekt eine Antwort nahe zu legen. Es wurde versucht, zum einen durch in Klammer gesetzte thematisch bezogene Stichwörter die Bandbreite des in jener Frage angesprochenen Themas anzudeuten, ohne jedoch hierdurch in eine vorgegebene Richtung zu lenken. Von den vierzehn gestellten Fragen beziehen sich neun explizit auf das jeweilige Institut bzw. den jeweiligen Verein, den der oder die AbsolventIn sich auswählte. Zwei Punkte fokussieren die Vor- und Nachteile einer Ausbildung im Allgemeinen, zwei weitere bitten beim Besuch mehrerer Institute oder Vereine um einen Vergleich sowie um eine konkrete in Bezug Setzung zum eigenen Werdegang. Die beiden abschließenden Fragen beziehen sich auf die Zukunft: Wie sieht er oder sie die eigene Zukunft als Autor bzw. Autorin? Glaubt er oder sie, dass sich die literarische Szene durch die Zunahme an Bildungsangeboten im deutschsprachigen Raum verändern wird und in welcher Hinsicht seiner bzw. ihrer Ansicht nach. Manchmal ergaben sich in weiterer Folge regelrechte Korrespondenzen mit StudentInnen und AbsolventInnen, die teilweise auch auf ein Konvolut von 50 Seiten im Austausch über ein bestimmtes Thema anwachsen konnten, u.a. weil die Interviewten sie mit eigenen Essays zur Fragestellung ergänzten. Die Fragebögen für Studierende und AbsolventInnen wurden aus Gründen des Datenschutzes über die Institute verteilt, wodurch auch die Menge der zurück erhaltenen Bögen variiert. An manchen Instituten, so zum Beispiel in Hildesheim und am «LCB», entstanden auch Dialoge mit Studierenden, die in ein oder mehrere Interviews mündeten.

Die Auswertung der Fragebögen folgte der qualitativen Inhaltsanalyse. Nach einem Raster wurde zuerst geprüft, ob Auffälligkeiten hinsichtlich einer besonderen Dominanz oder eines Fehlens eines gewissen Aspekts bestanden, alsdann wurden die einzelnen Aussagen der jeweiligen Interviewten zu jenem Aspekt nach Instituten gesammelt, nebeneinander gestellt, ohne Widersprüche, die sich eventuell zu anderen Lehrhaltungen oder Werdegangsbeschreibungen ergaben, aufzulösen, sondern allenfalls darauf hinzuweisen. Jede Wertung der Aussagen wäre einer Interpretation gleich gekommen; diese wurde der in Kapitel 7 vorgenommenen Beschreibung möglicher Werdegänge im 21. Jahrhundert vorbehalten. In diesem Abschnitt wird versucht, aus den erhaltenen Informationen aller Institute sowie der Aussagen autodidaktischer LiteratInnen eine möglichst ideale Form einer AutorInnen-Aus- und Weiterbildung zu substrahieren. Eine Interpretation in der Darstellung der Initiativen verbat sich auch aufgrund der Tatsache, dass die Autorin selbst als

Lehrende tätig ist und allfällige subjektive Schlüsse, zu denen es hierdurch kommen könnte, im Sinne einer objektiven Darstellung ausgeschlossen werden sollten. Im Hinblick auf eine Innensicht in das Seminargeschehen als solches und in die üblicherweise angewandten Techniken sowie in die sich entwickelnde Gruppendynamik in Textwerkstätten war diese Kenntnis sicherlich von Vorteil, ebenso in der Verflochtenheit mit den KollegInnen; nachteilig wirkt sie sich eventuell in der interpretativen Beurteilung aus.

Bedauerlicherweise war es in dieser Überblicksarbeit nicht möglich, das Gruppengeschehen in den Werkstätten der einzelnen Institute über einen längeren Zeitraum zu begleiten. Manche Lehrende verbaten sich dies mit dem Hinweis, es störe das Gruppengeschehen; wäre eine Teilnahme für diese Untersuchung notwendig, könne das übliche Bewerbungsverfahren und fallweise eben auch die Entrichtung der Lehrgebühr versucht werden; bei anderen wie zum Beispiel am «LCB» und am «DLL», welche die Möglichkeit des Hospitierens als durchaus denkbar klassifizierten, war dies der Autorin aufgrund ihrer beruflichen Gebundenheit an Wien aus organisatorischen Gründen leider nicht möglich. Im Hinblick auf die für Interviews ausgewählten Lehrenden gestaltete sich das Auswahlverfahren – neben dem Wunsch nach einer möglichst breiten Fächerung im Hinblick auf Alter, Hintergrund und Fachgebiet – auch nach den Zeitplänen der DozentInnen, da manche ihr Sabbatjahr nahmen oder einen Forschungsaufenthalt tätigten, andere zum Zeitpunkt meines Eintreffens am Ort des Instituts leider erkrankten oder schlicht ihre Zeitpläne durch andere Erfordernisse torpediert wurden. Jene Interviews, deren Aufnahmeort in den Fußnoten nicht vermerkt ist, fanden ausnahmslos in Wien statt. Alle Interviews, die in der Quellenangabe keine/n zweite/n GesprächspartnerIn verzeichnet haben, wurden von der Autorin dieser Arbeit geführt; diejenigen, welche der Sekundärliteratur entnommen wurden, sind durch die Person des Interviewers in der Quellenangabe ausgewiesen.

Ein Abdruck aller transkribierten Interviews in ihrem Gesamttext war aufgrund der Fülle des gewonnenen Materials nicht möglich. Die zusammengefassten Inhalte wurden den KollegInnen, die dies wünschten, zur Einsichtnahme vorgelegt, um etwaige durch die Verkürzung entstandenen Fehlinterpretationen auszuräumen.

Jene, die nur bereit waren, anonym einen Fragebogen auszufüllen bzw. die einzelne Antworten anonymisiert wissen wollten, weil sie aufgrund ihres Status als StudentIn an einem Institut bei negativen Aussagen Konsequenzen fürchteten, wurde dies gewährt. Manche erbaten eine Anonymisierung,

obgleich keine einzige Aussage objektiv betrachtet kritisch genannt werden kann, er/sie [Durch diese Darstellungsform in der Arbeit soll auch ein Schluss auf das Geschlecht verunmöglicht werden.] berief sich darauf, es sei der Interviewerin aus eigener Erfahrung bekannt, wie empfindlich KünstlerInnen seien, und man wisse nie, mit welcher Aussage man in ein Fettnäpfchen tappe. Hier bildet sich auch das hierarchische System der Institute ab, das sobald eine Form der Abhängigkeit z.B. durch Benotung oder Angewiesenheit auf Netzwerke entsteht, die anvisierte Begegnung auf Augenhöhe, die im pädagogischen Konzept des Workshops als arbeitsrelevant beschrieben wird, verunmöglicht wird. Die hinter den chiffrierten Fragebögen stehenden Personen sind der Autorin namentlich bekannt.

Dass Interviews, wie die Germanistin Konstanze Fliedl kritisch anmerkte,¹¹⁷ stets nur eine persönliche Meinung wiedergeben, ist der Autorin bewusst. Um etwaige Stimmungen als Grund für eine Aussage auszuschließen wurde deshalb versucht, mit so zahlreichen wie irgend möglich mehrmals zu sprechen, bzw. ihnen auch ihre Aussagen zu einem späteren Zeitpunkt nochmals schriftlich zur Durchsicht zukommen zu lassen.

Interessante Auffälligkeiten bei den Interviews waren auf Seiten der DozentInnen im gesamten deutschsprachigen Raum aber auch in den Schulen, die in der «EACWP» versammelt sind, die Abgrenzungsmechanismen durch Abwertung der anderen Initiativen, teilweise ohne detaillierte Kenntnisse. Bei AutorInnen außerhalb der Institute war eine allgemeine Skepsis gegenüber der Lehrbarkeit spürbar sowie im Laufe der Interviews die häufige Erkenntnis, man wisse eigentlich nicht wirklich, was «dort» geschehe, man habe keine Innensicht. Seitens der Studierenden bzw. AbsolventInnen war auffallend, dass sie sich beinahe vollständig von ihren ehemals eingereichten Bewerbungstexten distanzierten, diese als peinlich oder mittlerweile längst hinter sich gelassene erste Versuche titulierten.

Da es sich bei den Interviewten größtenteils um AutorInnen handelt, die Tag für Tag mit Sprache arbeiten, erschien es auch angebracht, ein Augenmerk auf den Duktus der Institute zu legen, wenn dieser besonders auffallend war, sei es im Hinblick auf die Pädagogik oder auf eine bestimmte Haltung gegenüber der literarischen Arbeit an und für sich. In Zitaten aus Interviews oder Fragebögen markierte ich diese Passagen daher mit [!] und bezog sie in die Auswertung in Kapitel 7 mit ein.

Um auch für diejenigen, die zu Beginn der Lektüre dem Thema noch fremd gegenüberstehen, die Lesbarkeit zu erhöhen, war es ein Anliegen, eine

¹¹⁷ Vgl.: Konstanze Fliedl im Interview, 18. 10. 2011.

einheitliche Zeichensetzung insbesondere auch im Hinblick auf die zahlreichen Namen der Institute und Initiativen einzuführen, die ich mit doppelten Guillemets («...») bzw. in Primärzitat, wenn sie als Eigennamen nicht ausgewiesen wurden, mit einfachen Guillemets in eckigen Klammern ([<]...[>]) markierte. Ebenso wurden nationale und persönliche Vorlieben in divergierender Zeichensetzung vereinheitlicht, erschwerte jene die Lesbarkeit: Für Interviews, die Teil eines Artikels waren, nutzte ich einfache Guillemets, ebenso für Ironisierungen, die in Zitaten vorgenommen wurden. Etwaige spezifische Kürzel, die in dieser Arbeit verwendet werden, finden sich in einem Siglenverzeichnis am Ende der Arbeit aufgeschlüsselt.

2. Werdegänge außerhalb institutioneller Ausbildung

Die grundsätzliche These, von der diese Arbeit ausgeht, lautet: Was sich AutodidaktInnen mittels Studium, vielfältiger Lektüre, Austausch mit KollegInnen in freundschaftlichen und/oder kollegialen Verbänden, Zirkeln, Foren, Gruppen sowie im Rahmen der Lektoratsarbeit in Verlagen selbst organisier(t)en, hat heute auch das Standbein Institut. Die Lernprozesse, die jede/r LiteratIn durchläuft, differieren in den wesentlichen Elementen nicht, die eingesetzten Strategien ähneln einander in ihren Grundzügen.

Wie in der Einführung thematisiert, ist schon der Terminus «SchriftstellerIn» schwierig zu definieren und variiert in seinen Grenzziehungen je nach Quelle; ebenso vielfältig sind die Gründe, die AutorInnen für ihr Schreiben angeben oder worin sie ihre persönliche Zieldefinitionen sehen. In diesem Kapitel nun soll gezeigt werden, worauf einzelne in ihren autodidaktischen Bemühungen um eine Weiterentwicklung ihrer beruflichen Fähigkeiten den Fokus legten und was heute angehenden AutorInnen außerhalb einer institutionellen Ausbildung weiterhin an Lernmöglichkeiten zur Verfügung stehen kann. Auf Basis der gemachten Interviews sowie der Literatur zum Thema wird der autodidaktische Weg in seinen Vor- und Nachteilen beleuchtet und die Frage durchdacht, inwieweit er je im engeren Sinne des Begriffs «autodidaktisch» gewesen ist, denn das Selbststudium prägte stets nur einen Teil des Werdegangs neben kollegialen Beziehungen und Netzwerken. Wie auffallend die Aussagen zum Aspekt eines kollegialen Miteinanders differieren, soll als Prämisse für den gesamten Untersuchungsbereich vorausgeschickt werden und lässt sich in einer Gegenüberstellung folgender konträrer Positionen veranschaulichen:

- Janet Burroway: „Writing is a solitary struggle, and from the beginning writers have sought relief in the company and understanding of other writers.“¹¹⁸
- Elias Canetti schrieb hingegen: „Zwischen Dichter und Dichter: ganz schmale Stege. Lebensgefährlich. Besser ein Umweg.“¹¹⁹

Ähnlich kontrastreich sind die Äußerungen zur Frage, ob ein philologisches Studium LiteratInnen dienlich sei. Ernst Jandl spricht sich für ein Nacheinander von Theorie und Praxis aus:

„Es ist die der Praxis vorangehende, die Praxis nach sich ziehende Theorie, die in der Kunst konstatierbar ist und für die Kunst eine Rolle spielt, wogegen die der Praxis folgende, sie systemisierende Theorie eine Sache im allgemeinen nicht der Künstler, sondern der

¹¹⁸ Burroway, Janet: *Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft*. New York: Longman 2000. S. xii.

¹¹⁹ Canetti, Elias: *Über die Dichter*. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2004. S. 11.

Kunsttheoretiker, und nicht für die Kunst, sondern für die Wissenschaft von der Kunst ist. Letztlich wird die der Praxis vorangehende Theorie, von der Kunst die sie nach sich zieht, eingeholt und überholt werden müssen, um ihre Aufgabe zu erfüllen, und wird dann, als inzwischen überholt, aus dem Bereich der Kunst in den des Wissens hinüberwechseln, den der Geschichte, während die Werke, die sie einst nach sich zog, hoffen dürfen, im Bereich der Kunst zu bleiben.“¹²⁰

Er betont, jede/r AutorIn mache sich neben der literarischen Arbeit ohnehin auch über Aspekte der Theorie Gedanken – unabhängig davon, ob er oder sie diese niederschreibe oder nicht.¹²¹ „Dieses Denken während des Schreibens, das nicht gleich den Wörtern und Sätzen des tatsächlich Geschriebenen ist, ist das Theoretische, das in der Praxis, ich bin überzeugt davon, eines jeden enthalten ist, dessen Praxis das Schreiben von irgend etwas an Literatur ist.“¹²² Während einige sich als Privatperson in die theoretische Reflexionen einlesen,¹²³ setzten sich andere damit im Rahmen eines philologischen Studiums auseinander. Christoph Hollender vertritt 1987 die Ansicht, der Prozentsatz derjenigen, die AutorInnen werden wollen, sei unter den Studierenden der Germanistik „[...] nicht gering [...]“¹²⁴. Wie in nachstehendem Zitat angedeutet, waren angehende AutorInnen an den philologischen Fakultäten im deutschsprachigen Raum oftmals eher unwillkommen:

„«Wer von Ihnen Schriftsteller werden will, ist hier falsch. Da müssen Sie was anderes studieren.» Wir sahen uns ratlos an. Vom österreichischen Germanistikpapst Wendelin Schmid[t-]Dengler hatten wir uns eigentlich etwas anderes erwartet. Nette Begrüßung für die erste Germanistik-Vorlesung im Audimax. Wir wollten ohnehin nicht Schriftstellerinnen werden und dafür Germanistik, [V]ergleichende Literaturwissenschaften oder Theaterwissenschaften studieren. Wenngleich andere mit diesen Studien sehr erfolgreich waren – Arno Geiger, Eva Menasse oder Daniel Kehlmann. Also durchaus gehbare Wege. Umwege vielleicht – denn den direkten Weg gab es damals noch nicht. Mein Platz blieb dann jedenfalls leer, aber das ist eine andere Geschichte.“¹²⁵

¹²⁰ Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Darmstadt: Luchterhand 1983. S. 97.

¹²¹ Vgl.: Ebenda. S. 99.

¹²² Ebenda S. 100.

Vgl. auch: Dürr, Claudia; Zembylas, Tasos: Wissen, Können und literarisches Schreiben Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis. Wien: Passagen Verlag 2009.

¹²³ Vgl.: Kapitel 2. 1. 2. , Essays, Poetiken, Tage- und Notizbücher, Briefwechsel, S. 50–68.

¹²⁴ Hollender, Christoph: Die «Schreibklasse» – Unterrichten im literarischen Schreiben. In: Theorie und Praxis des Schreibens. Wege zu einer neuen Schreibkultur. Hg.: Gössmann, Wilhelm. Düsseldorf: Schwann 1987. S. 20.

¹²⁵ Bereuter, Zita: Kann man Schreiben studieren? 27. 05. 2008. URL:

<http://fm4v2.orf.at/zita/222737/main> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.

Vgl. ebenso: Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 11.

Für manche, wie Hans-Ulrich Treichel, der erklärt, er hätte seinen Schreibwunsch erst im Laufe des Studiums erkannt,¹²⁶ stellt die Sekundärliteratur ein Faszinosum dar.¹²⁷ Anderen, wie z.B. Raoul Schrott, wird der divergierende Blick der Literaturwissenschaft auf Literatur zum Problem für ihr LiteratInnen-Ich:

„[...] die Erbensche Tiefengrammatik mit ihren chemischen Formeln und biologischen Stammbäumen sagte mir genausowenig wie diese verquaste deutsche Sekundärliteratur, die aus einer Anhäufung von Zitaten und Fußnoten bestand, die ein belangloser Fülltext verband, der eigentlich nur die Bibliographie am Schluß zum Ziel zu haben schien. Literatur verstand man, wenn überhaupt, dann als verlängerten Arm der Philosophie; aus ihr nahm man sich die Konzepte und Begriffe, ohne sie auf ihre Relevanz zu prüfen, und hing den Text daran auf. Hegel, Husserl oder Adorno, die in der Lage waren, alles zu erklären, von der Staubsaugerbetriebsanleitung bis zu Rilke.“¹²⁸

Ähnlich ablehnend äußern sich weitere KollegInnen. Julian Schutting erklärt im Interview: „Wenn man nicht wirklich begabt ist, vergeht einem dort [an der Germanistik] alles.“¹²⁹ Uwe Johnson betont:

„Ich habe Germanistik studiert, und wenn man vier Jahre lang mit allen Mitteln und Ausflüchten und Auskünften der Literatur seminaristisch vertraut gemacht worden ist, stellt sich eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den Techniken ein.“¹³⁰

Peter von Matt, Literaturwissenschaftler und Schriftsteller, analysiert in einem Gespräch mit Guy Krneta, Autor und Mitbegründer des Künstlerinnen- und Künstlernetzwerks «Kunst+Politik», die Schwierigkeit einer Ausbildung für AutorInnen mittels philologischer Studien:

„Das Germanistikstudium ist häufig der Anfang einer Schriftstellerkarriere, aber an sich kein idealer, da die handwerkliche Dimension vollkommen fehlt. Man begegnet einer Menge von Texten, aber man liest sie fast ausschliesslich semantisch, auf ihre Bedeutung hin. Der Text als Gebilde, als Struktur, als etwas, das gemacht ist und ganz bestimmte Arbeitstechniken voraussetzt, ist sekundär.“¹³¹

Ähnlich äußert sich auch Hermann Burger, der in seinem Statement die unterschiedlichen Zugangsweisen der PhilologInnen und der LiteratInnen zum literarischen Werk unterstreicht:

¹²⁶ Vgl.: Treichel, Hans-Ulrich: Unendlicher Abschied. Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands [1975/76]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 184.

¹²⁷ Vgl.: Treichel, Hans-Ulrich: Der Entwurf des Autors. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 40.

¹²⁸ Schrott, Raoul: Die Erde ist blau wie eine Orange. München: dtv 1999. S. 126.

¹²⁹ Julian Schutting im Interview, 11. 01. 2010.

¹³⁰ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 112.

¹³¹ Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 66.

„Als Literaturwissenschaftler habe ich die Deckungsgleichheit von Form und Inhalt zu erfahren und nachzuweisen, als Schriftsteller herzustellen und hinterher zu erfahren. Das sind zwei Paar Schuhe. Zum Konflikt kommt es dann, wenn ich über mein germanistisches Wissen zur Praxis kommen will. Dann entsteht das Gedicht aus der Retorte oder Eunuchenprosa. Ich darf als Künstler nie genau wissen, was mich umtreibt. Ich löse kein Rätsel, sondern stelle eines dar. [...] Der Schriftsteller ist ein schlechter Wissenschaftler in eigener Sache, die Theorie hinkt dem Produzieren immer hinterher wie die alte Fasnacht. Es ist der Weg eines Schlafwandlers über einen Dachfirst. Der Germanist darf den Dichter dabei nicht aufwecken, sonst stürzt er ab.“¹³²

Für den/die LiteratIn tue es Not, das Wissen über die Bearbeitungsweisen ähnlicher Themenstellungen anderer AutorInnen zu ‹vergessen›;¹³³ deshalb sei die „Symbiose“¹³⁴ von DichterInnen- und GermanistInnen-Ich nicht problemfrei, sondern entspreche eher einer störungsanfälligen Balance, die es bewusst zu wahren gelte:¹³⁵ „Der Wissenschaftler muß immer wieder ein Auge zudrücken, wenn der Schriftsteller am Werk ist.“¹³⁶

Dies zeigt sich auch in folgender Reflexion Michael Köhlmeiers:

„Als ich anfang zu schreiben, hatte ich diesen Minderwertigkeitskomplex, hab ich es als Makel empfunden, weil man mir immer gesagt hat: Man kann nicht mehr erzählen, man soll nicht mehr erzählen. Sogar: Es ist politisch verwerflich, nach dem Nationalsozialismus wieder blauäugig zu erzählen. Obwohl ich dieses Argument nie verstanden hab ... Und ich wußte: Das ist alles, was ich kann. Ich hab gewußt, wenn das nicht mehr geht, dann kann ich nicht mehr Schriftsteller sein. Und das hat mich schon bedrückt. In den [19]70er Jahren, wo Handke gesagt hat: ‹Wenn schon eine Geschichte am Horizont auftaucht, schieb ich das Manuskript beiseite›, da hab ich mir gedacht, dann kann ich nicht mitmachen da; da hab ich nichts verloren. Und vielleicht ist man diese Art Literatur schon so übersatt, daß man sich zurückbesinnt an die Anfänge des Erzählens überhaupt.“¹³⁷

Sich von gewissen angelesenen Theorien zu distanzieren, kann eine Herausforderung werden:

„Ich hab ein märchenhaftes, kindliches Gemüt beim Erzählen und Mühe gehabt, diese theoretischen Debatten der Universität wieder aus meinem Kopf herauszubekommen und wieder diese Haltung des

¹³² Burger, Hermann: Künstler – Therapeuten der Wirklichkeit. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 74.

¹³³ Vgl.: Ebenda. S. 76.

¹³⁴ a.a.O.

¹³⁵ Vgl.: a.a.O.

¹³⁶ a.a.O.

¹³⁷ Köhlmeier, Michael: Erzählen: dem Vergangenen die Referenz erweisen. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 169.

Erzählens und Erzähltbekommens einzunehmen, die ich als Kind hatte. Und ich hab auch festgestellt, daß die fruchtbarste Haltung für mich beim Schreiben nicht die des Erzählers ist, sondern desjenigen, der erzählt bekommt. Das klingt jetzt sehr kokett, ist aber nicht so gemeint. Wenn ich das Gefühl hab, es tauchen diese Gespenster auf, die mir ihre Geschichte erzählen, dann läuft es beim Schreiben. Wenn ich das Gefühl hab, ich muß mir jetzt eine Person konstruieren – Was für Eigenschaften geb ich ihr? Was laß ich sie jetzt sagen? – wenn ich das Gefühl hab, das erfind ich hier alles, dann komm ich mir als solches Mangelwesen vor, daß ich mir denke, das geht nicht.“¹³⁸

Köhlmeier habe es sich mittlerweile angewöhnt, zu Zeiten der Schreibarbeit die kritische Stimme in sich ad acta zu legen:

„Während der Arbeit denk ich weder an die Kritik, noch denk ich an den Markt, noch funkt mir mein Germanistikstudium da hinein; was am Anfang schon so war, daß der Germanist zu mir sagt nach ein, zwei Seiten: ‹Na klar gefällt Dir das, das hörst Du gerne, aber kann man das heute noch so?› Das stört mich heute überhaupt nicht mehr.“¹³⁹

Im Hinblick auf eine persönlich nötige Distanzierung gegenüber theoretischen Konzepten, die den jeweiligen Zeitgeist dominieren, erging es Robert Menasse ähnlich:

„Das hat mich wahnsinnig lang paralyisiert, weil ich keine Möglichkeit gehabt hab, meinem genuinen Talent nachzugeben. Schon bei der ersten Zeile hab ich mir immer überlegt: Man darf nicht erzählen, also zerstör ich das wieder. Oder doch nicht? ... Meine ersten Arbeiten sind Texte voller grotesker Brüche. Ich hab ununterbrochen Fragmente produziert aus inkohärenten Einzelteilen, was mich selbst auch heillos verwirrt hat. Das war dann auch der Punkt, [19]76/77, wo ich beschlossen habe, ein paar Jahre nicht zu schreiben und mein Studium fertigzumachen.“¹⁴⁰

Ihm wurde das Verfassen seiner Doktorarbeit, an der er während der Jahre, da er in Brasilien als Lektor tätig war, schrieb, zur Befreiung:¹⁴¹

„Und dort hab ich erst wieder angefangen zu schreiben, weil ich dort zum zweiten Mal befreit wurde. So wie ich durch die neue österreichische Literatur als Leser befreit wurde, so wurde ich dann in Brasilien als Autor befreit. Ich habe die lateinamerikanische Literatur gelesen und gelernt: Ja, man kann erzählen. Und es muß deswegen überhaupt nicht trivial oder überholt oder konservativ sein. Man kann also mit avanciertem Kunstanspruch erzählen. Am meisten interessiert hat mich die Literatur, die kulturelle Schocks und Brüche gezeigt hat. [...] Alejo Carpentier zum Beispiel, ‹Die verlorenen Spuren› – dieser Roman war für mich so toll wie ein Weltwunder. Oder Cabrera Infante, ‹Die drei traurigen Tiger›. Oder Antônio Callado. Sein ‹Quarup›-Roman ist ein Beispiel dafür, wie unfruchtbar

¹³⁸ Ebenda. S. 173.

¹³⁹ Ebenda. S. 170.

¹⁴⁰ Menasse, Robert: Mit avanciertem Kunstanspruch erzählen. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 236.

¹⁴¹ Vgl.: a.a.O.

dieses europäische Verdikt ist, daß gesellschaftliche Totalität nicht mehr literarisch darstellbar sei.“¹⁴²

Wer etwas werden wolle, „[...] was man im Augenblick, da man diesen Wunsch verspürt, im Grunde immer schon ist [...]“¹⁴³, nämlich SchriftstellerIn, erfährt die eigene Person trotz der Begeisterung für Literatur an der Philologischen Fakultät als am falschen Ort seiend. Die Schwierigkeit dieser Situation thematisiert Robert Schindel in einem Interview:

„Im deutschsprachigen Raum gibt es im Bezug auf das Schreiben keine Tradition für diese Herangehensweise [des Erlernens an universitären Instituten], weil man irgendwie immer noch dem Geniebegriff aus der Romantik huldigt, also diese Haltung: Wen's drängt und wen's zwick, der kann schreiben. Tatsächlich müssen aber die Schriftsteller auch ihr Handwerk lernen. Früher hat man sich vorgelesen, in Schriftstellerrunden versammelt und die Texte aneinander probiert. Und manche haben sich eben auch alleine durchgeschlagen.“¹⁴⁴

Wissend, dass den- oder diejenige, der oder die diesen Beruf „[...] wirklich aus seinem Inneren heraus [...]“¹⁴⁵ ergreifen wolle, „[...] sowieso nichts aufhalten [...]“¹⁴⁶ könne, sieht Robert Schindel ebenso wie Ferdinand Schmatz¹⁴⁷ im autodidaktischen Weg nach wie vor eine mögliche Variante des Werdegangs. Als junger, deutschsprachiger Autor sei diese für Schindel der einzig denkbare Weg gewesen, ein Studium in der DDR kam nicht in Frage, zudem fühlte er sich im Genie-Glauben beheimatet: „Außerdem dachte ich damals, so wie viele Autorinnen und Autoren auch heute noch: [◁]Literarisches Schreiben[▷], da gibt es nichts zu lernen, dazu muss man ein Genie sein.“¹⁴⁸

Eine weitere der heute tätigen DozentInnen, die sich für den autodidaktischen Weg als Variante aussprechen, ist die in Biel lehrende Literaturwissenschaftlerin Marie Caffari:

„Der Weg über die Schule sei keineswegs der einzig Erfolg versprechende, sagt Caffari: ◁Auch der autodidaktische Weg ist nach wie vor ein guter Weg.◁ Und nicht jeder könne von der Ausbildung profitieren: Grundvoraussetzung sei, dass man sich intensiv mit Kritik und Austausch auseinanderzusetzen bereit sei. Auch Studierende in Biel seien beim Schreiben mit ihren Texten allein, so Caffari, aber: ◁Sie

¹⁴² a.a.O.

¹⁴³ Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 11.

¹⁴⁴ Heidegger, Gerald: ◁Artmann hat mich ja sofort verscheucht◁. 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.

¹⁴⁵ Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: ◁Schreiben kann nicht eh ein jeder◁. 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.

¹⁴⁶ a.a.O.

¹⁴⁷ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

¹⁴⁸ Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: ◁Schreiben kann nicht eh ein jeder◁. 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.

werden in dieser Einsamkeit gestört – und diese Störung muss man positiv nutzen können.“¹⁴⁹

Andere AutorInnen, wie zum Beispiel Rolf Hochhuth, der zwar als Gasthörer diverse Vorlesungen besuchte, visierten von Beginn an bewusst eine autodidaktische Ausbildung an: „[...] ich habe mich, weil ich Schriftsteller werden wollte, vor der Mühsal gedrückt, irgendwo das Abitur zu versuchen – was ich keineswegs zur Nachahmung empfehle.“¹⁵⁰ Er betrachte Literatur stets aus dem subjektiven Blickwinkel des freien Autors:¹⁵¹ „Ich bin demnach Autodidakt – einer jener über die Fontane im ›Stechlin‹ gesteht: ›Autodidakten übertreiben immer, ich weiß das, ich bin nämlich selber einer.‹“¹⁵²

Reinhard Jirgl spricht sich gleichfalls dezidiert gegen ein universitäres Studium für AutorInnen aus: „Ich glaube, wenn ich diesen glatten, geradlinigen Bildungsweg beschritten hätte, dann wäre mir das Schreiben abtrainiert worden.“¹⁵³ Dies hänge, wie er einräumt, mit seiner Poetik zusammen:¹⁵⁴

„[...] die Konflikte, die Widersprüche und die Probleme des Draußen müssen durch diesen Filtrationsprozeß der Sprache [d.h. den Alltag, in den wir gestellt sind, sprachlich zu destillieren und als Emotionalität und Wirklichkeit des Textes erneut auftauchen zu lassen] im Text sich wiederfinden lassen – und das möglichst in der ganzen Bandbreite des literarischen Sprechens.“¹⁵⁵

Wie zahllose KollegInnen bezeichnet auch Andrea Winkler ihr Schreiben als „[...] etwas Existenzielles [...]“¹⁵⁶, die Liebe zur Literatur sei Basis ihres Werdegangs:

„Nach den wesentlichen Einflüssen ihres Werdegangs befragt, erklärt Andrea Winkler, dass ein bestimmtes Interesse an Büchern wie auch ein frühes Beginnen mit dem Schreiben, insbesondere mit dem Schreiben von Tagebüchern, sie sicher geprägt haben. Wieso sie allerdings mit dem Schreiben begonnen hätte, darauf zu antworten empfinde sie als äußerst schwierig, da dies ›auf immens vielen Konstruktionen beruht, die schon vorab da sind. [...] Diese gewisse Lust am Alleinsein, am Kommunizieren in diesem Alleinsein, und dieses spielerische Moment in meinem Leben‹ könnten Gründe dafür gewesen sein.“¹⁵⁷

¹⁴⁹ Blumer, Florian: Das Literaturinstitut in Biel. Eine Schule für Kritikfähige mit Ausdauer. In: Tages Anzeiger, 14. 02. 2011. S. 31.

¹⁵⁰ Hochhuth, Rolf: Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 11.

¹⁵¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁵² a.a.O.

¹⁵³ Jirgl, Reinhard: Material muß gekühlt werden. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 519. Heft, Mai, Juni 1998. S. 57.

¹⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁵ Ebenda. S. 58.

¹⁵⁶ Schachinger, Marlen (Hg.ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 141.

¹⁵⁷ a.a.O.

Neben der Lektüre wird häufig eine breitgefächerte Allgemeinbildung als wesentlicher Grundstock genannt. Marianne Gruber, welche in der Bibliothek des Vaters ein prägendes Element ihres späteren Schreibens sieht,¹⁵⁸ hat selbst keine philologische, fachspezifische Ausbildung: Auf ein Klavierstudium am Konservatorium in Wien folgten vor ihrem Wechsel zur Psychologie bei Viktor Frankl noch mehrere Semester Medizin:¹⁵⁹

„Es ist völlig egal, was man gelernt hat, je mehr, desto besser; es ist sozusagen das Spielmaterial für die Fantasie, und wenn es Medizin war, dann spielt dieses Wissen irgendeine Rolle, wenn es Soziologie war, dann eben Soziologie. Was immer – man kann nie so tun, als hätte man etwas nicht gelernt, gehört, erfahren, und man muss über all das Erfahrene froh sein – auch dankbar dafür.“¹⁶⁰

Der Schweizer Autor Guy Krneta betont in einem Interview, seines Erachtens sei, abgesehen von Schreibstudiengängen, die autodidaktische Aneignung ein erfolgversprechender Weg, stehe man dabei zudem im Dialog mit anderen KollegInnen:

„Das Tun. Wichtig ist aber, dass man im Austausch steht mit anderen Schreibenden, sich ein Umfeld schafft, welches die eigene Schreibtätigkeit ernst nimmt und einschätzen kann. Es ist gefährlich, sich jahrelang einzusperren, zu jobben und auf den großen Durchbruch hinzuleben. Man sollte zur Kenntnis nehmen, was um einen herum geschrieben wird, sich dem Vergleich stellen. Sehr gute Übungsfelder sind übrigens performative Formate wie zum Beispiel Poetry-Slams. Oder auch die Teilnahme an Schreibwerkstätten.“¹⁶¹

In weiterer Folge sollen einige Möglichkeiten des autodidaktischen Aneignungsprozesses von fachspezifischem und handwerklichem Wissen thematisiert werden, welche AutorInnen vor der Etablierung diverser Schreibstudiengänge sowie heute parallel dazu für sich nutzten und nutzen.

¹⁵⁸ Vgl.: Seibert, Ernst: «Man muss über all das Erfahrene froh sein». Anlässlich des 40-jährigen Bestehens der Österreichischen Gesellschaft für Literatur führte Ernst Seibert ein Gespräch mit deren Leiterin, der Autorin Marianne Gruber. In: praesent 2003. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Edition Praesens 2002. S. 79.

¹⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁰ Ebenda. S. 82.

¹⁶¹ Blumer, Florian: In Biel werden «Zufälle organisiert». In: Der Bund, 16. 02. 2011. S. 35.

2. 1. Lernwege der AutodidaktInnen

2. 1. 1. Lektüre Literarischer Werke

„Die Lektüre ist ein Laster wie das Rauchen, und es ist ebenso schwer, sich diese Droge abzugewöhnen.“

(Uslar, Moritz von: Fragen an Hans Magnus Enzensberger. Zeit magazin, Nr. 33, 12. 08. 2010. S. 13.)

Wie auch für diejenigen in einer institutionellen Ausbildung stellt das Lesen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse im Hinblick auf das eigene Arbeiten für AutodidaktInnen die Basis ihres Entwicklungsprozesses. Dies zeigt sich unter anderem im Duktus, in dem LiteratInnen von ihren Lektüreerlebnissen erzählen: Uwe Johnson spricht von „Lese-Anfälle[n]“¹⁶², Ray Bradbury nennt Primärliteratur sowie Essays den „Speisezettel“¹⁶³ für AutorInnen. Günter Kunert bezeichnet KollegInnen als „Patenväter“¹⁶⁴, während Sudabeh Mohafez im Hinblick auf Marguerite Duras von einem „Sternmensch[en]“¹⁶⁵ spricht:

„Es ist wirklich hilfreich, Sternmensen zu kennen, besonders wenn man sich verlaufen hat, denn man kann hochsehen zu ihnen, und sie zwinkern einem zu und zeigen einem den Weg. Also sehe ich hoch, und da leuchtet Marguerite Duras, und jetzt folge ich ihrem Leuchten und bin also gar nicht mehr verlaufen, sondern jetzt laufe ich immer hinter ihren nichtgelogenen Büchern her und singe vielleicht ein Lied dabei [...]“¹⁶⁶

Mehrfach berichten LiteratInnen von einer Schreibgenese, die vom mündlichen Erzählen ausgeht: Als Kind erzählte Georg Bydlinski sich und seinen beiden jüngeren Zwillingsbrüdern Einschlafgeschichten, die mit allerlei Gelesenem angereichert waren.¹⁶⁷ Ebenso Renate Schoof: „Zu dieser Zeit ging ich abends, anders als die meisten Kinder, gern früh zu Bett, um vor dem

¹⁶² Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. S. 57.

¹⁶³ Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 52.

¹⁶⁴ Kunert, Günter: »Diese fertige und schon wieder verschwindende Welt ...«. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 12.

¹⁶⁵ Mohafez, Sudabeh: Bücher Orte Sterne. In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 138.

¹⁶⁶ a.a.O.

¹⁶⁷ Vgl.: Bydlinski, Georg: Meine <ersten> Manuskripte. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 18.

Einschlafen in Ruhe Geschichten erfinden zu können – hinaushorchend in erst später erreichbare Ferne, in die verheißungsvolle, erregende Welt da draußen.“¹⁶⁸ Für Renate Welsh werden die Geschichten, die sie als Kind einem Schulkollegen erzählt, zum Überlebensmittel.¹⁶⁹ Auch Karlhans Frank bezeichnet sich als einen Lesebesessenen, schon als Kind habe er das Bedürfnis gehabt, sich alles Geschriebene, von Plakaten, Zeitungen, Packungsaufschriften bis hin zu Büchern, anzueignen.¹⁷⁰

Peter Bichsel bringt die allgemein erkennbare Tendenz auf einen deutlichen Nenner: „Ich bin durch das Lesen zum Schreiber geworden.“¹⁷¹ Seines Erachtens sei dies ohnehin „selbstverständlich“¹⁷²; den- bzw. diejenigen, für die das nicht gelte, der oder die dennoch die eigene Berufung in der Literatur sehe, begegnen AutorInnen mit Unverständnis. Manfred Chobot z.B. notiert im Fragebogen:

„Wenn jemand in einer Schreibwerkstatt daherkommt und eine Liste haben möchte, was er /sie lesen soll, dann steigt mir die Galle hoch. Und ich sage: Suche dir selbst, was dich interessiert, was dir entgegenkommt. Wenn du dazu nicht imstande bist, beginne erst gar nicht mit dem Schreiben. (Ich schaue auf die Uhr und rechne mir aus, was ich soeben verdient habe. – Was sich nicht auf dieses Mail, sondern auf die Situation des Lehrenden in einer Schreibwerkstatt bezieht.)“¹⁷³

Bedeutet in der Kindheit das Lesen für manche wie Hans Christoph Buch eine Flucht in „[...] literarische Ersatzwelten [...]“¹⁷⁴, für andere – auch als

¹⁶⁸ Schoof, Renate: Zieh deinen Träumen Regenmäntel an. Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 119.

¹⁶⁹ Vgl.: Welsh, Renate: Rotschädlerte Hexerei. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 144.

¹⁷⁰ Vgl.: Frank, Karlhans: Wie ich zum Lettermann wurde. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 27.

¹⁷¹ Bichsel, Peter: «Wenn einer eine Pfeife raucht, dann ist das eine Geschichte». In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 23.

¹⁷² a.a.O.

¹⁷³ Manfred Chobot, Fragebogen, 04. 07. 2009.

¹⁷⁴ Buch, Hans Christoph: «Alles, was ich versuchen kann, ist, mit den Mitteln der Sprache Zustände zu beschreiben, die schon lange jeder Beschreibung spotten». In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch,

Erwachsene – Trost und Anregung,¹⁷⁵ haben wiederum andere wie Martin Walser mit einem Jugendfreund „[...] eine wilde Lesegemeinschaft zu zweit [...]“¹⁷⁶ oder sie suchen auch als Erwachsene das Gespräch über Literatur:

„Es ist ein luxuriöser Standpunkt, aber ich finde, daß das Lesen erst beendet ist, wenn man das, was man gelesen hat, mit anderen teilt, indem man mit ihnen darüber spricht oder indem man darüber schreibt und seine Leseerfahrung ausarbeitet. Im Ausarbeiten der Leseerfahrung erfährt man etwas über sich, das glaube ich ganz sicher.“¹⁷⁷

Lektüre bedeutet oftmals auch Erstaunen über sprachliche, strukturelle und/oder technische Eigenheiten bzw. Avantgardismen der KollegInnen, die sich in den eigenen Umgang mit gestaltetem Erzählen alsdann einprägen. Peter Glaser erzählt, er habe durch Ernst Jandls Lyrik „fassungslos“¹⁷⁸ für sich entdeckt, dass solches Schreiben erlaubt sei;¹⁷⁹ Albert Ostermeier erklärt, Büchners «Dantons Tod» habe ihn zum Schreiben gebracht,¹⁸⁰ und Elias Canetti gibt an, Stendhals «Le Rouge et le Noir» wiederholt gelesen zu haben, um sich „[...] an seiner [Stendhals] Klarheit zu schulen [...]“¹⁸¹. Um diese Beispielkette abzurunden sei Michael Köhlmeier das Wort gegeben, der für sich sagt, prägendstes Leseerlebnis sei ihm Dostojewskijs «Schuld und Sühne» gewesen:¹⁸²

„Aber, wo ich die Literatur so richtig reingesoffen hab, das war Dostojewskij. Bei Schuld und Sühne war ich hinterher ein anderer Mensch. Das klingt so pathetisch. Aber man spürt es ja selbst. Ich bin, ohne Zweifel, danach in eine andere Richtung gegangen. Dieses

Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 94.

¹⁷⁵ Vgl.: Wiener Salongespräche. Hg.^{innen}: Dobretsberger, Christine; Neiss, Beatrix St. Pölten: NP Buchverlag 2003. S. 118.

¹⁷⁶ Martin Walser. Lesen und Schreiben. Das «letzte» Interview. In: Ndl. Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 517. Heft, Januar/Februar 1998. S. 21.

¹⁷⁷ Ebenda. S. 10.

¹⁷⁸ Glaser, Peter: Anmerkungen zu einer speziellen Realitätstheorie In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 59.

¹⁷⁹ Vgl.: a.a.O.

Vgl. auch. Heimrad Bäcker Reaktion auf Heißenbüttel sowie auf die «Wiener Gruppe». (Vgl.: Bäcker, Heimrad: Sprache neu zu sprechen. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 61.)

¹⁸⁰ Vgl.: Ostermeier, Albert: Die Pfütze, die die Welt bedeutet. Gedanken zum Theater und einem Satz Büchners. In: «nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör». Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 117.

¹⁸¹ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 275.

¹⁸² Vgl.: Köhlmeier, Michael: Erzählen: dem Vergangenen die Referenz erweisen. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 170.

Leseerlebnis hab ich dann ständig gesucht. Und die Bücher, bei denen ich es hatte, kann man wahrscheinlich an einer Hand aufzählen. Ich hab aber nie die Ambition gehabt, zu schreiben wie Dostojewskij. Ein Leseerlebnis, wo ich sagen konnte: Das ist wie Leben – wo ich das Gefühl hatte, das, was um mich ist, ist der Abguß der Literatur – solche Erfahrungen hatte ich bei ›Hundert Jahre Einsamkeit‹ von Garcia Marquez. Ich hab dann alles von ihm gelesen, aber in keinem seiner Werke mehr annähernd das gespürt. Und es ist vor allem Thomas Mann, den ich relativ spät gelesen hab. Und da ganz besonders ›Der Zauberberg‹.“¹⁸³

Andrea Winkler erläutert, Lesen und Schreiben sei ihr ein miteinander kommunizierendes Wechselspiel:

„Sie glaube auch, dass ihr Schreiben aus dem bewussten Lesen komme, indem sie, sehr vereinfacht gesagt, in den Texten den Moment aufzuspüren versuche, der ihr zeigt, woher der Text eigentlich komme und wohin er dann (in ihrem Schreiben) gehen könne: ›Unter Umständen findet da ein ganz wichtiger wechselseitiger Prozess statt, zwischen mir, der Leserin, und dem Text‹, und das sei für sie, ›so eine singuläre und mit nichts anderem vergleichbare Art der Beziehung, [...] dort, an dieser Schnittstelle, an dieser Berührung beginnt für mich ganz viel [...]‹.“¹⁸⁴

Die Empfehlung aus der Lektüre zu lernen, solle nicht nur auf jene Gattung begrenzt verstanden werden, in der man selber tätig sei, sondern darüber hinausreichen, dem/der Prosa-AutorIn wird z.B. das Lesen lyrischer Werke nahegelegt:

„Lesen Sie jeden Tag Ihres Lebens Gedichte. Poesie ist gut, weil sie Geisteskraft beansprucht, die wir sonst nicht oft genug nutzen. Poesie erweitert die Sinne und hält sie in Topform. [...] Poesie ist vor allem verdichtete Metapher oder Vergleich. [...] Und vor allem – in Gedichtbänden lassen sich überall Ideen finden. Trotzdem habe ich selten von Literaturdozenten gehört, die sie zur Inspiration empfehlen.“¹⁸⁵

Auch Harry Mathews unterstreicht diese Ansicht: „I think poetry is the best possible training for a prose writer, because it rubs your nose into the actuality of language, but I wasn't able to write prose in any satisfying way until much later, and even then I struggled.“¹⁸⁶

Während für Mathias Göritz die wiederholte Lektüre der Werke Charles Dickens eine „Lockerungsübung“¹⁸⁷ ist, da er dessen Ironie und „[...] Präzision

¹⁸³ a.a.O.

¹⁸⁴ Schachinger, Marlen (Hg.ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 141.

¹⁸⁵ Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 50.

¹⁸⁶ Harry Mathews. In: the way we write. Interviews with award-winning writers. Hg.ⁱⁿ: Baker, Barbara. London: Continuum 2007. S. 121.

¹⁸⁷ Göritz, Matthias: Wie man eine Münze wirft und wieder fängt. Charles Dickens: Bleak House [1852]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 47.

der Beschreibung, der Magie [...]“¹⁸⁸ anregend findet, weil sie ihm über „[...] hölzerne, angstvolle Phasen des Schreibens hinweg [...]“¹⁸⁹ helfen, ist es für Antje Rávic Strubel die amerikanische Autorin Joan Didion, die sie sogar als „Mentorin“¹⁹⁰ bezeichnet:

„Ich habe alles von Joan Didion gelernt. Ich habe mir Feuer bei Brigitte Reimann und Ernest Hemingway abgeschaut, das Schwülstige bei James Baldwin, Pathos bei Djuna Barnes und Risiko bei Gertrude Stein, ich habe mir das Absurde bei Samuel Beckett, das Phantastische bei Wladimir Nabokov, das Romantische bei Paul Auster, Raymond Chandler und Ingeborg Bachmann abgeschaut. Ich habe mir überhaupt alles abgeschaut. Aber das Abschaue hat keinen Sinn, wenn man nicht in der Lage ist, es in die eigene Sprache zu übersetzen. Joan Didion ist dafür die beste Mentorin. Sie ist desillusioniert. Sie mißtraut [i. O.] der Idee vom Autor als Schöpfer literarischer Texte. Sie misstraut [i. O.] allem, was sich generalisieren lässt. In ihren Romanen formuliert sie klare, scharfkantige Sätze. Das Scharfkantige entsteht durch genaues Hinsehen.“¹⁹¹

Welches Fazit ein/e LiteratIn aus solchen Reflexionen zieht, zeigt sich in folgendem Zitat:

„Mit Didion als Mentorin ist der Grund, auf dem man sich als Schreibende bewegt, deshalb äußerst ungesichert, weil sich das, was man zu wissen meint, und das, was man weiß, immerzu entzieht. Mit Didion als Mentorin bleibt einem nur, sich das eigene Denken genau anzusehen. Um dann Sätze zu bilden. Und zu zweifeln. Und mit den Zweifeln Sätze bilden. Und zu hoffen, dass die Sätze tragen.“¹⁹²

Summa summarum bedeutet dies, dass AutorInnen sich KollegInnen suchten bzw. suchen sollen, deren Werk sie sich verbunden fühlen, um von ihnen zu lernen:

„Else Lasker-Schüler, Irmgard Keun, Ödön von Horváth – nur drei Namen aus einer langen Liste von Autoren, deren Arbeiten mir nicht aus dem Kopf gehen und mich begleiten. Spuren davon finden sich unter anderem in Zitaten, die in vielen meiner Texte auftauchen und manchmal auch wiederholt werden. Dabei würde ich die genannten Autoren nicht als Vorbilder bezeichnen wollen. Denn ein Vorbild könnte man kopieren wollen – und das kann und will ich nicht. Ich sehe sie eher als Anreger und Maßstab – wie auch die Stücke von Tschechow und die Gedichte von Rose Ausländer, die Bücher von Peter Handke und Christa Wolf, die mich mit ihren Arbeiten immer wieder und nachdrücklich berührt hat, Punkte traf, die mich betreffen [...]“¹⁹³

¹⁸⁸ a.a.O.

¹⁸⁹ a.a.O.

¹⁹⁰ Rávic Strubel, Antje. Sätze bilden. Joan Didion: Demokratie [1984]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 202.

¹⁹¹ Ebenda. S. 195.

¹⁹² Ebenda. S. 203.

¹⁹³ Hoghe, Raimund: Das blaue Kleid der Wartefrau. Porträts, Reportagen und Bruchstücke als Spiegel der Realität. In: Dirks, Liane (Hg.ⁱⁿ): «... daß einfach sich diktierte Zeilen legen. . . »

Neben der Lektüreauswahl, die eine unterstützende Verbindung anvisiert, ist ein weiterer Motivationsgrund für eine bestimmte Auswahl das Bedürfnis nach Reibung. Mit diesem Hintergrund exemplifiziert Wilhelm Genazino seine Lektüreauswahl mit Samuel Beckett¹⁹⁴ und Virginia Woolf¹⁹⁵; Josef Haslinger spricht davon, man müsse sich an bewunderten AutorInnen abarbeiten:

„Generell halte er bewusste Lektüre für einen wesentlichen Faktor im Entwicklungsprozess eines Literaten, einer Literatin. Er habe Lust daran, die AutorInnen, die ihn interessieren, «umzubringen, sie so lange und so intensiv zu lesen, bis ich merke: So großartig ist das auch wieder nicht; das wiederholt sich ja, ist doch immer dasselbe Thema – bis sie in ihrer köstlichen Qualität ein wenig in meine Reichweite kommen. Das ist für mich fast ein innerer Zwang.» Die Erkenntnis, bewunderte AutorInnen «kochen auch nur mit Wasser» vermittle ihm «eine zweite Art von Befriedigung».¹⁹⁶

Evelyn Schlag, die betont, sie ziehe die Lektüre englischsprachiger Werke dem Lesen deutschsprachiger Literatur vor,¹⁹⁷ nimmt eine Strömung, an der sich ihr Beobachtungstalent schulte, aus dieser Begrenzung aus:

„Für mich persönlich war weder die experimentelle Dichtung wichtig (außer am Rande Friederike Mayröcker für die Lyrik; aber da doch eher Ilse Aichinger) noch die sozialkritische Literatur der [19]70er Jahre, sondern das, was man als Neue Subjektivität bezeichnet, bevor es dann zu den bekannten Auswüchsen¹⁹⁸ kam. Aber ich glaube, daß mich das geschult hat für die Genauigkeit der Wahrnehmung und des Beobachtens auch psychischer Vorgänge. Später ist Robert Musil wichtig geworden. Genauigkeit und Seele. Für mich drückt das die zwei wichtigsten Aspekte des Schreibens aus.“¹⁹⁹

Nicht nur über Gattungsgrenzen hinaus sei Lektüre empfehlenswert, betont Ray Bradbury, sondern man solle jegliche Bücher lesen, die den „[...] Sinn für Farben, für Formen und Maße [...]“²⁰⁰ prägen, unabhängig davon, ob sie Vorbild seien oder ob man sie ablehne,²⁰¹ denn es sei essenziell, die „[...] Muse zu gleichen Teilen mit Schund und Schätzen [...]“²⁰² zu nähren. Manche

Autoren schreiben über ihr GENRE. Köln-Düsseldorfer Poetiklesungen. Dülmen-Hiddingsel: tende 1995. S. 57.

¹⁹⁴ Vgl.: Genazino, Wilhelm: Heimat, vorgespielt. Der Ort der Handlung in der Literatur. In: Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Hg.: Modick, Klaus; Mörchen, Helmut. Frankfurt a. M.: Eichborn 2001. S. 70.

¹⁹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 71.

¹⁹⁶ Schachinger, Marlen (Hg.ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 132.

¹⁹⁷ Vgl.: Schlag, Evelyn: Die Wahrnehmungskünstler und die Kranken. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 164.

¹⁹⁸ Sie ergänzt wenig später im gleichen Interview: „Mit Auswüchsen habe ich vorhin eher die sogenannte feministische Literatur gemeint.“ (Ebenda. S. 165.)

¹⁹⁹ Ebenda. S. 164.

²⁰⁰ Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 52.

²⁰¹ Vgl.: Ebenda. S. 53.

²⁰² Ebenda. S. 54.

entdecken während ihrer Lektüre zufällig die Antwort auf eine Frage, die sie im Hinblick auf ihr eigenes Arbeiten beschäftigt; so zum Beispiel Ingo Schulze, der im April 1997 in Alfred Döblin seinen „Patron“²⁰³ findet, als er sich auf eine Rede für die Döblin-Preis-Verleihung vorbereitet,²⁰⁴ was ihm im Verstehen der Intentionen seines eigenen literarischen Gestaltens hilft.

Gelesenes gehe in das eigene Denken ein, so Helmut Eisendle:

„In den Köpfen der Menschen, welche lesen, entsteht mit der Zeit eine subtile, tiefe, zunehmend feinere und irreversible Verwechslung dessen, was von ihnen stammt, mit dem, was in sie eingedrungen ist. Das von ihnen Gelesene ist nicht mehr erkennbar, und das Produkt des Schreibenden nimmt sich aus wie etwas Neues und Altes zugleich. So wie man eine Sprache lernt, die mit der Zeit an die Stelle der Muttersprache treten kann, so lernt man auch eine Denkweise. Manches Original ist vielleicht in Wirklichkeit nicht sehr viel mehr als die unmittelbare Auswirkung eines bestimmten anderen Denkens über es. Dunkel wird etwas Geschriebenes genannt, das seinen Sinn erst bei der Lektüre liefert und nicht schon beim ersten Hinsehen.“²⁰⁵

Ulrike Draesner hingegen setzt eine Lektüreauswahl voraus: „Lesen kann man an jedem guten Stück Literatur üben. Dass man es tut, ist eine Voraussetzung für das eigene Schreiben.“²⁰⁶ Implizit zeigt sich in dieser Äußerung auch die Ansicht, dass Lesen gelernt werden müsse, und dies ist klarerweise nicht im Sinne eines ABC-Schützens oder einer sich von Buchstabe zu Buchstabe bewegenden Leseanfängerin gemeint, sondern es verweist darauf, dass man als AutorIn anders lesen müsse, den Text nicht konsumieren könne, sondern dass es Arbeit sei. Ähnlich auch Peter Stamm:

„Natürlich konnte ich nur schreiben, weil ich viel gelesen hatte. Durch das Lesen lernte ich die Technik des Schreibens. Aber der Antrieb zu schreiben kommt nicht aus der Literatur, er kommt aus dem Leben. Die Wurzeln der Literatur stecken in der unergründlichen Tiefe der Wirklichkeit. Ich schreibe aus dem Wunsch oder aus der Notwendigkeit heraus, der Schönheit und Schrecklichkeit der Welt etwas entgegenzusetzen.“²⁰⁷

²⁰³ Schulze, Ingo: Tausend Geschichten sind nicht genug. Leipziger Poetikvorlesung 2007. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 42.

²⁰⁴ Vgl.: Ebenda. S. 41.

²⁰⁵ Eisendle, Helmut: Der Schatten des Deutens des Dichters. Czernins Schreibhand: 150 Seiten zu einem Priessnitz-Sonett. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 518. Heft, März/April 1998. S. 195.

²⁰⁶ Draesner, Ulrike: Sinne. Gustave Flaubert: Madame Bovary [1857]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 52.

²⁰⁷ Stamm, Peter: Wegbeschreibungen. In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 23.

Die Form des Lesens, die dem Autor und der Autorin nutze, so Burkhard Spinnen, sei diejenige, die ein Zwiegespräch mit den Werken der KollegInnen initiiere:

„Die wichtigste, aber ganz schlecht auf den Begriff zu bringende Anregung zur Literatur durch die Literatur besteht in einer Lektüre, die sich als permanentes Gespräch mit dem Gelesenen vollzieht. Diese Lektüre kann sich am Kanon orientieren, aber sie muss es nicht.“²⁰⁸

Martin Walser geht noch einen Schritt weiter, wenn er erklärt, LeserInnen seien per se Menschen mit Sehnsüchten und Ängsten:

„Wer glaubt, nichts mehr zu fürchten und nichts mehr zu wünschen zu haben, kann ganz sicher keinen Kafka mehr lesen. Wer zum Beispiel glaubt, er sei an der Macht, er sei oben, er sei erstklassig, er sei gelungen, er sei vorbildlich, wer also zufrieden ist mit sich, der hat aufgehört, ein Leser zu sein. Der geht wahrscheinlich in die Oper. Wer aber noch viel zu wünschen und noch mehr zu fürchten hat, der liest.“²⁰⁹ Lesen hat keinen anderen Anlaß als Schreiben. Auch das Schreiben findet statt, weil einer etwas zu wünschen und zu fürchten hat. Lesen und Schreiben wären also eng verwandt? Es sind zwei Wörter für eine Tätigkeit, die durch die unser Wesen zerreißende Arbeitsteilung zu zwei scheinbar unterschiedlichen Tätigkeiten gemacht wurde.“²¹⁰

Wie Reinhard Jirgl, der sagt, „Ein Schriftsteller ist im Grunde erst einmal ein Leser und wird auch immer einer bleiben. Selbst Schreiben ist für mich heutzutage eigentlich in erster Linie Lesen.“²¹¹, betont auch Ingo Schulze den Zusammenhang zwischen Schreiben und Lesen:

„Wenn Sie also den Traum von Geld und Ruhm und die Macherlust abziehen, können Sie die Frage: Warum schreiben Sie? durch die Frage: Warum lese ich? ersetzen und selbst beantworten. Zuerst bin ich immer Leser. Würde ich nicht lesen, würde ich auch nicht schreiben. Könnte ich mir ein Leben ohne Bücher vorstellen, würde ich keine schreiben. Ich werde unendlich, wenn ich lange nicht zum Lesen (= Schreiben) komme oder nichts finde (= erfinde), was mich in seinen Bann zieht.“²¹²

²⁰⁸ Spinnen, Burkhard: Von XY lernen, heißt ...? In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 263.

²⁰⁹ Vgl. auch: „Wer nichts will, auf nichts hofft und vor nichts Angst hat, der kann kein Künstler sein.“ (Čechov, Anton: Briefe. 1892–1897. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 70.)

²¹⁰ Walser, Martin: Gedankensplitter. Essener Unikat 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikat/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Walser.pdf> – Zuletzt eingesehen am 06. 01. 2012.

²¹¹ Jirgl, Reinhard: Material muß gekühlt werden. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 519. Heft, Mai, Juni 1998. S. 58.

²¹² Schulze, Ingo: Lesen und Schreiben oder [...]. In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 84.

Franz Josef Czernin unterstreicht, ihn habe als junger Mann Rilke geprägt, alsdann ahmte er Eich, Celan, Mayröcker nach,²¹³ um sich so „[...] an die literarische Gegenwart [...]“²¹⁴ heranzutasten, in der ihm Reinhard Priessnitz bedeutsam wurde,²¹⁵ und er kritisiert, dass für viele Lesende Literatur nichts mehr sei, das man sich zu erarbeiten habe, sondern sie solle „[...] auf den ersten oder zweiten Blick [...]“²¹⁶ verständlich sein, alles andere gelte heutzutage als „unzumutbar“²¹⁷:

„Mir kommt vor, daß es nicht schaden kann, wenn man seine eigene Literatur, und die von anderen auch, reflektiert. Das ist vielleicht ein romantisches Ideal, daß die Reflexion von Literatur und die Literatur ineinander übergehen, daß das nur zwei Seiten einer Medaille sind. Auch ein modernes Ideal. Wenn man an Valéry oder Ezra Pound denkt oder an Eliot, Oswald Wiener, Heißenbüttel und viele andere.“²¹⁸

Was dies bedeuten kann, lässt sich exemplarisch an Ingo Schulze zeigen: Aufgrund der Lektüre von Raymond Carver und der Schulung seines Ohres an jenem Autor sowie an Ernest Hemingway, strebte Schulze es an, die unmittelbare Gegenwart gestaltet literarisch darzustellen:²¹⁹

„Morgens las ich ein paar Seiten Carver oder Hemingway auf Englisch, um wieder den Tonfall im Ohr zu haben. Dabei war es mir nie wichtig, den Stil möglichst genau zu imitieren. Nicht das Verhältnis zu den Vorbildern war mein Kriterium. Wichtig war, dass es mir gelang, durch ihre Anregung meine Gegenwart zum Sprechen zu bringen. Ich arbeitete nicht anders als zuvor, nur die Vorbilder waren andere.“²²⁰

Auch um die Gestaltung des Dialogs einzuüben, greift Schulze als junger Autor auf Ernest Hemingway zurück:

„[...] als ich mich daran erinnerte, was wir im Literaturunterricht gelernt hatten, nämlich dass Ernest Hemingway ein Meister des Dialogs war. Ich weiß nicht mehr, welche von Hemingways Short Storys ich benutzte, jedenfalls war es eine, die mit einem Dialog begann. Ich zählte die Silben des Wortwechsels, der durch ein <sagte er>, <sagte XY> unterbrochen wurde, und füllte diese Struktur mit meinem Text. Nach ein paar Zeilen hatte ich den Gestus begriffen, und die Geschichte schrieb sich nun wie von selbst.“²²¹

Die zuvor bereits thematisierte Reibung wird gleichfalls in nachstehender Aussage Ingo Schulzes deutlich:

²¹³ Vgl.: Czernin, Franz Josef: Daß die Sache in der Sprache verschwindet oder die Sprache die Sache hervorruft. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 144.

²¹⁴ a.a.O.

²¹⁵ Vgl.: a.a.O.

²¹⁶ Ebenda. S. 143.

²¹⁷ a.a.O.

²¹⁸ Ebenda. S. 146.

²¹⁹ Vgl.: Schulze, Ingo: Tausend Geschichten sind nicht genug. Leipziger Poetikvorlesung 2007. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 36–37.

²²⁰ Ebenda. S. 38.

²²¹ Ebenda. S. 27.

„Die Hemingwaysche Forderung, wahre Sätze zu schreiben, nahm ich ernst. Aber was ich auch versuchte, die Figuren und Dinge entzogen sich meinen Worten, als wollten sie mit mir nichts zu tun haben, als würde ich ihnen Gewalt antun. Mir gelangen einfach keine wahren Sätze. Nicht weil ich unter innerer oder äußerer Zensur litt, sondern weil ich es nicht schaffte. Alles wurde mir zum «Als ob».“²²²

In folgender Reflexion Ulrike Draesners, die sich in einem Eintrag datiert auf den 07. 07. 2000 mit Kleists Werk «Erdbeben von Chili» auseinandersetzt, wird die Form des lesenden In-Dialog-Tretens verständlich:

„Überzeugend, wie wenig Platz Kleist dafür braucht, wie Wiederholungen zueinanderstehen, zum Beispiel im letzten Abschnitt des Textes, wie Kommata, ein «wohl» oder «wenn/falls» eingesetzt werden. Prosa besteht aus dem Kneten der Syntax, ihren Tempi und Folgen. Als bräuchten die Figuren den Platz im Satz, um selbst plastisch zu werden. Andersherum gesagt: was bedeuten Stakkatosätze, was bedeutet «modern speak», etwa à la Streeruwitz. Anders gesagt: wie sieht die Schwingungsweite des Deutschen aus und wie verändert sie sich?“²²³

Ein weiteres Beispiel zur Leseanalyse der gleichen Autorin: Über eine Sequenz in Flauberts «Madame Bovary» schreibt Draesner, die wohl berühmteste Kappe der Literaturgeschichte fokussierend:

„«Elle était neuve; la visière brillait.» Das französische «visière» (Schirm) betont bereits im Wort, dass es ums Sehen geht. Besonders jener Teil erscheint glänzend neu, der die Augen des Kappenträgers schützt und ihm ermöglicht zu sehen, ohne direkt selbst gesehen zu werden. Im Blitz eines Satzes wird hier der Ort des Beobachters ausgestellt. Damit zeigt die Kappe, was wir, im Lesen, werden: Betrachter, unversehens in etwas Neues geraten. Sie bereitet uns darauf vor, wie wir es lesen sollen: im Rückgriff auf alte Lektüren, eingetaucht in neue Bilder, bei denen es sich lohnt, jedem Detail zu folgen, bis hinein in die Orthographie. Denn es ist kein Zufall, dass eben nun jenes Zeichen erscheint, das Flaubert besonders raffiniert einzusetzen weiß: der Strichpunkt. Angesichts der Kürze des Satzes ist offenkundig, dass er nicht gesetzt wurde, um Komplexität zu reduzieren. Im Gegenteil, er soll die nach der Beschreibungskaskade plötzlich eingeleitete sprachliche Entschleunigung betonen. Sätze hinter Strichpunkten weisen bei Flaubert gern auf thematische Knäuel [...] – kein Wunder, dass ein Autor, der seinen Roman mit soviel Nähwerk eingeführt hat, Fäden denkt, Schlingen knüpft, damit spielt und darüber stolpern lässt. [...] Und für uns alle, à l'étude, ergibt sich die Frage, wie sehr das, was wir als schön und folgerichtig empfinden, mit Wiederholungen und Gesetzmäßigkeit verbunden ist. Wenn man sich hier ansieht, wie Sätze, Absätze, Handlungen intern verknüpft

²²² Schulze, Ingo: Lesen und Schreiben oder [...]. In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 83.

²²³ Draesner, Ulrike: Tagebuch. In: Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Hg.: Modick, Klaus; Mörchen, Helmut. Frankfurt a. M.: Eichborn 2001. S. 60.

werden, wie ein Stück Text beginnt, sich aus sich selbst zu schreiben, begreift man, meine ich, etwas vom Kern von Literatur.“²²⁴

In beiden Passagen ist der Blickwinkel, den Ulrike Draesner einnimmt, derjenige eines/r Autors/in, der/die von der Lektüre auf die Reflexionsebene des eigenen Schreibens wechselt. Allgemeiner gesagt: Man eignet sich durch Lektüre das nötige Wissen um technische Kunstgriffe an. Friedrich Sieburg betont in einem Werkstattgespräch gleichfalls die Notwendigkeit des Lernens an Werken anderer:

„Die Frage[, wie man das Handwerk erlerne,] ist ganz berechtigt, denn ich bin wohl im Gegensatz zu vielen anderen Schriftstellern der Meinung, daß es in der Schriftstellerei für den, der sie ausübt, viel zu lernen gibt. Man soll sich nicht zu sehr auf sein Talent und seine Inspiration verlassen. [...] In meiner Jugend bin ich, wie viele junge Leute in meiner Generation, ein großer Verehrer von Stefan George gewesen. Ich habe da gelernt: keine Experimente, jedenfalls keine, die der Leser merkt, und zweitens, nach einem gewissen Gefühl der Vollendung und Abgeschlossenheit zu streben. Dann gibt es ein Stück Prosa von Gottfried Benn ›Das moderne Ich‹, dessen letzte Seite auf mich einen ungeheuren Eindruck gemacht hat, der mich nie verlassen hat. Und schließlich muß ich bekennen, der Schriftsteller, den ich am meisten studiere beim Schreiben, den ich immer wieder heraushole, an dem ich mich erfrische, ist Thomas Mann.“²²⁵

Auch ein Statement Phillip Meinholds, der bevor er 2001 am «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» zu studieren begann, bereits seinen Debüt-Roman schrieb, illustriert die autodidaktische Arbeitsweise des Vergleichs, die Meinhold rückblickend als eher müsam klassifiziert:

„Ich bin während des Schreibens bei mir Zuhause dann oft vom Schreibtisch aufgestanden, ans Bücherregal gegangen und hab Bücher da rausgezogen und geguckt, wie machen die anderen das eigentlich, also: Wie sieht ein guter Dialog aus. Oder: Wie wird mit Zeitsprüngen im Roman umgegangen. Dann hab ich vom Literaturinstitut gehört und irgendwie gedacht, ne, ich will mir das alles, was es über dieses Schreiben zu lernen gibt, nicht alleine, Zuhause, am heimischen Schreibtisch beibringen, sondern eigentlich lieber im Austausch mit anderen jungen Autoren.“²²⁶

Deutlich wird das Prinzip der Aneignung durch Reflexion auch in Hanns-Josef Ortheils Schilderung der Lektüre Hemingways, die für ihn als jungen Literaten bedeutsam war:

„Nicht die Handlung oder die Figuren waren die Spannungsträger, sondern etwas anderes, Fremdes, das offensichtlich nicht mit dem Inhalt der Geschichte, sondern mit dem Erzähler zu tun hatte. Statt

²²⁴ Draesner, Ulrike: Sinne. Gustave Flaubert: Madame Bovary [1857]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 55.

²²⁵ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 234.

²²⁶ Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

auf den Inhalt der Geschichten zu achten und der Handlung zu folgen, achtete ich nun plötzlich auf den Erzähler und sein Erzählen und damit auf einen bestimmten Ton und eine besondere Stimme. Nicht nur *was* [Hervorhebung i. O.] der Erzähler erzählte, war von Bedeutung, sondern viel mehr noch, *wie* [Hervorhebung i. O.] er erzählte: Knapp, schweigsam, ohne sich irgendwo lange aufzuhalten, geradezu versessen darauf, die Ereignisse nicht auszuerzählen und langatmig zu schildern, sondern sie so zu skizzieren, daß der Leser höchstens ein paar Anhaltspunkte oder Hinweise erhielt und sie dann mit Hilfe der eigenen Phantasie zu Ende erzählen konnte.“²²⁷

Als Ortheil «A Moveable Feast» des gleichen Autors für sich entdeckt, bezeichnet er jenes Werk als „Glücksfall“²²⁸, als eine „[...] Bibel des Schriftsteller-Handwerks [...]“²²⁹, denn dadurch, dass Hemingway darin seine Anfangsjahre schildert, wurden sie Ortheil zu „[...] Studien über alle Aspekte eines angehenden Schriftsteller-Lebens [...]“²³⁰ und somit auch zu einer Art Wegweiser:

„Als unwissender Schreibschüler ging er [Ernest Hemingway] bei Meistern wie Gertrude Stein oder Ezra Pound in die Lehre, und als noch ahnungsloser Anfänger dachte er über die Gesetze des Schreibens so grundsätzlich und detailliert nach, wie es sich für ein anschauliches Lehrbuch gehörte. Zugleich war die Schreiblehre aber immer auch mit dem lebendigen, atmosphärischen Raum des großen Paris verknüpft, so daß ich nicht nur vielerlei über den richtigen Erzählstil, das Porträt einer Figur oder das Einfangen einer bestimmten Stimmung erfuhr, sondern mindestens ebenso viel darüber, wie ein junger und fast mittelloser Schriftsteller sein Leben einrichtete, um nicht nur schreiben, sondern auch eine Schriftsteller-Existenz führen zu können.“²³¹

Andere wählen sich bewusst ein (stilistisches) Kontrastprogramm zu Carver und Hemingway:

„‹Die Angst des Tormanns beim Elfmeter› ist der Gegenentwurf zum glatten angloamerikanischen Erzählen nach dem Vorbild Raymond Carvers (oder Judith Hermanns); zu gründen wäre mit Handke eine Schule der Wahrnehmungsexzentriker, der erzählenden Mimesis-Skeptiker, der auf romantische Traditionen zurückgreifenden Weltgewebe-Erklärer. Eine Schule, die in mancher Hinsicht einen Gegenpol darstellte zu den Techniken des amerikanischen [C]reative Writing[>], deren psychologisch-hollywoodeskes Weltbild von der Figur, der Figurenbiografie und den zwischenmenschlichen Spannungen als Erzählmotoren ausgeht. Manche der Handkeschen Techniken sind aber sogar – in einer gestreckten Dosierung – auch für das klassisch-realistische (amerikanische) Schreiben sehr brauchbar.

²²⁷ Ortheil, Hanns-Josef: Die Prosa meines Vaters. Zu Ernest Hemingways Erinnerungs- und Nachlaßband »Paris – ein Fest fürs Leben« [1964]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 147.

²²⁸ Ebenda. S. 149.

²²⁹ Ebenda. S. 151.

²³⁰ Ebenda. S. 149.

²³¹ a.a.O.

Die dort entscheidende Technik des ‹showing› also des erzählerischen ‹Zeigens› – bedient sich häufig eines ähnlichen Verfahrens: Die Gefühle der Figuren werden auch dort (wie bei Handke) nicht benannt; stattdessen werden in den Fluss der Handlung kurze Beschreibungen der Außenwelt eingeflochten, durch deren Charakteristika die Stimmung der Figuren plastisch wird.²³²

In weiterer Folge erläutert Paul Brodowsky exemplarisch, was an Handke zu lernen sei:

„Wie ich durch den Einsatz von personalem Erzählen, das sich mit auktorialem abwechselt, die innere Zerrissenheit eines Aus-der-Welt-Gefallenen abbilden kann. Wie ich durch Zeitsprünge und die Reduktion auf die wesentlichen Momente ein hohes Erzähltempo, einen regelrechten Sog erzeuge. Und wie ich durch wenige psychologisch-narrative Momente (bei der vorliegenden Erzählung: die Entlassung, der Mord) auch einer weitgehend disparaten Ansammlung von Einzelbeobachtungen einen Drive, eine innere Spannung verleihe und ein richtungsloses, auseinanderfallendes Weltbeobachten vermeide. Noch grundlegender aber sind Handkes genaue Beobachtungen deren Studium ich ohnehin jedem Erzähler anrate. Ihre überscharfe Qualität bildet die Grundlage, auf der die besagte Entrücktheit, das Aus-der-Welt-gefallen-Sein überhaupt erst plastisch wird.“²³³

Um zu zeigen, wie sich eine jede, ein jeder seine/n oder ihre/n MeisterIn sucht – auch im Hinblick auf Varianten eines geglückten LiteratInnen-Lebens –, sei als drittes Beispiel Daniel Kehlmann genannt, der Nabokovs ‹Deutliche Worte› diesbezüglich zur hilfreichen Lektüre empfiehlt.²³⁴

„Dieses Buch enthält so viele Hinweise, wie der Beruf des Schreibens zum Gelingen zu führen ist, dass man gar nicht weiß, wo anfangen mit dem Zitieren. Da ist natürlich immer wieder von der täglichen Arbeitsroutine die Rede [...]. Vor allem aber ist ‹Deutliche Worte› das Dokument für ein Leben, in dessen Zentrum immer und in jedem Moment die Literatur stand: die beständige Schwerarbeit der Suche nach dem richtigen Ausdruck, die Mühe und Freude der Formung und schließlich die selbstbewusste Zufriedenheit dessen, der wusste, wieviel ihm gelungen war.“²³⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass AutorInnen die Bedeutung des Lesens für das Erlernen des Handwerks ebenso wie für das Gewinnen der Einblicke in die Lebensgestaltung eines Autors, einer Autorin als wesentlich erachten. Lesen und Schreiben sind ihnen eins, das eigene Arbeiten steht in einem Dialog

²³² Brodowsky, Paul: Das Zittern der Bilder. Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter [1970]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 163.

²³³ Ebenda. S. 164.

²³⁴ Vgl.: Kehlmann, Daniel: Autoren sind Ablehner. Vladimir Nabokov: Deutliche Worte [1973]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 178.

²³⁵ Ebenda. S. 181.

zu den Werken der KollegInnen, ein aufeinander-Bezug-nehmen ist nicht nur im Sinne einer intertextuellen Arbeitsweise zu verstehen.

2. 1. 2. Essays, Poetiken, Tage- und Notizbücher, Briefwechsel

Ergänzend muss zu den zuvor thematisierten Lektürebetrachtungen hinzugefügt werden, dass das Lesen theoretischer Essays und Schriften sowie die Auseinandersetzung mit darin vorgenommenen poetologischen Positionierungen für zahlreiche AutorInnen gleichfalls prägend war bzw. es in weiterer Folge zu eigenen Reflexionen und belletristischen Werken führt; so sagt Robert Schindel in einem Interview über seine ersten Jahre:

„Na ja, in den Anfängen meines Schreibens waren nicht unbedingt Österreicher wichtig. Eine gewisse Aufweckfunktion hatte paradoxerweise der deutsche Philologe Walter Jens und sein Buch ›Statt einer Literaturgeschichte‹, das mir, als Zwanzigjährigem, überhaupt erst eine Ahnung vermittelt hat, was moderne Literatur sein könnte. Damit meine ich die klassische Moderne. Durch ihn bin ich auf Joyce gestoßen, auf Virginia Woolf. Übrigens auch durch Ernst Fischer, der war der zweite von den Wissenschaftlern, den Philologen. Ich bin auf Celan gestoßen, Döblin, Dos Passos und hab das in mich hineingefressen. Und daraus haben sich dann schon Haupteinflüsse ergeben. Was mir nahe war natürlich, war Paul Celan und vielleicht Isaak Babel, Dashiell Hammett. Das waren dann die Einflüsse auf mein Schreiben, die von der Literatur selbst gekommen sind.“²³⁶

Betrachtet man eine Auswahl an Poetiken und poetologischen Vorlesungen, die im 21. Jahrhundert mittels der Bibliotheken in einer größeren Stadt wie Wien relativ leicht zugänglich sind, so fällt auf, dass diese schon quantitativ eine recht umfassende Lektüre ergeben. Abgesehen von klassischen Poetiken wurden daher 71 unterschiedliche Werke analysiert; manche davon sind als Poetik-Vorlesungen konzeptioniert, so jene, die wiederholt in Frankfurt, Leipzig, Graz, Innsbruck oder Wien stattfinden, andere legen poetologische Positionierungen einzelner AutorInnen in Form von Interviews dar. Betrachtet man die darin behandelten Themen, so lassen sich bestimmte Schwerpunkte herauskristallisieren, die stetig wiederkehren:

- Eigendefinition des Autors, der Autorin, warum er oder sie schreibe, was Schreiben ihm oder ihr bedeute; die Zeit, die es benötige; Schreiben und Lesen;
- ist Schreiben lehrbar? Kontakte zu KollegInnen, MentorInnen; Genie, Talent;
- Einflüsse; Imitation, EpigonInnentum;
- die eigene Stimme;

²³⁶ Schindel, Robert: Erfinden, was vorhanden ist. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 200.

- Ängste, Selbstzweifel, Skepsis, Krisen;
- Fragen der Gattungen;
- Inspiration, Ideenfindung, Recherche, Anregungen, Hintergründe zu den Werken;
- Leerstellen; Verdichten;
- Wahrnehmung, Erfahrungen, Erlebnisse, Fiktion;
- Arbeitsprozesse, Strategien, Arbeitsalltag;
- Handwerkliche Techniken wie Erzählperspektive, Figurengestaltung, sprachliche Gestaltung, Stil, Strukturelemente, Zeit, Ort, Dialoge;
- Lektüre;
- was man aufgrund der eigenen Erfahrung an Erkenntnis gewonnen und somit jüngeren KollegInnen auch nahelegen wolle;
- ErstleserInnen, der/die imaginierte LeserIn;
- Unterhaltung, Belehrung, geistige Nahrung?
- Umgang mit Kritik, mit dem Literaturbetrieb, dem Markt, der Welt, die einen umgibt, Brotberuf, die Unfreiheit des freien Autors.

Darüber hinaus behandeln manche LiteratInnen einen ausgewählten, spezifischen Einzelaspekt wie zum Beispiel Hanns-Josef Ortheil und Klaus Siblewski in «Wie Romane entstehen», ein Gemeinschaftswerk, dessen erster Teil, verfasst von Ortheil, um die Ideenfindung kreist und dessen zweiter Teil, geschrieben von Siblewski, die Beziehung zwischen LektorIn und AutorIn fokussiert; oder Christa Wolfs «Kassandra. Erzählung und Voraussetzungen einer Erzählung» beziehungsweise Christoph Meckels «Von den Luftgeschäften der Poesie», die eine bestimmte Gattung bzw. die literarische Umgebung eines eigenen Werkes durchleuchten. Andere fokussieren einen speziellen Aspekt des beruflichen Lebens wie z.B. Albert Zuckermann in seiner Publikation mit dem sprechenden Titel «Bestseller. Wie man einen Erfolgsroman schreibt».

Neben klaren Hinweisen zu obigen Teilaspekten des literarischen Arbeitens werden auch viele Gedankensplitter dem/der interessierten LeserIn mitgegeben, bei denen eine eigenständige Reflexion sich ein- und verhaken kann, die letzten Endes zu einer Weiterentwicklung führt. Nachstehend ein Exempel hierzu:

„Die wahre Kunst des Schriftstellers ist es, die Kunst aufzulösen. Das kann nur gelingen, wenn dem Schriftsteller Kunst und Leben eins sind. Eins. Nicht das Gleiche! Der Schriftsteller ist eine merkwürdig durchlässige Person. Er weiß über die Geheimnisse, hat selber aber keine. Jedes Geheimnis, das der Schriftsteller selbst hat, würde seine Literatur ent-geheimnissen. Denn er hätte ja dann etwas zu verbergen. Jeder, der etwas zu verbergen hat, ist durchschaubar. Genau das darf ein Schriftsteller nicht sein. Sonst ist er nämlich keiner. Sein Anliegen als Schriftsteller muss sich auf geheimnisvolle Weise mit seinem Anliegen als Mensch decken. Das ist nicht selbstverständlich. Denn dazu muss er seine Karten auf den Tisch legen. Alle. Das bedeutet nicht, dass der Schriftsteller stets von sich selbst spricht. Im Gegenteil!

Da er nichts zu verbergen hat, spricht er von sich selbst wie von jeder anderen Person.²³⁷

Ein weiteres Beispiel wäre Raymond Queneaus Werk «Stilübungen», in dem anschaulich das Verhältnis zwischen Form und inhaltlicher Ausgestaltung dargelegt wird, indem die in ihren Grundzügen gleiche Geschichte mit differierenden Vorgaben – seien sie sprachlicher oder formaler Natur – wiederholt erzählt wird und so der Effekt des vom Autor, der Autorin bewusst gewählten Darstellungsmodus exemplarisch dargelegt wird. Im Vergleich zu der Poetik des Aristoteles, zu Horaz, Opitz, Harsdörffer, Gottsched, Lessing, Lenz, Goethe²³⁸ ist die Hemmschwelle bei zeitgenössischen Werken für diejenigen, die keine LiteraturwissenschaftlerInnen sind, wohl niedriger und der sprachliche Zugang – zumindest für diejenigen, die am Beginn des eigenen beruflichen Wegs stehen – einfacher. Hinzugefügt werden müsste, dass poetologische Vorlesungen in der Regel für einen mündlichen Vortrag konzipiert sind, was die Lektüre gleichfalls erleichtert. Auch hat sich der grundsätzliche Ausgangspunkt der Werke im Vergleich zu klassischen Poetiken verändert, worauf Durs Grünbein hinweist:

„«Eigentlich glaube ich, daß alle Theorien zur Poetik bloße Hilfsmittel für das Schreiben eines Gedichts sind», sagt einer wie Borges. Und es läßt sich hinzufügen: Schon beim nächsten versagen sie. Vorbei sind die Zeiten, da Poetik noch Regelwerk hieß und die Dichtung überschaubar in Gattungen aufgeteilt stand. Im einundzwanzigsten Jahrhundert schreibt jeder Autor an seiner eigenen, nur für ihn selbst gültigen Poetik, und die allerwenigsten tun dies explizit. Ihre Methode geht aus dem Schreibprozeß selbst hervor, aus den immer neuen Versuchsanordnungen, deren Resultate rückwirkend Maßstäbe bilden, sich als Methode erkennen lassen. Im Extremfall, eine gewisse Qualität vorausgesetzt, gibt es am Ende so viele Poetiken, wie es Autoren mit überzeugender Formfindung gibt.“²³⁹

Dass AutorInnen wiederholt betonen, mit welcher Vorsicht ihre Aussagen zum Schreiben zu genießen seien, erklären zwei recht unterschiedliche KollegInnen auf ihre jeweilige Art. Stephen King schreibt:

„Dies ist ein kurzes Buch, denn Bücher über das Schreiben sind voller Blödsinn. Belletristikautoren, ich eingeschlossen, haben keine große Ahnung davon, was sie eigentlich tun. Sie wissen nicht, warum etwas Gutes funktioniert und etwas Schlechtes nicht. Ich dachte mir: Je kürzer das Buch, desto weniger Blödsinn steht drin. Die einzige Ausnahme von dieser Regel ist [«]The Elements of Style[»] von William

²³⁷ Schreiner, Margit: Ein Nachwort als Ausblick. In: Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? Über Literatur, das Leben und andere Täuschungen. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co 2008. S. 300.

²³⁸ Vgl. die Darstellung – insbesondere auch hinsichtlich des Aspekts der Lehrbarkeit –: Ehrnsberger, Jörg: Literarisches Schreiben. Von der Poetik zum Schreibprozessmodell. Waldburg: Demand Verlag 2005.

²³⁹ Grünbein, Durs: Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010. S. 50.

Strunk Jr. und E. B. White. In diesem Buch ist wenig oder gar kein Blödsinn zu finden.“²⁴⁰

Auch Uwe Johnson übt sich in Eingrenzung: Es werde vom Schreiben die Rede sein. „Statt einer Lehre vom Schreiben. Denn ein solches Programm verspräche sämtliche Auskünfte über eine Produktion, und überhebt sich mit dem Versprechen einer Ausbildung zum Facharbeiter.“²⁴¹

Dieter Wellershoff betont, das Persönliche sei wesentlich, spreche man über poetologische Standorte: Es gehe nicht mehr wie in der Antike um ein „[...] Repertoire an Stilformen und dramaturgischen Operationsregeln [...]“²⁴², sondern vielmehr um „[...] die Hervorbringung einer individuellen imaginären Welt nach selbstgesetzten Regeln, vorangetrieben von einem allmählich sich artikulierenden persönlichen Begehren, das [sich] aus zunächst zufälligen lebensgeschichtlichen Prägungen [...]“²⁴³ entwickelt hat.

Christoph Hein erklärt unumwunden:

„Poetik-Vorlesungen beginnen weltweit mit der Koketterie, daß der Autor unter dem verständnisvollen Lächeln seiner Zuhörer gesteht, er habe eigentlich gar keine Poetik. Das klingt sowohl bescheiden wie souverän und ist zudem eine Eröffnung, die nichts sagt und somit alles offenläßt. Allerdings ist diese Eröffnung regelwidrig, denn sie ist falsch.“²⁴⁴

Und er führt weiter aus, dass jede/r, der/die ein Urteil in Form der Aussage, das Werk ‹gefalle ihm/ihr› oder es ‹gefalle nicht› tätigt, über eine „[...] rudimentäre Poetik [...]“²⁴⁵ verfüge:

„Aus alldem folgt, daß ein Autor gleichfalls eine Poetik besitzen muß. Allerdings gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen ihm und seinen Lesern: seine Poetik wechselt häufiger und schneller. Die Poetik eines Schriftstellers ist keine Absichtserklärung, kein programmatischer Entwurf einer neuen, noch zu leistenden Arbeit. Eine Poetik ist das Resultat einer Arbeit, ein Arbeitsprodukt. Die nächste Arbeit, wenn sie anders ist als die vorhergehende, zerstört folglich die eben gebildete und möglicherweise in einer Poetik-Vorlesung verkündete Poetik. Eine unveränderliche Haltung zu Literatur kann nur der Autor vorweisen, der sich und seine Arbeit nicht verändert.“²⁴⁶

²⁴⁰ King, Stephen: Das Leben und das Schreiben. Aus dem Amerikanischen von Andrea Fischer. O. O.: Ullstein Verlag 2000. S. 11.

²⁴¹ Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. S. 11.

²⁴² Wellershoff, Dieter: Das Schimmern der Schlangenhaut. Existenzielle und formale Aspekte des literarischen Textes. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 29.

²⁴³ a.a.O.

²⁴⁴ Hein, Christoph: o.T. In: „... diese Stunde gehört den Autoren. Leipziger Poetik-Vorlesungen im Herbst 89. Veranstaltet und geleitet von Walfried Hartinger. Hg.^{Innen}: Hartinger, Christel; Opitz, Antonia; Opitz, Roland. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010. S. 72.

²⁴⁵ a.a.O.

²⁴⁶ a.a.O.

Somit sei jede von einem Autor, einer Autorin thematisierte Standortbestimmung stets ein Blick in die Vergangenheit, eine Form der Rückblende:

„Die Poetik, die Ihnen ein Schriftsteller erläutert, ist folglich nicht seine, sie war seine. Sie ist das Ergebnis eines mehr oder weniger theoretischen Aufarbeitens einer künstlerischen Haltung, die zu einem künstlerischen Produkt führte, aber auch mit diesem Produkt sich erledigt hat. Alles, worüber der Autor redet, worüber er reden kann, ist in dem Moment bereits Vergangenheit. Die verkündete Theorie ist nichts anderes als eine in Thesen über Literatur formulierte Erinnerung an eine Arbeit. Die neue Arbeit, an der er hoffentlich sitzt, erlaubt den theoretischen Exkurs noch nicht. Die neue Arbeit nämlich macht ihn sprachlos. Alles, was er von ihr und über sie weiß, steht auf dem Blatt Papier, das vor ihn [i. O.] liegt – und das ist noch leer.“²⁴⁷

Diese Sprachlosigkeit halte er für normal,²⁴⁸ sei ein Autor, eine Autorin also beim Halten einer Poetik-Vorlesung nicht sprachlos, mache er oder sie „[...] nicht den Eindruck eines Legasthenikers [...]“²⁴⁹, könne man davon ausgehen, der Autor, die Autorin spreche

„[...] über etwas, was er längst ad acta gelegt hat. Wenn die Sätze über eine poetische Konfession formulierbar sind, ist der, der sie vorbringt, längst zum Dissidenten seiner eigenen Theorie geworden, zum Renegaten seiner soeben geäußerten Glaubenssätze. Er konvertierte, ohne sagen zu können oder bereits genau zu wissen, wo er geht und wohin er läuft. Das neue Terrain kann er noch nicht benennen, es ist für ihn unbekanntes Land.“²⁵⁰

Christoph Hein weist darauf hin, dass poetologische Selbstaussagen kaum hilfreich seien, da sie Metaebenen fokussieren:

„Die Poetik ist ein Kommentar des Werkes, der nichts erklären kann und der uns, wo der literarische Text sich als schwer zugänglich erweist oder sich uns gar verweigert, keinen Zugang erschließt. Und wo wir mittels des Autorenkommentars doch eine Tür zu sehen meinen, werden wir die Erfahrung machen müssen, daß uns diese Tür nicht zu dem kommentierten Text führt, im Gegenteil, sie führt uns in eine Metaebene, in unsinnliche, theoretische Räume, die vom Ziel unserer Bemühungen weit entfernt liegen.“²⁵¹

Sarah Kirsch postuliert, es sei ihrer Ansicht nach für einen Autor, eine Autorin generell von geringem Interesse, auf der Ebene einer poetologischen Reflexion das eigene Werk zu betrachten:

„[...] man selber weiß, was man macht, wie man's macht und deshalb interessiert es einen auch nicht sonderlich. [...] Nun hätte ich ja sagen können, ich mache diese Poetik-Vorlesung und gehe gar nicht von mir selber aus, sondern spreche über meine Lieblingsautoren, über Leseerfahrungen usw., da hätte ich aber drei Jahre Zeit für die

²⁴⁷ Ebenda. S. 73.

²⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁹ Ebenda. S. 74.

²⁵⁰ a.a.O.

²⁵¹ Ebenda. S. 75.

Vorbereitung gebraucht [...]. Ich mußte also doch von mir ausgehen [...].“²⁵²

Die Erfahrung mit den in Studiengängen geforderten poetologischen Essays und Reflexionen²⁵³ widersprechen dieser Ansicht ebenso wie Christoph Heins Aussage:

„Der poetische Kommentar hat allein einen Wert für den Autor. Er dient zur Selbstverständigung, da der Kommentar den Autor nötigt, sich seiner gegenwärtigen und eben noch gültigen Poetik bewußter zu werden. Diese Verständigung über die Poetik wird ihm helfen, sie zu überschreiten und nach neuen Ufern Ausschau zu halten, nach einer neuen Poetik, die dem neuen Gegenstand, inhaltlich wie formal, angemessen ist und ihn zu transportieren und transparent zu machen vermag. Sie dient ihm als Hilfs- und Arbeitsmittel, sie ist für ihn ein Spiegel [...]. Er benötigt dringend den Spiegel, sollte aber vermeiden, sich über Gebühr und Notwendigkeit vor ihm aufzuhalten und hineinzustarren.“²⁵⁴

Auch Ilma Rakusa sieht poetologische Reflexionen explizit als Aufforderung zum <Weiterdenken und Fortschreiben>:

„En passant habe ich Ihnen Werkstattblicke gestattet, und sehr bewußt Einblicke in einige meiner Lieblingsdichter und -lektüren gegeben. Ich habe von literarischen Verfahren gesprochen, nicht aber von literarischem Engagement. Ich habe Verse zitiert, analysiert, doch kaum etwas über die Biographien der Autoren verraten. Kurzum, ich habe mich auf Dinge beschränkt, die ich mir zutrauen – und folglich Ihnen zumuten – konnte. Wenig genug, aber hoffentlich ausreichend für ein Weiterdenken und Fortschreiben.“²⁵⁵

Aufgrund der Themen, die zu Beginn dieses Kapitels notiert, sind poetologische Vorlesungen ebenso wie Interviews zur Arbeitstechnik sehr wohl ein wesentlicher Gewinn für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreiben. Angehende AutorInnen werden durch diese Lektüre dazu angeregt, ihr persönliches Tun zu reflektieren. Ein bewusster Umgang mit der Technik des Erzählens kann hierdurch geschult werden. Auch Selbstaussagen in Interviews sind relevant, AutorInnen können sich auf diese Art Wissenswertes im indirekten Austausch mit ihren KollegInnen aneignen; so ist zum Beispiel die von Katja Lange-Müller oftmals geäußerte Aufforderung zur Knappheit

²⁵² Kirsch, Sarah: Fragen hinter der Tür. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 133.

²⁵³ Vgl. die Darstellung in den Kapiteln 3. bis 6.

²⁵⁴ Hein, Christoph: o.T. In: „... diese Stunde gehört den Autoren. Leipziger Poetik-Vorlesungen im Herbst 89. Veranstaltet und geleitet von Walfried Hartinger. Hg.^{innen}: Hartinger, Christel; Opitz, Antonia; Opitz, Roland. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010. S. 75.

²⁵⁵ Rakusa, Ilma: Farbband und Randfigur. Vorlesungen zur Poetik. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1994. S. 181.

dem/der interessierten AnfängerIn aller Wahrscheinlichkeit nach aufgrund seiner/ihrer Lektüre bekannt:

„Und heute noch finde ich es geradezu obszön, wenn die Sprache nur als Transportmittel benutzt wird und dann diese kurzen Sätze, die alles doppelt sagen und am Ende viel mehr Papier verbrauchen als lange, die richtig gebaut sind. Die kompensieren die Sache nämlich, und ich meine, Schriftsteller sollen doch das, was sie zu sagen haben, so konzentriert wie möglich sagen. Es gibt so viel zu lesen, und wir alle haben ein biologisches Verfallsdatum: Wir können nur bis zum Ende unseres Lebens lesen, keinen Tag länger. Und deshalb gehört es für mich zur Ethik eines Autors, das, was er sagen möchte, so kompakt und ungeschwätzig wie möglich zu sagen.“²⁵⁶

Auch wenn Hubert Spiegel mit seinem Verweis auf die Grenzen der Möglichkeit der Selbstbeobachtung wohl Recht zu geben ist – „Der Autor ist kein spaltbares Material, er kann sich nicht aufteilen in den Beobachter und den Gegenstand seiner Beobachtung.“²⁵⁷ –, sind Poetiken, wie Renate Welsh ausführt, „[...] als mögliche Beiträge zu einem weitergehenden Diskurs und nicht als Antworten [...]“²⁵⁸ interpretiert, hilfreich für andere Schreibende.

Neben poetologischen Vorlesungen und Poetiken dienen seit jeher auch die Lektüre der Briefwechsel, Tage- und Notizbücher etablierter KollegInnen als Reflexionsanregung sowie als Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit deren Überlegungen und Lebensgestaltungsmodellen als LiteratInnen. Im Rahmen dieser Arbeit begrenzte sich die Auswahl auf diejenigen, die oftmals als wesentlicher Einfluss dokumentiert wurden und die darüber hinaus jedem und jeder Interessierten leicht zugänglich sind. Neben Franz Kafka, Gustave Flaubert und Ernest Hemingway sind dies Virginia Woolf sowie Anton Čechov, der als besonders hilfreich zu werten ist, da er als bereits etablierter Kollege mit jüngeren korrespondierte, ihre ersten Arbeiten in Briefen kommentierte und ihnen Hilfestellungen für ihren Werdegang zukommen ließ. Exemplarisch seien hier einige wenige Passagen aus Anton Čechovs Korrespondenz wiedergegeben: Dass er persönlich als junger Autor von den Erfahrungen anderer profitierte, klingt in einem Brief an seinen Bruder datiert mit dem 15. / 28. 10. 1883 an; er schreibt, sein Freund Popudolgo sei verstorben, er habe zwar kein großes Talent gehabt, aber: „Er war ein alter Hase in der Literatur und hatte ein großartiges literarisches Gespür, und solche Leute sind für uns

²⁵⁶ Diel, Marcel: »Schreiben ist manchmal wie zivilisiertes Kotzen«. Interview mit Katja Lange-Müller. Kritische Ausgabe. 2006/07. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/verbrechen/langemueller.pdf> – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.

²⁵⁷ Spiegel, Hubert: Wie man den blinden Fleck poliert. In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 11.

²⁵⁸ Renate Welsh, Fragebogen, 22. 06. 2009.

Anfänger von großem Wert.“²⁵⁹ Am 23. 12. 1888 schreibt er an seinen Kollegen Suvorin, dass er dessen Stück nochmals gelesen habe:

„Es ist sehr viel Gutes und Originelles daran, was es bisher in der dramat. [Abkürzung i. O.] Literatur nicht gegeben hat, und viel Unschönes (zum B. [Abkürzung i. O.] die Sprache). Seine Vorzüge und Mängel sind ein Kapital, an dem man, hätten wir eine Kritik, verdienen könnte. Aber dieses Kapital wird unproduktiv herumliegen, bis es veraltet ist und ausgedient hat.“²⁶⁰

Im gleichen Brief thematisiert er – den obigen Gedankengang weiterführend – den mangelhaften kritischen Diskurs seiner Epoche:

„Wir haben keine Kritik. [...] Und für die zu schreiben lohnt sich nicht, so wie es sich nicht lohnt, jemanden an Blumen riechen zu lassen, der Schnupfen hat. Es gibt Augenblicke, in denen ich wirklich den Mut verliere. Für wen und wofür schreibe ich? Für das Publikum? Aber ich sehe es nicht und glaube weniger daran als an einen Hausgeist: es ist ungebildet, schlecht erzogen, und seine besseren Elemente sind uns gegenüber gewissenlos und unaufrichtig. Ob dieses Publikum mich braucht oder nicht, ich weiß es nicht.“²⁶¹

Zahlreiche Hinweise bringt Čechov in recht deutlichen Worten zum Ausdruck, so zum Beispiel: „Hüte dich vor gesuchter Sprache. Die Sprache muß einfach und elegant sein.“²⁶² Manche kehren wiederholt wieder, so der Rat, bekannte Figuren zu meiden: „[...] all das ist bereits beschrieben worden und ist ausgetreten wie ein alter Schuh.“²⁶³ Dem Dramatiker rät er dazu, ins Theater zu gehen und das Gesehene im Hinblick auf die eigene Arbeit zu reflektieren:

„Noch einen Rat: geh zwei, dreimal ins Theater und sieh dir das Bühnengeschehen genau an. Du wirst Vergleiche anstellen, und das ist wichtig. Der erste Akt kann meinetwegen eine ganze Stunde dauern, die übrigen nicht länger als 30 Minuten. Nagel des Stücks ist der III. Akt, aber Nagel nicht so weit, daß er den letzten Akt erschlägt. Schließlich und endlich denk an die Zensur. Sie ist streng und vorsichtig.“²⁶⁴

Der direkte Ton ist typisch für Čechov, wodurch seine Kommentare neben ihrer Pointiertheit auch eine gute Schulung im Umgang mit Kritik bedeuten. An A.S. Lazarev-Gruzinskij schreibt Čechov am 01. 11. 1889:

„Ihr Vaudeville habe ich bekommen und sofort gelesen. Es ist sehr schön geschrieben, aber seine Architektur ist unerträglich. Diese widerspricht der Bühne total. Urteilen Sie selbst. Dašas erster Monolog ist völlig unnötig, denn er ragt hervor wie ein Auswuchs. Er wäre am Platz, wenn Sie aus Daša nicht einfach eine Statistenrolle hätten machen wollen und wenn er, der Monolog, der dem Zuschauer

²⁵⁹ Čechov, Anton: Briefe. 1877–1889. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 46.

²⁶⁰ Ebenda. S. 363.

²⁶¹ a.a.O.

²⁶² Čechov, Anton: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 30.

²⁶³ Ebenda. S. 31.

²⁶⁴ a.a.O.

viel verspricht, irgendeinen Bezug hätte zum Inhalt oder den Effekten des Stücks. Man kann nicht ein geladenes Gewehr auf die Bühne stellen, wenn niemand die Absicht hat, einen Schuß daraus abzugeben.“²⁶⁵

Exemplarisch sei noch eine Passage aus einem Brief Čechovs vom 17. 12. 1891 zitiert:

„Raus mit dem Stubenmädchen, raus! Ihr Auftritt ist nicht realistisch, weil zufällig und erfordert ebenfalls Erklärungen; er kompliziert die ohnehin schon komplizierte Fabel, vor allem aber – er mindert die Spannung. Werfen Sie sie raus? Und weshalb Erklärungen für das Publikum? Dem Publikum muß man einen Schrecken einjagen und weiter nichts, dann wird es Interesse gewinnen und ein weiteres Mal nachdenken[]... Dank Ihrem Können und einigen kleinen Gesprächen, die es in der Erzählung gibt, wird niemandem einfallen, nach Gründen zu suchen; dem Leser ist klar, daß alles in den Geheimnissen unseres Nervensystems beschlossen liegt und in den Phänomenen, die noch nicht erklärbar sind.“²⁶⁶

Seinem Bruder Al. P. Čechov schreibt er am 17. 12. 1897: „Da du ‹Platon Andreič› verfaßt hast und offensichtlich gewillt bist, die ganze Süße des Gefühls auszukosten, die man als Autor verspürt, halte ich es nicht für verfehlt, dir, bevor dir das Publikum das Deine [i. O.] gibt, nachstehende Lehren zu erteilen [...]“²⁶⁷

Er solle sich um Mitgliedschaft in der Gesellschaft der dramatischen Schriftsteller bemühen, dem Agenten sein Pseudonym mitteilen, in dieser Saison kein weiteres Stück mehr schreiben, und er weist ihn ebenso darauf hin, welcher Verlag Dramen drucke,²⁶⁸ wie auf einen Schluss, den er aufgrund seiner beruflichen Erfahrungen zog: Werde ein Stück nicht gespielt, stecken Intrigen dahinter.²⁶⁹

Beeindruckend ist auch die Korrespondenz mit Gorkij, den er in gewisser Weise als Mentor begleitet: Am 03. 12. 1898 spricht er ihm dezidiert Talent zu und er teilt ihm außerdem mit, in welchen der Erzählungen er es erkenne und worin es sich seines Erachtens äußere: „Sie haben ein hervorragendes Gespür. Sie sind plastisch, d. h. wenn Sie eine Sache darstellen, so sehen Sie sie und betasten Sie [sic!] mit den Händen. Das ist echte Kunst.“²⁷⁰ Das hält Čechov jedoch nicht davon ab, auch die Schwachstellen Gorkijs kritisch zu markieren: „Aber das ist nicht so leicht. Von den Mängeln eines Talents zu sprechen, das ist dasselbe, wie von den Mängeln eines großen Baums zu sprechen, der im

²⁶⁵ Ebenda. S. 73.

²⁶⁶ Ebenda. S. 281.

²⁶⁷ Čechov, Anton: Briefe. 1897–1901. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 33.

²⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁹ Vgl.: Ebenda. S. 39.

²⁷⁰ Ebenda. S. 91.

Garten wächst; da geht es doch in erster Linie nicht um den Baum an sich, sondern um den Geschmack derer, die den Baum betrachten.“²⁷¹

Gorkij habe keine Beherrschung, seine Begeisterung sei zu ungezähmt,²⁷² dies falle insbesondere bei den Naturbeschreibungen auf, die er zwischen die Dialoge stelle, sie seien zu lang, zu wenig kompakt, und ihr Vokabular kritisiert Čechov als zu rhetorisch und eintönig, weshalb sie LeserInnen kalt lassen.²⁷³

Die gleiche Unbeherrschtheit sei auch in der Gestaltung der Frauenfiguren zu spüren, insbesondere in den Liebesszenen:²⁷⁴

„Da ist kein Schwung, kein kühner Pinselstrich, sondern eben Unbeherrschtheit. Sodann die häufige Verwendung von Wörtern, die unpassend sind in Erzählungen Ihres Typs. Akkompagnement, Diskus, Harmonie – solche Wörter stören. Sie sprechen oft von Wellen. In der Darstellung von Intellektuellen spürt man eine Spannung, eine Art Vorsicht; nicht, weil Sie Intellektuelle nicht oft genug beobachtet hätten, Sie kennen sie, aber es ist, als wüßten Sie nicht recht, von welcher Seite Sie sich ihnen nähern sollen.“²⁷⁵

Und er erkundigt sich nach dem Alter des jungen, ihm noch unbekannten Kollegen, rät ihm den Ort, an dem er lebe zu verlassen, er solle

„[...] zwei, drei Jahre lang leben, sich sozusagen an Literatur und Leuten, die mit Literatur zu tun haben, die Hörner abstoßen, nicht um von unseren Hähnen zu lernen und sich noch mehr Witz anzueignen, sondern um endgültig die Nase in die Literatur zu stecken und sie liebugewinnen; außerdem macht die Provinz früh alt. Korolenko, Potapenko, Mamin, Ėrtel – das sind hervorragende Menschen; in der ersten Zeit könnte es sein, daß Sie sich in ihrer Gegenwart langweilen, aber später, in ein, zwei Jahren würden Sie sich an ihre Vorzüge gewöhnt und sie schätzen gelernt haben [...]“²⁷⁶.

Auch in dem nächsten Brief an Gorkij, datiert mit 03. 01. 1899 geht Čechov nochmals auf einzelne Wörter ein, die den Gesamtton stören, insbesondere die Verflochtenheit Gorkijs Duktus mit hervorstechenden Fremdwörtern: „[...] Ihre Sachen sind musikalisch, sind harmonisch, bei Ihnen schreit geradezu jede kleine Unebenheit.“²⁷⁷ Und Čechov erkundigt sich bei ihm: „Sie sind Autodidakt?“²⁷⁸, um danach nochmals zu insistieren: „Der einzige Mangel – Sie haben keine Beherrschung, keine Grazie. Wenn ein Mensch auf eine bestimmte Handlung die geringste Menge an Bewegung verwendet, so ist das

²⁷¹ a.a.O.

²⁷² Vgl.: a.a.O.

²⁷³ Vgl.: Ebenda. S. 92.

²⁷⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁵ a.a.O.

²⁷⁶ a.a.O.

²⁷⁷ Ebenda. S. 104.

²⁷⁸ a.a.O.

Grazie. In Ihren Aufwendungen spürt man Überfluß.“²⁷⁹ Insbesondere bei den Landschaftsdarstellungen falle ihm dies auf:

„Nur die häufigen Vergleiche mit dem Menschen (Anthropomorphismus), wenn das Meer atmet, der Himmel blickt, die Steppe sich räkelt, die Natur flüstert, spricht, trauert usw. – solche Vergleiche machen die Beschreibungen ein wenig monoton, manchmal süßlich, manchmal unklar; Farbigkeit und Ausdruckskraft in Naturbeschreibungen erreicht man nur durch Einfachheit, mit solch einfachen Sätzen wie ›die Sonne war untergegangen‹, ›es wurde dunkel‹, ›es fing an zu regnen‹ usw. – und diese Einfachheit ist Ihnen in hohem Maße eigen, wie selten einem unserer Belletristen.“²⁸⁰

Ungeachtet dieser harschen Kritik empfiehlt er den jüngeren Kollegen am 27. 01. 1899 seinem Verleger zur Lektüre,²⁸¹ ein Verhalten, das sich zuvor bereits im Hinblick auf andere KollegInnen in den Briefen zeigt.²⁸² Er unterhält sich auch in seiner Korrespondenz mit Tolstoj über Gorkij und schreibt letzterem am 25. 04. 1899: „Er sagte: ›Man kann alles erfinden, was man will, nicht aber die Psychologie, und bei Gorkij gibt es gerade diese psychologischen Erfindungen, er beschreibt Dinge, die er nicht empfunden hat.‹ Da haben Sies [sic!].“²⁸³ Das hindert ihn nicht daran, in späteren Briefen den jungen Kollegen anderen gegenüber zu kritisieren, und so schreibt Čechov über eine Novelle Gorkijs mit dem Titel «Drei» an seine Frau, die Schauspielerin O. L. Knipper, am 07. 12. 1901: „Wenn es nicht Gorkij wäre, der das geschrieben hat, würde es niemand lesen.“²⁸⁴ Oder in einem Brief an Stanislavskij am 20. 01. 1902:

„Als ich die ›Kleinbürger‹ las, erschien mir die Rolle des Nil als die zentrale. Das ist kein Bauer, kein Handwerker, sondern ein neuer Mensch, ein zum Intellektuellen gewordener Arbeiter. Im Stück ist er nicht zu Ende geschrieben, wie mir scheint, ihn fertigzuschreiben ist aber nicht schwer und würde nicht lange dauern, und es ist furchtbar schade, daß Gorkij nicht die Möglichkeit hat, auf den Proben zu sein. Nebenbei bemerkt, der vierte Akt ist schlecht gemacht (außer dem Schluß) [...]“²⁸⁵

Auf ähnliche Art wird diese Konkurrenz auch in nachfolgendem Brief an einen dritten über Gorkij spürbar:

„‹Foma Gordeev› und ›Drei‹ kann man nicht lesen, das sind schlechte Sachen, und die ›Kleinbürger‹ sind, meiner Ansicht nach, eine

²⁷⁹ a.a.O.

²⁸⁰ a.a.O.

²⁸¹ Vgl.: Ebenda. S. 119.

²⁸² Vgl. z.B.: Čechov, Anton: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 256.

Vgl. auch: Čechov, Anton: Briefe. 1897–1901. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 60.

²⁸³ Čechov, Anton: Briefe. 1897–1901. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 151.

²⁸⁴ Čechov, Anton: Briefe. 1901–1904. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 20.

²⁸⁵ Ebenda. S. 38.

Gymnasiastenarbeit, aber das Verdienst Gorkijs besteht ja nicht darin, daß er gefällt, sondern darin, daß er als erster in Rußland und überhaupt auf der Welt mit Verachtung und Ekel vom Kleinbürgertum gesprochen hat, und das genau zu dem Zeitpunkt, in dem die Gesellschaft vorbereitet war für diesen Protest. [...] Meiner Meinung nach wird eine Zeit kommen, da werden Gorkijs Werke vergessen sein, aber er selbst wird kaum je vergessen werden, nicht einmal in tausend Jahren.“²⁸⁶

Čechov versteht es, Kritik so zu äußern, dass sie eine klare kritische Stimme bleibt und darüber hinausgehend noch Wesentliches von allgemeiner Gültigkeit – unabhängig von dem Werk, zu dem sein Feedback gerade erfolgt – aussagt. Goslavskij rät er zu Streichungen, den ersten Akt solle er zur Gänze tilgen – ein Rat, der heute noch gerne auf Čechov verweisend zitiert wird.²⁸⁷ „Sie haben sowohl viele Akte, als auch viele handelnde Personen und Gespräche; das ist kein Mangel, sondern eine Eigenheit Ihrer Begabung. Wie dem auch sei, das Stück würde gewinnen, wenn Sie einige der handelnden Personen ganz entfernen würden [...].“²⁸⁸ Alles Überflüssige, so lautet Čechovs Credo, solle man streichen, aus manchen Figuren ließe sich aus zweien eine machen, und es solle tunlichst vermieden werden, eine Theatersprache zu imitieren.²⁸⁹

„Das kommt hauptsächlich davon, daß Sie, vielleicht absichtlich, in einer Sprache schreiben, in der Stücke gemeinhin geschrieben werden, in einer Theatersprache, in der es keine Poesie gibt. Kompaktheit, Ausdruckskraft, Plastizität des Satzes, also genau das, was Ihre Individualität als Autor ausmacht, stehen bei Ihnen im Hintergrund, im Vordergrund steht für Sie die mise en scène mit all ihrem Trara, Auftritte, Abgänge, Rollen; dieser Vordergrund übt offenbar eine solche Anziehungskraft auf Sie aus, daß Sie nicht bemerken, wie die Leute bei Ihnen reden [...], Sie bemerken nicht, daß Sie frei sein, daß Sie in erster Linie Dichter und Künstler sein sollten, sondern daß Sie ein professioneller Dramatiker sind. Ich schreibe dies, um noch einmal zu wiederholen, was ich Ihnen auf dem Boulevard sagte; vernachlässigen Sie die Belletristik nicht. Sie sind Ihrer Natur nach (soweit ich sehe) und der Kraft Ihrer Begabung nach ein Künstler; Sie müssen in Ihrem Arbeitszimmer sitzen und schreiben und schreiben, fünf Jahre lang, ohne Luft zu holen, fern von allen Einflüssen, die der Individualität schaden wie ein Sarkom; Sie müssen jährlich 20–30 Druckbogen schreiben, um sich selbst zu erkennen, sich zu entwickeln, zum Mann zu werden, um in Freiheit die Flügel auszubreiten, und dann werden Sie sich die Bühne unterwerfen, nicht umgekehrt.“²⁹⁰

²⁸⁶ Ebenda. S. 136.

²⁸⁷ Vgl.: Čechov, Anton: Briefe. 1897–1901. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 153.

²⁸⁸ a.a.O.

²⁸⁹ Vgl.: Ebenda. S. 154.

²⁹⁰ a.a.O.

Mehrfach betont Čechov, er schätze die Begabung eines Kollegen, sehe dessen Talent in jener bestimmten Zeile oder in einer dargelegten Eigenheit.²⁹¹ Auch Maksim Gorkij empfiehlt er am 03. 09. 1899, die Technik der Streichung großzügig anzuwenden:

„Noch einen Rat: wenn Sie Korrektur lesen, streichen Sie, wo es möglich ist, die Attribute zu den Substantiven und Verben. Sie haben so viele Attribute, daß die Aufmerksamkeit des Lesers sich nur schwer zurechtfinden und er ermüden wird. Jeder versteht, wenn ich schreibe: <ein Mensch setzt sich ins Gras> [...]. Dagegen ist schwerverständlich und schwer faßbar für das Gehirn, wenn ich schreibe: <ein hochgewachsener, schmalbrüstiger Mensch mittleren Alters mit einem roten Bart setzte sich in das grüne, von Fußgängern bereits niedergetretene Gras, er setzte sich lautlos, wobei er sich schüchtern und ängstlich umsah>. Das geht nicht gleich ins Gehirn, die Belletristik muß dies aber, augenblicklich.“²⁹²

Er erläutert ihm, weshalb er ihn im Hinblick auf einen bestimmten Ton für begabter halte als für andere Schreibweisen: „Sie sind von Natur Lyriker, das Timbre Ihres Herzens ist weich. Wenn Sie Komponist wären, würden Sie es vermeiden, Märsche zu schreiben. Grob, laut, verletzend zu sein, zornentbrannt zu entlarven – das ist Ihrem Talent nicht eigen.“²⁹³ Neidlos anerkennt er Gorkijs Talent für das Feuilleton und fügt hinzu, er selbst habe nur eines für Belletristik, der Freund aber solle sich in beiden Genres bewegen.²⁹⁴

Abgesehen von Textbesprechungen wie zuvor illustriert, schneidet Čechov weitere Themen eines AutorInnenlebens an, wie zum Beispiel das Abgelöst-Werden durch jüngere Nachkommende: „Ja, ich habe jetzt das Recht hervorzuheben, daß ich 40 Jahre alt und kein junger Mensch mehr bin. Ich war einmal der jüngste Belletrist, aber dann sind Sie erschienen – und auf einmal bin ich ein gestandener Mann, niemand nennt mich mehr den Jüngsten.“²⁹⁵

Am 22. 10. 1901 weist er Gorkij im Hinblick auf eines seiner Stücke darauf hin, dass revolutionäre Aspekte in Figurengestaltung und Inhalt auch einer neuen Form bedürfen, was Gorkij nicht beachtete, ein irreparabler Schaden:

„Neue, originelle Menschen lassen Sie neue Lieder singen nach Noten, die abgenutzt wirken, Sie haben vier Akte, die hand. [Abkürzung i. O.] Personen predigen Moral, man verspürt Angst vor Längen usw. usf. Aber all dies ist nicht wichtig, und all dies versinkt, sozusagen, in den Qualitäten des Stücks. [...] Mit einem Wort, das Stück nimmt einen vom ersten Akt an gefangen.“²⁹⁶

²⁹¹ Vgl.: Ebenda. S. 155.

²⁹² Ebenda. S. 175.

²⁹³ Ebenda. S. 176.

²⁹⁴ Vgl.: Ebenda. S. 239.

²⁹⁵ Ebenda. S. 240.

²⁹⁶ Ebenda. S. 345.

Wiederholt ist die durchdachte Auswahl der SchauspielerInnen Thema, sie wird auch mit einer intendierten Akzentsetzung im Stück in Zusammenhang gebracht:²⁹⁷ „Nur muß man die Rolle Nils, eine wunderbare Rolle, zwei-, dreimal so lang machen, mit ihr muß das Stück aufhören, sie muß zur Hauptrolle gemacht werden.“²⁹⁸ Čechov urgiert außerdem, spätere Handlungselemente müssten vorbereitet werden.²⁹⁹

Ebenso ist die Textkritik, die Čechov am 03. 11. 1901 A. M. Fëdorov gibt, recht detailliert, insbesondere geht er auf die Figurenentwicklung ein, ein Thema, das ihn in seinem eigenen Gestalten öfters beschäftigt;³⁰⁰ Fëdorov weist er darauf hin, ein Protagonist sei noch zu blass, er werde eher angedeutet, eine andere Figur sollte noch etwas warmherziger gezeichnet werden, und wenn eine Figur Fachtermini verwende, müsse diese/r ProtagonistIn zu jenem Bereich auch einen biographischen Bezug haben;³⁰¹ Figuren sollten stets plastisch gestaltet werden: „Nataša redet sehr viel, und das dauernd in ein und demselben Ton, das wird bald langweilig. Sie sollten sie vielfältiger, reicher machen. Die übrigen [Frauenfiguren] hat man alle schon gesehen und sind nach der Schablone geschrieben.“³⁰² Alle Details sollen genau gearbeitet sein, es wäre nicht unwesentlich, ob Angaben z.B. den biologischen Tatsachen der Verhältnisse entsprechen etc.;³⁰³ er geht zudem wiederholt auf die sprachliche Gestaltung ein: „Es gibt überflüssige Wörter, die nicht in ein Stück passen, zum Beispiel <du weißt doch, daß [Hervorhebung i. O.] man hier nicht rauchen darf>. In Stücken muß man vorsichtig sein mit diesem daß [Hervorhebung i. O.]“³⁰⁴ Bald kristallisiert sich bei der Lektüre heraus, wie häufig er zu Streichungen mahnt. Am 01. 11. 1902 schreibt er an Kuprin:

„Diese Novelle hat keine Mängel, und wenn man mit etwas nicht einverstanden sein will, so sind es nur einige ihrer Eigenheiten. Zum Beispiel behandeln Sie Ihre Helden, die Schauspieler, auf die alte Weise, so wie sie bereits seit hundert Jahren von allen behandelt wurden, die über sie geschrieben haben; da ist nichts neu. Zweitens befassen Sie sich im ersten Kapitel mit der Beschreibung der äußeren Erscheinung – wiederum auf die alte Weise, eine Beschreibung, auf die man verzichten kann. Fünf genauestens dargestellte äußere

²⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁸ a.a.O.

²⁹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 346.

³⁰⁰ Vgl.: Čechov, Anton: Briefe. 1877–1889. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 371–379.

³⁰¹ Vgl.: Čechov, Anton: Briefe. 1901–1904. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban.

Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 11.

³⁰² a.a.O.

³⁰³ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁴ a.a.O.

Erscheinungen ermüden die Aufmerksamkeit und verlieren schließlich und endlich ihren Wert.“³⁰⁵

Auch die Arbeitsmethode thematisiert Čechov in seinen Briefen; so rät er Gokij am 09. 05. 1899: „Wenn Sie auf den Gedanken kommen sollten, ein Stück zu schreiben, so schreiben Sie es und schicken Sie es mir zum Lesen. Schreiben Sie es und halten Sie es geheim, bis es fertig ist, sonst wird man Sie verprügeln, Ihnen die Laune verderben.“³⁰⁶ Auch die Abhängigkeit des Dramatikers von einem Regisseur und dessen Umsetzung des Stücks klingt immer wieder an,³⁰⁷ ebenso wie Überlegungen zu den SchauspielerInnen, ob alsdann der Text umzuschreiben wäre,³⁰⁸ dass er sich in die Gestaltung des Bühnenbilds nicht einmischen wolle,³⁰⁹ aber penibel auf die Umsetzung der Regieanweisungen pocht.³¹⁰ Mehrfach thematisiert er seine Lektüre,³¹¹ die Anstrengung, ein finanzielles Auskommen zu finden, sei es als Arzt auf Kosten der Schreibzeit,³¹² oder in Form von Lohnschreiberei, die ihn gleichfalls nervt.³¹³ Er schreibt: „Ich habe viel Arbeit pour manger.“³¹⁴ Und fährt fort: „Ach, Freiheit, Freiheit! Wenn ich im Jahr nicht mehr als zweitausend verbrauche, was nur auf einem Landgut möglich ist, werde ich frei sein von allem finanziellen Einkünfte-Ausgaben-Denken. Dann werde ich arbeiten und lesen, lesen ... Mit einem Wort, kein Leben, sondern Marmelade.“³¹⁵

Ein weiteres Thema, das wiederkehrt ist sein Wunsch, die Fahnen vorab einzusehen: „Korrektur lese ich, nicht um das Äußere einer Erzählung zu korrigieren; gewöhnlich schließe ich die Erzählung in den Korrekturabzügen ab und korrigiere sie sozusagen von ihrer musikalischen Seite.“³¹⁶ Und dies tue er in den Fahnen, denn: „Vieles entgeht einem im Manuskript und kommt erst ans Licht, wenn man es gedruckt sieht.“³¹⁷ Offenbar schrieb er die jeweiligen Schlüsse erst nach Erhalt der Fahnen: „Schicken Sie mir die Fahnen, denn ich

³⁰⁵ Ebenda. S. 90.

³⁰⁶ Čechov, Anton: Briefe. 1897–1901. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 153.

³⁰⁷ Vgl.: Čechov, Anton: Briefe. 1901–1904. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 237.

³⁰⁸ Vgl.: Ebenda. S. 199–200.

³⁰⁹ Vgl.: Ebenda. S. 205.

³¹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 206.

³¹¹ Vgl.: Čechov, Anton: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 268.

³¹² Vgl.: Ebenda. S. 366.

³¹³ Vgl.: Ebenda. S. 265.

³¹⁴ Ebenda. S. 269.

³¹⁵ a.a.O.

³¹⁶ Čechov, Anton: Briefe. 1897–1901. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 28.

³¹⁷ Čechov, Anton: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 55.

muß noch korrigieren und den Schluß machen. Die Schlüsse mache ich immer in den Fahnen.“³¹⁸ Tröstlich mag es manchem sein, dass auch Čechov Selbstzweifel und Versagensängste kannte, und betonte, er versuche, so gut es eben gehe, in seinem Stück umzusetzen, was ihm vorschwebe.³¹⁹

Neben Varianten der Schlüsse³²⁰ thematisiert Čechov auch seine Art der Stoffentwicklung, die dem Prinzip des Durchdenkens, bevor er zu schreiben beginnt, folgt: „Ich werde sie [die Komödie] aber erst schreiben, wenn ich einen Schluß gefunden habe, der genauso viel [i. O.] Haken und Ösen hat wie der Anfang. Habe ich den Schluß gefunden, schreibe ich sie binnen zwei Wochen.“³²¹ Was einen Künstler, eine Künstlerin kennzeichne, und was ihm speziell mit Blick auf diejenigen seines Jahrgangs auffalle, und er konstatiert, sie seien alle nett, alle talentiert, alle süße Limonade, wie er es bezeichnet, aber sie machen einen nicht trunken, sie berauschen einen nicht:³²²

„Uns fehlt das «Etwas», das ist wahr, und das bedeutet, daß, wenn Sie unserer Muse den Rocksaum hochheben, Sie dort eine flache Stelle sehen werden. Denken Sie daran, daß Schriftsteller, die wir ewig oder einfach gut nennen und die uns betrunken machen, ein gemeinsames und sehr wichtiges Merkmal besitzen: sie kommen von irgendwo her und rufen Sie dorthin, und Sie spüren es nicht mit dem Verstand, sondern mit ihrem ganzen Wesen, daß sie ein bestimmtes Ziel haben [...]“³²³

Wenngleich Čechovs Korrespondenz in dieser Dichte der Hinweise eher singulär ist, man wird auch in Heimito von Doderers Tagebuch, in Virginia Woolfs oder Franz Kafkas Tagebuch bzw. in Ernest Hemingways fündig, um nur vier weitere zu nennen. Abschließend seien für jede/n von ihnen einige aussagekräftige Stellen angeführt:

Heimito von Doderers Tagebücher, von denen er Thornton Wilders Rede vom 16. 01. 1953 im Amerika-Haus in München zitierend sagt, sie zu führen sei das „[...] Wichtigste, was ein Schriftsteller zu tun habe [...]“³²⁴, folgen einem thematisch gebundenen Reflektieren zu verschiedensten philosophischen Themen wie Zeit, Sexualität, Philosophie oder Literatur. Ebenso notiert er Gedanken zu seinem Werk, zur Figurengestaltung,³²⁵ zur Sprache und ihren

³¹⁸ Čechov, Anton: Briefe. 1901–1904. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 138.

³¹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 74.

³²⁰ Vgl.: Čechov, Anton: Briefe. 1892–1897. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 35.

³²¹ Ebenda. S. 36.

³²² Vgl.: Ebenda. S. 69.

³²³ a.a.O.

³²⁴ Vgl. Doderer, Heimito von: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers. 1940–1950. Wien: Luckmann-Verlag 1964. S. 102.

³²⁵ Vgl. z. B.: Ebenda. S. 558.

Klängen.³²⁶ Die Tagebücher geben Einblick in seine Lektüre, zum Beispiel Beaudelaires Aussagen hinsichtlich der Ratschläge für junge Schriftsteller,³²⁷ thematisieren die Arbeitstechnik, die Anfertigung von „Kompositionszeichnung[en]“³²⁸, das Zögern vor dem Beginn eines neuen Werks,³²⁹ das Nachsinnen über Aussagen Güterslohs,³³⁰ Lektüreeindrücke,³³¹ das Durchdenken der Romangestaltung parallel zum Schreibprozess insbesondere im Hinblick auf die «Strudlhofstiege», die er als „[...] Selbständig-Werden eines Notizbuchs [...]“³³² charakterisiert und ein „[...] noch ungeborenes Kind [...]“³³³ nennt, über das er mit dem Verlag einen Vertrag abschloss, wodurch der Verleger „[...] interessierter Mitwisser [...]“³³⁴ seines preisgegebenen Geheimnisses wurde,³³⁵ wie Doderer es nennt. „Alles Schreiben ist Erinnern und Vergleichen; das erfordert die Fähigkeit, aus einem zeitlichen Hintereinander ein Nebeneinander machen zu können. Nichts verfällt der Amnesie.“³³⁶ Und er notiert an anderer Stelle: „Es braucht sich Einer nur wirklich zu erinnern und er wäre ein Dichter. Die Träume beweisen’s, übrigens.“³³⁷ Man könne, so Doderer, die Geschehnisse stets nur aus der Erinnerung beleuchten, die Gegenwart hingegen verstelle den Blick, es bedürfe der „[...] auswählende[n] Gedächtnis-Distanz [...]“³³⁸. Im Vorwort zu den Tagebüchern schreibt Doderer: „Der Künstler [...] arbeitet niedergeschlagenen Auges, auf seine Hände sehend und auf das Technische.“³³⁹

Verglichen mit Heimito von Doderer ist Thomas Manns Notizbuch nicht nur im Duktus auffallend knapper, es fokussiert auch eher Details, beginnend beim Wetter werden exakte Darlegungen des jeweiligen Tagesablaufs inklusive ausführliche Gesundheitsbeschreibungen aufgelistet; gegen Ende der jeweiligen Einträge finden sich Lektüre-Hinweise. Für angehende AutorInnen ist der Erkenntnisgewinn dieser Art Tagebuch sehr gering. Arthur Schnitzlers Tagebuch, wenn auch weder mit Woolf noch mit Doderer zu vergleichen, ist

³²⁶ Vgl.: Ebenda.S. 350.

³²⁷ Vgl.: Ebenda. S. 528.

³²⁸ Ebenda.S. 482.

³²⁹ Vgl.: Ebenda.S. 484.

³³⁰ Vgl.: a.a.O.

³³¹ Vgl. z. B.: Ebenda. S. 366–367.

³³² Ebenda. S. 524.

³³³ Ebenda. S. 497.

³³⁴ a.a.O.

³³⁵ Vgl.: a.a.O.

³³⁶ Ebenda. S. 499.

³³⁷ Ebenda. S. 62.

³³⁸ Ebenda. S. 63.

³³⁹ Ebenda. S. 5.

dennoch für angehende AutorInnen etwas gehaltvoller, insbesondere die Sequenzen zu den jeweiligen Jahresanfängen.³⁴⁰

Virginia Woolf, die ähnlich wie Doderer eine Publikation mit „[...] childbirth [...]“³⁴¹ vergleicht, ist geeignete Lektüre für das Erlernen detaillierter Beobachtungen und zudem eine gute Medizin gegen Selbstzweifel:

„Another balk this morning: cant get the start off of the last chapter right. Whats wrong I dont know. But I needn't hurry. And the main thing is to let ideas blow, easily; & come softly pouring. And not to be too emphatic. Of course to step straight into the middle of a new character is difficult [...]. But I will *not* [Hervorhebung i. O.] be rushed. No.“³⁴²

Sie reflektiert auch über den Schreibprozess, der ihr nicht leicht fällt: „A good day—a bad day—so it goes on. Few people can be so tortured by writing as I am. Only Flaubert I think. Yet I see it now, as a whole: I think I can bring it off, if I only have courage & patience: take each scene quietly: compose: I think it may be a good book. And then—oh when its finished!“³⁴³

In Ernest Hemingways Briefen sind es besonders diejenigen an F. Scott Fitzgerald, in denen ein Austausch unter Kollegen stattfindet; Lektüeranregungen und -betrachtungen werden ebenso wie Überlegungen zum Schreiben notiert:

„I think you should learn about writing from everybody who has ever written that has anything to teach you. [...] Like me to write you a little essay on [◁]The Importance of Subject[▷]? Well the reason you are so sore you missed the war is because war is the best subject of all. It groups the maximum of material and speeds up the action and brings out all sorts of stuff that normally you have to wait a lifetime to get.“³⁴⁴

Um wenige Zeilen später alles mit dem Verweis auf John Dos Passos zurück zu nehmen: „Dos, fortunately, went to the war twice and grew up in between. His first book was lousy.“³⁴⁵ Von Interesse sind auch manch andere Briefe an KollegInnen und FreundInnen, wie z.B. jener an Archibald Mac Leish vom 20. 12. 1925:

„[...] if you made money on a book or in some way got so that each fall or spring or whenever it was you had to have a book ready then you would be a professional writer. It might look just as good. Nobody might know the difference. But there would be a hell of a lot of

³⁴⁰ Vgl.: Schnitzler, Arthur: Tagebuch. 1909–1912. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981. S. 37–39. Sowie: S. 170–171. Vgl. auch S. 246. Ebenso: S. 295.

³⁴¹ Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Volume V: 1936–1941. Edited by Anne Olivier Bell. London: The Hogarth Press 1984. S. 148.

³⁴² Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Volume IV: 1931–1935. Edited by Anne Olivier Bell. London: The Hogarth Press 1984. S. 356.

³⁴³ Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Volume V: 1936–1941. Edited by Anne Olivier Bell. London: The Hogarth Press 1984. S. 25.

³⁴⁴ Hemingway, Ernest: Selected Letters. 1917–1961. London: 1981. S. 176.

³⁴⁵ Ebenda. S. 177.

difference. That's why you ought to have about six years work ahead before you get published. Because they might like the first one.“³⁴⁶

Ebenso wird die Konkurrenz zwischen John Dos Passos, F. Scott Fitzgerald und Ernest Hemingway deutlich, der Umgang mit Kritik untereinander.³⁴⁷ Dennoch bleiben die Hinweise für angehende AutorInnen in den Briefen – verglichen mit Hemingways Kommentaren zum Thema in «A Moveable Feast» oder in «Death in the Afternoon» – eher marginal und von geringerer Nähe zur Schreibpraxis gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu stehen Rainer Maria Rilkes «Briefe an einen jungen Dichter», welche Rilke zwischen 1903 und 1908 an Franz Xaver Kappus sandte und die wesentliche Anregungen für junge AutorInnen enthalten:

„Schreiben Sie nicht Liebesgedichte; weichen Sie zuerst denjenigen Formen aus, die zu geläufig und gewöhnlich sind: sie sind die schwersten, denn es gehört eine große, ausgereifte Kraft dazu, Eigenes zu geben, wo sich gute und zum Teil glänzende Überlieferungen in Menge einstellen. Darum retten Sie sich vor den allgemeinen Motiven zu denen, die Ihnen Ihr eigener Alltag bietet; schildern Sie Ihre Traurigkeiten und Wünsche, die vorübergehenden Gedanken und den Glauben an irgendeine Schönheit – schildern Sie das alles mit inniger, stiller, demütiger Aufrichtigkeit und gebrauchen Sie, um sich auszudrücken, die Dinge Ihrer Umgebung, die Bilder Ihrer Träume und die Gegenstände Ihrer Erinnerung. Wenn Ihr Alltag Ihnen arm scheint, klagen Sie ihn nicht an; klagen Sie sich an, sagen Sie sich, daß Sie nicht Dichter genug sind, seine Reichtümer zu rufen; denn für den Schaffenden gibt es keine Armut und keinen armen, gleichgültigen Ort.“³⁴⁸

³⁴⁶ Ebenda. S. 179.

³⁴⁷ Vgl.: Ebenda. S. 427.

³⁴⁸ Rilke, Rainer Maria: Briefe an einen jungen Dichter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996. S. 12.

2. 1. 3. Handbücher

Josef Haslinger, Dozent am «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» äußerte sich im Interview dahin gehend, er habe sich am Beginn seiner Lehrtätigkeit eingehend mit Handbüchern zum «Literarischen Schreiben» beschäftigt, setze sie aber in seiner Unterrichtstätigkeit nicht ein, da er diese Werke als nicht praktikabel empfinde, weil sie nicht auf den jeweils eigenen Text der Studierenden eingehen können, sie mögen jedoch für AutodidaktInnen hilfreich sein.³⁴⁹ Die Abgrenzung deutschsprachiger DozentInnen gegen Handbücher zeigt sich auch in dem von Olaf Kutzmutz und Stephan Porombka herausgegebenen Band «Erst lesen. Dann schreiben», die erklärten, Ziel ihrer Publikation sei es, Techniken des produktiven Lesens deutlich zu machen, und zu betonen, sie möchten sich mit diesem Werk zugleich von üblichen «Creative Writing» Handbüchern abgrenzen, da diese eine am Markt orientierte Regelpoetik verfolgen;³⁵⁰ betrachtet man die hier untersuchten Werke, erscheinen solche Pauschalurteile verständlich, da sie mehrheitlich den Charakter jener Publikationen wiedergeben, wiewohl eingeräumt werden muss, dass es Ausnahmen gibt und dass das Spektrum dieser diversen Werke breiter gefächert ist, es also in Folge auch verschiedene Zielgruppen fokussiert. Es reicht von Schreibratgebern, die zahllose Themen kurz anreißen, über Werke, die sich explizit einer Fragestellung widmen bis hin zu sogenannten Handbooks, die einzelne an Universitäten Lehrende begleitend zu ihren «Creative Writing» Seminaren herausgeben. Ebenso differiert der Nutzwert der Publikationen. Da diese Dissertation die Aus- und Weiterbildung angehender AutorInnen zum Thema hat, wurde nach Werken gesucht, die ebenjenen Zweck erfüllen können, wobei folgende Kriterien wesentlich scheinen:

- wiedergegebene kürzere oder längere Ausschnitte aus Primärtexten zur Veranschaulichung theoretischer Aspekte handwerklicher Techniken verfasst von etablierten AutorInnen, ergänzt um weitere Literaturhinweise aus Primär- und Sekundärliteratur
- prägnant gestellte Übungsaufgaben zu handwerklichen Techniken wie Plot – Inhalt – Story, Erzählperspektive, Erzählmodi, Figurendarstellung, Duktus, Dialoggestaltung, Spannungsbogen, Raum und Zeit, Vorgriffe und Rückblenden, Setting, die Bedeutung der Leerstelle und des Subtexts, Sprache und sprachliche Textgestaltung, Stereotype im sprachlichen Gestalten, Inhalt und Form, Strukturprinzipien (Anfang – Ende; Mitte; Szenengestaltung: Komplikation – Klimax; chinesische Kästchen; kommunizierende Röhren etc.), Bauplan

³⁴⁹ Vgl. die Aussage Josef Haslingers, Kapitel 5. 1. 2., S. 317.

³⁵⁰ Vgl.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 12.

- verschiedene Gattungen und Genres sowie ihre jeweiligen Spezifika
- Aufforderung, in verschiedenste literarische Bereiche hinzuschnuppern, zu experimentieren
- Technik des bewussten Lesens, Bedeutung der Lektüre und des Lektürebooks
- literaturwissenschaftliches Vokabular vermitteln
- in Erzähltheorie einführen
- theoretische Reflexionen über das Schreiben, die Einbindung in den Alltag, die Chancen in diesem Berufsfeld, realistischer Blick auf AutorInnenexistenzen
- Reflexionen zum eigenen Schreiben, zu einem Dasein als AutorIn anregen
- Schreibrhythmus/feste Schreibzeiten und Arbeitsalltag
- Arbeitstechniken wie Daily Journal, Notizbuch, Beobachtungsstudien, Recherchetechniken, Reflexionstagebuch zu längeren Arbeitsprojekten sollten erläutert werden
- Freewriting/écriture automatique
- Aspekte wie Imagination, Selbstsabotage und Ablenkungsmanöver, Schreibblockade
- Techniken der Überarbeitung
- die Rolle von Regeln im kreativen Prozess – ihre Ambivalenz und Brüchigkeit, das bewusste Brechen
- Informationen zu Zeitschriften, Interessensverbänden, Weiterbildungsmöglichkeiten, Copyright, AgentInnen, Verlagen, Verträgen und zur Sozialversicherung
- AutorIn sollte beruflich als Lehrende des Fachbereichs tätig sein

Kein einziges der sechsundvierzig untersuchten Werke erfüllte alle diese Kriterien. Insbesondere die im Original deutschsprachigen Werke sind, verhaftet in der Schreibbewegung der 1970er Jahre, eher im Sinne eines In-Fluss-Kommens³⁵¹ einzusetzen und müssen im Hinblick auf eine berufliche Weiterbildung als eher nutzlos eingeschätzt werden; eine gute Zusammenschau teilweise recht obskurer Ratschläge erstellte Ciuo Hu für ihre Diplomarbeit «Kann man Schreiben lernen?»³⁵².

Eine Ausnahme unter den deutschsprachigen Werken zum Thema ist Hartmut Kaspers «Schule der Autoren», welche dem Grundsatz folgt, man lerne am besten durch das Studium der MeisterInnen seines Fachs, weshalb von Friedrich Schiller, Hermann Burger, Thomas Mann, Theodor Fontane, Max Frisch, Ruth Rendell, Woody Allen und immer wieder von Tschechow die Rede ist, um nur einige zu nennen. Jede Überlegung zur allgemeinen Struktur, zur Figurengestaltung, zum Dialog, zur Zeitgestaltung, zur sprachlichen Gestaltung

³⁵¹ Vgl.: Werder, Lutz von: Lehrbuch des Kreativen Schreibens. Wiesbaden: Marix Verlag 2007. Vgl. auch: Werder, Lutz von: Kreative Literaturgeschichte. Berlin: Schibri Verlag 1992.

³⁵² Vgl.: Hu, Ciuo: Kann man Schreiben lernen? Eine Untersuchung der Ratschläge anhand von Lehrbüchern für das journalistische, wissenschaftliche und literarische Schreiben. Diplomarbeit an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien: Dezember 2004. S. 1–110.

oder zur Einbeziehung von Schattenflächen etc. wird an den Referenztexten dieser LiteratInnen schlüssig erklärt. So regt Hartmut Kasper ohne Direktiven auszugeben zur Reflexion über den eigenen poetologischen Standort an, weckt die Neugierde für die AutorInnen der Essays und Briefwechsel und initiiert ein eigenständiges Weiterlesen und -denken über die Kunst der literarischen Gestaltung. Er folgt dem Grundsatz der Nachahmung, wenn er schreibt: „Dichtung läßt sich durch Imitation nicht nur der Natur, sondern auch der Dichtung erlernen: durch Kopie.“³⁵³ Seine Idee einer ‹Schule der Autoren› beruht darauf, dass man die Nähe der KollegInnen suche und sich von ihrer Praxis unterrichten lasse,³⁵⁴ was als Gedanke nicht neu sei, wie Kasper mit dem Verweis auf Philipp Harsdörffers Werk aus dem 17. Jahrhundert illustriert, dessen Anliegen es war, darzulegen, „[...] wie in einer geselligen Runde die Gesprächsteilnehmer zu Beginn des Spiels Aufgaben zur Lösung oder Fragen zur Beantwortung gestellt bekommen. Da muß zum Beispiel für eine Geschichte eine treffliche Moral gefunden werden, oder für eine Moral Beispielgeschichten; oder es müssen Geschichten erzählt werden, in denen ein bestimmter Buchstabe nicht vorkommen darf.“³⁵⁵ Mit Abstrichen kann auch Fritz Gesings «Kreativ Schreiben» empfohlen werden, da Gesing theoretisches Wissen an literarischen Texten verankert; in Sybille Knauss «Schule des Erzählens» wäre das Kapitel zum Thema ‹Stoff und Plot› zu nennen. Primär auffallend ist, dass die im Original deutschsprachigen Titel sehr häufig eher therapeutischen Zielen dienen, sogenannte Schreibspiele, die aus der Schreibbewegung kommen, anbieten, welche für angehende AutorInnen eher Lockerungsübungen gleichkommen, doch das Handwerk an sich nicht erläutern und keine Reflexionsprozesse anregen.

“Unlike texts for other disciplines, creative writing texts seldom provide instructor’s editions or supplements that ground the instructions and exercises in theories about learning to write.”

Swander, Mary; Leahy, Anna; Cantrell, Mary: Theories of Creativity and Creative Writing Pedagogy. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 19.

³⁵³ Kasper, Hartmut: Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 15.

³⁵⁴ Vgl.: Ebenda. S. 14.

³⁵⁵ Ebenda. S. 15.

Viele US-amerikanische Publikationen weisen einen Rezeptcharakter auf, sie versuchen, statt das Für und Wider einander gegenüberzustellen sowie die Konsequenz einer bestimmten Wahl zu verdeutlichen, Regeln zu etablieren, die zumindest diskussionswürdig wären, was an ausgewählten Beispielen dargelegt werden soll. «Sei konkret!», lautet eine Richtlinie.³⁵⁶ Wird diese an Referenztexten verdeutlicht und zugleich mit der Bedeutung der Leerstelle, der Kunst, einen Subtext zu gestalten, kontrastiert, wäre sie durchaus hilfreich. Ähnlich verhält es sich mit der Maxime «Show, don't tell», die oftmals dominiert³⁵⁷ und die zumeist nicht wie in jenem von Linda Anderson herausgegebenen, empfehlenswerten Werk durch den Hinweis ergänzt wird, dass beide Modi ihre Berechtigung haben und unterschiedliche gestalterische Ziele damit verfolgt werden können, auch wenn Henry James' Devise «Dramatisiere!» in der zeitgenössischen Literatur der Vorzug gegenüber dem zusammenfassenden Telling als darstellender Modus gegeben wird,³⁵⁸ benötigt das Verständnis die Kenntnis beider, und es sollte eine bewusst eingesetzte Technik sein, durch die stets auch eine Form der Gewichtung im Hinblick auf die Bedeutung einer einzelnen Szene für das Gesamte vorgenommen wird.³⁵⁹ Es wird von Derek Neale, dem Verfasser jenes Kapitels, außerdem unterstrichen, dass der Faktor Zeit beim Nachvollziehen einer emotionalen Befindlichkeit eine wesentliche Rolle spielt:

„Real time and fictional time are rarely aligned, but there is a proportionate relationship. Sometimes it will appropriate to say «he cried»; sometimes it will be necessary to spend longer with the scene, to breathe life into moments of crying, the actual detail, the internal thoughts, and perhaps the causes and consequences. Remember that at climactic moments, fictional time can expand and have an even longer duration than the equivalent «real» event, although often it will have a much shorter duration.“³⁶⁰

Eine weitere häufig genannte Devise, die manchmal Rezeptcharakter aufweist, ist die Aussage: «Sag es einfach!»³⁶¹ „Say what you have to say. Say it simply and directly. [...] [Y]our principal goal should be clarity.“³⁶² Das mag für

³⁵⁶ Vgl. z. B.: Bernays, Anne; Painter Pamela: What if? Writing Exercises for Fiction Writers. New York: Longman 1995.

Vgl. auch: Wilbers, Stephen: {keys} to Great Writing. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books 2000.

³⁵⁷ Vgl.: Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 89.

³⁵⁸ Vgl.: Neale, Derek: Showing and Telling. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 127.

³⁵⁹ Vgl.: Ebenda. S. 130.

³⁶⁰ Ebenda. S. 128.

³⁶¹ Vgl.: z. B. Wilbers, Stephen: {keys} to Great Writing. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books 2000.

³⁶² Ebenda. S. viii.

jemanden, der wissenschaftliche Artikel verfasst, Sinn machen, bei lyrischer Prosa hingegen wird man im Versuch der Anweisung zu folgen, Probleme haben, um nur ein Extrembeispiel zu nennen.

Erschwert werden Abgrenzungsprozesse zudem, wenn sich VerfasserInnen eine/n bedeutende/n KollegIn ins Boot holen und somit eine Übermacht aufweisen, was hier am Beispiel Janet Burroways und ihres Verweizens auf William Strunk Jr. und sein Werk «Elements of Style» verdeutlicht werden soll:

„If those who have studied the art of writing are in accord on any one point, it is on this: the surest way to arouse and hold the attention of the reader is by being specific, definite and concrete. The greatest writers ... are effective largely because they deal in particulars and report the details that matter.“³⁶³

Ähnlich verfährt auch Natalie Goldberg, die sich auf Nabokov bezieht, um die Bedeutung eines detailreichen Schreibens zu unterstreichen:³⁶⁴ „Liebkose die göttlichen Details. [...] Liebkosen, berühren Sie sie zärtlich. Sorgen Sie sich um sie. Tauchen Sie mit Ihrem ganzen Körper in den Fluss ein, über den Sie schreiben, so dass Ihr ganzes Ich es fühlt, wenn Sie ihn eine gelbe, zähe Brühe oder einen reißenden Strom nennen. Es sollte keine Trennung zwischen Ihnen und dem Geschriebenen geben.“³⁶⁵

„Was mich an der Literatur interessierte, war das Taktile, daß man sie riechen, schmecken, spüren, sehen und hören konnte, daß sie Bilder hervorrief und Farben, irgendetwas, das sich wieder auf bloße Realität übertragen ließ. Was diesen sinnlichen Anspruch nicht erfüllte, ging an mir vorüber, obwohl ich die intellektuelle Anforderung genoß; nur – ich hatte keine Lust, mich um jedes einzelne Adjektiv zu kümmern, wenn es nicht irgendeiner existentiellen Intensität genaueren Ausdruck verlieh.“

(Schrott, Raoul: Die Erde ist blau wie eine Orange. München: dtv 1999. S. 125.)

Rezeptcharakter steckt auch in folgendem Ratschlag: „Employ all the senses.“³⁶⁶ Was dies bedeuten kann, zeigt sich erst bei Anna Garry:

„The short story writer Flannery O'Connor writes that, «Fiction operates through the senses, and I think one reason that people find it so difficult to write stories is that they forget how much time and

³⁶³ Burroway, Janet: Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft. New York: Longman 2000. S. 54.

³⁶⁴ Vgl.: Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 63.

³⁶⁵ a.a.O.

³⁶⁶ Hall, Oakley: How Fiction Works. The last word on writing fiction – from basics to the fine points. Cincinnati: Story Press 2001. S. 1.

Vgl. auch: „Appeal to the five senses.“ (Wilbers, Stephen: {keys} to Great Writing. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books 2000. S. 36.)

patience is required to convince through the senses.› In addition she says that, ‹Fiction writers who are not concerned with these concrete details are guilty of what Henry James called ‹weak specification›. The eye will glide over their words while the attention goes to sleep.› This is one of the challenges of making writing fresh and interesting: to produce concrete and unusual detail as a way of showing the world.”³⁶⁷

George Garrett betont gleichfalls die Wichtigkeit, alle Sinne anzusprechen:

„Writing is an art, like and unlike any other art. What defines any art is that it is, first and foremost, a sensuous affective experience. What this means is that the first thing that happens between you and the reader, the original seduction, is that you must evoke and engage the senses. That is more important than plot, action, character, structure. First you must convince your reader that your narrative, whether it pretends to be ‹real› or professes to be pure fantasy, is sensibly perceptive. Use all five senses early and as often as possible. Somehow this becomes the magic spell that makes everything else work.”³⁶⁸

Ohne ein angefügtes Textbeispiel könnte solch ein Hinweis auch zur ‹Adjektivitis› oder zur Anhäufung purer Beschreibungen führen, die verhindern, was erreicht werden sollte. Des Verfassers nachgestellter Vermerk, der größte Feind des Autors/der Autorin sei das Stereotyp, wird daran wenig ändern.³⁶⁹

„Seit vielen Wochen habe ich keine Geschichte geschrieben.“

(Waberer, Keto von: Nur eine Spur zu einer Tür. Essener Unikate 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Waberer.pdf> – Zuletzt eingesehen am 07. 01. 2012.)

Ein weiterer Hinweis, der sich mehrfach in Handbüchern findet, lautet: „Write every day.“³⁷⁰ Hier wird eine Differenz zu Selbstaussagen von LiteratInnen in poetologischen Vorlesungen oder Interviews deutlich. Einer der wenigen, der eine tägliche Anwesenheit am Schreibtisch im Sinne eines Bereit-Seins zur Inspiration für sich fordert, ist Daniel Kehlmann.³⁷¹ Wolfgang Koeppen betont, Regelmäßigkeit tue Not.³⁷² Friedrich Sieburg, der täglich, und zwar vormittags,

³⁶⁷ Garry, Anna: The Shared Past. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{Innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 88.

³⁶⁸ Garrett, George: You Are Adam and You Are Eve. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 169.

³⁶⁹ Vgl.: Ebenda. S. 170.

³⁷⁰ Hall, Oakley: How Fiction Works. The last word on writing fiction – from basics to the fine points. Cincinnati: Story Press 2001. S. 1.

³⁷¹ Vgl.: Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen: Wallenstein Verlag 2007. S. 13.

³⁷² Vgl.: Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 18.

sein fixes Pensum von drei Seiten schreibt,³⁷³ sagt für sich, er benötige den „[...] freiwillige[n] Zwang [...]“³⁷⁴. Wird die Forderung zu täglichem Schreiben durch den Verweis auf die Beobachtungsstudien des Daily Diarys sowie hinsichtlich seines Nutzens bei der Etablierung einer fixen, täglichen ›Schreibzeit‹ – und betrage ihre Dauer einzig eine halbe Stunde –, eventuell an unterschiedlichen Orten bzw. mit bestimmten Ritualen, im Sinne eines Schreibrhythmus thematisiert,³⁷⁵ erhält der Rezeptcharakter einen anderen Tonfall. Das tägliche Üben wird insbesondere in den nordamerikanischen Handbüchern betont, teilweise auch im Vergleich zu MusikerInnen: „[...] a writer, like a concert pianist, has to keep in daily practice.“³⁷⁶ Oder wie bei Julia Bell und Nathalie Goldberg, die eine Parallele zum Sport ziehen: „Good writing depends on practice, like sports; the more limbered up you are, the better you perform.“³⁷⁷ Beides bedürfe des täglichen Trainings³⁷⁸ – zumindest als Idealvorstellung sei pro Monat ein Spiralheft auszuschreiben,³⁷⁹ erklärt Natalie Goldberg, und sie ergänzt 121 Seiten später, dieses tägliche Im-Fluss-Bleiben solle nicht aus Pflichtgefühl erfolgen, sondern mit Leidenschaft, und fehle diese, rate sie zu warten, bis erneut eine Sehnsucht nach dem Schreibakt entsteht.³⁸⁰ Und Goldberg fasst als Maxime zusammen: „Schreiben braucht ein Leben und sehr, sehr viel Übung.“³⁸¹ Hierin klingt implizit die Dualität aus handwerklicher Technik und Lebenserfahrung deutlich an, die viele für massgeblich erachten.

Vgl. auch: Schweiggert, Alfons: Kästner, Janosch, Seitz & Co. Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 129.

³⁷³ Vgl.: Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 233.

³⁷⁴ a.a.O.

³⁷⁵ Vgl.: Anderson, Linda: Stimulating Creativity and Imagination: What Really Works? In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 19.

³⁷⁶ Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft. Cincinnati: Writer's Digest Books 2002. S. 28.

³⁷⁷ Bell, Julia: Getting Started. Introduction. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{Innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 3.

³⁷⁸ Vgl.: Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 25.

³⁷⁹ Vgl.: Ebenda. S. 26.

³⁸⁰ Vgl.: Ebenda. S. 157.

³⁸¹ Ebenda. S. 54.

Paul Magrs spricht gleichfalls von Disziplin, gibt jedoch ebenso wenig einen zeitlichen Rahmen wie eine Seitenzahl an: „Good writing practice is about discipline.“³⁸²

Auch Michael Perry vertritt die Ansicht, man schreibe am besten täglich:³⁸³

„Above all else, you must write. If you do not write, you are not a writer.“³⁸⁴

Roselle Angwin betont, man solle, während man an einem Roman arbeite, daneben auch noch Übungen, Kurzgeschichten, Tagebuch, Lyrik schreiben, denn dies „[...] will stretch your brain and keep your creative muscles toned. Any other writing you do can only nourish and enhance the novel-writing.“³⁸⁵

Dieser Hinweis mag v.a. für AnfängerInnen, zumindest bei sklavischer Erfüllung, eine Überforderung darstellen.

Alix Kates Shulman, die von sich sagt, sie erkläre in ihren Seminaren niemandem, er oder sie habe kein Talent,³⁸⁶ kehrt hervor, ihres Erachtens lerne jede/r durch permanentes Üben dazu:³⁸⁷ „And people do improve. Writing is one of the endeavors, like dancing, that the more you do it, the better you may get. They start to get their stroke, take more risks. I try to encourage risk taking and let the students know that a failed risk is better than a safe success.“³⁸⁸

Andre Dubus betont gleichfalls die Notwendigkeit des täglichen Übens, welches alleine zu erfolgen habe: „As a writer, you are constantly in training. Day after day, *alone* [Hervorhebung i. O.] at your desk, with no one watching you or even depending on you [...]“³⁸⁹ Man müsse lernen, die Dämonen, mit denen man sich mit offener Seele zu konfrontieren habe, zu beherrschen:³⁹⁰ „All art is affirmative, because it shows us that we can survive being mortal.“³⁹¹ Im literarischen Kunstwerk sei seines Erachtens alles eine Frage der Verteilung von Schatten und Licht.³⁹²

³⁸² Magrs, Paul: Notebooks. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 6.

³⁸³ Vgl.: Perry, Michael: Handbook for Freelance Writing. Lincolnwood: NTC Business Books 1995. S. 10.

³⁸⁴ Ebenda. S. 9.

³⁸⁵ Angwin, Roselle: Creative Novel Writing. London: Robert Hale 2002. S. 165.

³⁸⁶ Vgl.: Alix Kates Shulman. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 60.

³⁸⁷ Vgl.: Ebenda. S. 61.

³⁸⁸ Ebenda. S. 60.

³⁸⁹ Dubus, Andre: Letter to a Young Writer. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 141.

³⁹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 142.

³⁹¹ a.a.O.

³⁹² Vgl.: a.a.O.

Ray Bradbury, der über sich sagt, „My characters write my stories for me.“³⁹³, stellt in seinem Brief die Übung über die Ausbildung und rät einem jungen Mann, dessen erste Schreibversuche Bradbury kennt, davon ab, das College zu besuchen, denn was für jenen anstehe, sei die Überlegung, ob er überzeugt sei, Autor werden zu wollen,³⁹⁴ und falls dem so sei: „What will you take in college that will help you be a writer? You already have a full style. All you need now is practise at structure.“³⁹⁵ Verfügt ein/e AnfängerIn über keinen Echo- und Austauschraum, wie dieser in Workshops geschaffen wird, besteht bei Handbüchern die Gefahr, dass keinerlei eigenständige Auseinandersetzung vorgenommen wird und sich infolge des Rezeptcharakters in die literarischen Versuche eine Leere einschreibt. Oder, so Steve May, dass sich im alleine Üben falsche Praktiken einschleichen:³⁹⁶ „However, as my trumpet teacher used to say, it is a fallacy that practice makes perfect, because if you practise doing something the wrong way, bad habits will simply become ingrained and we’ll get better at doing it wrong.“³⁹⁷ In der Kunst bedeute lernen, sich ein Wissen anzueignen, dass man auch in andere Kontexte transferieren könne,³⁹⁸ und er selbst stellt dem ein Henry James Zitat zur Seite:

„«The painter *is* [Hervorhebung i. O.] able to teach the rudiments of his practice ... If there are exact sciences there are also exact arts, and the grammar of painting is so much more definite [than that of writing] that it makes the difference.» According to James, then, you *do* [Hervorhebung i. O.] need to practise, but can’t be *taught* [Hervorhebung i. O.] very much by someone else, because every piece of achieved writing is unique and made in a unique way. He sees in writing few, if any, parallels with the painter’s vanishing point, perspective, composition and light and shade, nor with the scales, chords and fingering patterns of the pianist. His argument is that while a painter uses the same techniques for every picture, for the writer every project is utterly unique, a new adventure, a journey into the unknown. Therefore, the writer who has written, who has made this journey into the unknown, can be of little or no use to anyone planning to make their own journey, because every journey has a different and unique destination. The aspiring writer must learn to write in the same way as I learned my first Mozart concerto, in a lonely, blind struggle along an unmapped route where not even one’s own experience is of any use in understanding the process.“³⁹⁹

³⁹³ Bradbury, Ray: Dear Dan Chaon. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 62.

³⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁵ a.a.O.

³⁹⁶ Vgl.: May, Steve: Doing Creative Writing. Oxford: Routledge 2007. S. 10.

³⁹⁷ a.a.O.

³⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁹ Ebenda. S. 11.

Angemerkt sei hier am Rande, dass Steve May das interpretierende Spiel mit einem Kompositionsvorgang vergleicht, was m. E. doch zwei divergierende kreative Tätigkeiten sind. Er führt seine Überlegungen wie folgt weiter:

„But is [Henry] James right? The fundamental point at issue would seem to be the existence, or not, of (to use James’s own word) a ‚grammar‘; that is, common features shared by different pieces of writing, like the chords, scales and rhythmic patterns of music. Do various pieces of writing share common features? On the face of it, surely yes, at every level. We don’t have to invent a new language every time we write or speak; we use conventions of grammar and punctuation. At the level of meaning we each have our differing but related take on the shared pool [...]. [...] At the level of narrative, can’t we discern classes of point-of-view [...], and don’t all stories share basic patterns, however complex, beautiful or convoluted the telling [...]?“⁴⁰⁰

Diese Fragen können Reflexionsprozesse anregen, das Bedürfnis, sich darüber mit KollegInnen zu unterhalten, könnte auch in selbst initiierten Kontakten münden.

Der Rezeptcharakter liegt also oft in der Verkürzung eines Aspekts auf einen minimalen Ausschnitt des Gesamten und stellt dieser die einzig ausgegebene Lehrmeinung dar, so wird der eigenständige Lernprozess eingeengt oder verhindert; die Entstehung eines Widerstands gegen die Normisierung wird AnfängerInnen eher schwer fallen. Die Spitze erreicht ein solcher Ratgebercharakter durch die Verwendung von standardisierten Checklisten,⁴⁰¹ vielleicht obendrein noch mit freien Kästchen versehen, in die man dann sein Häkchen machen darf, wirft ein eigentümliches Licht auf die Vorstellung der VerfasserInnen von literarischer Er- und Bearbeitung. Hinweise zur sprachlichen Textgestaltung mit folgendem Grundtenor haben eher erheiternden Charakter: „Delete needless repetition.“⁴⁰² Oder: „Avoid needless attribution.“⁴⁰³ Oder: „Prefer action verbs to nominalizations.“⁴⁰⁴ Oder: „Limit personal commentary.“⁴⁰⁵ Besonders, wenn sie auch noch um

⁴⁰⁰ Ebenda. S. 12.

⁴⁰¹ Vgl. z. B. durchgängig eingesetzt bei:

Wilbers, Stephen: {keys} to Great Writing. Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest Books 2000.

Vgl. auch: Steele, Alexander (Hg.): Creative Writing. Romane und Kurzgeschichten schreiben. O. O.: Autorenhaus Verlag 2004. S. 58–59. Sowie: S. 280–283.

Sowie: Angwin, Roselle: Creative Novel Writing. London: Robert Hale 2002. S. 123–125.

Oder: Hall, Oakley: How Fiction Works. The last word on writing fiction – from basics to the fine points. Cincinnati: Story Press 2001.

⁴⁰² Wilbers, Stephen: {keys} to Great Writing. Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest Books 2000. S. 10.

⁴⁰³ a.a.O.

⁴⁰⁴ a.a.O.

⁴⁰⁵ a.a.O.

etwaige explizite Listen zu eben jenen <avoid/prefer>-Wörtern ergänzt werden.⁴⁰⁶

All dies wird AutorInnen nicht besonders hilfreich erscheinen, denn kaum ein/e AnfängerIn erkennt eine Wiederholung als solche oder definiert ein Adjektiv bzw. Adverb als nutzlos. Und auch ein Rat wie „Make every word count.“⁴⁰⁷ vermag daran nicht viel zu ändern. Ohne einander gegenüber gestellte Textpassagen aus Primärwerken ist der Sinn solcher Hinweise sehr fraglich. Es macht einen Unterschied, ob zuerst die Devise ausgegeben wird, alles Nutzlose zu streichen („Finally, check every word, comma, line break, and ask yourself if they are absolutely necessary.“⁴⁰⁸), und diese am Beginn eines Handbuchs steht, in dem wieder und wieder der Fokus auf die Überarbeitung gelegt, eine Verfeinerung der Technik der Bearbeitung im Laufe der folgenden hundert von Seiten nach und nach angeregt wird, wie dies zum Beispiel bei Linda Anderson der Fall ist, oder ob die Aufforderung zur Streichung in ebenjenen Worten bereits wieder versickert. Dass man jedoch selbst aus der Lektüre eines geringfügig verwendbaren Werks etwas profitieren kann, zeigt sich in dem Hinweis des gleichen Autors obiger Kurztipps zur sprachlichen Gestaltung: „Allow yourself the freedom of an imperfect first draft.“⁴⁰⁹

Betrachtet man diverse Handbücher zeigt sich deutlich, dass der Wunsch, sich als AutorIn zu etablieren, einen Markt der Hoffnungen und Eitelkeiten geschaffen hat, versinnbildlicht in nachstehendem Zitat:

„Wir glauben, um es einfach auszudrücken, dass jeder Mensch schreiben kann. Wir glauben, dass Schreiben ein Handwerk ist, das man lernen kann. Sicher, Talent kann man *nicht* [Hervorhebung i. O.] lernen, höchstens fördern, aber das Handwerk des Schreibens besteht aus Techniken, die man sich aneignen kann. Und wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, die Techniken dieses Handwerks so klar, direkt und anwendbar zu vermitteln, dass für unsere Studenten bereits in der ersten Stunde die Entwicklung zum Schriftsteller beginnen kann.“⁴¹⁰

Um alsdann Erklärungen wie folgt anzuführen: „Novellen sind zwischen fünfzehntausend und achtzigtausend Wörter lang.“⁴¹¹ Oder: „Formulieren wir

⁴⁰⁶ Vgl.: Ebenda. S. 15–34.

⁴⁰⁷ Ebenda. S. 11.

⁴⁰⁸ Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 21.

⁴⁰⁹ Wilbers, Stephen: {keys} to Great Writing. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books 2000. S. 228.

Vgl. auch: „Most writing is re-writing. Always expect to have to revise. It doesn't have to be perfect now [als Erstfassung].“ (Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 47.)

⁴¹⁰ Steele, Alexander (Hg.): Creative Writing. Romane und Kurzgeschichten schreiben. O. O.: Autorenhaus Verlag 2004. S. 5.

⁴¹¹ Ebenda. S. 14.

für Rückblenden eine grundlegende Regel: Halten Sie sie kurz.“⁴¹² Die Kreativität regt sich sicherlich auch bei folgender Empfehlung einer anderen Autorin: „Ziel des Schreibens ist es, etwas Vorhandenes auszudrücken, und nicht, sich etwas einfallen zu lassen.“⁴¹³ Wer lieber den wahren Glauben bemüht, wird darin fündig: „Schreiben – und das ist das große Geheimnis – will gelebt werden. Das Schreiben liebt den Schriftsteller ebenso wie Gott einen wahren Gläubigen liebt. Das Schreiben wird Ihr Herz finden, wenn Sie ihm nur eine Chance geben. Es wird Ihre Seiten füllen und Ihr Leben bereichern.“⁴¹⁴ Vielleicht wird auch irgendjemand AutorIn, weil sie oder er den Kaffee durch Mate ersetzt,⁴¹⁵ oder fühlt sich nach 113 Seiten Lektüre ermutigt, wenn er oder sie schwarz auf weiß vor sich sieht: „Nach gerade einmal einer Handvoll Übungen sind Sie fast ein richtiger Schriftsteller.“⁴¹⁶ Immer vorausgesetzt man hat sich an den zuvor gegebenen Hinweis gehalten, der lautet: „Wollen Sie sich zum Schreiben motivieren, sollten Sie ihre [i.O.] Freizeit sprachlos verbringen.“⁴¹⁷ Wem dies zu einsam ist, der oder die kann es ja hiermit probieren: „It also helps if you make your workspace inviting, with fresh flowers, an inspiring picture or quotes from other writers. Your subconscious needs to know that you take this work seriously and are going to give it your best efforts.“⁴¹⁸ Man möge der Autorin die zynische Impertinenz mit dem Hinweis auf den Schaden, den solche Machwerke einem seriösen Lehrbegriff zufügen, nachsehen. Dennoch sollte das Kind keinesfalls mit dem Bade ausgeschüttet werden, denn die in der Folge kurz vorgestellten Arbeitsbücher sind durchaus im Sinne einer autodidaktischen Ausbildung zu nutzen, insbesondere, wenn man sie um Diskurse mit KollegInnen über die Kunst des Schreibens ergänzt.

Im englischsprachigen Raum sind Andrew Cowans soeben erschienenes Handbuch «The Art of Writing» sowie die von Linda Anderson herausgegebene Publikation «Creative Writing. A Workbook with Readings» zu empfehlen. Andrew Cowan lehrt «Creative Writing» an der «University of East Anglia»,

⁴¹² Ebenda. S. 287.

⁴¹³ Cameron, Julia: Von der Kunst des Schreibens ... und der spielerischen Freude die Worte fließen zu lassen. München: Knaur 2003. S. 25.

Wie variabel die Einschätzung des Nutzens eines Handbuchs ist zeigt sich in der unterschiedlichen Wertung dieses Titels. Lisa Lercher zum Beispiel gab an, das Buch habe ihr schon oft geholfen. (Lisa Lercher, Fragebogen, 06. 07. 2009.) Ebenso: Augusta Laar, Fragebogen, 28. 10. 2009.

⁴¹⁴ Cameron, Julia: Von der Kunst des Schreibens ... und der spielerischen Freude die Worte fließen zu lassen. München: Knaur 2003. S. 39.

⁴¹⁵ Vgl.: Brande, Dorothea: Schriftsteller werden. Berlin: Autorenhaus Verlag 2001. S. 133.

⁴¹⁶ Ebenda. S. 113.

⁴¹⁷ Ebenda. S. 102.

⁴¹⁸ Angwin, Roselle: Creative Novel Writing. London: Robert Hale 2002. S. 29.

und er konzipierte sein Werk für AnfängerInnen in 12 Kapiteln, analog zu dem Lehrstoff des undergraduate-Seminars, das er an der Universität in 12 Wochen abhält, und ergänzte diesen Inhalt mit Reflexionen, die auf Debatten mit seinen MA-Studierenden beruhen.⁴¹⁹ Cowans Handbuch ist für das Selbststudium von AnfängerInnen ebenso geeignet wie für den Unterricht – wobei für den deutschsprachigen Raum die Kapitel zur sprachlichen Gestaltung nur peripher nutzbar sind und die Primärtexte ersetzt bzw. ergänzt werden müssten. Für Fortgeschrittene sind einzig die Kapitel zu Strukturprinzipien relevant. Interessant ist, dass er im Vergleich zu vielen anderen immer wieder auf Essays und Reflexionen zur Poetik verweist. Die Übungen bauen aufeinander auf, und differieren teilweise auffallend vom Gros, zum einen inhaltlich, zum anderen auch weil er die jeweiligen Überlegungen dahinter zu erläutern pflegt. Eine Aufgabenstellung wie «Führe ein Jahr lang ein Wetter-Tagebuch»⁴²⁰ mag auf den ersten Blick verwundern oder als bloßes Training der Beobachtungsfähigkeit abgetan werden, insbesondere weil er darauf verweist, es solle der Fokus nicht auf meteorologische Besonderheiten gelegt werden, sondern man versuche, möglichst konkret die Sinneseindrücke wiederzugeben. Weshalb gerade ein Jahr lang, erklärt sich wenige Sätze später durch den Hinweis, der durch diese Übung entstandene Text ließe sich für die zeitlichen Verläufe in Romanen oder Erzählungen nutzen. Seine Struktur-Übungen zur Situation-Komplikation-Klimax-Lösung⁴²¹ verdeutlichen neben dem Offensichtlichen außerdem die Bedeutung des Subtextes und der bewusst konzipierten Leerstellen, und lassen Schreibende, die in der Regel dazu tendieren, den Anfang viel zu früh zu setzen, erkennen, dass all ihr Eingangsgeplänkel die Erzählung nur beschwere. Cowan fügt in sein Handbuch häufig Reflexionen von AutorInnen über ihr Schreiben, ihr Sprachverständnis ein, und er verweist darauf, dass anzunehmen sei, dass sie wissen, was sie tun, und dennoch in ihren Aussagen gleichfalls eine Grauzone zwischen Wissen und Nicht-Wissen zu bemerken ist:

„By any measure these are highly accomplished authors who might be supposed to know what they are doing and where they are going, and yet each of them – whether describing their relationship with language, or subject matter, or literary form – appears to be admitting that they do not in fact know, not quite. For some this admission is cheerfully made. For many a degree of uncertainty [...] is accepted as the necessary precondition for producing surprising or interesting writing. But for others (and Paul Auster is not alone) the

⁴¹⁹ Vgl.: Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011.

S. 1.

⁴²⁰ Vgl.: Ebenda. S. 24–25.

⁴²¹ Vgl.: Ebenda. S. 150–154.

puzzlement or bewilderment that accompanies the process of composition is far from benign; the effort to find the right words is often fraught, a struggle, and can be defeating.”⁴²²

Das zweite empfehlenswerte Werk ist das bereits mehrfach erwähnte von Anderson herausgegebene Handbuch, welches von fünf DozentInnen des Literature Departments der «Open University» verfasst wurde. Es enthält unter den untersuchten Handbüchern auf seinen 664 Seiten mit Sicherheit den umfangreichsten Primärtextanteil; diese Textbeispiele ergänzen zum einen den Handbuchteil, zum anderen werden aus ihnen jeweils Übungsaufgaben abgeleitet und erklärt.

Betont wird von Beginn an, es gebe bei allen Übungsaufgaben keine richtige oder falsche Lösung und keine Regel, wie sie zu lösen seien, abgesehen davon, dass man versuchen solle, sein Bestes zu geben:⁴²³ „In a letter to fellow novelist Jonathan Franzen, Don de Lillo wrote: «Writing is a form of personal freedom. It frees us from the mass identity we see in the making all around us.»“⁴²⁴ Als Maxime wird etabliert, alles drehe sich beim Schreiben um das Spiel und den Rhythmus zwischen Zurückhalten und Herausgeben von Informationen: „One version of the fiction writing process has it that writing is all about information – withholding it and disclosing it. The writer is always doing one or the other [...].“⁴²⁵

Die thematisierten Aspekte dieses Arbeitsbuchs umfassen Perspektive, Figurengestaltung, Dialoge, Leerstellen, Tonfall, Show-Tell, die Landschaft im narrativen Text, Strukturelemente wie Zeit, Ort, Spannungsbogen, Plot, Plot Point, Bauplan, Genre, Publikation, Überarbeitungstechniken und unterschiedliche Fassungen, Titelfindung, notwendige Anmerkungen/Fußnoten in Gedichten, Zeilenumbrüche in der Lyrik, biographisches Schreiben etc. – und all dies in Form von Primärtexten, Übungen, Essays und Reflexionen bzw. Reflexionsanregungen durch explizite Fragestellungen. Die Übungen sind stets mit einer maximalen Wortanzahl begrenzt, die sich sukzessive erhöht; auffallend ist des weiteren, dass die Übungstexte immer wieder aufgenommen und weiterentwickelt werden, indem z.B. eine zuvor entworfene Figur danach für eine Aufgabenstellung im Themenbereich Background, Struktur oder Perspektive herangezogen wird.

⁴²² Ebenda. S. 201.

⁴²³ Vgl.: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 13.

⁴²⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁵ Neale, Derek: Showing and Telling. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 132.

Am Beginn dieses Abschnitts wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Bearbeitung in diesem Handbuch ein relevantes Thema darstellt: „Looking back over and revising your writing should become a habit.“⁴²⁶ Was damit im Detail gemeint ist, wird anhand von Einblicken in einzelne Überarbeitungsstadien thematisiert, die man während des Arbeitsprozesses durchläuft, und denen immer wieder Teilkapitel sowie ein längerer eigener Abschnitt gewidmet sind. Generell wird angemerkt, es seien im Autor, in der Autorin zwei Personen am Werk: während die erste spontan, kreativ, emotional agiere, habe die zweite bedacht, rational, effektiv, argumentierend zu sein⁴²⁷ – zusammenfassend ließe sich sagen: „[...] from spontaneity to care; from effervescence to craft; from creativity to shaping; from feeling to skill.“⁴²⁸ Das Bearbeiten dauere in der Regel viel länger als das Erstellen einer ersten Fassung⁴²⁹ und geschehe am besten am Papier, mit Bleistift, weil dieser Unbeständigkeit signalisiere,⁴³⁰ manche empfehlen auch verschiedene Farben für verschiedene Korrekturaspekte zu verwenden,⁴³¹ sich selbst den Text laut vorzulesen⁴³² ebenso dass man alle vorhergehenden Fassungen aufheben solle,⁴³³ den Text vom Großen zum Kleinen bearbeite – zuerst betreffend das Erzähltempo, den Stil, die nötigen Veränderungen aufgrund der Verstehbarkeit,⁴³⁴ inklusive der Frage nach dem oder der LeserIn, um so das Vokabular anzupassen etc.⁴³⁵ Deutschsprachigen AutorInnen außerhalb des Drehbuch-Bereichs mag die Forderung, das Zielpublikum zu definieren, eigen anmuten,⁴³⁶ im britischen Raum hingegen wird LiteratInnen aller Textsorten empfohlen, nicht bloß Gattung und Genre zu definieren, sondern sich obendrein Gedanken zu „[...] age, gender, race, class, nationality, region [...]“⁴³⁷ zu machen sowie eine allgemeinere Zieldefinition vorzunehmen: Wolle

⁴²⁶ Neale, Derek: Writing What You Know. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 50.

⁴²⁷ Vgl.: Haslam, Sara: Going public. Editing: The big changes. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 362.

⁴²⁸ Ebenda. S. 363.

⁴²⁹ Vgl.: Ebenda. S. 364.

⁴³⁰ Vgl.: Ebenda. S. 365.

⁴³¹ Vgl.: a.a.O.

⁴³² Vgl.: Ebenda. S. 367.

⁴³³ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁵ Vgl.: Ebenda. S. 368.

⁴³⁶ Vgl.: Martin Walser: Das Schreiben auf eine bestimmte Zielgruppe hin wäre fatal, denn: „Die Sprache ist nicht kommandierbar.“ Martin Walser. Lesen und Schreiben. Das <letzte> Interview. In: Ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 517. Heft, Januar/Februar 1998. S. 19.

⁴³⁷ Hammond, Mary: Exploring outlets. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 386.

man provozieren? Unterhalten? Interessieren? Oder eine Mischung aus all dem? Beeinflussen, informieren?⁴³⁸ Für deutschsprachige LeserInnen der Handbücher ist auch der Fokus auf Online-Foren als Publikationsort eher fremd. Es wird dazu geraten, sich genau zu informieren, welche Texte wo und wie gepostet werden, was im Gegenzug dafür angeboten wird.⁴³⁹ Veröffentlichungen im Internet erfahren zwar auch in Großbritannien eine geringere Wertschätzung als solche in klassischen Medien wie Zeitschriften oder Buch, doch hole das Internet auf:

„It is certainly no longer true that internet publishing is universally inferior to its conventional older cousin. There are now many excellent, prestigious e-journals edited by top-class professionals, for which subscribers must pay. On the surface it often seems as though internet publishers are more accessible, but the most prestigious e-journals are every bit as selective as any other publisher, and conventional publishers have to make an effort to be accessible too if they are to attract and keep good new writers.“⁴⁴⁰

Die nötigen Arbeitsschritte vom Erstentwurf bis zum fertiggestellten Werk werden von Linda Anderson mit denjenigen der BildhauerInnen verglichen: Es gebe einen groben ersten Entwurf, danach erfolge das Verfeinern, Bearbeiten.⁴⁴¹

Abgesehen von diesen beiden Handbüchern Cowans und Andersons gibt es in einigen besonders gelungene Kapitel bzw. Abschnitte, bei denen eine Gegenüberstellung mit anderen Schreibratgebern besonders interessant ist. Eines davon ist der Zugang zum oftmals artikulierten Aspekt, man solle einzig über das schreiben, was man kenne. Andrew Cowan, Dozent an der «University of East Anglia», schreibt hierzu:

„Of course, your writing will derive from personal experience (what you know), as well as from research and what you are able to invent or imagine (what you don't know, yet). But it will also spring from your awareness of language, and especially of literary language. This is your medium – the stuff from which you will fashion your fictions [...].“⁴⁴²

Neben dem zusätzlichen Fokus auf Sprache spricht er auch an, dass das eigene Wissen in Bereiche integriert werden könne, die man (noch) nicht kenne: „My own understanding of this is that you should use <what you know> to write about <what you don't know>, whether you are writing historical romances,

⁴³⁸ Vgl.: Haslam, Sara: Going public. Editing: The big changes. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 368.

⁴³⁹ Vgl.: Hammond, Mary: Exploring outlets. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 387.

⁴⁴⁰ Ebenda. S. 395.

⁴⁴¹ Vgl.: Anderson, Linda: Stimulating Creativity and Imagination: What Really Works? In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 21.

⁴⁴² Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 2.

police procedurals, wizarding fantasies, or English provincial realist novels like mine.”⁴⁴³

Auch David Morrell, der als einer von wenigen recht detailliert auf die Erstellung von Bauplänen eingeht,⁴⁴⁴ hinterfragt die „[...] common rule [...]“⁴⁴⁵ in «Creative Writing» Klassen, nur über das zu schreiben, was man aus eigener Erfahrung kenne, weil es für die Generationen nach 1945 bedeute, dass sie überwiegend ihr Innenleben, die Collegezeit, die Familie als Themen zur Verfügung hätten.⁴⁴⁶ Für die Lehre erscheint es ihm bedeutsam, Studierende zu ermutigen, hinaus zu gehen:

„[...] they don’t need to do any research. *They* [Hervorhebung i. O.] are their subject matter. But there are other approaches, and I think it would be beneficial for fiction-writing teachers to tell their students, ‘Get out of here. Travel. Join the Peace Corps. Fight forest fires. Experience as much as you can. Write about it. If you have trouble with technique, come back a couple of years from now, and we’ll talk. Class dismissed.’“⁴⁴⁷

Diese explizite Aufforderung, die Welt, die einen umgibt, aktiv zu erforschen, findet sich in dieser Weise in keinem der anderen Handbücher. Sich selbst bezeichnet David Morrell als „[...] library junkie [...]“⁴⁴⁸, und es scheint eine logische Konsequenz zu sein, dass er in seiner Darstellung die Notwendigkeit der Recherche betont, sei es in Form von Reisen, Seminaren, Lektüre; er empfiehlt genaues Arbeiten, insbesondere im Hinblick auf Details, unterstreicht die Bedeutung der Nachforschungen, um absurde Behauptungen, die sich durch Fehlinformationen einschleichen können, zu erkennen.⁴⁴⁹

Derek Neale hinterfragt wie David Morrell die ausgegebene Maxime,⁴⁵⁰ und er postuliert gleichfalls die Notwendigkeit der permanenten Erweiterung des Erfahrungshorizontes, auch wenn er sie eher allgemein formuliert: „You do, however, need to raise your level of perception above the ordinary. Writing what you know means being aware of your own world, both past and present, in as full a way as possible.“⁴⁵¹ Schreiben auf Basis von Recherchen nennt

⁴⁴³ Ebenda. S. 32.

⁴⁴⁴ Vgl.: Morrell, David: *Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft.* Cincinnati: Writer’s Digest Books 2002. S. 75–88.

⁴⁴⁵ Ebenda. S. 63.

⁴⁴⁶ Vgl.: Ebenda. S. 63–64.

⁴⁴⁷ Ebenda. S. 65.

⁴⁴⁸ a.a.O.

⁴⁴⁹ Vgl.: Ebenda. S. 65–74.

⁴⁵⁰ Vgl.: Neale, Derek: *Writing what you come to know.* In: Anderson, Linda: *Creative Writing. A Workbook with Readings.* Oxfordshire: Routledge 2006. S. 44.

⁴⁵¹ a.a.O.

Neale „[...] <indirect> experience [...]“⁴⁵². Recherchen, erfolgen sie mittels Büchern oder durch Feldforschung,⁴⁵³ seien wesentlich, so Neale, um erzählend ein Universum zu gestalten, selbst wenn man einige der gesammelten Elemente nachher nicht aufnehme:⁴⁵⁴ „Doing research means investigating and, to a certain extent inhabiting, the world you want to realise [...]“⁴⁵⁵

In Form einer Aufgabenstellung sieht die Verbindung Erinnerung – Recherche wie folgt aus: Man lasse zu gesammelten akustischen, haptischen ... Erinnerungen Assoziationen entstehen; z.B.: eine Brise, die durch das geöffnete Fenster die Haut berührt, sie weckt die Erinnerung an einen anderen Ort, in einer anderen Klimazone, an einen speziellen Moment während der vergangenen Ferien, den man alsdann schreibend darstelle.⁴⁵⁶ Diese Form der Tagträumereien thematisierte schon Sigmund Freud in seinem Essay «Der Dichter und das Phantasieren»,⁴⁵⁷ wobei Freud hervorkehrte, die Leistung des Autors bestehe darin, eine entsprechende ästhetische Form für seine Erinnerungen zu finden.⁴⁵⁸ Schreiben über das, was man kenne, dürfe man daher als Maxime nicht allzu wörtlich nehmen,⁴⁵⁹ schließt Derek Neale:

„If you know something too well, there might be no sense of discovery or revelation in the writing. It might lack energy. If you can only write what you know, you might feel too inhibited, for instance, to write in the voice of a man instead of a woman and vice versa, or unable to write of a place you've never visited, or of a profession in which you have never worked.“⁴⁶⁰

Die Erinnerungen seien stets bloß ein Bestandteil des späteren Ganzen, Figuren werden aus Teilelementen realer Menschen kreiert,⁴⁶¹ die eigene Erinnerung verwebt sich mit der gemeinsamen Geschichte einer Kultur, einer Epoche, einer Generation oder Nation,⁴⁶² und flechte man kulturelle Erinnerungen ein, sollte dies nicht aus Gründen der Nostalgie oder dem Wunsch nach Bewahrung geschehen:⁴⁶³ „It's important to retain a focus and have a purpose when you use your past; beware of indulging your own nostalgia.“⁴⁶⁴ Die nachfolgende Übungsaufgabe illustriert das zuvor erklärte in

⁴⁵² Ebenda. S. 56.

⁴⁵³ Vgl.: Ebenda. S. 67.

⁴⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁵ Ebenda. S. 66.

⁴⁵⁶ Vgl.: Ebenda. S. 57.

⁴⁵⁷ Vgl.: Ebenda. S. 58.

⁴⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁶⁰ a.a.O.

⁴⁶¹ Vgl.: Ebenda. S. 59.

⁴⁶² Vgl.: Ebenda. S. 60.

⁴⁶³ Vgl.: Ebenda. S. 62.

⁴⁶⁴ a.a.O.

der Praxis: Man verfasse einen Kurzprosatext oder ein Gedicht, in dem die eigenen und die kulturellen Details einer bestimmten Zeit der eigenen Vergangenheit miteinander zu einem Erzählteppich verwoben werden, wobei Neale mahnt, Sinneseindrücke ebenso wenig wie kulturelle Assoziationen zu vergessen;⁴⁶⁵ um die eigenen Erinnerungen lebendig zu gestalten, könnte es laut Neale empfehlenswert sein, Details wie Ort oder Zeit zu verändern, sich mit der ›Was wäre wenn?‹-Frage zu spielen oder die Erzählperspektive zu verändern, die narrative Stimme einer anderen Figur zu überlassen:⁴⁶⁶ „Asking these sorts of questions about what you remember, then shifting the recall, can lend a new energy or perspective to your subject matter, reviving an over-rehearsed memory, so you discover it anew as you reveal it. This is a vital strategy in all forms of writing [...].“⁴⁶⁷

Die Gründe, die in Handbüchern für den Schreibwunsch angeführt werden, differieren. Alexander Steele nennt: „[...] Prestige, Bewunderung, Ruhm, Geld, Sex, Reisen [...] Unsterblichkeit!“⁴⁶⁸ Bevor man dem Glauben schenke, wäre man mit einem realistischen Blickwinkel auf die berufliche Situation der LiteratInnen gut beraten. David Morrell, Dozent an der «University of Iowa», artikuliert, Geld sei kein Motiv: „The truth is that, in the United States, maybe as few as two hundred writers of prose fiction make a living at it.“⁴⁶⁹ Und die Sehnsucht nach Ruhm sei ebenso wenig eine Basis: „Even fewer writers are famous than earn a living at it.“⁴⁷⁰ Morrell nennt als einzig akzeptable Motivation AutorIn zu werden: „Because you have to be.“⁴⁷¹ Stanley W. Lindberg bläst ins gleiche Horn: „For what it’s worth, [...] you should know that the majority of writers in America are unable to support themselves solely by their efforts as writers.“⁴⁷² Deshalb solle man nicht von Preisen, Fans oder Signierstunden träumen, sondern lernen und schreiben: „[...] stop thinking of becoming an *author* [Hervorhebung i. O.] [...] and work instead to become a *writer* [Hervorhebung i. O.]“⁴⁷³ Keinesfalls solle man sich jedoch von

⁴⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁶⁶ Vgl.: Ebenda. S. 63.

⁴⁶⁷ a.a.O.

⁴⁶⁸ Steele, Alexander (Hg.): Creative Writing. Romane und Kurzgeschichten schreiben. O. O.: Autorenhaus Verlag 2004. S. 37.

⁴⁶⁹ Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft. Cincinnati: Writer’s Digest Books 2002. S. 11.

⁴⁷⁰ a.a.O.

⁴⁷¹ Ebenda. S. 13.

⁴⁷² Lindberg, Stanley W.: But before You Start ... In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 201.

⁴⁷³ Ebenda. S. 202.

Rückschlägen frustrieren lassen, sie seien ein normaler Teil des Werdegangs.⁴⁷⁴

Handbücher, schreibt Lawrence Block, seien in Ordnung, aber es dürfe sich nicht in der Lektüre derselben erschöpfen: „The only way you really learn is by doing it yourself [...]“⁴⁷⁵ Ähnlich lautet auch der Grundtenor in «The portable MFA in Creative Writing»: „Practice hard and often, attempt to do the exercises and the drills while you’re practicing. Then, forget everything you’ve learned and write straight out of the fever (or the grind) of writing. Once you’ve got a stack of pages, read them, see how they’re going, then [Hervorhebung i. O.] think about the «rules.»“⁴⁷⁶

Was Handbücher leisten können, lässt sich m. E. am geeignetsten anhand der Aufgabenstellungen, die darin enthalten sind, verdeutlichen. Zu Beginn seien einige klassische Übungen vorgestellt: Um das Unbewusste sprechen zu lassen und bewusste Hemmnisse auszuschalten,⁴⁷⁷ wird Freewriting⁴⁷⁸, „[...] a term coined by Peter Elbow [...]“⁴⁷⁹ empfohlen. Diese Technik ähnelt der «écriture automatique» der SurrealistInnen, wobei sie im «Creative Writing» zwar auch ein freies Assoziieren ist,⁴⁸⁰ doch oftmals mit vorgegebenen Anregungen in Form von Satzanfängen verbunden wird.⁴⁸¹ Diese Übung wird vorwiegend zur Materialsammlung genutzt: „It enables you to amass material, some of which can be used and developed in your work. Writing in this way also trains you to be able to write breezily and with confidence as soon as you sit down to do it.“⁴⁸²

Ähnlich wird Clustering eingesetzt,⁴⁸³ das Gabriele Lusser Rico entwickelte.⁴⁸⁴ Das Werk jener Autorin, das zwar sehr bekannt ist, gilt heute nach Ansicht Hartmut Kaspers als bereits überholt bzw. scheint der Nutzen für angehende

⁴⁷⁴ Vgl. z.B. den Grundtenor der Interviews im Sammelband: Busch, Frederick: Letters to a Fiction Writer. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 1–291.

⁴⁷⁵ Block, Lawrence: Writing the Novel. From Plot to Print. Cincinnati: Writer’s Digest Books 1979. S. 197.

⁴⁷⁶ The portable MFA in creative writing. Improve your craft with the core essentials taught to MFA students. Hg.: New York Writers Workshop. Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest Books 2006. S. 39.

⁴⁷⁷ Vgl.: Anderson, Linda: Stimulating Creativity and Imagination: What Really Works? In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 22.

⁴⁷⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴⁷⁹ a.a.O.

⁴⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴⁸¹ Vgl.: Ebenda. S. 23.

⁴⁸² a.a.O.

⁴⁸³ Vgl.: Ebenda. S. 24.

⁴⁸⁴ Vgl.: Rico, Gabriele L.: Garantiert schreiben lernen. Sprachliche Kreativität methodisch entwickeln – ein Intensivkurs auf der Grundlage der modernen Gehirnforschung. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1984.

AutorInnen äußerst gering zu sein, und es eher für Schreibspielereien im Schulunterricht geeignet zu sein.⁴⁸⁵ Der Sinn des Clustering liege, wie auch bei Freewriting, v.a. darin in Fluss zu kommen und etwaige Blockaden zu überwinden:⁴⁸⁶ „[...] [It] helps to produce an initial wealth of material, all emotionally suffused, and reaching towards a tentative whole. It can enable us to begin writing more easily and coherently.“⁴⁸⁷ Clustering, so Linda Anderson, lasse sich gut mit Freewriting verbinden:

„A cluster gives you a visual map of your thought. It helps you to organise your writing organically rather than sequentially. It can act as a blueprint of a whole poem or prose piece, or you may find most of it dreary but feel intrigued by one strand or one idea that crops up. Clusters are not an end in themselves. Use them to trigger writing. The simplest way is to launch into a <focused freewrite>, that is, one where you choose the subject.“⁴⁸⁸

Bedeutsam sei dabei, dass man solche Übungsaufgaben in raschem Tempo erledige,⁴⁸⁹ drei Minuten seien für Clustering bzw. für Freewriting empfehlenswerte Zeitlimits.⁴⁹⁰ Cluster können auch als Tool für die Figurengestaltung im Sinne von Figurenporträts genutzt werden.⁴⁹¹ Für AnfängerInnen findet sich der Hinweis, eine Woche lang sei täglich für zwanzig Minuten folgende Kombinationsaufgabe, bei der auf einen Cluster ein Freewrite folgt, zu absolvieren, um so die eigenen Schreibgewohnheiten zu etablieren und Material zu generieren; als Anregung hierzu werden einzelne Wörter bzw. Wendungen wie <I love my new ...>, <They didn't even care>, <Coffee, toast and three paracetamol ...> vorgeschlagen.⁴⁹²

Eine bekannte Übung ist auch jene, auf die Sandra Gilbert hinweist: Sie halte es für wesentlich, fremdsprachige Lyrik zu lesen, eventuell mit einer Prosa-Übersetzung in der eigenen Muttersprache, danach eine eigene Übersetzung des Ursprungsgedichts anzufertigen und in weiterer Folge einen Aspekt aus

⁴⁸⁵ Vgl.: Hartmut Kasper nennt Ricos Thesen „[...] hirnpfysiologisch[e] Eskapaden [...]“ (Kasper, Hartmut: Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 13.)

Vgl. auch: Anderson, Linda: Stimulating Creativity and Imagination: What Really Works? In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 24.

⁴⁸⁶ Vgl.: Anderson, Linda: Stimulating Creativity and Imagination: What Really Works? In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 27.

⁴⁸⁷ Ebenda. S. 24.

⁴⁸⁸ Ebenda. S. 25.

⁴⁸⁹ Vgl.: Ebenda. S. 26.

⁴⁹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 27.

⁴⁹¹ Vgl.: Ebenda. S. 26.

⁴⁹² Vgl.: Ebenda. S. 28.

dieser Auseinandersetzung als Anregung für einen eigenen lyrischen Versuch herzunehmen.⁴⁹³

Weiterentwicklungen von Übungen, ähnliche Aufgabenstellungen, die im Titel oder in einem Detail variieren, existieren oftmals. Zu obiger ist der Autorin eine Variante bekannt, die diese Veränderung gut illustriert: Man nehme ein Gedicht in einer Sprache, die man nicht spreche, vorzugsweise in einer, die außerdem einer gänzlich unbekannten Sprachfamilie angehört, und versuche, das Gedicht zu ›übersetzen‹.⁴⁹⁴ Hierdurch wird das Gefühl für Rhythmus, Tonfall und sprachliche Klangkörper geschult. Wie bei vielen Übungsaufgaben so weiß auch hier keine/r letzten Endes zu sagen, wer der oder die UrheberIn war. Andrew Cowan weist in seinem Handbuch auf diesen Umstand der Veränderung und Weiterentwicklung von Aufgabenstellungen hin, in dem er eine Verbindung zum AutorIn-Sein zieht: „And this perhaps is an example of how we develop as writers, and teachers: first imitating, even copying, then adapting, and eventually – hopefully – originating.“⁴⁹⁵

Eine weitere klassische Übung, die in unzähligen Varianten eingesetzt wird, ist jene des Perspektiven-Transfers: Ein dramatisches Erlebnis aus der eigenen Vergangenheit auswählen, um es zuerst in der ersten, alsdann in der Er/Sie-Personale zu erzählen bzw. es aus dem Blickwinkel einer Figur eine Generation davor/danach darzustellen, das Geschehen in ein anderes Land verlegen,⁴⁹⁶ oder das Grundgerüst des Ereignisses zu belassen, sich jedoch andere Emotionen dazu auszudenken bzw. die Emotionen belassen und sie in eine andere Geschichte transferieren – solche Übungsaufgaben schulen die Fähigkeit, reale Gefühle und Fakten in fiktive Zusammenhänge zu transponieren, um dem zu gestaltenden Text in Folge ein Eigenleben zu erlauben.⁴⁹⁷

Auch Aufgabenstellungen zur Figurengestaltung finden sich in beträchtlicher Anzahl. Ein Beispiel hierzu wäre die folgende Übung: Man nehme sich eine ältere eigene Geschichte vor, wähle sich daraus eine Figur, die man als ›substanzlos‹ bezeichnen würde und verfertige für sie ein Porträt, indem man den Satz ›Er/Sie gehört zu jener Art Menschen, die ...‹ vervollständige;⁴⁹⁸ jene Details der Liste, die sprechende sind, arbeite man nun in den Text ein, sei es

⁴⁹³ Vgl.: Sandra Gilbert. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 9.

⁴⁹⁴ Vgl. auch die Variante in: Morley, David: The Cambridge Introduction to Creative Writing. Cambridge: Cambridge University Press 2010. S. 74.

⁴⁹⁵ Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Longman 2011. S. 9.

⁴⁹⁶ Vgl.: Bernays, Anne; Painter, Pamela: Was wäre, wenn. Schreibübungen für Schriftsteller. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1990. S. 41.

⁴⁹⁷ Vgl.: Ebenda. S. 42.

⁴⁹⁸ Vgl.: Ebenda. S. 53.

in Dialogform oder in erzählenden Zusammenhang implementiert.⁴⁹⁹ Als Variante hierzu: Man verfertige für eine ebensolche Figur eine Liste, welche folgende Aspekte beinhalte: Name, Spitzname, Geschlecht, Alter, Aussehen, Bildung, Beruf, Status/Geld, Familienstand, Herkunft/Herkunftsfamilie, Dialekt, Akzent, Beziehungen, Orte, Besitz, Erholung/Hobby, fixe Ideen, Überzeugungen, Politische Ansichten;⁵⁰⁰ Sexuelle Vorgeschichte, Ziele, Religion, Aberglauben, Ängste, Gewohnheiten, Charakterfehler, -stärken, Tiere, Vorlieben Literatur/Musik, Tagebuch, Korrespondenz, Lieblingsessen, Handschrift, Sternzeichen, Talente.⁵⁰¹ Ein solches Figurenkurzporträt dient der Überprüfung dessen, was man noch nicht über eine Figur weiß.⁵⁰² An dieser Stelle sei kurz auf Ernest Hemingways ›Iceberg‹-Theorie verwiesen, die autodidaktisch Schreibenden, welche sich in das Werk dieses Meisters des Dialogs und der Kurzprosa einlesen, rasch begegnen:

„If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing. A writer who appreciates the seriousness of writing so little that he is anxious to make people see he is formally educated, cultured or well-bred is merely a popinjay. And this too remember: a serious writer is not to be confounded with a solemn writer. A serious writer may be a hawk or a buzzard or even a popinjay, but a solemn writer is always a bloody owl.“⁵⁰³

Um Wünsche, Bedürfnisse, Verlangen, Hoffnungen von bestimmten Figuren⁵⁰⁴ herauszufiltern, empfiehlt sich auch der fragende Analyseprozess; hier werden Schwachstellen in der Handlungsführung und Figurenmotivation herausgefiltert. Die Fragestellungen kreisen um folgende Aspekte: Was will die Figur, aus welchen Motiven heraus agiert er/sie, wo erfährt der/die LeserIn dies und in welcher Form (Dialog/Handlung/Gedankengang),⁵⁰⁵ wer oder was steht ihr/ihm im Weg, welche weiteren Handlungselemente löst dieser Wunsch in Folge aus.⁵⁰⁶ Wem dies als Ansatz bekannt erscheint, sei kurz darauf hingewiesen, dass zahlreiche Übungen der Handbücher ihre Basis in bekannten Reflexionen der Poetik haben, hier zum Beispiel dient Aristoteles

⁴⁹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 54.

⁵⁰⁰ Vgl.: Ebenda. S. 55.

⁵⁰¹ Vgl.: Ebenda. S. 56.

⁵⁰² Vgl.: a.a.O.

⁵⁰³ Hemingway, Ernest: *Death in the Afternoon*. London: Jonathan Cape 1950. S. 183.

⁵⁰⁴ Vgl.: Bernays, Anne; Painter, Pamela: *Was wäre, wenn. Schreibübungen für Schriftsteller*. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1990. S. 56.

⁵⁰⁵ Vgl.: Ebenda. S. 59.

⁵⁰⁶ Vgl.: Ebenda. S. 60.

als inspirierende Kraft: „Aristotle said, ‘Man is his desire.’⁵⁰⁷ What your central characters desire will inform the situations and ultimately the elements of the plots in which they are involved.“⁵⁰⁸

Eine andere Aufgabenstellung hat die Erkenntnis der Struktur zum Inhalt. Bei der sogenannten Skelettgeschichte wird ein Geschehen linear erzählt; die Vorgabe verdeutlicht, es seien keinerlei Reflexionen oder Erklärungen einzubauen, Ausgangspunkt und Schluss der Handlung werden vorgegeben, ebenso dass ein Hindernis aufzutreten habe, über welches am Ende durch übernatürliche/magische Elemente triumphiert werden kann.⁵⁰⁹ Hintergrund hierzu ist die Überlegung, man müsse, bevor man sich Subtext, Motivation und dem Spiel der Zweideutigkeiten widme, die Skelettgeschichte beherrschen.⁵¹⁰

Zahlreich sind auch Aufgabenstellungen im Bereich der sprachlichen Gestaltung, insbesondere darin, wie man lernen könne, eine unverbrauchte Sprache zu favorisieren. Dies wird zum Beispiel dadurch anvisiert, dass jeweils drei Absätze über Angst, Wut, Freude zu schreiben sind, in denen diese Wörter nicht verwendet werden dürfen, sondern die Gefühle mittels körperlicher Empfindungen oder dargestellter Vorstellungen und Handlungen dem Leser, der Leserin zu verdeutlichen sind.⁵¹¹ Um zu vermitteln, was die Direktive ‘Im Erzählen sogleich in medias res zu gehen’ bedeute, ist jene Aufgabe gedacht: Auf eine Postkarte in normaler Größe ist eine vollständige Geschichte über einen Konflikt zu schreiben.⁵¹²

Paul Mills, der wie Linda Anderson die Notwendigkeit der Überarbeitung hervorkehrt, merkt an, ohne diese sei Schreiben nicht Schreiben,⁵¹³ und er widmet dem Aspekt ‘Schreiben als Kunst’ ein eigenes Kapitel, in welchem er den Fokus explizit auf die Struktur legt, denn diese sei es, die einem Text Bedeutung verleihe, da er hierdurch eine Stimme aufweise, die Bilder entstehen lasse, und so könnten Figuren entstehen, deren Stimme fasziniere und den Leser binde.⁵¹⁴ Die grundlegenden Fragen dieses Abschnitts sind jene nach Sprachvarianten, Strukturelementen in der zeitgenössischen Literatur

⁵⁰⁷ Vgl.: Aristoteles: Poetik. Leipzig: Reclam 1982. S. 23.

⁵⁰⁸ Bernays, Anne; Painter, Pamela: What If? Writing Exercises for Fiction Writers. New York: Longman 1995. S. 62.

⁵⁰⁹ Vgl.: Bernays, Anne; Painter, Pamela: Was wäre, wenn. Schreibübungen für Schriftsteller. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1990. S. 97.

⁵¹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 98.

⁵¹¹ Vgl.: Ebenda. S. 145.

⁵¹² Vgl.: Burroway, Janet: Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft. New York: Longman 2000. S. 52.

⁵¹³ Vgl.: Mills, Paul: The Routledge Creative Writing Coursebook. London, New York: Routledge 2006. S. 1–41.

⁵¹⁴ Vgl.: Ebenda. S. 1.

sowie die Reflexion, wodurch ein/e AutorIn eine Welt kreiere;⁵¹⁵ als einer von wenigen Handbuch-AutorInnen schlägt Paul Mills eigene Übungen für das Belassen von Leerstellen vor: Ausgehend von einem Paul Auster Zitat, man könne als AutorIn auch des Guten zu viel tun, und so dem Leser, der Leserin keinerlei Raum und Atem lassen,⁵¹⁶ findet sich die Aufforderung, in Primärtexten des eigenen Bücherregals nach Beispielen für gesetzte Leerstellen zu suchen;⁵¹⁷ des Weiteren stellt er die Aufgabe, in einer vergleichenden Analyse verschiedene Erzählungsanfänge, die er einander gegenüberstellt, zu betrachten, um herauszufiltern, was, wann preisgegeben wird, oder sich Passagen zu suchen, in denen Bilder das Ungesagte, welches dahinter liegt, wiedergeben.⁵¹⁸

Anzumerken wäre hier noch, dass die Aufforderung, sich Textpassagen selbst zu suchen und zu reflektieren, ob jene Leerstellen aufweisen oder nicht, eher unüblich ist. Eine weitere Differenz zu anderen Handbüchern ist Paul Mills Betonung einer Präferenz für Literatur, die aufgrund ihrer kurzen, klaren Sätze auch schon beim ersten Hören verständlich ist und keine (Re-)Lektüre benötigt: „All creative writing will have an oral quality, written for the voice. Test this out by reading your work aloud. How does it sound? Can it be understood clearly by a listener as well as by a reader?“⁵¹⁹ Die Fokussierung des Klangkörpers eines literarischen Werks scheint der Autorin dieser Dissertation zwar schlüssig, doch sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass sich die Forderung nach Kürze sich als Vergewaltigung stilistischer Eigenheiten mancher Schreibender auswirken könne. Obendrein weist sie durch ihre betonte Ausschließlichkeit einen fragwürdigen, rezepthaften Charakter auf.

David Morleys «Cambridge Introduction to Creative Writing» unterscheidet sich von anderen Handbüchern dadurch, dass er Reflexionsprozesse favorisiert und verstärkt das Schreiben poetologischer Essays anregt.⁵²⁰ Auch finden sich viele sprachzentrierte Übungsaufgaben⁵²¹ sowie der Hinweis, Regeln sollen stets reflektiert werden, das bloße Einhalten genüge nicht.⁵²² Interessant ist

⁵¹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 4–9.

⁵¹⁶ Vgl.: Ebenda. S. 35.

⁵¹⁷ Vgl.: Ebenda. S. 36.

⁵¹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁵¹⁹ Ebenda. S. 41.

⁵²⁰ Vgl.: Morley, David: The Cambridge Introduction to Creative Writing. Cambridge: Cambridge University Press 2010. S. 37–39.

⁵²¹ Vgl. z.B.: Ebenda. S. 49.

⁵²² Vgl.: Ebenda. S. 92.

auch die Aufgabenstellung, der Text eines anderen aus der Gruppe sei so zu bearbeiten, als wäre es der eigene.⁵²³

Neben – im Vergleich zu anderen Handbüchern umfassenderen – Leselisten am Ende der jeweiligen Kapitel, die außerdem Essays sowie Primärliteratur verschiedenster Gattungen und theoretische Texte verzeichnen,⁵²⁴ wäre zudem zu ergänzen, dass Morleys Übungsaufgaben weniger punktuell angesetzt sind, sondern eher eigenständiges Denken favorisieren, dass sie zur Reflexion über eigene Vorstellungen anregen wollen und es, wie er betont, in dem hieraus Entstandenen niemals ein richtig oder falsch geben könne. Dieses Handbuch lässt sich daher für Fortgeschrittene als geeignet klassifizieren sowie teilweise zur Unterrichtsgestaltung nutzen.

Um einem „[...] verknöcherten oder lebensfremden [...]“⁵²⁵ Sprachstil entgegen zu wirken, werden gerne Übungen eingesetzt, die das mündliche Erzählen fokussieren; einerseits als eigene Kunstform, andererseits aber auch als Vorbereitung für das Schreiben. Im Rahmen eines Storytelling Workshops wird eine Geschichte in der Gruppe durch Zusammenwirken aller Anwesenden entwickelt; nach einer allgemeinen Brainstorming Runde zur letzten Sitzung, bei der ausschließlich Einzelwörter genannt werden, wählt die Moderatorin, der Moderator einen der genannten Begriffe als Ausgangspunkt einer weiteren Geschichte, wobei jede/r diese weiterspinnen kann, solange er/sie will, sie auch darstellerisch gestalten kann, wenn er/sie möchte. Die Moderatorin oder der Moderator stellt während des Entwicklungsprozesses der Handlung vertiefende Fragen, die darauf abzielen, das Erzählen zu verlangsamen und vor allem die sinnliche Wahrnehmung zu intensivieren: Wie sieht es dort aus, wie riecht es, was hörst du, wie schmeckt es, etc. Um zu zeigen, wie sich Workshop-Modelle im Unterricht weiterentwickeln, sei hier auf zwei Varianten hingewiesen, die daraus am «Institut für Narrative Kunst» entwickelt wurden. Die erste kann als Arbeitsmethode zur detailgebundenen Stoffentwicklung eingesetzt werden. Sollte sich in einer Textfeedbackrunde herausstellen, dass eine geschriebene Szene oder eine Figur, ein erdachtes Hindernis oder ein Konflikt als substanzlos empfunden wird und keine/r der anwesenden angehenden AutorInnen ad hoc eine Idee zu einer Verbesserung der Gestaltung jener Szene hat, kann man dieses Erzählelement als Ausgangspunkt für eine gemeinschaftliche mündliche Narration heranziehen, um dadurch die

⁵²³ Vgl.: Ebenda. S. 153.

⁵²⁴ Vgl.: Ebenda. S. 86–87. Sowie: S. 154. Sowie: S. 175–176.

⁵²⁵ Hollender, Christoph: Die «Schreibklasse» – Unterrichten im literarischen Schreiben. In: Theorie und Praxis des Schreibens. Wege zu einer neuen Schreibkultur. Hg.: Gössmann, Wilhelm. Düsseldorf: Schwann 1987. S. 20.

Schwachstellen herauszufiltern und dem Autor, der Autorin in seiner/ihrer intendierten Gestaltung weiterzuhelfen. Wie auch bei Textfeedbackrunden ist er oder sie aufgefordert, das Geschehen zu beobachten, sich hierzu Notizen zu machen und eigene Gedanken, Empfindungen etc. gleichfalls zu reflektieren. Darüber hinaus entwickelte sich diese Arbeitsmethode im Gespräch zwischen der Autorin dieser Arbeit und ihrem am gleichen Institut tätigen Kollegen Arno Aschauer zu folgender Variante in der Figurenentwicklung: Ähnlich wie im Storytelling Workshop spielt jede/r dabei eine ausgewählte Figur seines/ihrer Textes, versetzt sie durch die vom Moderator, von der Moderatorin artikulierten Fragen in diverse Situationen der eigenen Romanhandlung, spielt ihr im-Raum-Sein, ihre Bewegungen, ihre Mimik, ihre Begegnungen, die dabei sich entwickelnden Komplikationen und Konflikte durch, visualisiert die Hindernisse, welche sich ihr in den Weg stellen, ihre Wünsche und Sehnsüchte. Über das Inkorporieren der fiktiven Figur wird ein Zugang zu ihr möglich, den manche/r im Schreibprozess nicht finden konnte, Fragestellungen, die einer weiteren Reflexion bedürfen, ergeben sich. So kann zu einer komplexen, mehrdimensionalen Figurengestaltung beigetragen werden.

Eine weitere Aufgabenstellung, die eher außergewöhnlich ist, wäre die Technik der literarischen oder kreativen Literaturkritik, bei der man sich an einen Roman annähert, zu dem man über bewusstes Lesen keinen Zugang fand, indem man nicht reflektierend oder rezipierend auf einer Metaebene darüber schreibt, sondern eine literarische Antwort auf das Ausgangswerk zu finden versucht. Zum Beispiel dadurch dass ein Aspekt der Romanhandlung oder auch der Biographie des Autors als Inspirationspunkt zum eigenständigen Arbeiten genutzt wird.⁵²⁶ So kann eine aktive Auseinandersetzung mit dem literarischen, kulturellen Kontext des Romans erfolgen;⁵²⁷ darüber hinaus verhindere diese Technik, brav Gefordertes abzuarbeiten,⁵²⁸ was angehenden AutorInnen bei ihrer Weiterentwicklung keinesfalls helfe.⁵²⁹ Ein Beispiel für eine angewandte kreative Literaturkritik wäre die Aufgabenstellung zu Lawrence Sternes «Tristram Shandy» ein Ghost-Chapter zu schreiben.⁵³⁰ Eine ähnliche Auseinandersetzung mit dem Text wird auch bei der Technik der «Radical Revision» angestrebt. Hierbei wird der zuerst erarbeitete Text als Ausgangspunkt genommen, die Gattung grundlegend verändert oder jemand außerhalb der ursprünglichen Geschichte erzählt sie erneut; es kann auch ein

⁵²⁶ Vgl.: Rankin, Elizabeth: It's Not Just Mumbo Jumbo. In: Elements of Alternate Style. Essays on Writing and Revision. Hg.: Bishop, Wendy. Portsmouth: Boynton/Cook 1997. S. 68–70.

⁵²⁷ Vgl.: Ebenda. S. 70.

⁵²⁸ Vgl.: Ebenda. S. 71.

⁵²⁹ Vgl.: a.a.O.

⁵³⁰ Vgl.: a.a.O.

nebensächlicher Aspekt der Erstfassung verwendet werden, der nun nochmals fokussiert erzählt wird;⁵³¹ abschließend werden die einzelnen Varianten des Ausgangstextes, die durch diese Überarbeitungsschritte entstanden sind, in Form einer Collage zusammengestellt.⁵³² Als ein Nebeneffekt der Aufgabe wäre auch das Einüben der Bearbeitungsvarianten – wenngleich in der Regel hier ohne jene, dem Abhängen gewidmete ruhende Zeitspanne – zu nennen. Eine Spielform der «Radical Revision» ist es, sich für die Bearbeitung bewusst vorzunehmen, eine der erlernten Schreibregeln zu brechen, sei es auf Basis der Sprache z.B. jene nach vollständigen Sätzen oder auf der inhaltlichen Ebene diejenige nach Klarheit, um nur zwei Möglichkeiten zu nennen.⁵³³ Nachfolgend soll die etwaige Abwehrhaltung, die hierbei empfunden wird, in einem Reflexionssessay festgehalten werden.⁵³⁴ Ziel solcher Aufgabenstellungen ist die Ermutigung zu experimentellen Herangehensweisen:

„In fact, part of our pedagogical practice is in developing rhetorical awareness as we construct, explore, and articulate differences. So we use this essay to teach writing in a world where form and content are points on a continuum rather than opposites, and people and cultures are different. For us, asking students to become aware of rhetorical situations means that we ask them to look for examples of these writing styles as they read and to teach what they've learned about alternate styles to other students (as group projects). It also means that they are aware that in our classes, we want them to try something new, because we think it will expand their thinking and writing skills, their awareness of themselves as writers with a variety of writerly «moves» or «recipes.»⁵³⁵

«Radical revision» will durch ungewohnte Herangehensweisen dem einzelnen Studierenden Erkenntnisse vermitteln, indem versucht wird „[...] to look at something familiar in a radically different way [...] [,] finding your own area of comfort or routine as a writer and stepping outside of it [...]“⁵³⁶, um so auch eine Erweiterung und Verfeinerung der Ideen sowie stilistische Entwicklungsprozesse anzuregen. Nach einer «Radical revision» sollte der Schreibende folgende Fragen zum eigenen Werk beantworten können: Warum erfordert dieser Text diesen Stil, diese Form; gibt es im Text Probleme, die

⁵³¹ Vgl.: Ebenda. S. 89.

⁵³² Vgl.: Korn, Kim Haimes: Distorting the Mirror. In: Elements of Alternate Style. Essays on Writing and Revision. Hg.: Bishop, Wendy. Portsmouth: Boynton/Cook 1997. S. 90–91.

⁵³³ Vgl.: Mirtz, Ruth: «You Want Us to Do WHAT?». In: Elements of Alternate Style. Essays on Writing and Revision. Hg.: Bishop, Wendy. Portsmouth: Boynton/Cook 1997. S. 105.

⁵³⁴ Vgl.: Ebenda. S. 105–113.

⁵³⁵ Fike, Darrell; Cook, Devan: Teaching and Learning Ideas. Final Thoughts on «Would You Like Fries with That?». In: Elements of Alternate Style. Essays on Writing and Revision. Hg.: Bishop, Wendy. Portsmouth: Boynton/Cook 1997. S. 163.

⁵³⁶ Korn, Kim Haimes; Bishop, Wendy: Two Instances of the Radical Revision Assignment. In: Elements of Alternate Style. Essays on Writing and Revision. Hg.: Bishop, Wendy. Portsmouth: Boynton/Cook 1997. S. 172.

während des Schreibens ignoriert wurden oder Schwierigkeiten, die man in Anbetracht der ursprünglichen Ziele zu bemängeln versuchte, in der Hoffnung, der oder die LeserIn werde diese Schwachstelle nicht bemerken, was strebt der Text an, was würde ich gewinnen, was verlieren, wählte ich eine traditionelle Form; habe ich in der nunmehrigen Endfassung noch ein Augenmerk auf den/die LeserIn, habe ich alles getan, was möglich ist, um LeserInnen implizit zu zeigen, wie dieses Werk zu lesen ist und zwar ohne die Integrität meiner Ziele zu verraten.⁵³⁷

Julia Bell, die «Creative Writing» in Birkbeck, «University College of London» lehrt, und Paul Magrs, Dozent für English Literature und «Creative Writing» an der «University of East Anglia»⁵³⁸ entwickelten in ihrem Coursebook, welches aus dem «Creative Writing» MA-Studiengang der «University of East Anglia» hervorging, den Malcolm Bradbury und Angus Wilson 1971 gegründet hatten,⁵³⁹ nicht nur diverse Aufgabenstellungen, sondern sie reflektieren immer wieder auch die Pädagogik, die an der «University of East Anglia» angewandt wird, wodurch dieses Coursebook für Lehrende von Interesse ist: Bei neuen Seminargruppen sollten Themenvorgaben eher unverfänglich sein, im Hinblick auf Schreibaufgaben im Seminar sei es wesentlich, wiederholt in Erinnerung zu rufen, man wisse, dass diese Texte Erstfassungen, ein Work-in-Progress und keine endgültige literarische Arbeit seien, sowie den Umfang der vorgelegten Arbeiten als irrelevant darzulegen;⁵⁴⁰ bei Vorleserunden können die Zuhörenden zuvor explizit auf einen Aspekt wie zum Beispiel sinnliche Wahrnehmung hingewiesen werden – insbesondere wenn man mit StudienanfängerInnen arbeite sei der Fokus auf einen klar bezeichneten Teilbereich zu legen.⁵⁴¹ Auch empfehlen sie die Freiwilligkeit des Vortrags des Geschriebenen oder eines Ausschnitts daraus wiederholt in den Raum zu stellen, und im Reflexionsgespräch sei es die Aufgabe der DozentInnen immer wieder – ausgehend von der thematisierten Arbeiten eines Studierenden – auf die Metaebene einer Debatte über das Schreiben an und für sich überzuleiten.⁵⁴² Die AutorInnen betonen zudem, dass sie im Gegensatz zum universitären Rahmen in Klassen für Erwachsene anfangs keine Vorleserunden

⁵³⁷ Vgl.: Ebenda. S. 175.

⁵³⁸ Vgl.: Bell, Julia; Magrs, Paul (Hg.): The Creative Writing Coursebook. Hg.^{Innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. i.

⁵³⁹ Vgl.: Motion, Andrew: Forward. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{Innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. x.

⁵⁴⁰ Vgl.: Garry, Anna: The Shared Past. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{Innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 82–86.

⁵⁴¹ Vgl.: a.a.O.

⁵⁴² Vgl.: a.a.O.

einsetzen, weil diese die Teilnehmenden zu sehr exponiere, sondern sie versuchen sogleich die Metaebene anzusteuern, wobei die Rolle des Lehrenden hierbei darin besteht, die Diskussion am Ende zusammenzufassen.⁵⁴³ Ein behutsamer Umgang mit den Studierenden sei wichtig: „This is a vital factor to remember in teaching creative writing. For some students writing may quickly lead to an unfolding into difficult or traumatic areas of their lives.“⁵⁴⁴

“Most creative writing textbooks present chapters discussing specific elements of various genres and offer exercises to help students master these techniques. While textbooks acknowledge the difficulty of articulating foolproof guidelines, the authors assume would-be writers benefit from instruction on craft.”

Swander, Mary; Leahy, Anna; Cantrell, Mary: Theories of Creativity and Creative Writing Pedagogy. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 19.

Interessanterweise kommt das Thema ‹Lernzeit›, abgesehen von der Notwendigkeit, für sich selbst fixierte Schreibzeiten zu etablieren, der Aufforderung nach Geduld, in Handbüchern eher am Rand vor. Lehrende reflektieren dieses Sujet eher in Interviews; zum Beispiel als Kritik, dass viele Studierende das Schreiben nicht ernst genug nehmen:

„Various groups put out newsletters every few months that have to do with how to place your poems and how to get jobs and publication. It's not the real thing. I think a lot of talented people lose themselves in poëbusiness. I mean to be ambitious. Getting ahead in poëbusiness is pure triviality. It's being satisfied with small gains and small triumphs, which are encouraged by the creative writing industry and its trade schools, the MFA programs. In general, the academy values the number of column inches in your bibliography rather than the quality of the things done. I remember a young poet who had written some good stuff sending out a printed brochure soliciting readings, and on it he said he had published four-hundred-odd poems in the last four years. That's ludicrous. In his long life Wordsworth didn't write that much and he wrote too much.“⁵⁴⁵

Schreiben, so betont der gleiche Autor, brauche nun einmal Zeit, und es werde häufig vergessen, Qualität sei wichtiger als Quantität;⁵⁴⁶ er selbst schreibe pro Gedicht 20–25 Fassungen.⁵⁴⁷ Wie Donald Hall kehrt auch Wallace Stegner

⁵⁴³ Vgl.: Ebenda. S. 86–87.

⁵⁴⁴ Ebenda. S. 87.

⁵⁴⁵ Donald Hall. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 25.

⁵⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

⁵⁴⁷ Vgl.: Ebenda. S. 26.

hervor, es existiere eine starke Kommerzialisierung des Schreibens; viele AbsolventInnen seien nachher in der Werbung, in der Verlagsbranche oder im Filmgeschäft beschäftigt, um von ihren Einkünften leben zu können.⁵⁴⁸ Deshalb halte er es für essenziell, dass sie ein oder zwei Jahre davon fernab in einer vollständig anderen Atmosphäre am Campus tätig seien, wo sie alle literarischen Spielformen ausprobieren können.⁵⁴⁹

„Most students in a writing program are not going to be important writers, but many of them look back on those years as a time when, for once in their lives, education was exactly what they wanted it to be: when they got none of the dictation from without that they might have resented, when only help came from without. So we give fellowships to ensure that some of these people can write exactly what they want for a year or two and still eat. And over the now more than thirty years, the policy has justified itself.“⁵⁵⁰

Dies deckt sich mit dem in Rahmen der Interviews seitens der Lehrenden sowie der Studierenden geäußerten Wunsch nach einer Legitimierung ihrer Schreibvorhaben, die sie aufgrund des universitären Settings gegeben sehen. David Morrell argumentiert, Talent sei ein Teil der Kunst, der andere hingegen Handwerk:

„But if you have that gift, knowledge of craft will make all the difference. Technique *can* [Hervorhebung i. O.] be learned, although as I’ve emphasized you don’t want to imitate someone else’s technique. Instead, you want to understand the principles of viewpoint, structure, description, dialogue, and so on to produce something new.“⁵⁵¹

Und er fährt fort: „After storytelling skill and technical ability, the next quality you need is determination.“⁵⁵² Das größte Talent für Vorstellungskraft und Sprache nutze nichts, mangle es am Willen, worin er die dritte nötige Fähigkeit, die LiteratInnen aufweisen müssen, sieht,⁵⁵³ und er zeigt konkret an einem Wochenplan auf, was es im realen Alltag bedeutet, zwei Jobs und Familie zu haben, es heiße 7 Tage die Woche Arbeit und familiäre Tätigkeiten von fünf Uhr morgens bis elf Uhr nachts.⁵⁵⁴ Die Bedeutung eines strukturierten Tages sei für ihn daher ganz wesentlich.⁵⁵⁵ Dass auch eine Portion Glück dazu

⁵⁴⁸ Vgl.: Wallace Stegner. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 76.

⁵⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

⁵⁵⁰ a.a.O.

⁵⁵¹ Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft. Cincinnati: Writer’s Digest Books 2002. S. 216.

⁵⁵² a.a.O.

⁵⁵³ Vgl.: a.a.O.

⁵⁵⁴ Vgl.: Ebenda. S. 217.

⁵⁵⁵ Vgl.: Ebenda. S. 219.

gehöre,⁵⁵⁶ um sich am Markt durchzusetzen⁵⁵⁷ oder um einen Nerv der gegenwärtigen Zeit zu treffen,⁵⁵⁸ rundet den realistischen Blick ab.

Ein Hinweis, der sich mehr oder weniger durchgehend in den Handbüchern zum Thema findet, ist der Tipp, sich ein Notizbuch zu zulegen.⁵⁵⁹ Zum einen um die Lektüreerlebnisse festzuhalten, sei es aus der Primärliteratur oder aus Poetiken,⁵⁶⁰ zum anderen um Reflexionen zum Thema Schreiben zu notieren: „My own notebook, for instance, has come to resemble a swag-bag, a collection of thievings from other writers – all their shiniest sentences [...].“⁵⁶¹ Täglich solle man darin das genaue Sehen, Hören und Beobachten schulen, und zwar in Form von verfertigten Skizzen, ähnlich den Zeichenstudien, die MalerInnen in ihren Skizzenblocks festhalten.⁵⁶²

„My own notebooks tend towards the observational end of the spectrum, recording even the most personal experience dispassionately, hardly ever becoming introspective. They are also particularly scrappy, and the material in them particularly raw, but for me there is always a second stage to the process: once a notebook is full I'll transfer the most usable bits to my computer, and as I type them up I'll begin to refine the phrasing; I'll begin to shape the material. (The filleted notebook I'll then throw away.)“⁵⁶³

Ebenso sei es für Wortlisten zu nutzen,⁵⁶⁴ um vorgefundene Texte aus Graffiti, der Werbung, von Grabinschriften usw. zu sammeln⁵⁶⁵ oder für Textpassagen

⁵⁵⁶ Vgl.: „Ich hatte einfach Glück gehabt, nur so, und, nein, ich bilde mir nichts darauf ein.“ (Zittelmann, Arnulf: Saure Gurken oder was es sonst war. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 156.)

Vgl. auch: Preußler, Ottfried: So war das mit dem kleinen Wassermann. Märchen waren seinerzeit (wieder mal) nicht gefragt ... In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 104.

Ebenso: Adelheid Dahimène, Fragebogen, 22. 06. 2009; Ulrike Längle, Fragebogen, 23. 06. 2009; Renate Welsh, Fragebogen, 22. 06. 2009; Sabina Naber, Fragebogen, 28. 06. 2009.

⁵⁵⁷ Vgl.: Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft. Cincinnati: Writer's Digest Books 2002. S. 218.

⁵⁵⁸ Vgl.: Ebenda. S. 219.

⁵⁵⁹ Vgl. z.B.: Morley, David: The Cambridge Introduction to Creative Writing. Cambridge: Cambridge University Press 2010. S. 100–101.

⁵⁶⁰ Vgl.: Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 2.

⁵⁶¹ Ebenda. S. 3.

⁵⁶² Vgl.: Mills, Paul: The Routledge Creative Writing Coursebook. London, New York: Routledge 2006. S. 35.

⁵⁶³ Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 23.

⁵⁶⁴ Vgl.: Mills, Paul: The Routledge Creative Writing Coursebook. London, New York: Routledge 2006. S. 35.

⁵⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

aus Zeitungen.⁵⁶⁶ Doch nicht nur sprachliche Sammlungen können hier vermerkt werden, legt man sich als Variante hierzu ein Sammelalbum zu, indem sich inspirierende Bilder, Porträts sowie alles andere, das einen zu inspirieren vermag, befinden;⁵⁶⁷ oder man greift auf Hanns-Josef Ortheils Chroniken und Tagebücher zurück, mit denen er seine Notizbücher zu ergänzen pflegt.⁵⁶⁸ Skizzierte Handlungen könne man im Notizbuch auch weiterträumen oder Notizen zu eigenen literarischen Arbeiten⁵⁶⁹, Entwürfe,⁵⁷⁰ Recherchenotizen,⁵⁷¹ Radio-Kommentare – alles, was eine innere Resonanz bewirke, könne in ein Notizbuch Eingang finden.⁵⁷² „Your notebook is for you, and it needs to contain whatever helps you or fuels your writing.“⁵⁷³

Seltener wird vermerkt, es sei auch sinnvoll, das Notizbuch als Tagebuch zu verwenden,⁵⁷⁴ denn das Verstehen des eigenen Ichs und der engeren Umgebung fördere auch das Verstehen der Figurenpsychologie.⁵⁷⁵ Eine Differenzierung zwischen Daily Journal (zur Beobachtung) und einem Notizbuch (für Lektürepassagen, Recherchen etc.) wird bei wenigen vorgenommen.⁵⁷⁶

Im deutschsprachigen Raum findet sich übrigens bereits in dem 1939 von Broder Christiansen publizierten Werk «Die Kunst des Schreibens» ein Hinweis auf den Nutzen dieser Zusammenstellungen für angehende AutorInnen, wobei er es «Sammelbuch»⁵⁷⁷ nennt und explizit dazu auffordert, die kurzen Notizen darin auch zu bearbeiten.⁵⁷⁸ Er empfiehlt, es zur Inspiration zu verwenden, denn Einfälle entstehen seines Erachtens dadurch, dass man sie sich gestattet, sie fördert, ihnen Gelegenheit gibt, aufzutauchen.⁵⁷⁹ Seine Sammelbuch-

⁵⁶⁶ Vgl.: Anderson, Linda: Keeping a Writer's Handbook. In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 33.

⁵⁶⁷ Vgl.: Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 23.

⁵⁶⁸ Vgl.: Ortheil, Hanns-Josef: Wie Romane entstehen (1). In: Ortheil, Hanns-Josef; Klaus Siblewski: Wie Romane entstehen. München: Luchterhand Literaturverlag 2008. S. 40.

⁵⁶⁹ Vgl.: Anderson, Linda: Keeping a Writer's Handbook. In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 42.

⁵⁷⁰ Vgl.: Ebenda. S. 33.

⁵⁷¹ Vgl.: a.a.O.

⁵⁷² Vgl.: Ebenda. S. 41.

⁵⁷³ Ebenda. S. 33.

⁵⁷⁴ Vgl.: Ebenda. S. 35.

⁵⁷⁵ Vgl.: Ebenda. S. 36.

⁵⁷⁶ Vgl. z.B.: Ruth Stone. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 86.

⁵⁷⁷ Vgl.: Christiansen, Broder: Die Kunst des Schreibens. Eine Prosaschule. Leipzig: Reclam 1939. S. 84–86.

⁵⁷⁸ Vgl.: Ebenda. S. 84.

⁵⁷⁹ Vgl. hierzu im Kontrast: Friederike Mayröcker: „[...] werde ich heute schreiben können, werde ich in die Feuerlilien-Verfassung [Hervorhebung i. O.] geraten, schreiben zu können.“

Übungen sind überwiegend solche des genauen Blicks sowie sprachzentrierte Übungen.⁵⁸⁰

Bedenkt man, dass zahlreiche anerkannte LiteratInnen Notiz- oder Tagebücher führten, die oftmals auch publiziert wurden, ist es nicht verwunderlich, dass ein Konsens über sie als Arbeitstool besteht. Lese man diese Notizbücher, falle auf, dass sie dem Aufwärmen dienen – ebenso wie dem Nachdenken über das Schreiben an sich.⁵⁸¹ Elizabeth George zum Beispiel verfertigte sogar eigene Reflexionstagebücher zum Schreibprozess jedes einzelnen Romans.⁵⁸² Diese Tätigkeit diene auch der Strukturierung ihres Arbeitstages: Zuerst lese sie rund 15 Minuten im Werk einer/s KollegIn, dann schreibe sie im Tagebuch des aktuellen Romans weiter, lese danach in einem ihrer alten Exemplare eines «Tagebuchs des Romans» um sich zu vergewissern, die gestalterischen Probleme, mit denen sie gegenwärtig kämpfe, kenne sie alle von früher, sie wären folglich zu lösen, und danach reflektiere sie nochmals im aktuellen «Tagebuch», bevor sie sich an das Schreiben selbst setze.⁵⁸³

Übungen zu diesem Thema sind neben der schon klassisch zu nennenden Aufforderung, täglich mindestens eine kurze Skizze für das sogenannte «Daily Journal» zu verfassen, folgende Übungen: Tag für Tag solle man 10 bis 20 Minuten lang über Orte an denen man gelebt habe, schreiben;⁵⁸⁴ wesentlich sei hierbei, ein Gefühl für jene Orte, für die dort sich etablierenden Beziehungen von Menschen zueinander, für die Gerüche, die Träume und Alpträume, die damit einhergehen, entstehen zu lassen, auch der eigene Fünfjahresplan soll thematisiert werden: Was war einem selbst wichtig, als man 5, 10, 15 ... Jahre alt war?⁵⁸⁵ Relevant sei hierbei in jenen kurzen Skizzen in die Gefühle hineinzugehen: Was brachte einen in der Kindheit zum Lachen, zum Weinen, wen beneidete man, hasste man, was wurde heute aus diesen Menschen ..., um so die Vergangenheit als Material der Vorstellungskraft zu nutzen.⁵⁸⁶

(Mayröcker, Friederike: Schreibrituale. In: Schreibrituale [Eine Anthologie]. Hg.^{innen}: Horn, Batya; Wäger, Elisabeth Wien: Edition Splitter 2004. S. 74.)

⁵⁸⁰ Vgl.: Christiansen, Broder: Die Kunst des Schreibens. Eine Prosaschule. Leipzig: Reclam 1939. S. 256.

⁵⁸¹ Vgl.: Anderson, Linda: Keeping a Writer's Handbook. In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 37.

⁵⁸² Vgl.: George, Elizabeth: Wort für Wort oder Die Kunst, ein gutes Buch zu schreiben. München: Goldmann Verlag 2004. S. 266.

⁵⁸³ Vgl.: Ebenda. S. 266–267.

⁵⁸⁴ Vgl.: Bernays, Anne; Painter, Pamela: Was wäre, wenn. Schreibübungen für Schriftsteller. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1990. S. 33.

⁵⁸⁵ Vgl.: Ebenda. S. 34.

⁵⁸⁶ Vgl.: Ebenda. S. 36–37.

Eine andere Übung ist eine Spielform des klassischen Tagebuchs, wobei es nicht darum geht, private Verletztheiten larmoyant darzustellen, sondern täglich eine Seite Beobachtungen zu notieren, die zudem mit einer Aufgabenstellung wie z.B. derjenigen das Verb <sein> nicht zu benötigen, verbunden sind.⁵⁸⁷ Eine weitere Woche sollten nur kurze Sätze mit maximal 10 Wörtern diese Beobachtungen wiedergeben, einen Tag lang ist die Beobachtung in einem einzigen Satz ohne Verwendung des Wortes <und>, und/oder eine Beobachtung in der Personale niederzuschreiben, um danach in die Bewusstseinsstromtechnik zu wechseln;⁵⁸⁸ auch Eintragungen, die in verschiedensten Dialekten oder Akzenten aufgrund einer nicht-muttersprachlichen Ausdrucksweise, Notizen in Babysprache, Tageslisten in Substantiv-Form etc. runden diese sprachzentrierten Aufgabengstellungen ab.⁵⁸⁹ Darüber hinaus dienen sie dazu, die Fähigkeit zu beobachten zu schulen, Charakter und Plot trennen zu können.⁵⁹⁰ Eine weitere Notizbuch-Übung ist jene, Vergleiche und Metaphern für Gesehenes zu suchen, auch in Dingen, die untereinander auf den ersten Blick keine Ähnlichkeit aufweisen.⁵⁹¹

„If You Want To Be A Writer, Be A Reader. That’s it. That’s the whole deal.“

(Piercy, Marge; Wood, Ira: So You Want to Write. How to Master the Craft of Writing. Fiction and Personal Narrative. Wellfleet: Leapfrog Press 2001. S. 209.)

Allgemeiner Konsens herrscht unter den AutorInnen von Handbüchern zum Thema Schreiben über den Bezug zwischen Lektüre und Textgestaltung: „Good writers must, of course, be good readers, aware of texture and the orchestration of sense impressions that make vivid fiction. Really powerful writing is memorable for visual sweep or for tactile detail, for near-palpable sensations of touch or near-audible music. [...] We need to evoke this power to move readers physically.“⁵⁹² Hier wird, was AutodidaktInnen für sich und ihren Lernprozess seit jeher nutzten, in die Didaktik der Handbücher integriert. Larry Beinhart formuliert dies sehr direkt:

„Ich bin ein autodidaktischer Schriftsteller. Das heißt, ich habe das Schreiben nicht dadurch gelernt, Bücher wie dieses zu lesen oder an

⁵⁸⁷ Vgl.: Ebenda. S. 42.

⁵⁸⁸ Vgl.: Ebenda. S. 42–43.

⁵⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

⁵⁹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 43.

⁵⁹¹ Vgl.: a.a.O.

⁵⁹² Bernays, Anne; Painter, Pamela: What If? Writing Exercises for Fiction Writers. New York: Longman 1995. S. 261.

Universitäten und Colleges Schreibkurse und Workshops zu belegen. Ich habe viel gelesen und vom Beispiel der entsprechenden Autoren gelernt. [...] Wenn ich schreibe, versuche ich ein Buch zu schreiben, das ich selbst gerne lesen würde. Was im Grunde bedeutet, dass ich meine Lieblingsautoren zu imitieren – oder, höflicher ausgedrückt, ihnen nachzueifern – versuche.“⁵⁹³

Es mag wenig erstaunen, dass sich diese Betonung des Lesens nicht nur in autodidaktischen Werdegängen findet, sondern dass sie außerdem eine auffallende Konstante in den Aussagen vieler DozentInnen zur Lehre darstellt; die Conclusio, die daraus gezogen werden kann: „Reading literature and understanding it is part of being a writer.“⁵⁹⁴

Zumeist werden die Primärwerke in Form von Anthologien, welche die Lehrenden bzw. die VerfasserInnen der Handbooks zusammenstellen,⁵⁹⁵ und die der Einbettung des eigenen Schreibens in die Literatur als Gesamtes dienen, als Anreiz für eigenständiges Er-Lesen der Weltliteratur verstanden. Eine bewusste Lektüretechnik soll anhand der vorgegebenen Beispiele erlernt werden: „Great literature, therefore, models technique for writers.“⁵⁹⁶

Von einem Handbuch, so Andrew Cowan, habe man kaum Nutzen, widme man sich nicht der Primärliteratur: „I don’t believe you can be a writer unless you are also a reader. If writing is the out-breath, the exhalation, then reading should be the in-breath, the inspiration. And if you aren’t already an enthusiastic and habitual reader of short stories and novels, I doubt you’ll have much use for this book.“⁵⁹⁷ Ebenso betonen dies Lawrence Block,⁵⁹⁸ der die Langsamkeit ⁵⁹⁹ des bewussten Lesens und das nötige Notieren der Lektürereflexionen hervorkehrt,⁶⁰⁰ und Linda Anderson, die ein Kapitel dem Thema Lesenotizen widmet, für die sie primär die Überlegung, was sei in jenem Werk gelungen, was nicht, als wesentlich erachtet.⁶⁰¹

Roselle Angwin betont darüber hinaus, man solle sich in der eigenen Wertung auch unabhängig davon machen, wie andere sich über jenes Werk äußerten,

⁵⁹³ Beinhardt, Larry: Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben. o.O.: Autorenhaus Verlag 2003. S. 221.

⁵⁹⁴ Swander, Mary; Leahy, Anna; Cantrell, Mary: Theories of Creativity and Creative Writing Pedagogy. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 16.

⁵⁹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 19.

⁵⁹⁶ a.a.O.

⁵⁹⁷ Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 2.

⁵⁹⁸ Vgl.: Block, Lawrence: Writing the Novel. From Plot to Print. Cincinnati: Writer’s Digest Books 1979. S. 41.

⁵⁹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 44.

⁶⁰⁰ Vgl.: Ebenda. S. 45–46.

⁶⁰¹ Vgl.: Anderson, Linda: Keeping a Writer’s Handbook. In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 40.

selbst wenn es sich dabei um Klassiker handle, und sie unterstreicht die Notwendigkeit der Begründung des eigenen Urteils:⁶⁰²

„There is no substitute [...] for reading, reading and more reading. It's important not just to see what's being published and what publishers and readers are looking for, but also to see how other writers tackle this writing business. Allow yourself initially at least to learn from, if not to be influenced by, others; notice what they do successfully and how they achieve it. Credit yourself, too, with the authority and skill to notice what doesn't work, and why.“⁶⁰³

Durch die Lektüre lerne man, wie andere AutorInnen gleiche handwerkliche Probleme gelöst haben,⁶⁰⁴ deshalb habe ein/e LiteratIn zu lesen: „If you want to write, read. The rest is commentary.“⁶⁰⁵ Oder Michael Perry: „Want to write good stuff? *You must read* [Hervorhebung i. O.]“⁶⁰⁶ Und zwar so, wie ein Architekt ein Haus betrachte,⁶⁰⁷ es sei „[...] eine wunderbare, bequeme Methode [...] [,] eine mühelose [...]“⁶⁰⁸, schreibt Larry Beinhart, sobald man die Analyseprozesse verinnerlicht habe und die literarischen Werke nicht bloß konsumiere.⁶⁰⁹ Wie auch Linda Anderson⁶¹⁰ betont Paul Mills in «The Routledge Creative Writing Coursebook» die Bedeutung fragenden Lesens im Hinblick auf das eigene Schreiben:

„«What can I learn from this or that piece of writing as art; how can it influence my own work?» But there will be other questions too, about how a character's experience of time is shaped for him or her, how a writer gets across the sense of a real experience, how he or she builds up a story's world, creates the sense of voices under pressure. How does the writer attract and hold our attention – in this poem, in this scene of a play?“⁶¹¹

Es gebe, so auch John Milne, keine formale Schwierigkeit, auf deren Lösung man nicht durch breitgefächerte Lektüre stoße:

⁶⁰² Vgl.: Angwin, Roselle: *Creative Novel Writing*. London: Robert Hale 2002. S. 165.

⁶⁰³ a.a.O.

⁶⁰⁴ Vgl.: Piercy, Marge; Wood, Ira: *So You Want to Write. How to Master the Craft of Writing. Fiction and Personal Narrative*. Wellfleet: Leapfrog Press 2001. S. 209.

⁶⁰⁵ a.a.O.

⁶⁰⁶ Perry, Michael: *Handbook for Freelance Writing*. Lincolnwood: NTC Business Books 1995. S. 13.

⁶⁰⁷ Vgl.: Ebenda. S. 14.

Vgl. auch: Wer den eigenen Gedanken schätze, achte auf die Form, in der er wiedergegeben wird; daher solle man planvoll schreiben wie ein Architekt baue. (Vgl.: Schopenhauer, Arthur: *Über Schriftstellerei und Stil*. Berlin: Alexander Verlag Berlin 2003. S. 84–85.)

⁶⁰⁸ Beinhart, Larry: *Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben*. o.O.: Autorenhaus Verlag 2003. S. 222.

⁶⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

Zur Betonung der Reflexion vgl. auch: Earnshaw, Steven (Hg.): *The Handbook of Creative Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 4.

⁶¹⁰ Vgl.: Anderson, Linda: *Creative Writing. A Workbook with Readings*. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 12.

⁶¹¹ Mills, Paul: *The Routledge Creative Writing Coursebook*. London, New York: Routledge 2006. S. 35.

„There is no formal problem in fiction which hasn't been examined and likely resolved by another writer, even if they are writing in another period or another language. Answers you may not have imagined will emerge from the other works. Maybe even questions you might not have thought existed will be presented in the course of reading these other works.“⁶¹²

Die Frage sei also stets, wie erzeugen AutorInnen bestimmte Effekte,⁶¹³ resümiert Linda Anderson und fügt hinzu, dass man selbst aus misslungenen Arbeiten lernen könne: „Books can be our best teachers. Even flawed or downright badly written material can help us if we diagnose the faults and think of how we might avoid them in our own work.“⁶¹⁴

Wie auch das Beobachten und das Zuhören sei das Lesen für LiteratInnen eine aktive Inspirations- und Lehrquelle:

„Most of us will be readers and listeners before we become writers, but reading and listening are for writers active and ongoing. We need to become experts in listening to voices, in sensing what it takes to make a story, in discovering images that stay with us and somehow compel our attention, in knowing about the worlds people inhabit – those they wish for, those they visit or live in from day to day.“⁶¹⁵

Natalie Goldberg argumentiert gegen die Angst, die Auseinandersetzung mit dem Werk eines Autors könne bewirken, dass man dessen Stil kopiert:⁶¹⁶ „Schreiben ist ein Gemeinschaftsakt. [...] Wir werden getragen von der Tradition aller Schriftsteller, die vor uns lebten. Und wir leben in einer Gegenwart, die von ihren eigenen Geschichten, Ideen und Gedanken geprägt ist und das beeinflusst unsere Arbeit.“⁶¹⁷ Natalie Goldberg bezeichnet die emotionale Haltung dahinter als ‚Verliebtheit‘; ihrer Ansicht nach sei es ganz normal, sich in andere SchriftstellerInnen zu verlieben, so lerne man das Handwerk:⁶¹⁸ „Sie wählen einen Autor, lesen alles von ihm, lesen es wieder und wieder, bis Sie verstanden haben, wie er denkt, unterbricht und betrachtet.“⁶¹⁹ Um diesen Reflexionsprozess zu durchlaufen, sei es wesentlich, dass man in der Lage sei, aus sich herauszutreten und in die Haut eines anderen zu schlüpfen: „Ihre Fähigkeit, die Texte eines anderen zu lieben, beweist, dass solche Fähigkeiten in Ihnen erwachen. Sie werden dadurch noch

⁶¹² Milne, John: How to be a Writer. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 365.

⁶¹³ Vgl.: Anderson, Linda: Keeping a Writer's Handbook. In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 39.

⁶¹⁴ a.a.O.

⁶¹⁵ Mills, Paul: The Routledge Creative Writing Coursebook. London, New York: Routledge 2006. S. 34.

⁶¹⁶ Vgl.: Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 101.

⁶¹⁷ a.a.O.

⁶¹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁶¹⁹ a.a.O.

nicht zum Plagiator, es wird Sie eher besser machen. Womit Sie sich in den Arbeiten anderer Schriftsteller identifizieren, wird auf natürliche Weise ein Teil Ihrer selbst und Ihrer eigenen Texte.“⁶²⁰

Und sie weist darauf hin, es sei sinnlos, sich in Konkurrenz zu anderen zu setzen, man hindere sich hierdurch einzig daran, selbst zu wachsen.⁶²¹ „Nur im Text bleibt die großartige Vision erhalten. Deswegen müssen wir uns immer wieder Büchern – guten Büchern! – widmen, in denen wir Visionen dessen, was wir sind und was wir sein könnten, finden.“⁶²²

Im Hinblick auf dieses Auswahlkriterium widersprechen andere. Julia Bell vermerkt unter dem Kapiteltitel «Anxiety of Influence» man erkenne durch Lektüre am besten die eigene Erzählstimme: „Reading widely and working through the things you like about your heroines or heroes will help you to assess where you are different from other writers. Where your fictional voice is yours and where it is copied or stolen from another writer.“⁶²³ Um einen effektiven Lernprozess in Gang zu setzen, habe die Lektürewahl eine breitgefächerte zu sein, wiederholt Julia Bell,⁶²⁴ die das Lesen der AutorInnen in Kontrast zum literaturwissenschaftlichen setzt:

„Literature degrees can often ruin reading for a writer. I know that my English course didn't leave me as hungry or enthusiastic for books as I had been when I started. The minute deconstructions required by literature essays can render a text dry and lifeless. It's a bit like putting a book on the dissecting table, opening it up, and draining out all the blood. It's a very easy way to kill the thing you love. I had to learn how to read again, I had to learn to read as a writer rather than as a student of literature. [...] I had to find my credulity again, allow a book to seduce me. I had to recover for myself the pleasure of the text.“⁶²⁵

Im Gegensatz zu vielen anderen merkt Julia Bell an, Lektüre an und für sich könne gleichfalls eine hemmende Auswirkung haben:

„Always looking over your shoulder to the texts that have gone before and placing yourself within that context will stop you from being original, playful, true to your own voice. Because canonical notions of writing are linear, the writer is always at the sharp end of the process. The «canon» compels the writer to be new and original and to be aware of all that's gone before, and this can be not only frustrating but potentially damaging to the budding writer's prospects of success.“⁶²⁶

⁶²⁰ a.a.O.

⁶²¹ Vgl.: Ebenda. S. 102.

⁶²² Ebenda. S. 104.

⁶²³ Bell, Julia: Anxiety of Influence. In: The Creative Writing Coursebook. Hg. ^{Innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 248.

⁶²⁴ Vgl.: a.a.O.

⁶²⁵ Ebenda. S. 249.

⁶²⁶ a.a.O.

Die Gefahr des Epigonentums aufgrund von Lektüre, die sich ins Gedächtnis einschreibt, findet sich bei Broder Christiansen, der anmerkt, da sich durch das Schreiben auch das Erinnerungsvermögen verbessere, solle man Texte nicht wiederholt lesen und eine zeitliche Distanz zwischen Lesen und Schreiben legen,⁶²⁷ außerdem sei ein großes Spektrum verschiedenster Erzählhaltungen anzustreben: „Warum doch geben wir Ihnen zu Lehrern so mannigfach verschiedene Meister? Damit Sie von keines Sonderheit abhängig werden. Der Einfluß des einen tauscht sich gegen den des andern; da bleibt Ihnen nur, was allen gemeinsam ist: die Höhenlage.“⁶²⁸ Auch in sprachlichen Aneignungen profitiere man von breitgefächelter Lektüre.⁶²⁹ Der Vollständigkeit halber sei hier hinzugefügt, jenes Werk aus dem Jahr 1939 weist über durchaus nutzbare Hinweise zwei Facetten auf, die den Zeitgeist jener Epoche reflektieren, der eine wirkt aus heutigem Blickwinkel betrachtet eher amüsant, der andere spiegelt die Weltanschauung unter dem Dritten Reich wider und ist somit sozialgeschichtlich von Interesse: „Es ist ein und dieselbe Kraft, die man in der Kunstkonzeption und die man im geschlechtlichen Aktus ausgibt: es gibt nur eine Art Kraft.“⁶³⁰ Deshalb rät der Autor zum Maßhalten, LiteratInnen hätten zwischen sexueller Aktivität oder Kunst zu wählen, beides gehe nicht,⁶³¹ zur „Triebverhaltung“⁶³² bedürfe es neben der Geduld außerdem auch eines kargen Lebens, das langsame Sich-Erfüllen sei nicht das Schlechteste,⁶³³ und Einsamkeit tue DichterInnen gut,⁶³⁴ und in Form eines eingeschobenen Zitates aus Otto Dietrich «Mit Hitler in die Macht» wird darauf hingewiesen, auch Adolf Hitler lebe karg und enthaltsam, so steigere er seine Schaffenskraft.⁶³⁵ Major Clarence betont, Nachahmung sei im Rahmen des Lernprozesses in Ordnung, müsse aber überwunden werden:

„I run into it all the time with students who will get fascinated with a certain writer and they'll be writing that writer's prose. That's fine as a learning process, but one should move beyond that and constantly think in terms of moving toward one's own voice and one's own speech and one's own rhythms. That idiom is a vital part of the experiences they should be writing about.“⁶³⁶

⁶²⁷ Vgl.: Christiansen, Broder: Die Kunst des Schreibens. Eine Prosaschule. Leipzig: Reclam 1939. S. 186.

⁶²⁸ a.a.O.

⁶²⁹ Vgl.: Ebenda. S. 187.

⁶³⁰ Ebenda. S. 501.

⁶³¹ Vgl.: Ebenda. S. 502.

⁶³² a.a.O.

⁶³³ Vgl.: a.a.O.

⁶³⁴ Vgl.: Ebenda. S. 503.

⁶³⁵ Vgl.: Ebenda. S. 504.

⁶³⁶ Clarence Major. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 42.

Wie diese Entwicklung – von der Nachahmung zur eigener Stimme – aussehen könne, exemplifiziert er jedoch nicht.

Mehrere Lehrende vermerken, es verblüffe sie, dass Studierende in Schreibstudiengängen oftmals keine obsessiven LeserInnen wären. Julia Bell teilt die Sorge eines Kollegen: „Milan Kundera says famously in *«The Book of Laughter and Forgetting»* that we are becoming a culture of writers but not a culture of readers.“⁶³⁷ Sandra Gilbert, die an der «University of California», Davis lehrt und zuvor in Princeton, Johns Hopkins, Williams, Stanford und Indiana tätig war,⁶³⁸ befragte zu Beginn des Seminars die Studierenden nach ihrer Lektüre, was sie während der letzten Monate gelesen hätten, wer ihre bevorzugten LiteratInnen seien, und sie betont, wie sie deren lückenhafte Kenntnis der Literatur erstaune, ganz abgesehen davon, dass Studierende nicht von sich aus und ohne explizite Empfehlungen auf die Idee kämen, ihren Kenntnishorizont zu erweitern oder ihnen fern liegende AutorInnen zu lesen.⁶³⁹ Clarence Major, ebenfalls an der «University of California», Davis, tätig, unterstreicht, auch wenn die Möglichkeiten der Lehre des Schreibens begrenzt seien, wären sie es im Hinblick auf die Fähigkeit zur genauen Lektüre nicht:

„I don't believe that I can always help anyone become a better writer, but I think I can always help them become better readers and then become more sensitive to the language and how it's put together. They take that writerly experience back to the reading process; I've seen it happen. They understand something of the process and therefore, they can read with greater sensitivity, and more pleasure too.“⁶⁴⁰

Ähnlich Steven Earnshaw: „Being a better writer is also about becoming a better reader [...]“⁶⁴¹ James Alan McPherson baut in seinen Unterricht bewusst die Lektüre ausgefallenerer AutorInnen wie z.B. Isaac Babel ein:⁶⁴² „[...] [A]nd then I'll make statements that disturb them and make them think. It's important for the students to become aware of and challenge their assumptions [...].“⁶⁴³

⁶³⁷ Bell, Julia: *Off the Page. Introduction.* In: *The Creative Writing Coursebook.* Hg.^{innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 320.

⁶³⁸ Vgl.: Sandra Gilbert. In: *Master Class. Lessons from Leading Writers.* Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 3.

⁶³⁹ Vgl.: Ebenda. S. 8.

⁶⁴⁰ Clarence Major. In: *Master Class. Lessons from Leading Writers.* Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 39.

⁶⁴¹ Earnshaw, Steven (Hg.): *The Handbook of Creative Writing.* Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 4.

⁶⁴² Vgl.: James Alan McPherson. In: *Master Class. Lessons from Leading Writers.* Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 43.

⁶⁴³ a.a.O.

Im Gegensatz dazu vermerkt Wallace Stegner, er sei sich nicht sicher, ob es inkludierter Lektüre-Seminare für angehende AutorInnen bedürfe:

„I'm not sure that literature classes—I may be speaking heresy here—fully justify themselves. Anybody with brains can read and understand a book, and if he doesn't understand it, he knows where to get the books that will help him understand it. I've seen students learn more about literature by hearing Frank O'Connor read a chapter out of ›Portrait of the Artist as a Young Man‹ in his rich Irish brogue than by the analysis and exegesis and lectures that scholars have devoted to that book. [...] If you just read literature and never have the experience of trying to make it, it's a monument; but a writer knows that when it was being made, every word was debatable. Literature can be taught in different ways, but the routine grinding out either of literary history or of *explication de texte* [Hervorhebung i. O.] is not as much fun or as rewarding as trying to make literature yourself in a congenial group, with a teacher who is neither too soft nor too hard, and with enough to eat.“⁶⁴⁴

Er ermutige Studierende zu einem breitgefächerten Lektüre-Spektrum,⁶⁴⁵ denn wer keine Begeisterung für das Lesen verspüre, werde mit geringer Wahrscheinlichkeit LiteratIn werden:

„If you're not a hungry reader, you're not likely to be a writer. Reading is one way to learn writing. You learn it through the pores, often without knowing you're learning it. People who have read a lot are likely to have some kind of reasonable style and some notion of how to tell a story and some notion of form without ever having thought about those things.“⁶⁴⁶

Als Fazit dieser Zusammenschau zum Thema ›Lesen‹ bietet sich ein Zitat Diane Wakoskis an: „[...] my theme song from beginning to end, every day, is that you will never be a good writer unless you read a lot.“⁶⁴⁷

„Often, we begin to write by imitating writers we admire. This is fine; it's only through writing that we begin to hear our own voice, find your own literary way. As you gain confidence in what you have to say, so you will also begin to trust the way in which you choose to say it.“

(Angwin, Roselle: Creative Novel Writing. London: Robert Hale 2002. S. 57.)

Bei Imitationsübungen zu einer/m bestimmten AutorIn haben Studierende nach Sandra Gilberts Erfahrung oft Angst; sie befürchten: „[...] it will bruise

⁶⁴⁴ Wallace Stegner. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 77.

⁶⁴⁵ Vgl.: Ebenda. S. 75.

⁶⁴⁶ a.a.O.

⁶⁴⁷ Diane Wakoski. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 92.

their imaginations.“⁶⁴⁸ Gilbert sehe diese Aufgabenstellungen jedoch ähnlich den Aufwärmungsübungen der Ballerinas, den Skizzen der MalerInnen:⁶⁴⁹ „[...] you have to perfect your craft, [...] you have to understand all the options available to you as a poet—and I add that if you think there'll be a time when you don't need to do that, you're very much mistaken and I'll prove my point by doing these exercises myself.“⁶⁵⁰

Janet Burroway verweist auf eine ähnliche Erfahrung, ihrer Einschätzung nach würden sich Studierende unabhängig von Aufgabenstellungen darum sorgen, ob sie eine eigene Stimme entwickeln können:

„Voice—which involves syntax, vocabulary, rhythm, and tone, but is more than the sum of those parts—can be heard in dialogue, in a narrator, and also over the span of a career—the *author's voice*.› It's this last that seems a source of angst. The concept is both simple and elusive. Voice is what used to be called style, but with an added emphasis on recognizability. [...] The advice part is this: Forget about it. Tell your story, know your characters, search for clear, direct, and original language. Like a *universal* message, voice is something that emerges through and from the writing and cannot be *intended* [Hervorhebung i. O.]. Like a rainbow, it won't be where you go to seek it. It is as intrinsic as personality, and like personality, will announce any efforts at artificial construction. Keep the work in focus; the voice will come.“⁶⁵¹

Anna Garry sieht die Lösung hierfür im Zugang zu persönlichen Erinnerungen, denn darin zeige sich „[...] our natural use of the senses, how it reminds us of powerful emotions, how it shows us the individuality of our experience. This is where our originality of viewpoint will come from.“⁶⁵² Erinnerung sieht Lesley Glaister als Schlüssel zur Phantasie allgemein,⁶⁵³ so heißt es z.B. am Ende einer Erinnerungsübung: „Write the memory and if the memory runs out, start making up. That is fiction.“⁶⁵⁴

Andere wie Sandra Gilbert nähern sich eher Sigmund Freuds Theorien über den Ursprung der Kunst aus dem Unbewussten und den engen Zusammenhang zwischen künstlerischem Schaffen, Phantasie, Tagtraum,

⁶⁴⁸ Sandra Gilbert. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy: Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 8.

⁶⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

⁶⁵⁰ a.a.O.

⁶⁵¹ Burroway, Janet: Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft. New York: Longman 2000. S. xiv.

⁶⁵² Garry, Anna: The Shared Past. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 87.

⁶⁵³ Vgl.: Glaister, Lesley: Memory: The True Key To Real Imagination. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 75.

⁶⁵⁴ Ebenda. S. 78.

Nachttraum:⁶⁵⁵ „Art obviously comes out of unconscious needs and, like dreaming, it's obviously in some way a manifestation of unconscious forces.“⁶⁵⁶

David Morrell sagt von sich, ihn haben Hinweise des Schriftstellers Philip Klass, der unter dem Pseudonym William Tenn publiziert, und den Morrell an der «Pennsylvania State University» kennen lernte, beeinflusst.⁶⁵⁷ „Klass [...] generously put me through a crash course in technique.“⁶⁵⁸ Klass war es, der ihn beim Besprechen der ersten Geschichten darauf hinwies, diese Themen seien austauschbar, tausend andere schrieben gleichfalls hierüber, sein eigentliches Tiefstes hingegen⁶⁵⁹ erreiche er nur, wenn er sich in seine tiefste Angst hinein wage.⁶⁶⁰ Morrell betont, er erhalte seine Ideen von rundum,⁶⁶¹ doch weitaus mehr seien spontane Tagträume, die er „[...] an unbidden message [...]“⁶⁶² des Unbewussten nennt, die Quelle seiner Inspiration, und

⁶⁵⁵ Vgl. hierzu: Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: «Der Dichter und das Phantasieren» Schriften zu Kunst und Kultur. Leipzig: Reclam 2010. S. 101–112. (Insbesondere die Rolle der oder des sympathischen ProtagonistIn, S. 107, welches vom erzählenden Ich im Autor, in der Autorin, geschützt wird, S. 108, damit ihm oder ihr kein Leid geschehe, eine Haltung in der Freud eindeutige Parallelen zum Tagtraum erkennt. Von Interesse auch die Differenz zwischen Tagträumenden und LiteratInnen im Hinblick auf ihr ZuhörerInnen-Echo, wobei Freud anmerkt, der Dichter, die Dichterin versetze sein/ihr Publikum in einen Zustand, der es ihnen erlaube, ohne Scham Tagträumen nachzuhängen, S. 111–112.) „Ganz analog der für die nächtliche Traumarbeit angenommenen Prozesse wird beiden eine unmittelbare Ausrichtung auf die erlebte Realität abgesprochen, und beide werden begriffen als primär triebgeleitete, assoziative Prozesse, die unter dem Einfluß des Sekundärvorgangs im Hinblick auf logischen Zusammenhang, auf Dichtheit in der Komposition und auf rationale Erfaßbarkeit umgeformt bzw. entstellt werden. Insofern ist die literarische Produktion also auch mit dem Nachttraum vergleichbar. Der entscheidende Unterschied zum Nachttraum – und die Nähe zum Tagtraum – liegt jedoch in der wesentlich stärkeren sekundären Bearbeitung, die die literarische Produktion bzw. das literarische Produkt nach Auffassung der Psychoanalyse aufweisen. Während das manifeste Erscheinungsbild des Nachttraumes in der Regel befremdlich bzw. absurd ist und die Dunkelheit seiner Bedeutung erst verschwindet durch eine Aufdeckung seines latenten Gehalts, führt die vergleichsweise starke sekundäre Bearbeitung im Rahmen der literarischen Produktion dazu, daß der literarische Text zwar dunkel sein mag, zu seinem Verständnis jedoch in der Regel keine (psychoanalytische) Erkundung seiner Tiefenschicht notwendig ist; [...]. Sein Realitätsbezug ist sehr viel stärker als der des Nachttraumes. Daher steht er der Tagtraumphantasie sehr nahe.“

(Jung, Irene: Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989. S. 35.)

Vgl. auch: Jung, Irene: Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989. S. 30.

⁶⁵⁶ Sandra Gilbert. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 12.

⁶⁵⁷ Vgl.: <http://www.loveismurder.net/whos-who.html> – Zuletzt eingesehen am 03. 01. 2012.

⁶⁵⁸ Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft. Cincinnati: Writer's Digest Books 2002. S. 5.

⁶⁵⁹ Vgl.: Ebenda. S. 14.

⁶⁶⁰ Vgl.: Ebenda. S. 15.

⁶⁶¹ Vgl.: Ebenda. S. 18.

⁶⁶² Ebenda. S. 19.

zwar – wie er weiter ausführt – diejenigen, die darauf bestehen, erzählt zu werden, die verwirren.⁶⁶³ „The best stories choose us. We don’t choose them.“⁶⁶⁴

Im Hinblick auf die Frage der Lehrbarkeit ist Inspiration generell ein wesentliches Thema. Dass diese in den anderen Künsten wie Musik, Malerei und Tanz nicht in Frage gestellt werde,⁶⁶⁵ im Hinblick auf das Literarische Schreiben jedoch schon, führt Steve May darauf zurück, dass man allgemein glaube, jede/r habe in der Schule zu schreiben gelernt und der Unterschied zwischen dieser und jener Art des Schreibens liege einzig in der Inspiration.⁶⁶⁶ „It is assumed that the idea will come complete with the means and form of its expression.“⁶⁶⁷ In der Aussage, man brauche einzig ebenjene Inspiration und diese könne man nicht planen, sieht May ein Symptom für diesen Aberglauben.⁶⁶⁸

Derek Neale erklärt den Terminus Vorstellungskraft durch die alltags-sprachliche Wendung *‘Use your imagination’*⁶⁶⁹: „Imagination *is* [Hervorhebung i. O.] thinking harder. But remember, *‘thinking harder’* doesn’t necessarily mean thinking in more difficult ways, it just means asking more questions. Imagination is a way of exploring possibilities, and going beyond what you immediately know.“⁶⁷⁰ Wie Inspiration zu erzielen sei, hierzu gebe es keine Form der Anleitung, schreibt Alexander Nitzberg im *«Lyrik-Baukasten»*:

„Jeder Lyriker entwickelt mit der Zeit seine eigene, individuelle Art, sie auszulösen. Doch genau hier tritt die Differenz von Professionalität und Dilettantismus deutlich zutage: Im Gegensatz zum Amateur kennt der Dichter nicht nur seine Möglichkeiten, sondern auch seine Grenzen. Er überschätzt weder sich noch die Kraft der Eingebung. Und er kann den besagten Zustand in den meisten Fällen bewußt aufrufen.“⁶⁷¹

Für das Schreiben, so Natalie Goldberg, „[...] gibt [es] keine Idealbedingungen. Wenn Sie schreiben wollen, dann tun Sie es. Es gibt keine perfekte Atmosphäre, keinen perfekten Stift oder *den* [Hervorhebung i. O.] Schreibtisch

⁶⁶³ Vgl.: Ebenda. S. 22.

⁶⁶⁴ a.a.O.

⁶⁶⁵ Vgl.: May, Steve: *Doing Creative Writing*. Oxford: Routledge 2007. S. 8.

Vgl. auch: George, Elizabeth: *Wort für Wort oder Die Kunst, ein gutes Buch zu schreiben*. München: Goldmann Verlag 2004. S. 9.

⁶⁶⁶ Vgl.: May, Steve: *Doing Creative Writing*. Oxford: Routledge 2007. S. 8.

⁶⁶⁷ a.a.O.

⁶⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

⁶⁶⁹ Vgl.: Neale, Derek: *Writing what you come to know*. In: Anderson, Linda: *Creative Writing. A Workbook with Readings*. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 64.

⁶⁷⁰ a.a.O.

⁶⁷¹ Nitzberg, Alexander: *Lyrik-Baukasten. Wie man ein Gedicht macht*. Köln: DuMont 2006. S. 216.

[...]“⁶⁷². Ebenso Michael Perry, der auf Peter De Vries verweist: „I write when I’m inspired, and I see to it that I’m inspired at nine o’clock every morning.“⁶⁷³

Und er spitzt die Aussage noch weiter zu: „Waiting for inspiration to strike before writing is like waiting for inspiration to strike before breathing.“⁶⁷⁴

Der Grundtenor in den meisten zeitgenössischen Arbeiten zum Thema deckt sich mit Linda Andersons Aussage, Inspiration falle nicht vom Himmel, sondern müsse durch permanente Übung eingeladen werden:⁶⁷⁵ „Court inspiration; make yourself available. Inspiration comes most often through the habit of work, unexpectedly, in the form of sudden ideas, ways and means, wonderful words and phrases, and sometimes complete breakthroughs. [...] Writers practise regularly, just as musicians play and artists sketch.“⁶⁷⁶

Oder wie Rosellen Brown es formuliert, auf Inspiration könne man lange warten,⁶⁷⁷ und sie verweist auf Henry James, indem sie fordert: „Be someone on whom nothing is lost.“⁶⁷⁸ Daran schließt sie die Anweisung: „Tell the truth.“⁶⁷⁹ Wobei sie damit meint, man solle nicht weniger vielschichtig in seinem Werk sein als im realen Leben, auch wenn hierdurch entstehende literarische Arbeiten vielleicht schwerer kommerziell zu verwerten seien.⁶⁸⁰

„Wanting to write and wanting to be a writer are different things. You become a writer because you write, not vice versa. I don’t know any really good writers who have entered the profession wanting to be a writer. It would be a peculiar and frankly masochistic ambition.“

(Milne, John: How to be a Writer. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 366.)

Die Aufgabe des Autors, der Autorin sieht Kate Grenville darin, Neuland zu entdecken:

„The bottom line about writing fiction is that it ought to be exhilarating, as well as perhaps frustrating. The world has enough books and enough writers already, so unless you find writing satisfying you

⁶⁷² Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 125.

⁶⁷³ Perry, Michael: Handbook for Freelance Writing. Lincolnwood: NTC Business Books 1995. S. 12.

⁶⁷⁴ a.a.O.

⁶⁷⁵ Vgl.: Anderson, Linda: Stimulating Creativity and Imagination: What Really Works? In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 19.

⁶⁷⁶ a.a.O.

⁶⁷⁷ Vgl.: Brown, Rosellen: You Are Not Here Long. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 94.

⁶⁷⁸ Ebenda. S. 96.

⁶⁷⁹ Ebenda. S. 98.

⁶⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

might as well do something else. Writing is often called a craft, and it is. But the more important dimension of writing is that it's an art—it's part of the complex, slippery, subjective area where the human mind is out on the edge of experience, exploring new territory. It's not a mechanical matter of following rules and getting all the words in the right places. That's why readers disagree about books and it's why the process of writing is so fascinating. If you want to write, there are only two things you must do. Firstly, you have to write and re-write, as regularly as you can, in whatever circumstances your life allows. Secondly, you have to read as widely as you can—not just books you like and feel comfortable with, but books you dislike, books that are difficult or frustrating to read, books that are unsettling. [...] The more you read, the better you'll write.“⁶⁸¹

«Literarisches Schreiben» wird in den Handbüchern überwiegend als Mischung mehrerer Persönlichkeitsmerkmale gesehen, die vereint ein eigenständiges Werk kreieren. Fritz Gesing notiert: „[...] Schreiben besteht, wie Umberto Eco und vor ihm schon viele andere betont haben, zu zehn Prozent aus Inspiration und zu neunzig Prozent aus Transpiration, aus einem Teil Geheimnis und neun Teilen Handwerk.“⁶⁸² Paul Mills unterstreicht die Bedeutung der Phantasie, da in ihr der Verstand sich erinnere, auswähle, verändere.⁶⁸³

Oftmals schließt sich an die hier bereits thematisierte Warnung vor allzu unrealistischen Hoffnungen hinsichtlich eines Sich Etablierens als AutorIn der Hinweis an, das Handwerk sei erlernbar, ob man Talent habe, das werde man mit der Zeit herausfinden.⁶⁸⁴ Fritz Gesing subsumiert in seinem Buch «Kreativ Schreiben»: „Letztlich stellt sich derjenige als begabt heraus, der irgendwann einmal Anerkennung erfährt.“⁶⁸⁵ Angemerkt werden könnte hier, dass diese Verankerung der Begabung an den Reaktionen der Außenwelt, also an den literarischen Feldern der Macht, des Marktes und des Literaturbetriebs, bedenklich erscheint, weil sie Aspekte außer Acht lässt, und der Terminus «Begabung» auf außerhalb des Schreibens liegende Fähigkeiten wie die Etablierung von Netzwerken, Selbstmarketing, Nutzung von Zufällen, Auswahl des eigenen Erzählstoffes nach dem Gesichtspunkt, ob er «anererkennungsfähig» (also marktgängig) sei, ausgeweitet wird; des Weiteren wäre exakt zu definieren, was unter dem Terminus «Anerkennung» zu verstehen wäre; einzig die Publikation eines Werkes oder diejenige in einem Verlag von gewissem

⁶⁸¹ Grenville, Kate: The Writing Book. A Workbook for Fiction Writers. Crows Nest: Allen & Unwin 1998. S. 190.

⁶⁸² Gesing, Fritz: Kreativ Schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens. Köln: DuMont 1994. S. 8.

⁶⁸³ Vgl.: Mills, Paul: The Routledge Creative Writing Coursebook. London, New York: Routledge 2006. S. 14.

⁶⁸⁴ Vgl.: Gesing, Fritz: Kreativ Schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens. Köln: DuMont 1994. S. 12.

⁶⁸⁵ a.a.O.

Renommée? In welcher Auflagenhöhe müsste sie erfolgen und in welcher Zeitung würde die Rezension zu erscheinen haben, damit die Bezeichnung ‹Anerkennung› angebracht wäre? Auf all diese Aspekte geht Gesing nicht ein. Ein weiterer Teilbereich, der in der Regel Eingang in Handbücher findet, ist das Handwerk als solches. Dieses, so Gesing, beherrsche die- bzw. derjenige, die oder der den eigenen Text „[...] mit den Augen eines künftigen Lesers [...]“⁶⁸⁶ betrachten könne. Ohne Kenntnisse der Technik sei es unmöglich, ein imaginiertes Werk zu realisieren, postuliert auch Steve May:

„[...] to make the analogy fairer and closer to the truth, let us allow our would-be ‹Mona Lisa› painter some experience in interior decoration and the creosoting of fences, and give our clarinetist an apprenticeship on the swanee whistle. Relevant experience, but not adequate, and that is the position of most of us in terms of writing skills when we first try to write creatively.“⁶⁸⁷

Die Erfahrung, eine nach eigenem Ermessen gute Idee zu haben, doch kaum schreibe man sie nieder, entstehe der Eindruck, die niedergeschriebene Erzählung, das Gedicht, das Drama sei nichts Besonderes, führt Steve May darauf zurück, dass man den zweiten Schritt vor dem ersten getan habe: „This dissatisfaction is probably not due to the *idea* [Hervorhebung i. O.] being poor but to the writer trying to play the concerto before mastering the instrument.“⁶⁸⁸

Sein Grundtenor lautet analog zu jener Passage Goethes aus ‹Wilhelm Meisters Wanderjahre› („Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird.“⁶⁸⁹): „Only when the player understands the rules and limitations of their instrument can they make an informed decision either to stay within those limits or try, by whatever means, to overcome or transcend them. Simply dreaming of heavenly sounds will not make untutored, unpractised squawking sound any better.“⁶⁹⁰

Wer die Regeln beherrsche, so Hartmut Kasper, vermöge auch sie bewusst zu brechen: „Meister beherrschen Regeln und brechen sie nicht fahrlässig. Wo sie sie brechen (und das geschieht durchaus), tun sie dies wissentlich und zweckmäßig, auf einen kalkulierten Effekt hin bedacht.“⁶⁹¹

⁶⁸⁶ Ebenda. S. 8.

⁶⁸⁷ May, Steve: *Doing Creative Writing*. Oxford: Routledge 2007. S. 9.

⁶⁸⁸ a.a.O.

⁶⁸⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke in zwölf Bänden. Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Bd. 7. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1988. S. 152.

⁶⁹⁰ May, Steve: *Doing Creative Writing*. Oxford: Routledge 2007. S. 16.

⁶⁹¹ Kasper, Hartmut: *Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst*. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 19.

Neben Talent und Kenntnissen der Technik bedürfe es nach Nitzberg noch eines weiteren Elements:

„[...] bei all seiner Transzendenz bleibt das Handwerk ja doch nur die eine Seite der Medaille. Was unterscheidet also einen ›echten‹ Dichter von einem brillanten Techniker? Es ist nicht nur das Talent, sondern vor allem das Vorhandensein und die Kultivierung einer inneren Instanz, die als das ›lyrische Ich‹ angedeutet werden kann.“⁶⁹²

Handwerk oder in den englischen Publikationen ›craft‹ ist kein unumstrittener Begriff in der Lehrpädagogik; in den Handbüchern fand sich einzig ein Hinweis auf eine grundsätzliche Reflexion hierzu:

„Some teachers of creative writing get a little uneasy when the word ›craft‹ is mentioned, and they may mutter darkly about the horrors of ›professional‹ writing courses that force writers into the straitjacket of an imposed, sterile correctness. They resist the reduction of art to craft and argue that an emphasis on technique rather than inspiration thwarts creativity. I can only go back to the musical analogy. It is true that a musician may have superb technique but be unmusical in performance; [...]. The music academies don't relentlessly churn out a stream of unmusical, one-piece automatons. Being able to play your instrument doesn't debar you from musicality. On the contrary, we can say with certainty that no musician *without* [Hervorhebung i. O.] technique will be able to do justice to (say) a Mozart concerto.“⁶⁹³

Jon Cook greift die Idee Seamus Heaneys auf, der in einem Essay mit dem Titel ›Feeling into words‹ vorschlägt, zwischen Handwerk und Technik zu unterscheiden.⁶⁹⁴

„The former is what can be learnt from example. It is the ›skill of making‹ and can be ›deployed without reference to the feelings or the self‹. This sense of craft is close to what we also think of as technique, a set of instruments for getting something done. But there is another kind of technique, one ›that involves the discovery of ways to go out of ... normal cognitive bounds‹, ›a watermarking of your essential patterns of perception, voice and thought into the touch and texture of your lines.‹ Imitation or absorption in a moment of craft precipitates the discovery of a subject. Nothing guarantees this transition, but it can mark a threshold in what kind of writing gets done in a workshop.“⁶⁹⁵

Und zwar ob diese von Gattung zu Gattung, vom Schreiben zum Lesen oder in der Lektüre einen bestimmten Einzelaspekt wie Erzählperspektive etc. hervorkehrt; so könne ein technischer Kunstgriff in Form einer Schreibaufgabe erprobt, aus einer Übung ein längerer Text erarbeitet werden.⁶⁹⁶ Manche

⁶⁹² Nitzberg, Alexander: Lyrik-Baukasten. Wie man ein Gedicht macht. Köln: DuMont 2006. S. 216.

⁶⁹³ May, Steve: Doing Creative Writing. Oxford: Routledge 2007. S. 16.

⁶⁹⁴ Vgl.: Cook, Jon: A Brief History of Workshops. In: The Creative Writing Coursebook. Hg. ^{Innen:} Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 301.

⁶⁹⁵ a.a.O.

⁶⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

Lehrende in Schreibstudiengängen definieren für sich eine Abwehrhaltung gegenüber dem Terminus «Handwerk».⁶⁹⁷

Um nochmals auf die Thematik der inhaltlichen Gestaltungskraft einzugehen, die zuvor hinsichtlich des täglichen Übens, welches Ray Bradbury über das Studium stellt,⁶⁹⁸ sei erwähnt, dass manche VerfasserInnen der Handbücher hierin die Grenze der Lehrbarkeit in institutionellen Lehrgängen sehen und dies auch explizit so ansprechen. Es finden sich Positionierungen, die verdeutlichen, jede Ausbildung könne Lebenserfahrung, die sich in Texte in Form von Welthaltigkeit einschreibe, niemals ersetzen:⁶⁹⁹

„Good writing comes from hard experience. In school, you learn Proust, but you don't get any experience. People at Harvard have gotten there by going through schools like the Bronx High School of Science or Andover. They know nothing about life. They know how to be poetic, but their poetry does not come out of suffering. [Universities] can turn out teachers of creative writing, not writers.“⁷⁰⁰

Eine Aufgabe, die in ebenjene Richtung zielt, ist diejenige die Etheridge Knight seinen Studierenden stellt, indem er sie auffordert, im Bus, zur Rushhour in Minneapolis, Gedichte laut zu rezitieren und ihre Erfahrungen dabei alsdann zu reflektieren,⁷⁰¹ damit sie „[...] to understand the power of the spoken word [...]“⁷⁰². An einer anderen Stelle spricht der gleiche Dozent davon, dass Studierende in der Regel überbehütet seien und daher kaum Lebenserfahrungen hätten, auf die sie zurückgreifen können: „[...] it's hard to get students to get in touch with real rage, real anger, or real fear because the environment is so protected and their lives are so protected, they don't know how to get in touch [...]“.⁷⁰³

Auch Alix Kate Shulman rät im Interview der Interviewerin, keinen Studiengang zu absolvieren, denn es gebe andere Dinge in der Welt zu entdecken:

„It seems to me that's one thing to pursue as a supplement, but oh, for a writer there's nothing to replace wide knowledge just as there's nothing to replace broad experience. Both those kinds of education are invaluable to the writer. If I had to choose between learning about the world and studying writing, for myself, I would choose to learn about the world. You can always take writing courses; they don't have to be part of an integrated program that has requirements. The richer your experience and knowledge, the more you'll be able to bring to

⁶⁹⁷ Vgl.: Kapitel 3. 3. 3., Handwerk, téchnē, craft, S. 239–245.

⁶⁹⁸ Vgl.: Kapitel 2. 1. 3., Handbücher, S. 93.

⁶⁹⁹ Vgl. hierzu auch Aussagen zum Lebensalter von AutorInnen, die relevante Werke publizieren, S. 216, S. 155, S. 290–291.

⁷⁰⁰ James Alan Mc Pherson. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 45.

⁷⁰¹ Vgl.: Etheridge Knight. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 31.

⁷⁰² a.a.O.

⁷⁰³ a.a.O.

your writing. So I would travel, in books or in the world. And write, too.“⁷⁰⁴

Richard Wilbur, der in Harvard, Wesleyan, Smith lehrte,⁷⁰⁵ sieht gleichfalls in mangelnder Welthaltigkeit ein Problem junger AutorInnen; der Selbstbezug der jungen Menschen sei sehr stark; und wie er einräumt, tendieren sie besonders in Schreibklassen dazu, um ihr Ich zu kreisen.⁷⁰⁶ Auch Helen Yglesias, Dozentin an der «Columbia University» und am «Iowa Writers' Workshop»,⁷⁰⁷ sieht darin ein massives Problem: „One thing I don't like about a lot of contemporary writing is that it isn't about anything; there's a lot of emptiness at the center, particularly the writing by very young people that comes out of writing workshops, [...] they don't have subjects.“⁷⁰⁸ Ihr fehle, exemplifiziert sie, das ganz normale Leben ganz normaler Menschen als literarisches Thema.⁷⁰⁹ Deshalb sei sie auch skeptisch, was die Verortung von Schreibstudiengängen an Universitäten betreffe:

„I think it's not good for writing. I think it's good stylistically; they're writing very well-made stories and their surface is very beautiful. A lot of them get into the «New Yorker». I say that though I've gotten in myself at least twice. Nevertheless, there is such a thing as a typical «New Yorker» story, which I find empty in its core, and I don't think that's wonderful for writing. Or for readers. [...] [N]ovels should be about more than the closed world of the university or the closed world of publishing; [...].“⁷¹⁰

Zwei AutorInnen betonen die Bedeutung von Brotjobs als Erfahrungen für das Schreiben: David Bradley nennt sie einen Schatz;⁷¹¹ ebenso Stanley W. Lindberg, der meint die diversen Jobs der typischen StudentInnenzeit liefern Erkenntnisse und bereichern so das Schreiben:⁷¹²

„They can extend and deepen your education by furnishing you an unending supply of rich characters, moments that excite or move you, observations of cruel injustices that you are powerless to rectify, stretches of incredible boredom, temptations of many varieties, frustrations, close friendships, inexplicably malignant behavior,

⁷⁰⁴ Alix Kates Shulman. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 62.

⁷⁰⁵ Vgl.: Richard Wilbur. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 102.

⁷⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

⁷⁰⁷ Vgl.: Helen Yglesias. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 112.

⁷⁰⁸ Ebenda. S. 116.

⁷⁰⁹ Vgl.: Ebenda. S. 117.

⁷¹⁰ a.a.O.

⁷¹¹ Vgl.: Bradley, David: Letter to a Writer. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 85.

⁷¹² Vgl.: Lindberg, Stanley W.: But before You Start ... In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 203.

motives and plots more complex than any you have previously imagined.”⁷¹³

„The veteran writer's experience, though, is nearly as invaluable to an apprentice writer as the elements of craft [...].“

(Russo, Richard: Introduction. In: The Story Behind the Story. Hg.: Turchi, Peter; Barrett, Andrea. New York: W. W. Norton & Company 2004. S. 12.)

Des Weiteren besteht ein auffallender Konsens, der außerdem eine Parallele zu autodidaktischen Lernprinzipien darstellt, im Hinblick auf das Lernen durch Lektüre der Reflexionen anerkannter AutorInnen über das Schreiben, sei es in Essays, Romanen oder Briefen. Andrew Cowan zum Beispiel interessiert sich für Arbeitshaltungen seiner KollegInnen:

„I'm always interested in how other writers write, when and where they do it, and what implements they use. I'm especially interested in how they organise their lives. And being a writer, if I come across some information I will squirrel it away – I'll jot it down – though being a fiction writer I won't always remember it accurately. I might well embellish it, or believe what I want to believe, and so the list I've compiled of writers' working routines might not be quite accurate [...].“⁷¹⁴

Die Liste, die er in seinem Werk «The Art of Writing Fiction» angibt, umfasst die Aspekte wer schreibt bzw. schrieb wo, wann, ob sitzend, liegend oder stehend, davor sei er oder sie mit diesen oder jenen Ritualen beschäftigt bzw. wer diktierte stets, wer benutzte welches Schreibgerät etc.⁷¹⁵

Weshalb Tagebücher von solchem Interesse seien, thematisieren Anne Bernays und Pamela Painter: „A good many entries in the published notebooks of writers such as Chekhov, Flaubert, Hemingway, Fitzgerald, and Maugham among others, are unlabeled writing exercises—exercises that grew out of analyzing or talking about what these authors were reading at the time.“⁷¹⁶

Ihrer Ansicht nach sei Lektüre die beste Schule: „The work of the masters is for the writer the best education, the best inspiration of all.“⁷¹⁷ Eine Übung, die

⁷¹³ a.a.O.

⁷¹⁴ Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 5.

⁷¹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 5–7.

⁷¹⁶ Bernays, Anne; Painter, Pamela: What if? Writing Exercises for Fiction Writers. New York: Longman 1995. S. xvi.

⁷¹⁷ Ebenda. S. xix.

sie daraus herleiten, ist folgende: Man nehme einen eigenen Text, streiche alles, was irgend möglich ist.⁷¹⁸

„Das Ziel[:] Einen so sparsamen, geschliffenen und aufs Wesentliche beschränkten Stil zu finden wie den von Hemingway oder Tschechow. Es geht, mit Tschechows Worten, darum, kurz und sachbezogen zu schreiben, «die kleinen Einzelheiten zu ergreifen und sie so anzuordnen, daß man, wenn man beim Lesen die Augen schließt, ein Bild erhält». Übermäßige Beschreibungen empfand Tschechow als Beleidigung; der Schriftsteller müsse gerade genug Details anführen, daß die Lebenserfahrung des Lesers das Bild herstellen kann. Außerdem schlug er vor, man solle einen Anfang, einen Mittelteil und ein Ende schreiben und dann Anfang und Ende streichen. Was übrig bleibe, sei die Geschichte. Es ist erstaunlich, wie oft dieser Ratschlag ins Schwarze trifft. Die Überprüfung jedes einzelnen Worts macht dem Schriftsteller bewußt, wieviel Überschüssiges er toleriert.“⁷¹⁹

Darüber hinaus solle man sich von bewunderten ErzählerInnen stets beeindruckende Sätze notieren, sie in ihrer Wortwahl und in ihren Bauprinzipien analysieren.⁷²⁰ Oder habe man die Möglichkeit zu einem Gespräch, wie Stephen Dobyns, solle man diese zum Austausch nutzen: „Then one day I asked Ray Carver about how he had written a particular story—we had many conversations over a ten-year period. He said the first sentence had come into his mind and he just followed it.“⁷²¹ Eine Methode, die für ihn, der dazu tendiert, akribisch seine Handlung zu durchdenken und vorzubereiten, ein Schock war.⁷²² Debra Spark nennt Virginia Woolf als wesentlichen Einfluss: „I often quote Virginia Woolf—«There must be great freedom from reality»—to my writing students. After all, that is part of what made writing «Maria Elena» so fun; she wasn't me.“⁷²³ Mehrfach genannt wird auch die Empfehlung poetologische Essays zu lesen. Zum Beispiel finden sich bei Gesing genannt Umberto Ecos «Nachschrift zum «Namen der Rose»», Mario Vargas Llosas «Geheime Geschichte eines Romans», die Werkstattinterviews von Horst Bienek, H.L. Arnold oder Dieter Wellershoffs «Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt».⁷²⁴ Gesing schließt außerdem die Empfehlung an, „[...] die Grundlagen des Handwerks auch wieder bei Thomas Mann und Leo Tolstoi,

⁷¹⁸ Vgl.: Bernays, Anne; Painter, Pamela: Was wäre, wenn. Schreibübungen für Schriftsteller. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1990. S. 192.

⁷¹⁹ Ebenda. S. 193.

⁷²⁰ Vgl.: Ebenda. S. 207.

⁷²¹ Dobyns, Stephen: Part oft he Story. In: The Story Behind the Story. Hg.: Turchi, Peter; Barrett, Andrea. New York: W. W. Norton & Company 2004. S. 244.

⁷²² Vgl.: a.a.O.

⁷²³ Spark, Debra: Maria Elena. In: The Story Behind the Story. Hg.: Turchi, Peter; Barrett, Andrea. New York: W. W. Norton & Company 2004. S. 364.

⁷²⁴ Vgl.: Gesing, Fritz: Kreativ Schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens. Köln: DuMont 1994. S. 37.

Gustave Flaubert und Fjodor Dostojewski [zu] lernen [...]“⁷²⁵. Hartmut Kasper verweist auf Flaubert, der während einer Lesung, auf die Frage ob er, was er erzähle, auch selbst erlebt habe, antwortete: Ja, nachdem und weil er es erzählt.⁷²⁶ Und als wesentlichen Meister nennt Kasper auch Anton Čechov,⁷²⁷ der am 30. 05. 1888 an A. S. Suvorin schrieb:

„Der Künstler soll nicht Richter seiner Personen und ihrer Gespräche sein, sondern nur ein leidenschaftsloser Zeuge. Ich hörte ein ungeordnetes, nicht klärendes Gespräch zweier russischer Menschen über den Pessimismus und muß dieses Gespräch in der Gestalt wiedergeben, wie ich es gehört habe, beurteilen werden es die Geschworenen, d. h. die Leser. Meine Sache ist nur, Talent zu haben, d. h. die Fähigkeit zu besitzen, die wichtigen Äußerungen von den unwichtigen zu unterscheiden, Figuren zu beleuchten und ihre Sprache zu sprechen.“⁷²⁸

Und seinem Bruder Alexander rät Čechov am 08. 05. 1889, er solle wahrhaftige Figuren kreieren, die handelnden Personen sollten nicht alle ihm ähnlich sein:

„Jetzt zu deinem Stück. Du hast dir zum Ziel gesetzt, einen Menschen darzustellen, der nicht jammert, und hast es dann mit der Angst zu tun bekommen. Die Aufgabenstellung ist mir klar. Nur der jammert nicht, der gleichgültig ist. Gleichgültig sind entweder Philosophen oder kleine egoistische Naturen. [...] Die vielen Änderungen sollen dich nicht verwirren, je mosaikartiger die Arbeit, desto besser. Dadurch gewinnen nur die Charaktere im Stück. Hüte dich vor allem vor dem Element des Persönlichen. Dein Stück wird dann nichts taugen, wenn alle handelnden Personen dir selbst ähneln. [...] Und wer interessiert sich für mein und dein Leben, meine und deine Gedanken! Gib den Menschen Menschen, und nicht dich selbst.“⁷²⁹

Weshalb Kasper ausgerechnet Anton Čechov favorisiere, begründet er durch eine Stilschulung an dessen Werk: „Alle Kunst ist Reduktion, Ellipse, Verzicht auf das fürs Werk nicht Notwendige. Es liegt also im Interesse jeder künstlerischen Tätigkeit, exklusiv vorzugehen und zu minimieren. Tschechov gibt ein durchweg praktikables Kriterium an die Hand, mit dem Notwendiges von Überflüssigem zu trennen ist.“⁷³⁰ Andere wie Roselle Angwin verweisen

⁷²⁵ Ebenda. S. 61.

⁷²⁶ Vgl.: Kasper, Hartmut: Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 45.

⁷²⁷ Čechovs Vorbildwirkung, vgl. auch.: Kapitel 2. 1. 2. Essays, Poetiken, Tage- und Notizbücher, Briefwechsel, S. 50–68.

Vgl. ebenso: Kasper, Hartmut: Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 49–52.

⁷²⁸ Čechov, Anton: Briefe. 1877–1889. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 262.

⁷²⁹ Čechov, Anton: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 30.

Vgl. auch: Kasper, Hartmut: Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 50.

⁷³⁰ Kasper, Hartmut: Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 101.

auf einen Autor, um u. a. auch die eigne Position zu festigen: „Somerset Maugham said: <There are three rules for writing a novel. Unfortunately, no-one knows what they are>.“⁷³¹

Auf Henry James wird im gesamten englischsprachigen Raum gerne verwiesen, insbesondere auch auf seine Maxime einer darstellenden Gestaltung statt einer gerafften Wiedergabe in der Technik des Telling:

„In this respect Henry James offered the novelist three key words of advice: <Dramatize, dramatize, dramatize.> His disciple Percy Lubbock turned the recommendation into a rule by insisting that <the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown, to be so exhibited that it will tell itself>, and the cry of <show, don't tell> still rings across writing workshops.“⁷³²

Andere arbeiten sich an anerkannten Literaten und ihren Aussagen zum Schreibprozess ab; hier Henry James und Steve May:

„There must be something else at the root of his argument, something not clearly stated. It would seem to be this (and here I apologise in advance to Henry James for over-simplification): the Jamesian view refers not to techniques of writing but to content. When he refers to <grammar> he isn't referring to grammar as we know it but a meta-grammar on an aesthetic level. So, you may be able to teach someone (ordinary) grammar, syntax, punctuation, narrative structure, sentence structure, rhythm and descriptive techniques, but (aha, the romantic catch) you can't give them the inspiration, the idea or the essence of the piece of work. Again, I'm almost tempted to rest my case, so absurd does this argument appear. The proposition seems to be, first, that learning (ordinary) grammar, syntax, punctuation, narrative structure, sentence structure, rhythm and descriptive techniques won't help you with <creative> writing, but in addition that learning these things (or reflecting on them) will actually harm you as a <creative> writer.“⁷³³

Nach dieser Reflexion fährt May fort:

„In his view, the artist is involved in a mysterious process that he or she can neither explain nor pass on. Any kind of analysis of process or explanation of method is to be avoided if not condemned; even to attempt such analysis risks driving out the mystery of the sacred art. The shared features of writing are ignored or looked down on; all attention is focused on the product as a finished, perfect entity; mystical, inexplicable content divorced from technique. And here we come almost full circle: we have met two constituencies who seem to be embracing <inspiration> as the essence of creative writing. [...] Of course, James is not advocating lack of work, far from it. He is suggesting that all writers should tackle each project like the misguided young pianist whose approach means that every piece is an entirely new and mysterious challenge, nothing learned from the previous experience either of self or others. For him, the process is

⁷³¹ Angwin, Roselle: Creative Novel Writing. London: Robert Hale 2002. S. 52.

⁷³² Clarke, Lindsay: Going the Last Inch: Some Thoughts on Showing and Telling. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{Innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 256.

⁷³³ May, Steve: Doing Creative Writing. Oxford: Routledge 2007. S. 14.

arduous, but mystical and inexplicable; the <inspiration>-dependent novice likes the mystic but misses out the hard work altogether. And so we sometimes find inexperienced writers waiting (patiently or impatiently) for the muse to deliver magnificent finished product on the blank page without their stir.”⁷³⁴

Übungen und Fehler sehe er jedoch als Notwendigkeit an, um daraus zu lernen:⁷³⁵

„To conclude, it must be a fundamental belief for anyone teaching or doing creative writing that Henry James is wrong; that writers’ journeys share common features, even though some be in lands of sand and some in snow, and that there are skills and techniques to be learned that have a wider application than the one-off, unique work. Every book or play or poem is different, but there are principles, structures and techniques underlying this variety that are held in common.”⁷³⁶

Beliebt ist auch der Verweis auf Ängste und Selbstzweifel, die etablierte LiteratInnen ebenso quälten, und die jungen AutorInnen durch dieses Wissen darum Sicherheit geben können; so verweist Lina Anderson zum Beispiel auf Vladimir Nabokovs Versagensangst.⁷³⁷ Auch Sandra Gilbert betont, Perfektion entstehe dadurch, dass man sich ansehe, wie andere es machen.⁷³⁸ Viele verweisen in Interviews explizit auf einen Autor, eine Autorin, den/die sie als LehrmeisterIn für sich gefunden haben: Andre Dubus lernte von Hemingway, die Arbeit eines Tages dort zu stoppen, wo man noch wisse, wie es in der Geschichte am nächsten Tag weitergehen solle, und bereits beim ersten Mal, als er diese Regel Hemingways missachtete,⁷³⁹ wusste er nicht, was schreiben.⁷⁴⁰ Für Nicholas Delbanco wurde Rilkes «Malte Laurids Brigge» zu einem Talisman.⁷⁴¹ Allen Ginsberg nennt einige Namen:

„My own best teachers were William Carlos Williams, William Burroughs, Gary Snyder, Gregory Corso, and Jack Kerouac. I learned by hanging around with them, from watching their reaction to cars going down the street or a story in the newspaper or TV or a movie image or a sunset or moon eclipse; when you see the intelligence of somebody reacting to the phenomenal world, you learn by imitation. You see beauty and you want to share it. My best learning was just

⁷³⁴ a.a.O.

⁷³⁵ Vgl.: Ebenda. S. 17.

⁷³⁶ a.a.O.

⁷³⁷ Vgl.: Anderson, Linda: Stimulating Creativity and Imagination: What Really Works? In: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 19.

⁷³⁸ Vgl.: Sandra Gilbert. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 9.

⁷³⁹ Vgl.: Hemingway, Ernest: A Moveable Feast. London: Arrow Books 1994. S. 12.

⁷⁴⁰ Vgl.: Dubus, Andre: Letter to a Young Writer. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 137–138.

⁷⁴¹ Vgl.: Delbanco, Nicholas: Dear Franz K. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 135.

being myself with them and they giving me permission to be myself and then discovering myself with them—how funny I was.“⁷⁴²

Diese Lektion setzt er auch als Lehrender in der Ermutigung der Lernenden, sie selbst zu sein, ein: „[...] by letting yourself be yourself in class which means not teaching, but being there with the students and goofing with them. The best teaching is done inadvertently.“⁷⁴³

Richard Yates warne seine Studierenden vor zwei Fallen: „[...] self-aggrandizement and self-pity [...]“⁷⁴⁴. Eine dritte weitere, die er sehe, sei diejenige, das Stadium der Bekenntnisliteratur nicht hinter sich zu lassen: „And I'd also tell them what Kurt Vonnegut said, 'Never forget that you're writing for strangers.' You wouldn't walk up to strangers on the street and confess your intimacies to them. If you're determined to confess your intimacies to your readers, you have to give them a reason to be interested.“⁷⁴⁵

Paul Mills verweist nochmals auf die Bedeutung der Welt, die Schreib-interessierte fokussieren sollen: „But just as important as reading is the fact that we need to be alert to the real world, to the way people and places make us feel, in other words, to actual experience and its sensations in time – the stuff, basically, which art transforms.“⁷⁴⁶ Natalie Goldberg notiert, das Schreiben sei zu neunzig Prozent Zuhören:⁷⁴⁷ „Hören Sie Ihrer Umgebung intensiv zu, nehmen Sie sie in sich auf, so dass sie in Sie eindringen kann. Wenn Sie sich dann zum Schreiben niedersetzen, wird sie aus Ihnen herausströmen.“⁷⁴⁸ Zuhören müsse man ebenso lernen, es bestehe daraus, dass man Details aufnehme, sie wiedergebe ohne zu werten, es sei eine Form des Transkribierens in Gedanken, welches das Gehörte nur spiegle, das ein Autor, eine Autorin zu beherrschen habe.⁷⁴⁹ „Wenn Sie ein guter Schriftsteller werden wollen, müssen Sie drei Dinge tun: viel lesen, gut und genau zuhören und sehr viel schreiben. Und denken Sie bitte nicht so viel dabei.“⁷⁵⁰ Es sei so, dass „[...] das Schreiben schreibt. Sie selbst verschwinden: Sie notieren nur die Gedanken, die durch Sie hindurchströmen.“⁷⁵¹ Daneben gelte es zu erkennen:

⁷⁴² Allen Ginsberg. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 14.

⁷⁴³ a.a.O.

⁷⁴⁴ Richard Yates. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 110.

⁷⁴⁵ a.a.O.

⁷⁴⁶ Mills, Paul: The Routledge Creative Writing Coursebook. London, New York: Routledge 2006. S. 35.

⁷⁴⁷ Vgl.: Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 71.

⁷⁴⁸ a.a.O.

⁷⁴⁹ Vgl.: Ebenda. S. 72.

⁷⁵⁰ a.a.O.

⁷⁵¹ Ebenda. S. 64.

„Schriftsteller leben zweimal.“⁷⁵² Erstens führen sie wie alle anderen ein Alltagsleben, daneben jedoch auch ihr AutorInnenleben, und sie illustriert diese Ansicht an dem Beispiel, bei heftigem Regen begannen alle, im Versuch ins Trockene zu kommen, zu laufen; der Literat, die Literatin hingegen stelle sich hin, erlebe und beobachte.⁷⁵³ Diese Beobachtungsobsession schließt auch das eigene Ich ein. Diane Wakoski, die an der «Michigan State University» lehrt,⁷⁵⁴ unterstreicht die Bedeutung der Wahrnehmungsschulung: „[...] you’ll become a better writer if you become a very, very honest perceiver of the world and I don’t see any way for doing that unless you’re a very mean and honest perceiver of yourself. I’m always urging searching the self and trying to come to terms with what you find there.“⁷⁵⁵ Auch die Studierenden ermutige sie dazu,⁷⁵⁶ aber, betont sie, dies habe nichts mit therapeutischem Schreiben zu tun: „I will not let my workshops be therapy sessions, no way. I’m a brutal critic precisely because I don’t want people to do it just for an ego trip. The writing should be an ego trip and coming to terms with it should be an intellectual one.“⁷⁵⁷ Ehrliches Wahrnehmen der Gefühle genüge nicht, es sei wichtig nach den Konflikten zu suchen,⁷⁵⁸ und in die Tiefe komme man nur, „[...] by being very hard on them for writing clichéd or sentimental things [...]“⁷⁵⁹. Als Studierende bevorzuge sie die/denjenigen, die/der viel gelesen haben, über einen reichen Wortschatz und ein gutes Sprachgefühl verfüge,⁷⁶⁰ und ergänzt: „[...] but still hasn’t learned a personal way of using it–hasn’t learned how to get rid of clichés, sentimental speech. I mainly work with students who need a tutor or model to constantly be pointing out where their sense of language is deserting them.“⁷⁶¹

Wie Diane Wakowski unterstreicht Goldberg die Differenz: „Schreiben ist keine Psychotherapie. Wir reden nicht <über> Gefühle. Der Schriftsteller empfindet etwas und weckt im Leser jene Empfindung durch das geschriebene Wort. Der Autor nimmt den Leser an die Hand und führt ihn durch das Tal der Freuden und des Jammers, ohne je einen dieser Begriffe erwähnen zu müssen.“⁷⁶²

⁷⁵² Ebenda. S. 66.

⁷⁵³ Vgl.: a.a.O.

⁷⁵⁴ Vgl.: Diane Wakoski. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 88.

⁷⁵⁵ a.a.O.

⁷⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

⁷⁵⁷ a.a.O.

⁷⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

⁷⁵⁹ Ebenda. S. 89.

⁷⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

⁷⁶¹ a.a.O.

⁷⁶² Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikansichen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 89.

Wesentlich sei, nichts von außen zu betrachten, sondern ins Innere der Geschichte einzudringen, sonst werde der/die LeserIn nicht erreicht,⁷⁶³ nicht aus- oder abzuschweifen, sondern der Geschichte zu folgen:⁷⁶⁴ „Bleiben Sie bei Ihrem Material und Ihrer Richtung. Selbstversunkenheit resultiert in vager, vernebelter Dichtung.“⁷⁶⁵

Im Gegensatz zu vielen anderen, die das Lesen sowie das Schreiben als wesentlichsten Faktor setzen, betont Michael Perry auffallend die Beobachtungsschulung: „Collect experience and observation. Nothing makes a writer like experience.“⁷⁶⁶ Die viel zitierte Aussage, wer seine Kindheit überlebte, habe genug Stoff um den Rest des Lebens darüber zu schreiben,⁷⁶⁷ erklärt sich Michael Perry durch einen anderen Wahrnehmungsmodus des Kindes: „If these statements are true, I suggest it is because in those formative years we are affected directly by our observations and experiences. We have not yet established those filters with which we eventually impose a personal diffraction upon all perception.“⁷⁶⁸

Auch Derek Neale unterstreicht die Bedeutung der Fähigkeit, detailliert beobachten zu können. Der größte Feind der Aufmerksamkeit für das Alltägliche sei die Routine,⁷⁶⁹ und eine Möglichkeit, um die Aufmerksamkeit zu erhöhen, sei, die Routine zu durchbrechen, weshalb er folgende Übung empfiehlt: Man solle die Augen schließen, sich an den Raum erinnern, alsdann über ihn schreiben und sich danach umsehen und erneut über diesen Ort schreiben.⁷⁷⁰ Abschließend empfiehlt er eine Analyse, der fehlenden Eindrücke.⁷⁷¹ Diese Aufgabenstellung lässt sich auch auf Menschen der alltäglichen Umgebung ausdehnen, zum Beispiel auf NachbarInnen, und Neale legt die Betonung darauf, man solle versuchen, Details wahrzunehmen,⁷⁷² mit dem Ziel, den staunenden Blick eines Kindes wieder zu erlangen:⁷⁷³ „It is important to develop an investigative attitude to your own environment, to look at things

⁷⁶³ Vgl.: Ebenda. S. 90.

⁷⁶⁴ Vgl.: Ebenda. S. 73.

⁷⁶⁵ Ebenda. S. 74.

⁷⁶⁶ Perry, Michael: Handbook for Freelance Writing. Lincolnwood: NTC Business Books 1995. S. 14.

⁷⁶⁷ Vgl. auch: in Kapitel 3. 2., S. 227–228.

⁷⁶⁸ Perry, Michael: Handbook for Freelance Writing. Lincolnwood: NTC Business Books 1995. S. 1.

⁷⁶⁹ Vgl.: Neale, Derek: Writing what you know. In: Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 45.

⁷⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

⁷⁷¹ Vgl.: Ebenda. S. 46.

⁷⁷² Vgl.: a.a.O.

⁷⁷³ Vgl.: Ebenda. S. 47.

from a slightly different angle, and to search for the previously unnoticed.“⁷⁷⁴ Hingegen müsse die Auswahl in einem Text – was erzählt und was ausgespart werde – bewusst erfolgen.⁷⁷⁵ Eine Schulung der Beobachtungsgabe dürfe sich außerdem nicht auf den visuellen Sinn beschränken, alle anderen Sinneswahrnehmungen seien gleichfalls zu trainieren,⁷⁷⁶ und er schließt die Übung an, es sei zu notieren, was man höre, welche Texturen man fühle, Gerüche und Geschmäcker.⁷⁷⁷

„A writer wants only one thing: to thrill his reader, not for egoistic purposes (on the writer's part) but because the writer is thrilled by good writing and wants to give to others (readers) what he/she has received (from great writers).“

(Gardner, John: Letter to Joanna Higgins. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 161.)

⁷⁷⁴ a.a.O.

⁷⁷⁵ Vgl.: a.a.O.

⁷⁷⁶ Vgl.: Ebenda. S. 49.

⁷⁷⁷ Vgl.: a.a.O.

2. 1. 4. Nachahmung & eigene Stimme

„Am meisten lernt man am Anfang, indem man imitiert [...]. Man sollte sich im Weiteren bemühen, zunehmend selbstverständlich und eingehend auf möglichst Vieles mit Sprache zu reagieren und dann der Welt von sich – der Welt – zu erzählen. Es dauert, dann kann man es. Oft dauert es Jahre, [...]. Wenn sich zum ersten Mal eine Geläufigkeit einstellt beim Schreiben und man weiß: Ich kann es, ist man kräftig genug, diejenigen Dinge in Angriff zu nehmen, die am Schreiben etwas schwieriger sind. Der schwierigere Teil des einfachen Rats ist, Schreiben zu lernen, indem man liest.“

(Glaser, Peter: Einzelheiten. Nicholson Baker: Rolltreppe oder Die Herkunft der Dinge [1988]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 206.)

Jeder Neuling, so Ray Bradbury, gehe durch „[...] die Minenfelder der Imitation [...]“⁷⁷⁸ bewunderter AutorInnen. Dass man sich daraus weiterentwickle, erlebte auch Burkhard Spinnen, der betont, Nachahmung als Übungstechnik sei nur dann sinnvoll, wenn die Anregung durch Lektüre, letztlich in eine Verwandlung münde⁷⁷⁹ – ähnlich wie das auch mit anderen Einfällen geschehe, die durch Anregungen von außen entstehen.⁷⁸⁰ Er selbst habe Doderer bewundert und wollte als angehender Autor dessen Stil kopieren, was er einen „[...] typische[n] Anfängerfehler [...]“⁷⁸¹ nennt. „Solch eine Anregung als Stimulation zur Nachahmung führt bestenfalls zu Nichtigem, zum Kitsch als der ›Empfindung der Empfindung‹, schlimmstenfalls allerdings zum Plagiat.“⁷⁸²

Auf die Frage, wer ihn beeinflusst habe, antwortet Jonathan Franzen:

„Von direktem Einfluss zu sprechen ergibt nur bei sehr jungen Schriftsteller/-innen Sinn, die zunächst den Stil, die Meinungen und Arbeitsmethoden ihrer Lieblingsautoren kopieren und dadurch herausfinden, wie man schreibt. Ich selbst war im Alter von 21 Jahren sehr stark beeinflusst von C. S. Lewis [...], von Isaak Asimov [...], von Louise Fitzhugh [...], Herbert Marcuse, P. G. Wodehouse, Karl Kraus, meiner damaligen Verlobten und der ›Dialektik der Aufklärung‹ von Horkheimer und Adorno.“⁷⁸³

Und er fährt fort:

⁷⁷⁸ Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 29.

⁷⁷⁹ Vgl.: Spinnen, Burkhard: Von XY lernen, heißt ...? In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 258.

⁷⁸⁰ Vgl.: Ebenda. S. 257.

⁷⁸¹ Ebenda. S. 258.

⁷⁸² a.a.O.

⁷⁸³ Franzen, Jonathan: Beschreibung eines Kampfes. Wie ich (meistens) daran scheitere zu schreiben. Vorlesung. In: Are we feeling better now? Fiktion und Autobiografie. Tübinger Poetik-Dozentur 2009. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2010. S. 8.

„Das größere Problem bei der Frage nach Einflüssen ist aber, dass sie die Vorstellung voraussetzen scheint, junge Autoren/-innen seien weiche Lehmklumpen, auf denen große Schriftsteller/-innen, tote oder lebende, unauslöschlich ihren Abdruck hinterlassen haben. Was Autoren bei dieser Frage aber wahnsinnig macht, ist, dass im Grunde so gut wie alles, was sie jemals gelesen haben, einen wie auch immer gearteten Eindruck hinterlassen hat. All die Autor/-innen aufzuzählen, von denen ich etwas gelernt habe, würde mehrere Stunden dauern.“⁷⁸⁴

Peter Bichsel schreibt in seiner Poetik-Vorlesung:

„Und wenn ich selbst Geschichten schreibe, dann messe ich mich mit niemandem. Daß Clemens Brentano bessere Geschichten geschrieben hat, das hält mich nicht ab davon, und daß es vielleicht schlechtere gibt, interessiert mich nicht. Ich trete als Schreiber mit niemandem in einen Wettbewerb, und wenn ich nachahme, Robert Walser zum Beispiel nachahme, dann deshalb, weil ich mich ins selbe Feld begeben habe, ins Feld der Literatur, und mich da umsehe.“⁷⁸⁵

Wen man nachahme, so Bichsel, das könne man sich nicht aussuchen, möglicherweise würde man sogar andere AutorInnen vorziehen.⁷⁸⁶ Daher kommt er zu folgendem Schluss: „Ich bin als Autor nicht frei; meine Freiheit als Leser macht mir wesentlich mehr Spaß. Ich bin kein Naturtalent. Ich habe das Geschichtenerzählen, das Geschichtenschreiben, das Geschichtenerfinden nur gelernt. Als ich auf die Welt kam, gab es das schon, und es war erlernbar.“⁷⁸⁷

Raoul Schrott sagt in seiner Poetik-Vorlesung: „Mit 14 oder 15 [...] las ich [...] Celan, und schrieb dementsprechende Gedichte, die von der Lust an der obskuren Metapher getragen waren.“⁷⁸⁸ Deutlich wird in weiterer Folge, dass er Nachahmung als Methode des Lernens ansieht: „[...] wieviel jedoch schlicht abgeschrieben und neu montiert war, kann ich nicht mehr sagen. Nichts gegen das Kopieren, nur so lernt man das Handwerk, und die Literatur legitimiert jede Art von geistigem Diebstahl und nennt es dann Intertextualität.“⁷⁸⁹

Aus all dem kann der Schluss gezogen werden, dass das Selbstbewusstsein, welches in diesen Aussagen implizit deutlich wird, eines ist, das man sich erarbeiten könne.

Mario Vargas Llosa warnt, man könne Vorbilder in allem außer Stil und Figurengestaltung imitieren – sei es in ihrer Hingabe, ihrer Disziplin oder seien

⁷⁸⁴ Ebenda. S. 9.

⁷⁸⁵ Bichsel, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt: Luchterhand 1982. S. 69.

⁷⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

⁷⁸⁷ a.a.O.

⁷⁸⁸ Schrott, Raoul: Die Erde ist blau wie eine Orange. München: dtv 1999. S. 118.

⁷⁸⁹ a.a.O.

es ihre Manien.⁷⁹⁰ Jegliche Nachahmung des Stils wirke hingegen künstlich und müsse daher scheitern:⁷⁹¹

„Liest man [Gabriel García Márquez'] ›Hundert Jahre Einsamkeit‹ oder ›Die Liebe in den Zeiten der Cholera‹, überwältigt einen die Gewißheit, daß diese Geschichten nur mit diesen Wörtern, auf diese Art und in diesem Rhythmus glaubhaft, wahrscheinlich, faszinierend, bewegend sind; wären sie von dieser Sprache getrennt, könnten sie uns nicht verzaubern, denn diese Geschichten *sind* [Hervorhebung i. O.] die Wörter, mit denen sie erzählt werden. In Wirklichkeit sind die Wörter die Geschichten, die sie erzählen. Deshalb klingen, wenn ein Schriftsteller sich den Stil eines anderen borgt, die Werke wie Betrug, wie eine bloße Karikatur.“⁷⁹²

Deshalb sei es unumgänglich, den eigenen Stil zu suchen und zu finden⁷⁹³ und zwar seines Erachtens durch vielfältige Lektüre „[...] gute[r] Literatur [...]“⁷⁹⁴.

Aus dem Lesen zu schreiben beginnen, sich in all den Werken, die vor einem publiziert wurden zu orientieren und zu verorten, bedeutet für andere jedoch erst recht die Angst vor EpigonInnenentum, vor mangelhafter Entwicklung dessen, was man eine ›eigene Stimme‹ zu nennen pflegt:

„Es war Zufall, daß ich nach Abschluß meines ersten Manuskriptes Raymond Carver las. Plötzlich hatte ich einen Ton im Ohr, mit dem ich meine hiesige Gegenwart ansprechen konnte. Dadurch, daß ich versuchte, den Stil der short-story eines Anderson, Hemingway und Carver auf die ostdeutsche Provinz nach '89 anzuwenden, ließ sich etwas mitteilen. Zufällig war ich auf eine richtige Frequenz gestoßen. Erst jetzt war ich wieder in Ostdeutschland gelandet.“⁷⁹⁵

Ingo Schulze, der jenen Ton aufnahm, um ihn zu gestalten, schließt daran sogleich die Reflexion: „Bin ich ein Plagiator, ein Scharlatan, ohne wirkliche eigene Substanz und Stimme? Braucht nicht gerade ein Schriftsteller ein wenn nicht gar genialisches, so doch ausgeprägtes, unverwechselbares ICH.“⁷⁹⁶ Erst als er auf ein Zitat Alfred Döblins stieß und sich damit auseinandersetzte, konnte er jene Frage für sich beantworten:

„In der Schrift ›Der Bau des epischen Werks‹ von 1928 schreibt Alfred Döblin: *›jedem Sprachstil wohnt eine Produktivkraft und ein Zwangscharakter inne* [Hervorhebung i. O.], und zwar ein formaler und ein ideeller.“ Diese verschiedenen Produktivkräfte hat Döblin benutzt. Aus keinem seiner Bücher kann man auf das vorangegangene oder das folgende schließen. Bei ihm war Stil eine bewußte Entscheidung, eine Wahl, nichts Beliebiges, sondern das Resultat: die

⁷⁹⁰ Vgl.: Vargas Llosa, Mario: Wie man Romane schreibt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. S. 40.

⁷⁹¹ Vgl.: Ebenda. S. 37.

⁷⁹² Ebenda. S. 39.

⁷⁹³ Vgl.: a.a.O.

⁷⁹⁴ a.a.O.

⁷⁹⁵ Schulze, Ingo: Lesen und Schreiben oder [...]. In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 93.

⁷⁹⁶ a.a.O.

Resonanz zwischen ihm und seinem Stoff, zwischen Idee und Sprache einschließlich der vorgefundenen Sprachstile. In «Epilog» von 1948 heißt es: «Zudem hatte jedes Buch seinen Stil, der nicht von außen über die Sache geworfen wurde. Ich hatte keinen «eigenen» Stil, den ich ein für allemal fertig als meinen («Der Stil ist der Mensch») mit mir herumtrug, sondern ich ließ den Stil aus dem Stoff kommen.»⁷⁹⁷

Die Beunruhigung legte sich also erst dadurch, dass Ingo Schulze hierdurch Stil als Stoff bezogenes Element und somit als Variable sehen konnte, die der Stoff ohnehin in sich trage und die nicht er als Autor per se aufzuweisen habe: „Das Schreiben war mir erst gelungen, als ich nicht mehr an mein ICH gedacht hatte, als ich nicht mehr nach meiner authentischen unverwechselbaren Stimme gesucht hatte, sondern mit Hilfe vornehmlich russischer und sowjetischer Literatur auf eine Situation reagiert hatte.“⁷⁹⁸

Auch Walter Grond widerspricht der Prämisse, eine «eigene Stimme» habe gefunden zu werden; er setzt für jene Überlegung jedoch andere Vorzeichen:

„Mich interessiert nur Kunst und Literatur, die mit Ideen kämpft. «Schöne» Literatur ist verfangen in der Lüge der deutschen Romantik. Die bildende Kunst hat wesentlich radikaler mit dem romantischen Künstlerbild aufgeräumt. Was Duchamp für die bildende Kunst definiert hat, daß es die Handschrift nicht mehr geben kann, das gilt genauso in der Literatur.“⁷⁹⁹

Die Depression habe ausgedient, ihn fasziniere die Form der Groteske, die Travestie:⁸⁰⁰

„Ich entdecke, daß ich von Anfang an immer in Travestien gedacht und geschrieben habe, ohne daß mir das bewußt war. Sowohl die Art, wie ich mit dem Material umgehe, als auch das Wählen einer bestimmten Form. Travestie bedeutet auch, daß es mir vollkommen unmöglich ist und daß es mich auch wahnsinnig langweilt, mich auf eine bestimmte Form festzulegen und die, sobald sie beherrscht ist, dann ein Leben lang fortzuschreiben. Die «Schöne Literatur» ist schwachsinniges redundantes Wiederholen. Ich will beim Schreiben immer am Nullpunkt sein. Wenn ich eine bestimmte Satzfolge zu beherrschen beginne, beginnt mich das schon zu fadisieren. Und ich wünsche mir, daß jedes Buch, das ich schreiben werde, anders aussieht. Weil die wirkliche Travestie in ihren Verkleidungen ja auch bis zum Schluß verwirrend bleiben muß. Und weil ich eben die Handschrift des Autors ablehne, ist die Travestie auch die einzige Form, in der das Weiterschreiben für mich interessant bleibt.“⁸⁰¹

Er spricht davon, dass sich die AutorInnenschaft in den neuen Medien auflöse, ein anderer erweiterter AutorInnenbegriff tue Not:⁸⁰²

⁷⁹⁷ Ebenda. S. 94.

⁷⁹⁸ Ebenda. S. 92.

⁷⁹⁹ Grond, Walter: Erweiterte Autorschaft. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 184.

⁸⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

⁸⁰¹ a.a.O.

⁸⁰² Vgl.: Ebenda. S. 185.

„Für mich ist eine kritische Reflexion oder eine damit verbundene Melancholie ob des Verlustigehens der Schriftkultur (als monolithischer und hauptsächlicher Diskurs der Gesellschaft) vollkommen unmöglich geworden. Ich kann das nur mehr kommentieren in Form von Grotesken, weil ich mir selber eingestehen muß, daß es mich einerseits aufregt und mich andererseits vollkommen gleichgültig läßt, was in Zukunft passieren wird. Ich seh, daß Autoren Dinosaurier in unserer Kultur sind, daß die Schriftkultur in der Form, wie sie 4000 Jahre existiert hat, ihre Bedeutung verliert. Aber aus der Tatsache, daß das meine Existenz trifft, will und kann ich nicht eine total ablehnende Theorie dazu entwerfen. Mir gelingt es einfach nicht, larmoyant zusammenzubrechen, sondern ich verwerte das in meinem Begriff der erweiterten Autorschaft.“⁸⁰³

Unabhängig davon, ob es nun eine ‹eigene Stimme› geben mag oder nicht, ob der Stil dem Stoff immanent sei, und man ihn herauszulösen habe oder er sich entwickeln müsse, ob der Autor, die Autorin als Schaffende ausgedient habe: Es fällt auf, dass LiteratInnen sich auch durch Ablehnung gegenüber KollegInnen, Stilen und Denkweisen definieren:

„Harold Bloom hat in seiner epochalen Studie ‹Einfluß-Angst› festgestellt, dass ein Autor sich weniger durch die Annahme von Einflüssen als durch deren Ablehnung konstituiert; mit anderen Worten, es ist weniger bedeutend, was ihm gefällt, als, was er nicht leiden kann. Autoren sind Ablehner. Sie sollen und müssen es sein, und vor allem müssen sie – auf dem Weg zur eigenen künstlerischen Vision – ohne falsche Rücksichten auf das allgemein Anerkannte klar-machen, was ihnen gefällt und was nicht.“⁸⁰⁴

Antonio Fian z. B. kehrt die Aussage zur Notwendigkeit einer eigenen Stimme um, indem er in Frage stellt, ob diese überhaupt erstrebenswert sei:

„Ich staune heute oft, wie sicher sich die Autoren sind, auch ganz junge, über das, was sie schreiben. Alle haben einen Stil, so als wären sie mit ihrem Stil schon auf die Welt gekommen. Über meine Bücher ist immer wieder gesagt worden: ‹Der Autor hat seinen Stil noch nicht gefunden.› Darüber bin ich sehr froh. Stil ist ein Markenzeichen, das literarische Image sozusagen. Heutzutage wird an die Imagepflege viel mehr Zeit und Energie verwendet als an die Literatur selbst. [...] Ich möchte mich nur nie, wenn ich schreibe, bei dem Gedanken ertappen: Wie bringe ich das jetzt in meinen Stil?“⁸⁰⁵

⁸⁰³ a.a.O.

⁸⁰⁴ Kehlmann, Daniel: Autoren sind Ablehner. Vladimir Nabokov: Deutliche Worte [1973]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 178.

⁸⁰⁵ Fian, Antonio: Gnadenlos geschmacklos. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 215.

Peter Stamm postuliert, man brauche Gefühl, um seinen Stil, seine Stimme zu finden, es gehe dabei nicht um technische Brillanz,⁸⁰⁶ gleichwohl die Form bedeutsam sei:

„Die Kunst des literarischen Schreibens liegt nicht in der Wortwahl oder im Satzbau. Die Beherrschung der Sprache muss beim Schriftsteller vorausgesetzt werden, wie die Beherrschung des Instruments beim Musiker. [...] Zwingend wird ein Text durch seine Form. Misslingt die Form, dann können die Worte noch so schön sein, der Text befriedigt nicht. Wie oft führen uns Autoren in endlosen Schlaufen durch Landschaften, die auf geradem Weg hätten durchquert werden können.“⁸⁰⁷

Der Weg über eine bloße Entwicklung der Handwerkstechniken sei seines Erachtens ein Irrweg: „Seine Stimme, seinen Stil findet ein Autor nicht, indem er an seiner Technik feilt. Seinen Stil wählt man so wenig, wie man seinen Charakter wählt. Man entwickelt ihn, indem man sich selbst entwickelt. Seinen Stil hat ein Autor dann gefunden, wenn sein Schreiben mit seiner Person übereinstimmt.“⁸⁰⁸

2. 1. 5. Kontakte zu KollegInnen und LektorInnen

Neben der Nachahmung und der Lektüre war die Vernetzung mit KollegInnen stets ein weiterer wesentlicher Faktor des autodidaktischen Wegs. AutorInnen such(t)en nach Vorbildern und Bezügen:⁸⁰⁹

„Schreiben, das sei 90 % Handwerk und 10 % Begabung [...]. Aber natürlich ist Schreiben ein Drittes und mehr: ein Traum. Immer und immer wieder der Traum davon, daß es doch möglich sei, Welt und Wort in Einklang zu bringen, die Wirklichkeit zu fassen, die wirkliche Wirklichkeit, die Unmöglichkeit. Und da Träumen eben immer auch Ahnen ist und dieses Wort nicht von ungefähr Zukunft und Vergangenheit verbindet, wundert es nicht, daß alle Autoren und Autorinnen suchen nach Zugehörigkeit, nach Herkunft, nach Beispielen, nach Entwürfen. Eva Weissweiler nennt Kaus Mann und Lion Feuchtwanger als Vorbilder für ihre Art, Biographien zu schreiben. Werner Söllner bezieht sich in seinen Gedichten auf Bachmann, Huchel, Celan, Rilke, Heine, Hölderlin. Raimund Hoghe zitiert Simone Weil, Rose Ausländer, Irmgard Keun, Horváth, Handke, Tschchow, Christa Wolf und Maxie Wander. Sabine Deitmer benennt die englisch sprachigen Kriminalromanautorinnen und schreckt auch vor den Heftchenschreibern nicht, Chaim Noll geht bis auf den Italiener Pietro Aretino, einen Mann der Hochrenaissance, zurück. [...]

⁸⁰⁶ Vgl.: Stamm, Peter: Wo beginnt ein Text? In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 52.

⁸⁰⁷ Ebenda. S. 19.

⁸⁰⁸ Ebenda. S. 52.

⁸⁰⁹ Vgl.: Dirks, Liane (Hg.ⁱⁿ): «... daß einfach sich diktierter Zeilen legen. . . » Autoren schreiben über ihr GENRE. Köln-Düsseldorfer Poetiklesungen. Dülmen-Hiddingsel: tende 1995. S. 11.

Die Anregungen zur Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit werden oft auch in anderen Bereichen der Kunst gesucht, beim Film, im Theater, beim Tanz, in der Fotografie.⁸¹⁰

Rolf Hochhuth weist im Hinblick auf die DramatikerInnen in seiner Poetik-Vorlesung auf eine ganze Reihe von Bezügen hin:

„Ihm [Goethe] erging es damals wie in Wien später Grillparzer, zu dem Goethe das furchtbare Wort sagte, niemand könne etwas schaffen, der nicht in einem Kreise Gleichgesinnter lebe. Diese Basis hat er sich selber in Weimar deshalb erkämpft, weil er Intendant wurde, und durch den Umgang mit Schiller. Grillparzer hatte sie nur sehr wenige Jahre an der Burg wie dann Hebbel, dank seiner Frau, der berühmten Schauspielerin. Hofmannsthal hatte dieses Glück mit Reinhardt und Richard Strauss, Hauptmann fand es bei Brahms und Reinhardt, Brecht fand es bei Ulbricht – seltene und stets schöpferische Ausnahme-Fälle. Deutschen Autoren, im Gegensatz zu den heutigen britischen, auch den früheren, wird dieses Glück heute nirgendwo angeboten, weshalb – wie schon früher, so auch jetzt – ganze Generationen von Stückeschreibern sehr früh verstummen in unsrer Republik, die sich die Kultur durch große Subventionszahlungen vom Gewissen hält.“⁸¹¹

Im literarischen Feld verorten sich LiteratInnen nicht nur durch Ab- bzw. Anlehnung an bestimmte Werke, sondern ebenso durch ein Gefühl der existenten, angestrebten oder verweigerten Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen, wie auch immer diese in ihrer Form beschaffen sein mögen; oder in Robert Menasses Worten: „Wie soll ich schreiben, wo soll ich anknüpfen?“⁸¹²

Ähnlich äußert sich auch Ferdinand Schmatz in einem Interview:

„Wenn man sich in der Sprache und im Schreiben nicht mehr erkennt, weil man nur mehr gewissen Konventionen folgt, will man das ändern. Und aus dieser Situation versucht man, neue Formen zu finden. Diese Unzufriedenheit hat gesellschaftliche und individuelle Gründe. In der Erfahrung dieser Krise, und das war bei mir in den [19]70er Jahren, sucht man nach Verbündeten. Und da unterscheiden wir uns von der Bundesrepublik, wo eine Kollektivierung eher auf einer politischen Ebene stattgefunden hat, während in Österreich und speziell in Wien das auf einer künstlerisch radikaleren Ebene stattgefunden hat. Das lief nicht über «sit ins» und Diskussionen, sondern eher in Lokalen und über gewisse Verbindungsfiguren, die sich irgendwie unterschieden haben von der grauen Masse. Für mich waren das Hermann Nitsch und Dieter Roth. Und so bin ich dann zum Beispiel auf Schwitters gestoßen und auf Arno Holz, den Nitsch gelesen hat. So ist

⁸¹⁰ Ebenda. S. 10.

⁸¹¹ Hochhuth, Rolf: Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 51.

⁸¹² Menasse, Robert: Mit avanciertem Kunstanspruch erzählen. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 234.

stückchenweise ein Umfeld entstanden. Und die zweite wichtige Person war Priessnitz.“⁸¹³

Zu diesen Verbindungsfiguren in der österreichischen Literatur zählt – neben den bereits erwähnten wie Priessnitz, Kolleritsch und Mayröcker⁸¹⁴ – auch Ilse Kilic⁸¹⁵:

„du wünschst dir *vielleicht* [Hervorhebung i. O.] eine schreibende gruppe, vielteiler, ensembles, eine mehrzahl von menschen, die als einheit handeln *gruppenantrieb gruppenbau gruppenbewegung gruppenbild gruppengeschwindigkeit* [Hervorhebungen i. O.] [...], aber die erfahrung *die umstände gewiß ich weiß* [Hervorhebung i. O.] sagt dir, daß das nur einen moment lang gut gehen wird, einen moment, der ein sehr glücklicher moment sein wird [...]. die gruppe wird alle alle alle, auch dich, ängstlich und mißtrauisch machen, sobald dieser eine, glückliche moment, wenn es ihn gibt oder gegeben hat, vergangen ist. dann werden alle einteiler durch dauernde überprüfung, ob sie als einteiler noch unversehrt sind, das kunstvolle gewebe der gruppe am entstehen hindern. dennoch werden weitere versuche von gruppenschreiben und schreibenden gruppen sicher auch in zukunft erfolgen, und – gelegentlich und in zukunft werden sie vielleicht glücken.“⁸¹⁶

Für Helga Glantschnig war Friederike Mayröcker prägend;⁸¹⁷ ebenso wurde Marlene Streeruwitz von ihr beraten:

„Mayröcker hat meine Sachen 1982 gelesen und fand sie ganz toll. Kolleritsch hats abgelehnt: und aus. Das war eine lyrisch expressionistische Prosa, wo Kolleritsch gemeint hat, ihm ist das zu gemischt, nicht Prosa und nicht Lyrik, er mag das nicht. Und daraufhin hab ich mich gleich wieder drei Jahre lang versteckt. Ich hatte die Kraft nicht zur Auseinandersetzung. [...] Mayröcker hat mir eine Liste angesagt, wo ich die Sachen hinschicken soll. Aber es ist alles gescheitert, weil ich auch als Figur nicht präsent war. Man müßte in der österreichischen Szene immer da sein und lesen, bei den Abenden dabeisein und ein bisserl mitsaufen. Das ist so eine Groupie-Stimmung. Und dafür hatte ich nun wirklich keine Zeit und auch keine Lust.“⁸¹⁸

Es sei bekannt, so Ernst Grohotolsky, dass Mayröcker jungen AutorInnen ein bisschen unter die Arme greife – wie das aussehe, ob sie Ratschläge gebe, Kontakte vermittle?: „Wenn, dann machen wir miteinander Projekte; so wie

⁸¹³ Schmatz, Ferdinand: Unverständlich und pathologisch. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 133.

⁸¹⁴ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, 24. 09. 2008.

⁸¹⁵ Vgl.: Christine Huber im Interview, 05. 10. 2009.

⁸¹⁶ Kilic, Ilse; Widhalm, Fritz: das schreibende paar als ritual & radau. In: Schreibrituale [Eine Anthologie]. Hg.^{innen}: Horn, Batya; Wäger, Elisabeth Wien: Edition Splitter 2004. S. 36.

⁸¹⁷ Vgl.: Glantschnig, Helga: Sprache ist die konstanteste Liebesbeziehung, die man hat. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 255.

⁸¹⁸ Streeruwitz, Marlene: Eine Art Taumeln statt Leben. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 252.

ichs mit dem Bodo Hell gemacht habe. Dann schau ich mir unter Umständen Manuskripte an. Da krieg ich eh viel zu viel; ich kann mich gar nicht erretten.“⁸¹⁹ Auch im Hinblick auf die Frage mit welcher Gattung man am besten zuerst an die Öffentlichkeit trete, äußert sich Mayröcker in jenem Interview:

„Lyrik ist immer noch schwierig zu veröffentlichen für die Jungen. Drum rat ich auch immer: Bitte nicht als erstes Buch mit einem Lyrikmanuskript kommen. Die großen Verlage nehmen das nicht. Da muß man als erstes mit einem Prosaband kommen. Dann erwarten sich die einen gewissen Erfolg. Zuerst, das sag und schreib ich den Leuten auch immer, die mich um Rat fragen, zuerst unbedingt in repräsentativen Literaturzeitschriften veröffentlichen: <manuskripte>, <protokolle> ... Sich so einen Namen machen. Das geht auch viel einfacher. Die Zeitschriften, wenn es gut ist, nehmen das auch. Ich weiß, daß der Suhrkamp Verlag sich jeweils das neue <manuskripte>-Heft hernimmt und sich da auch Leute fischt. Und dann gibt's natürlich die Kleinstverlage. Das geht auch. Bei manchen Autoren kommts ja nur einmal drauf an, ein eigenes Buch zu haben, das sie dann unter Umständen mitliefern können an einen größeren Verlag und sagen: also bitte, das hab ich schon, da ist schon was gedruckt. Das ist besser, als wenn man nur ein Manuskript einreicht.“⁸²⁰

Friederike Mayröcker selbst tauschte sich mit ihrem Lebenspartner Ernst Jandl aus: „Der Ernst hat mir jedes Gedicht, das er gemacht hat, immer am Abend gezeigt. Das war natürlich wunderbar. Wir sind dann stundenlang gesessen und haben dieses Gedicht angeschaut. Ich hatte allerdings nie einen Grund, irgendetwas zu korrigieren. Er ist sozusagen als Meister vom Himmel gefallen.“⁸²¹ Sie hingegen habe ihm ihre eigenen Arbeiten erst dann wieder gezeigt, als für sie die Entwicklung „[...] zur nicht mehr so experimentellen Phase vollzogen war [...]“⁸²². Frustrierten sie Kritiken, insbesondere in der experimentellen Phase, war es Jandl, der ihr zuredete, alle zu ignorieren und konsequent in ihrer eigenen Weise weiterzuarbeiten.⁸²³

„Ich muss sagen, dass wir [Ernst Jandl und Friederike Mayröcker] im Großen und Ganzen höchst wenig über Literatur und Politik gesprochen haben. Das ist wahrscheinlich das Einmalige an unserer Gemeinschaft, dass wir uns fast ausschließlich auf der menschlichen Ebene gefunden haben. Es war eine Verständigung rundum.“⁸²⁴

⁸¹⁹ Friederike Mayröcker: Ich bin ein deutschsprachiger Dichter. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 30.

⁸²⁰ Ebenda. S. 32.

⁸²¹ Wiener Salongespräche. Hg.^{innen}: Dobretsberger, Christine; Neiss, Beatrix St. Pölten: NP Buchverlag 2003. S. 116.

⁸²² a.a.O.

⁸²³ Vgl.: a.a.O.

⁸²⁴ Ebenda. S. 118.

In Deutschland ist Dieter Wellershoff eine ähnliche Verbindungsfigur: „[...] er entdeckte und förderte junge Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann, Gerhard Zwerenz, Nicolas Born, Günter Herburger und Günter Seuren.“⁸²⁵ Anselm Glück erzählt davon, dass der Kontakt zu Heimrad Bäcker für seinen Werdegang relevant war: „[...] heute weiß ich, daß er mir sehr geschickt und ermutigend Tips gegeben hat und Zuspruch, was für mich als erster Schritt in die sozusagen <offizielle> Literatur ganz ganz wichtig war.“⁸²⁶ Heimrad Bäcker ermutigte ihn nicht nur, sondern verschaffte ihm auch Publikationsmöglichkeiten in der <edition neue texte>: „Er hat meine finanzielle Situation gekannt und hat dafür gesorgt, daß ich in Zeitschriften veröffentlichen konnte, daß ich ein kleines Literaturstipendium gekriegt hab, daß ich also meine schrittweise Entwicklung in aller Ruhe hab betreiben können. Und das wirkt bis heute nach – so eine Art Grundvertrauen, daß ich auf jeden Fall arbeiten kann. Das verdank ich eigentlich ihm.“⁸²⁷ Ferdinand Schmatz gehört zu jenen, die sich einen eigenen, persönlich ausgewählten Kreis schufen, in dem stattfand, was heute häufig als Vorteil einer institutionellen Ausbildung genannt wird:⁸²⁸

„Es gab einige wenige Orte in Wien, wo sich die Außenseiter im Literaturbetrieb zusammenfanden. Da wurde getrunken und diskutiert. Auch Kolleritsch zeigte uns damals höchstens die kalte Schulter. Und so habe ich schließlich Priessnitz meine Texte gegeben. Da hat sich dann eine Berührung zu den <neuen texten> ergeben, wo Rühm und Achleitner, Czurda und Priessnitz im Lektorat waren. Und da hat Priessnitz dann ein Manuskript zu Heimrad Bäcker gebracht. Das ist 1981 erschienen: <der (ge)dichte lauf>. Da hab ich einen radikalen Umgang mit Sprache probiert, bis hinein in die tiefsten Elemente der Sprachzergliederung und Neuzusammensetzung.“⁸²⁹

Auch Brecht ist eine/r jene/r KollegInnen, die integrativ tätig waren: Zuckmayr tauschte sich als junger Autor mit Brecht über Lyrik aus, als sie beide bei Max Reinhardt als Dramaturgen engagiert waren.⁸³⁰ Günter Kunert suchte den Dialog mit Brecht über Literatur und Politik:⁸³¹ „Als ich Brecht kennenlernte –

⁸²⁵ Wellershoff, Dieter: Gäbe es die Institution der Poetikvorlesung nicht, müßte man sie erfinden. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 120.

⁸²⁶ Glück, Anselm: expensive ugliness and fake delight. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 108.

⁸²⁷ a.a.O.

⁸²⁸ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁸²⁹ Schmatz, Ferdinand: Unverständlich und pathologisch. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 134.

⁸³⁰ Vgl.: Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 214.

⁸³¹ Vgl.: Kunert, Günter: Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen. München: Carl Hanser Verlag 1985. S. 66.

ich hatte ihn im ‹Hotel Adlon› aufgesucht, um ihm unverfroren meine Gedichte zu dedizieren, die er auch mit großer Höflichkeit entgegennahm –, wirkte er auf mich als Kontrastfigur zu [Johannes R.] Becher.“⁸³² Hans Christoph Buch lernte durch den Kontakt zu Joseph Brodsky und Alejo Carpentier.⁸³³ Ingo Schulze, zuerst von Gert Neumann ermutigt,⁸³⁴ kam über einen Kollegen zu einer Agentin und in weiterer Folge zu einem Vertrag:

„Durs Grünbein, der mich früh ermuntert hatte, weiter zu schreiben, schickte das Manuskript an verschiedene Verlage, Karin Graf, die gerade erst ihre Literaturagentur gegründet hatte, nahm sich meiner an, was für mich die erste Anerkennung außerhalb des Freundeskreises bedeutete. Genauso wichtig wie der Beginn des Schreibens war dann jener Augenblick, in dem ich im Berlin Verlag saß und meine spätere Lektorin Elisabeth Ruge mich nach einer halben Stunde Plauderei fragte: ‹Wären Sie denn bereit, uns Ihr Manuskript anzuvertrauen?›“⁸³⁵

Und Durs Grünbein selbst etablierte sich als Student Kontaktmöglichkeiten mit KollegInnen: „Von einer Dichterszene hörte ich zum ersten Mal, als ich an der Berliner Universität [...] mein Studium begann. Daß der Prenzlauer Berg mit seinen billigen Bruchbuden mein Montparnasse werden würde, mein schäbiger ‹Salon des Indépendants› [...]“⁸³⁶ Er reichte bei einer Jugendzeitung einen Text ein, der Redakteur empfahl ihm zusätzlich zu seiner Absage das ‹Zentrale Poetenseminar› in Schwerin zu besuchen, was Grünbein aus Abneigung gegenüber der Jugendorganisation ‹FDJ› nicht tat.⁸³⁷

„Lieber werkelte ich im verborgenen [sic] weiter, schuf mir, von Freunden und neugierigen Verwandten unbemerkt, ein Paradies, aus dem mich vorerst niemand verjagen konnte – bis mir der Himmel eines Tages einen Mentor sandte in der Gestalt des Dramatikers Heiner Müller, einen wahren Protektor, der meine Manuskripte in langen Nächten mit mir besprach und später ohne mein Wissen in die Welt hinausbeförderte. Dort landeten sie schließlich auf einem Schreibtisch in Frankfurt, nicht weit von hier, in einem namhaften Verlagshaus, dessen Chef mich dann, Ende der achtziger Jahre, bei einem Blitzbesuch in Ostberlin wie das verlorene Fohlen in seinem Rennstall willkommen hieß.“⁸³⁸

⁸³² Ebenda. S. 65.

⁸³³ Vgl.: Buch, Hans Christoph: ‹Alles, was ich versuchen kann, ist, mit den Mitteln der Sprache Zustände zu beschreiben, die schon lange jeder Beschreibung spotten›. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 98.

⁸³⁴ Vgl.: Schulze, Ingo: Tausend Geschichten sind nicht genug. Leipziger Poetikvorlesung 2007. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 13.

⁸³⁵ Ebenda. S. 29.

⁸³⁶ Grünbein, Durs: Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010. S. 17.

⁸³⁷ Vgl.: Ebenda. S. 20.

⁸³⁸ Ebenda. S. 21.

Auch Adelheid Dahimène schildert den Kontakt zu KollegInnen als wertvoll:

„Meinen allerersten Text hat Peter Handke gelesen und mir dazu einen erbaulichen Brief (eine Art Empfehlungsschreiben) geschickt. Ansonsten waren es Verlagslektoren, die dann auch meine ersten Bücher publiziert haben. [...] Kontakte zu KollegInnen haben sich über Lesungen und Preisverleihungen ergeben. Daraus sind teilweise lang-jährige Freundschaften entstanden, in denen man sich über Probleme und Entwicklungen ausgetauscht hat. Auch das Feedback zu Texten war dabei sehr wichtig für mich.“⁸³⁹

Freundschaften beschreibt Doron Rabinovici als wesentlich, gemeinsame Gespräche, Austausch über die eigenen Texte tragen zur eigenen Entwicklung bei.⁸⁴⁰ In Robert Schindel fand er einen Mentor im weiteren Sinn.⁸⁴¹ Auch El Awadalla, die im «Arbeitskreis schreibender Frauen» Mitglied war, berichtet von einer Kollegin als „[...] mentorin, eher vorbild [...]“⁸⁴², und Georg Bydlinski nennt Friedl Hofbauer als seine Mentorin in der Lyrik,⁸⁴³ im Kinder- und Jugendbuchbereich sei ihm der Austausch mit Käthe Recheis, der sich zu einer „[...] kritisch-solidarische[n] Begeitung [...]“⁸⁴⁴ entwickelte, wesentlich. Gerhard Jaschke bezeichnet als seine relevantesten Prägungen folgende: „lebensschulen bei schürer, enengl, artmann, herbst, nitsch, rühm, jandl, mayröcker, hildegard und harold joos.“⁸⁴⁵ Edith Schreiber-Wicke nennt als wichtigen Mentor Hans Weigel, der ihre ersten Werke weitervermittelte.⁸⁴⁶ Auch Ingeborg Bachmann gilt gleichfalls als eine der Weigel-„Schützling[e]“⁸⁴⁷, und Mayröcker betont Weigels integrativen Charakter:

„Es hat dann eine Gruppe gegeben um Hans Weigel. Die haben sich im Kaffeehaus vis à vis vom Volkstheater getroffen, im Café Raimund; da bin ich auch manchmal hingegangen. Und Weigel hat sehr gut verstanden, mit jungen Autoren umzugehen, hat sehr viel Anregungen gegeben, hat die Publikationen gemacht. Dann hat noch Weissenborn Publikationen gemacht: <alpha> ist regelmäßig erschienen. Und dann ist ja schon Otto Breicha gekommen mit den <protokollen>. 1966 erschienen die ersten <protokolle>. Und seit 1966 bin ich in jedem Heft vertreten. Und es hat auch die <manuskripte>

⁸³⁹ Adelheid Dahimène, Fragebogen, 22. 06. 2009.

⁸⁴⁰ Vgl.: Doron Rabinovici, Fragebogen, 24. 06. 2009.

⁸⁴¹ Vgl.: a.a.O.

⁸⁴² El Awadalla, Fragebogen, 27. 06. 2009.

⁸⁴³ Vgl.: Georg Bydlinski, Fragebogen, 19. 06. 2009.

⁸⁴⁴ a.a.O.

⁸⁴⁵ Gerhard Jaschke, Fragebogen, 05. 07. 2009.

⁸⁴⁶ Vgl.: Edith Schreiber-Wicke, Fragebogen, 23. 06. 2009.

⁸⁴⁷ Ernst Jandl: Eine gewisse Tendenz, alles zu relativieren. In: Provinz, sozusagen.

Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 21.

gegeben. Also die zwei (außer dem ‹Plan›) wichtigsten Nachkriegszeitungen in Österreich.“⁸⁴⁸

Anders H.C. Artmann, der hervorkehrt, es habe seitens der «Österreichischen Gesellschaft für Literatur» keinerlei Lesungseinladungen für AutorInnen der «Wiener Gruppe» gegeben:

„Überhaupt nicht. Das waren doch unsere Feinde. Jetzt können sie nicht mehr, weil wir uns durchgesetzt haben. Da war doch die Weigel-Partie, die hat schon irgendwo die Fühler ausgestreckt. Aber sonst waren wir die sogenannten Surrealisten und Expressionisten und Existentialisten ... wir waren für diese literarischen Kreise halt bunte Hunde. Blöder Ausdruck.“⁸⁴⁹

Michael Lentz illustriert in einem Interview, dass LiteratInnen von anderen KollegInnen nicht nur im Hinblick auf das Schreiben oder den Schreibprozess lernen, sondern z.B. auch hinsichtlich anderer Arbeitsaspekte wie Lesungsgestaltung durch Beobachtungen der Arbeitsmodi der KollegInnen profitieren:

„Von Josef Anton Riedl (München) lernte ich u.a. Konzentration, die Auffassung einer Lesung als Konzertsituation, das präzise Artikulieren als musikalisches Sprechen, das Empfinden für Zeiteinheiten und die simultane Aufführungspraxis von Live-Sprechen mit Tape-(CD-)Zuspielung. Bernhard Heidsieck (Paris) und insbesondere Franz Mon (Frankfurt) weckten mein Interesse für lautpoetisch-prosaische Mischformen. Das Anhören der akustischen Arbeiten von François Dufrêne (Paris, gest. 1982) und Carlfriedrich Claus (Annaberg-Buchholz, Chemnitz, gest. 1998) machte mir sofort klar, anders als die Genannten arbeiten zu müssen, weil sie Artikulatorisches konsequent bereits bis an äußerste Grenzen vorangetrieben haben. Bob Cobbing (London, gest. 2002) zeigte mir, daß Lautpoesie ein gewaltiger körperlich-stimmlicher Akt sein kann. Von Jaap Blonk lernte ich, mich nicht zu schämen.“⁸⁵⁰

Darüber hinaus habe er sich von Wolfgang Hilbig „[...] das Herumblättern in eigenen Büchern [...] als Formelement und Zitat [...]“⁸⁵¹ angeeignet.

Manche, der heute als DozentInnen tätigen, räumen in Gesprächen ein, sie vermissten während ihrer Anfangsjahre solche losen Zusammengehörigkeiten oder eine Integration in eine Gruppe, um des dort stattfindenden Austauschs willens. Sabine Scholl, die in Wien am Institut für «Sprachkunst» lehrt, sagte in einem Interview: „Ich habe immer schon geschrieben – schon in der Schulzeit. Und es wäre damals gut gewesen, hätte ich jemanden gehabt, der

⁸⁴⁸ Friederike Mayröcker: Ich bin ein deutschsprachiger Dichter. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 28.

⁸⁴⁹ H. C. Artmann: Ich bin kein Berufswiener. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 37.

⁸⁵⁰ Thomas Böhm (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Tropen Verlag 2003. S. 45.

⁸⁵¹ Ebenda. S. 46.

professionell auf meine Texte eingegangen wäre. Man ist ja sonst auf zufällige – und dann oft nicht fundierte – Kritik angewiesen.“⁸⁵²

Auch Robert Schindel verweist darauf, dass man früher die ersten eigenen Texte in Ermangelung einer von außen organisierten Form in selbstgewählten Verbindungen erprobt habe:

„«Tatsächlich müssen aber die Schriftsteller auch ihr Handwerk lernen», so Schindel. Früher habe man sich vorgelesen, sich in Schriftstellerrunden versammelt und die Texte aneinander probiert. Für die Gegenwart konstatiert er eine «gewaltige zweite Alphabetisierung». Das ständige Schreiben und sich zugleich über Medien auszudrücken in Zeiten von Mails und Facebook sei «enorm, bei allen Verflachungen und Verfälschungen, die das mit sich bringt».“⁸⁵³

Der Kontakt zu etablierten LiteratInnen hingegen sei seines Erachtens damals schwierig gewesen: „Als Teil der Aufgabe seiner Institution sieht Schindel auch, Schreibwillige und etablierte Autoren näher zusammenzubringen: «Zu meiner Zeit hat man ja kaum Schriftsteller gekannt. Als ich mich dem H. C. Artmann angenähert hab, hat der mich ja sofort verscheucht.»“⁸⁵⁴

Dies deckt sich nicht mit Ferdinand Schmatz' Erfahrungen. Für ihn ergab sich über Priessnitz eine Bekanntschaft mit Jandl, Mayröcker und Artmann, wodurch er auch anerkennende Unterstützung als junger Autor erfuhr.⁸⁵⁵

Was Schindel für die «Sprachkunst» andenkt, ist kongruent mit den theoretischen Konzepten anderer Orte. Kurt Neumann z. B. umreißt das Anliegen der Kulturarbeit der «Alten Schmiede» in einem Interview wie folgt:

„Das ist das wesentliche Anliegen: gemeinsam mit Autorinnen und Autoren einen gesicherten Ort zu schaffen, wo sie mit ihrer Erkenntnisarbeit und mit ihrer ästhetischen Gestaltungspotenz gehört werden, um das dann wieder in den gesellschaftlichen Gesamtfluß einzufügen. Hier sollte also ein Kontinuum des zeitgenössischen Schreibens etabliert sein, das nicht punktuell emaniert, sondern immer präsent ist.“⁸⁵⁶

Ähnlich auch das Grundkonzept der «Münstereifeler Autorentreffen»:

„[<]Literarisches Schreiben[>] ist ein einsames Geschäft, informeller Austausch unter Autoren ist die einzige Möglichkeit, dieser Einsamkeit zu entgehen. Es ist deshalb nicht überraschend, daß manche Schriftsteller das ungestörte und nicht fremd, sprich: medial

⁸⁵² Aichinger, Heidi: «Ich bin der bunte Hund». Der Standard. 23. 04. 2010. URL: <http://derstandard.at/1271375113567/Frage--Antwort-Ich-bin-der-bunte-Hund> – Zuletzt eingesehen am 13. 01. 2012.

⁸⁵³ Heidegger, Gerald: Abschied vom Geniebegriff. 19. 01. 2011. URL: <http://orf.at/stories/2037038/2037096/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁸⁵⁴ a.a.O.

⁸⁵⁵ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁸⁵⁶ Neumann, Kurt: Ein Kontinuum des zeitgenössischen Schreibens. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 101.

öffentlich, bestimmte Gespräch untereinander als eine besonders wichtige Voraussetzung ihrer Arbeit erleben. Seit 1992 treffen sich jährlich im Vorfrühling etwa 15 bis 20 Autorinnen und Autoren in der Kurt-Schumacher-Akademie der Friedrich-Ebert-Stiftung zum «Münstereifeler Autorentreffen», um sich gegenseitig ihre entstehenden Arbeiten vorzustellen. Außerhalb jeder Öffentlichkeit, ohne Mikrofone und Kameras, so wie nur während der allerersten Treffen der [«]Gruppe 47[»], werden diese Werke *in progress* [Hervorhebung i. O.] analysiert und diskutiert – von Fachleuten, denn über die Probleme, die sich beim Verfassen von Literatur ergeben, über Lust und Last literarischen Schreibens, weiß niemand besser Bescheid als diejenigen, die Literatur produzieren.“⁸⁵⁷

Anselm Glück äußert sein Bedauern darüber, dass die AutorInnen untereinander „[...] schon seit zwanzig Jahren überhaupt keine Diskussion mehr [...]“⁸⁵⁸ über ihr Tun pflegen. Erinnert sei an dieser Stelle daran, dass Carl Zuckmayer schon 1965 in einem Interview beklagte: „Das kritische Gespräch zwischen Autoren ist ja in Deutschland wenig ausgebildet.“⁸⁵⁹

Dass diese Form des Hineinwachsens und der Aufnahme in einen KollegInnenkreis, den Ferdinand Schmatz einst erlebte, heute noch möglich sei, bezweifle Schmatz, da seines Erachtens die „Einzelkämpferhaltung“⁸⁶⁰ zu massiv geworden sei: „Wo gibt es denn noch ein Lokal, wo alle sitzen? – ob man jetzt hingehen will oder nicht [...] Oder eine Lesung, die man hören muss [...]?“⁸⁶¹ Er vermisse dieses Hinhören, was mache diese oder jener, wie lese jemand ebenso wie die Gespräche nach diversen Veranstaltungen, welche zwar mitunter recht kontrovers und in heftigen Tönen geführt wurden, die er jedoch als lehrreich in Erinnerung habe:⁸⁶²

„Damals war mir nur wichtig, was die Leute um mich gemacht haben, also Gleichaltrige oder Autoren wie Oswald Wiener und Bayer, Artmann, Rühm, Priessnitz, Dieter Roth; in Bereichen auch Jandl und Mayröcker. Und eben die, die auch gerade begonnen hatten zu veröffentlichen: Liesl Ujvary, Bodo Hell, anselm glück, aber ganz besonders Franz Josef Czernin.“⁸⁶³

Alfons Schweiggert, zu jener Zeit noch als angehender Lehrer in Ausbildung, traf 1971 Erich Kästner:

⁸⁵⁷ Modick, Klaus; Mörchen, Helmut: Vorwort. In: Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Frankfurt a. M.: Eichborn 2001. S. 7.

⁸⁵⁸ glück, anselm: expensive ugliness and fake delight. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 117.

⁸⁵⁹ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 142.

⁸⁶⁰ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁸⁶¹ a.a.O.

⁸⁶² Vgl.: a.a.O.

⁸⁶³ Schmatz, Ferdinand: Unverständlich und pathologisch. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 135.

„Die Begegnung fand im Januar 1971 statt. Einander geschrieben hatten wir schon, dann lud mich, den 23-jährigen Lehrerstudenten, der angesehene 72-jährige Autor in sein Stammlokal *Café Leopold* [Hervorhebung i. O.] in München ein [...]. Er hatte sich bereit erklärt, sich mit mir über meine ersten schriftstellerischen Versuche zu unterhalten. Ich war aufgeregt.“⁸⁶⁴

Er betont, er lernte Kästner „[...] als einen Mann kennen, der freimütig Lob spendete, der freundlich zu ermuntern wusste und der behutsam konstruktive Kritik [...]“⁸⁶⁵ übte: „Er gab mir humorvolle Impulse, öffnete mir die Augen für wesentliche Details und legte mir seine Vorstellungen von literarischer Arbeit dar. Kurzum, er zeigte sich mir als Mann, der unaufdringlich alle jene Eigenschaften ausstrahlte, wie sie nur «geborenen» Lehrern zu eigen sind, auch wenn diese keine guten Nerven besitzen.“⁸⁶⁶ Seinen ersten Buchvertrag unterzeichnete er bei „[...] dem angesehenen Verleger Willi Weismann [...]“⁸⁶⁷ durch Vermittlungshilfe eines Kollegen: „Der Vertrag kam nicht zuletzt durch den persönlichen Einsatz des viel beachteten Bilderbuchkünstlers Janosch zustande, den ich persönlich allerdings erst kurze Zeit später kennen lernte.“⁸⁶⁸ Neben kleineren freundschaftlichen Gruppierungen und Einzelbezügen zu arrivierten KollegInnen, die sich der Jungen annahmen, entwickelte sich auch um zwei Zeitschriften ein solcher Kreis kollegialer Unterstützung.

Rosa Pock, die ihren Ehemann H.C. Artmann als denjenigen bezeichnet, dessen Urteil ihr wichtig war,⁸⁶⁹ schreibt ihren eigenen Werdegang einem Zufall zu:

„Ich nenne mich ein Zufallsprodukt. Der Zufall ist, daß ich Kolleritsch kenne und ihm ein paar Seiten gegeben habe. Das Privileg hat ein anonym er Einsender nicht, so schnell gelesen zu werden bei der Masse an Manuskripten. Kolleritsch hat es gelesen und in den «manuskripten» gedruckt, und dann hat der Verlag gefragt, ob ich nicht mehr habe. Ich hab es geschickt [...]“⁸⁷⁰

Bettina Galvagni notierte über ihre Anfänge und den Kontakt zu KollegInnen:

„Meine Lehrer betrachteten mich als bizarres kleines Ding, da ich, genauso wie das, was ich schrieb, intelligent und dumm zugleich war. Der einzige «Lehrer», der sich mit Wörtern verführen ließ, versuchte vergeblich, mich vor der «öffentlichen» literarischen Welt zu warnen.

⁸⁶⁴ Schweiggert, Alfons: Kästner, Janosch, Seitz & Co. Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 129.

⁸⁶⁵ Ebenda. S. 130.

⁸⁶⁶ a.a.O.

⁸⁶⁷ a.a.O.

⁸⁶⁸ a.a.O.

⁸⁶⁹ Vgl.: Pock, Rosa: Eine Ameise neben dem Elefanten. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 264.

⁸⁷⁰ Ebenda. S. 263.

Ich war zu jung, ich war enttäuscht, die literarische Welt funktionierte nach den Regeln eines Bordells. Sie tötete mich ... Sie hielt mich vielleicht auch am Leben ... Genauso wie meine echten oder imaginierten Freunde im Reich der toten (und auch der lebenden) Schriftsteller ... [...] «Melancholia» hatte mehr Erfolg als mein zweites Buch «Persona», das weniger lebendig, weniger unbewußt war. Erste Auszüge von «Melancholia» waren in den «Manuskripten» erschienen. Alfred Kolleritsch und seine große literarische «Familie» kümmerten sich ein wenig um mich. Es gab auch Preise und Interviews in größeren Zeitungen, und ich veröffentlichte Geschichten in Literaturzeitschriften.⁸⁷¹

Sissi Tax verweist gleichfalls auf jene Zeitschrift und den Kollegen Kolleritsch als prägende Faktoren ihres Werdegangs:

„Einerseits Fredy Kolleritsch mit seinen «manuskripten» und auch seinen ersten Prosabüchern; das ist meine individuelle, frühe literarische Sozialisation. Auch alles, was er vermitteln konnte an amerikanischer Literatur; und auch das, was es in Graz gegeben hat. Und der andere Strang: Ich hab immer schon gern Wittgenstein gelesen und war ein früher Fan von Oswald Wieners «verbesserung von mitteleuropa», die ich als praktisches Brevier fürs Denken und Schreiben betrachtet hab. Und sehr spät, erst in Berlin, hab ich Herzmanovsky-Orlando entdeckt. Wie verrückt sich das Klischee da selbst übertrifft. Ich hab erst da noch einmal kapiert, wo Wolfi Bauer und Elfriede Jelinek herkommen; also die Traditionen und ihre Brechungen.“⁸⁷²

Ebenso schreibt Monika Wogrolly von einer Prägung u. a. durch Kolleritsch:

„Vielleicht dass Alfred Kolleritsch mir Genetivkonstruktionen und Nominalkonstruktionen nach der Durchsicht meiner Jugendtexte „verboten“ bzw. davon strikt abgeraten hat, als ich noch seine Schülerin war?! [...] Geprägt haben mich 8 Jahre Deutsch- und Philosophieunterricht bei Alfred Kolleritsch, dem ich jetzt, als er vor einigen Monaten im Koma lag, die Hand halten durfte. Geprägt haben mich frühe Begegnungen beim «steirischen herbst», als ich 16 war, mit Bodo Kirchhoff, der meine erste große Liebe gewesen war, sowie mit Ernst Jandl, ein Ausflug mit 20 Jahren mit Wolfgang Bauer und anderen Autoren aus Graz zur Frankfurter Buchmesse und die Herausgabe meines ersten Buches durch (Mentor) Emil Breisach. Hätten er und Heinz Hartwig damals 1985 nicht «an mich geglaubt», hätte ich möglicherweise auch den Glauben verloren. Aber weiter geschrieben, ohne zu publizieren, hätte ich in jedem Fall. Eine Korrespondenz mit Elfriede Jelinek hat mich ebenso motiviert, ermutigt.“⁸⁷³

⁸⁷¹ Bettina Galvagni, Fragebogen, 11. 09. 2009.

⁸⁷² Tax, Sissi: Eine äußerste Haltung zum Realen der Sprache. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 276.

⁸⁷³ Monika Wogrolly, Fragebogen, 21. 06. 2009.

Eine weitere Zeitschrift, die den Ruf hat, junge AutorInnen um sich zu sammeln, war das «Wespennest», gegründet von Peter Henisch und Helmut Zenker.⁸⁷⁴

„Mit dem Untertitel «Zeitschrift für brauchbare Texte» war damit eine Kampfansage gegen das «Forum Stadtpark» und die (experimentellen) «manuskripte» manifestiert, nämlich narrative Texte mit gesellschaftskritischem Hintergrund, alles andere, nur nicht «l'art pour l'art». [...] Auf diese Weise scharte Henisch etliche Jungautoren um sich. Inzwischen war Gustav Ernst (ein Schulfreund von Henisch) in die Redaktion aufgenommen worden. Er wohnte damals in der Josefstädterstraße (mit seiner ersten Frau Elisabeth, auch GAV-Mitglied und Malerin). Wir trafen uns regelmäßig, um über Texte zu diskutieren. [...] Auf diese Weise haben wir Textkritik geübt und gelernt. Jeder der Anwesenden musste etwas vortragen. Oftmals gar nicht so einfach, denn die Kritik war hart. Es wurden auch «Aufgaben» erteilt, oder wir haben uns selbst etwas vorgegeben, das dann beim nächsten Mal vorgelesen wurde.“⁸⁷⁵

Antonio Fian, der von sich sagt, er sei „[...] literarisch aufgewachsen im Umkreis der Gruppe «Wespennest» [...]“⁸⁷⁶, macht damit implizit deutlich, dass die AutorInnen rund um den Kern der Zeitschrift sich auch als Zirkel verstanden. Josef Haslinger betont im Interview, die Zeitschrift «Wespennest» könne seines Erachtens nicht als wesentlicher Faktor einer beruflichen Prägung gesehen werden, denn um in jenen Kreis als DiskutantIn aufgenommen zu werden, müsse schon im Vorfeld so vieles geschehen sein, und die Zeitschrift sowie das dort situierte Gespräch mit KollegInnen über literarische Texte markiere eher einen späteren Punkt in einem bereits begonnenen Werdegang.⁸⁷⁷

Der «Wiener Autorenkreis», gegründet 1968, dem die Kinder- und Jugendbuch-AutorInnen Vera Ferra-Mikura, Käthe Recheis und Friedl Hofbauer, Mira Lobe, Wilhelm Meissel, Ernst A. Ekker, Wolf Harranth, später auch Christine Nöstlinger, Lene Mayer-Skumanz, Monika Pelz, Renate Welsh und Georg Bydlinski angehörten, war ein weiteres kollegiales Netzwerk, in dem LiteratInnen einander unterstützten.⁸⁷⁸ Renate Welsh schildert die Zusammenarbeit wie folgt: „Da hat auch die [«]Wiener Gruppe[»], die keinen Namen hatte und auch nie einen haben wollte, eine Rolle gespielt, weil das gegenseitige Manuskriptlesen und dann darüber reden eine Form von

⁸⁷⁴ Vgl.: Manfred Chobot, E-Mail-Auskunft, 31. 08. 2009.

⁸⁷⁵ a.a.O.

⁸⁷⁶ Fian, Antonio: Gnadenlos geschmacklos. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 215.

⁸⁷⁷ Vgl.: Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

⁸⁷⁸ Vgl.: Seibert, Ernst: Vera Ferra-Mikura auf dem Schachbrett der Literatur. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Edition Praesens 2003. S. 86.

Wachheit gebracht hat, die man sonst vielleicht nicht gehabt hätte.“⁸⁷⁹ Ernst Seibert nennt als Grundzüge jener weniger bekannten Gruppe eine in der österreichischen literarischen Tradition stehende „[...] sprachkritische und sprachspielerische Auseinandersetzung [...]“⁸⁸⁰, welche die AutorInnen als hilfreich für ihre Arbeit erfuhren.

Manfred Chobot antwortet auf die Frage, ob er Kontakt und Austausch mit KollegInnen gesucht habe bzw. suche: „Ja, selbstverständlich. Das waren die einzigen Leute, die einen nicht für verrückt hielten, weil man schrieb, man Literatur <produzieren> und sie auch publizieren wollte. Mit ihnen befand man sich im selben <Boot>.“⁸⁸¹ Insbesondere den Kontakt zu der freien Gruppe «Literaturproduzenten» kehrt Chobot als bedeutsam hervor:

„Auf diese Weise lernte ich mit einem Schlag viele der heute anerkannten Autoren kennen, Michael Scharang, Elfriede Jelinek, Ernst Jandl, Marie-Thérèse Kerschbaumer, Friederike Mayröcker, Elfriede Gerstl, Heidi Pataki, Friedrich Geyrhofer, Peter Matejka, Thomas Northoff, Wilhelm Pevny, Reinhard Priessnitz, Barbara Frischmuth, Gerald Bisinger ... Aber auch Leute wie Otto Mühl ließen sich blicken. Dahinter standen weiters die Überzeugung und der Anspruch, dass ein Schriftsteller mit einem Werktätigen gleichgestellt ist, wie ein Arbeiter zu betrachten sei, da dem einen wie dem anderen keine Produktionsmittel zur Verfügung stehen. Die Schreibmaschine wurde nicht als Produktionsmittel angesehen, vielmehr als eine Art <privates> Handwerkszeug. Denn um ein Buch zu produzieren, ist eine Druckerpresse erforderlich, zudem ein Verlag mitsamt Vertrieb und Werbung usw., d.h. über die Produktionsmittel verfügt ein Verlag. Daher ergab sich die Notwendigkeit, mit einem Verlag zu kooperieren. Der Verlag Jugend und Volk befand sich damals im Eigentum der Gemeinde Wien; Geschäftsführer und Leiter war Helmut Leiter. (Der sich als Autor Hans Domenego nannte und bereits etliche eigene Bücher publiziert hatte. Er war auch der geistige Motor, Erfinder und Mentor des legendären <Sprachbastelbuchs>.) Aus Anlass des 50-jährigen Bestehens war der Verlag Jugend und Volk bereit, seine Produktionsmittel zur Verfügung zu stellen. Auf diese Weise entstand die <Edition Literaturproduzenten>.“⁸⁸²

Neben der erwähnten Buchproduktion (nach vorausgehendem fundiertem Lektorat) charakterisierten vor allem Debatten rund um Fragestellungen des Schreibens und der Textgestaltung sowie über Politik das Gruppengeschehen:

„Bei den wöchentlichen Treffen wurde sowohl über Literatur als auch über Politik gesprochen, selbstverständlich auch über die Lebens- und Produktionsbedingungen der Autoren. Der politische Aspekt war ein

⁸⁷⁹ Koppensteiner, Jürgen: «Zuhören, errahnen und sehen. » Renate Welsh im Gespräch. In: praesent 2009. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Praesens Verlag 2008. S. 67.

⁸⁸⁰ Seibert, Ernst: Vera Ferra-Mikura auf dem Schachbrett der Literatur. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Edition Praesens 2003. S. 86.

⁸⁸¹ Manfred Chobot, Fragebogen, 04. 07. 2009.

⁸⁸² Manfred Chobot, E-Mail-Auskunft, 31. 08. 2009.

wichtiger und omnipräsender Punkt. Denn Literatur ohne Politik sowie Politik ohne Literatur wurde als nicht möglich, vielmehr als nicht relevant erachtet. So mussten wir drei ‹Neue Autoren› (Chobot, Kerschbaumer, Losch) uns den Vorwurf gefallen lassen, dass unsere Texte zu wenig politisch seien. Das Verständnis von ‹Politik› war natürlich sehr von einer KPÖ-Nähe geprägt, denn sowohl die drei WG-Bewohner [Lutz Holzinger, Michael Springer und Wilhelm Zobl wohnten, allesamt Mitglieder der Redaktion von Günther Nennings Zeitschrift ‹Neue Forum›,⁸⁸³] als auch Michael Scharang, der einer der Sprecher und Mitbegründer war, waren KPÖ-Mitglieder (oder zumindest KP-nahe). Von Scharang konnte man lernen zu argumentieren, sich verbal durchzusetzen. (Später hat er es selbst leider verlernt.) Scharang plante damals die Herausgabe eines Bandes ‹Über Peter Handke› in der Edition Suhrkamp. Auf diese Weise gelangten einige der ‹Frischlinge› (darunter auch ich) in dieses Buch.⁸⁸⁴

Die ‹Wolfgangseer Literaturgespräche› beschreibt Erika Kronabitter als denjenigen Einfluss, der „[...] nachhaltigste und intensivste auswirkung [...]“⁸⁸⁵ auf ihre Schreibtätigkeit gehabt habe:

„10 bis 15 teilnehmerinnen sassen eine woche lang jeden vormittag zusammen und jeweils gab es pro person eine stunde zeit: 10 minuten zum vortrag einer eigenen ausgewählten textpasage (welche alle bereits schon am vortrag zum lesen erhalten hatten), den rest der stunde zur textkritik. Von 10 – 15 schreibenden kollegInnen kritik zu erhalten, ist sehr förderlich für die wahrnehmung des eigenen textes. Vor ca. 5 jahren habe ich diese form der textkritik auch – in zusammenarbeit mit dem literaturhaus liechtenstein als grenzüberschreitende zusammenarbeit – in vorarlberg und liechtenstein ins leben gerufen. Mein eigener eindruck findet sich auch bei den teilnehmerInnen hier wieder: alle sind begeistert von den vielfältigen eindrücken, dem feedback, das sie von versierten kollegInnen erhalten.“⁸⁸⁶

Karin Gündisch berichtet von einer anderen Form konkreter Unterstützung durch einen Kollegen:

„Eines Tages, als ich noch in Rumänien lebte, kam Peter Härtling als Gast zu einer Lesung ans Bukarester Goethe-Institut. [...] ich schickte ihm meine ‹Geschichten über Astrid› nach, die er seinem Verleger Jochen Gelberg gab. Jochen verlegte das Buch und setzte sich für mich ein. Mir schien das damals selbstverständlich, dass ein Verleger ein Manuskript, das ihm gefällt, auch verlegt. Inzwischen bin ich allerdings eines anderen belehrt worden und weiß, dass ich ein Riesenglück gehabt habe, dass Peter Härtling mich zu Jochen Gelberg gebracht hat.“⁸⁸⁷

⁸⁸³ Vgl.: a.a.O.

⁸⁸⁴ a.a.O.

⁸⁸⁵ Erika Kronabitter, Fragebogen, 05. 07. 2009.

⁸⁸⁶ a.a.O.

⁸⁸⁷ Gündisch, Karin: Vom Schatten auf grünen Matten. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der

Herbert Günther, Autor und Lektor im Ravensburger Buchverlag, erzählt von einer Variante der kollegialen Zusammenarbeit:

„Aus dem Arbeitsverhältnis mit Hans-Christian Kirsch war schon bald ein Freundschaftsverhältnis geworden, und so wagte ich mich mit meinem Manuskript zu ihm vor und fand Ermutigung und Rat. Um jedem Verdacht einer Kungelei aus dem Wege zu gehen, wurden wir uns schnell einig, dass ich die Geschichte einem anderen Verlag anbiete. Eine gute Entscheidung, wie sich gezeigt hat, denn in Peter Scheiner, damals Lektor im Georg Bitter Verlag in Recklinghausen, fand ich, was ein Erstlings-Autor sich nur wünschen kann: Einen einfühlsamen, kompetenten Lektor, [...] dessen Anmerkungen und Änderungsvorschläge ich als wohltuend klärend und der Sache gerecht empfunden habe.“⁸⁸⁸

Auch Paul Maar griff bei der Verlagssuche auf sein privates Netzwerk zu KollegInnen zurück. Er brachte seine erste Kinderbuchgeschichte einem befreundeten Stuttgarter Buchhändler mit der Bitte, ihm Adressen von Kinderbuchverlagen zu nennen:

„Er schlug vor, ich solle das Manuskript bei ihm lassen, er werde es einem der Verlagsvertreter überreichen, die jetzt im Frühjahr ihre Runde bei den Buchhandlungen machten. Der erste Vertreter, der zu ihm kam, war Paul-Johannes Schindler vom Verlag Friedrich Oetinger. So landete mein Manuskript auf einem Hamburger Verlegerschreibtisch, und ein mir damals unbekannter Verlag schrieb mir, man habe mein Manuskript wohlwollend gelesen, es für gut befunden und wolle es umgehend drucken. Man bat mich, zum Kennenlernen und zur Vertragsunterzeichnung nach Hamburg zu kommen.“⁸⁸⁹

Miriam Pressler begann aus Geldmangel zu schreiben:

„Ich musste unbedingt etwas zu dem, was ich halbtags in einem Büro verdiente, dazuverdienen, denn es reichte hinten und vorne nicht. Und ich hatte [...] drei hungrige Mäuler zu stopfen. Dass ich damals auf die Idee kam, ausgerechnet mit Schreiben Geld zu verdienen, kommt mir heute, da ich den Buchmarkt kenne, nicht nur vermessen vor, sondern vor allem naiv, um nicht zu sagen, dumm. Aber so war es. Ich fing an zu schreiben und bin, vom ersten Moment an, dem Schreiben verfallen.“⁸⁹⁰

Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27.

Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 39.

⁸⁸⁸ Günther, Herbert: Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 42.

⁸⁸⁹ Maar, Paul: Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 75.

⁸⁹⁰ Pressler, Miriam: Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.:

Erstleserin war damals ihre Tochter, der das Manuskript gefiel;⁸⁹¹ es kamen die üblichen Absagen sowie eine Zusage von Beltz & Gelberg:⁸⁹² „Jeder Autor, jede Autorin braucht, glaube ich, gerade am Anfang einen Menschen, der ihn oder sie unterstützt. Vielleicht hätte ich damals, ohne meine Lektorin und ohne Hans-Joachim Gelberg, meinen Verleger, aufgehört zu schreiben, ich brauchte nicht nur Geld, ich brauchte auch Anerkennung und Hilfe, und das boten sie mir.“⁸⁹³

Ähnlich wie Pressler erlebte auch Rolf Krenzer die Frustration der Absagen, welche erst durch einen persönlichen Kontakt und ein offenes Gespräch mit einem Lektor ein Ende fanden:

„Ich schickte dann das Manuskript an einen Verlag, an noch einen und auch an einen dritten. Ich erhielt die üblichen Absagen (keine Möglichkeit, da zu viel bereits zugesagte Manuskripte vorliegen – Programm für die nächsten Jahre bereits komplett usw.). Heute ist mir klar, dass das Manuskript wahrscheinlich überhaupt nicht gelesen wurde. Erst als ich dann bei einem Seminar den von mir sehr verehrten Hans von Buch [Lektor des Georg Bitter Verlags] kennen lernte und ihm von meinen Fehlstarten erzählte, bat er mich, ihm das Manuskript einmal zu überlassen. [...] Bereits acht Tage später teilte er mir mit, dass der Verlag im Frühjahr den ›Kleinen Lehrer‹ herausbringen würde.“⁸⁹⁴

Hans-Georg Noack erzählt, sein Erstling, den er mit 15 Jahren schrieb, sei gleichfalls abgelehnt worden, doch erhielt er statt des üblichen Standardschreibens einen ausführlichen Brief eines engagierten Lektors des Insel-Verlags:

„Es dauerte nur drei Wochen, bis das Manuskript wieder bei mir landete, aber nicht mit den heute üblichen Absagefloskeln, sondern mit einem ausführlichen Brief, in dem fast Szene für Szene erklärt wurde, was daran gut, was weniger gut und was ganz schlecht war. Und der Brief endete mit der Vermutung, ich sei sicher noch sehr jung, und mit dem Rat, ich solle noch ein wenig warten, es dann aber unbedingt wieder versuchen, denn einige Szenen verrieten einiges Talent. Das Wort ›einiges‹ fand ich empörend. Enttäuscht, überzeugt, dass man im Insel-Verlag keine Ahnung von Literatur habe, habe ich den Rat befolgt und zunächst nur noch für mich geschrieben. In der Kriegsgefangenschaft dann ein paar Theaterstücke für die Lagerbühne, die nicht mehr erhalten sind, was aber für die deutsche

Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Band 27.

Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 96.

⁸⁹¹ Vgl.: a.a.O.

⁸⁹² Vgl.: a.a.O.

⁸⁹³ a.a.O.

⁸⁹⁴ Krenzer, Rolf: Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendliteraturautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 69.

Literatur ein verschmerzbarer Verlust sein dürfte. Und 1954, mit 28 Jahren, habe ich dann in der Bayrischen Verlagsanstalt mein erstes Buch veröffentlicht. «Jürg» hieß es.⁸⁹⁵

Als Barbara Frischmuth sich in den 1960er Jahren etablierte, sei – verglichen mit heute – die Situation in Verlagen und der Bezug der LiteratInnen zum Verlagshaus ein anderer gewesen: „Man war Tochter oder Sohn des Hauses.“⁸⁹⁶ Es war „[...] ein familiäres Verhältnis [...] mit Streit und Beleidigung [...]“⁸⁹⁷, das einen mit dem Verlag verband. Grundsätzlich sei sie der Ansicht, der Lektor, die Lektorin solle jemand sein, der/die verstehe, was der einzelne Autor, die jeweilige Autorin in seinem/ihrem literarischen Werk zu kreieren bestrebt sei;⁸⁹⁸ heutzutage habe sich das Lektorat stark verändert, der Verlag sei „[...] eine Geschäftsstelle [...]“⁸⁹⁹ geworden, sie vermisse die Bereitschaft, junge KollegInnen über Jahre hin aufzubauen.⁹⁰⁰

Auch Julian Schutting betont, das Netzwerk, das sich rund um den «Residenz Verlag» für einen jungen Autor, eine junge Autorin ergab, sei relevant gewesen; man habe so Kontakte zu anderen AutorInnen geknüpft,⁹⁰¹ selbst wenn Gemeinschaftslesungen eher „dienstlich[e]“⁹⁰² Zusammenkünfte gewesen seien, bei denen man primär über den Verlag, das Publikum und Ähnliches gesprochen habe, nicht jedoch über das Schreiben an und für sich.⁹⁰³

Der Zufall spielte bei Barbara Büchner eine wesentliche Rolle:

„Die journalistische Ausbildung bei der [x]Arbeiter-Zeitung[x], der ich mein gesamtes technisches Rüstzeug sowie meine <Schreib-Moral> verdanke. Dass ich mein erstes Buch veröffentlichen konnte, ist einem Zufall zu verdanken - eine wohlmeinende, aber ahnungslose Freundin schickte das Manuskript an eine ihr bekannte Zeitungsredakteurin (nicht wissend, dass die keine Bücher herausbringen) und diese mir ganz unbekannte Frau schickte es an einen ihr bekannten Verlag. Der es herausbrachte. Auch meine Karriere als Kinderbuchautorin begann mit der eher skurrilen Wendung, dass eine Lektorin von Ueberreuter mich für ein Kinderbuch gewinnen wollte, weil sie eine – ausgesprochen grausliche und blutige! – Krimikurzgeschichte von mir gelesen hatte.“⁹⁰⁴

⁸⁹⁵ Noack, Hans-Georg: Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 82.

⁸⁹⁶ Barbara Frischmuth im Interview, 19. 03. 2010.

⁸⁹⁷ a.a.O.

⁸⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁸⁹⁹ a.a.O.

⁹⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

⁹⁰¹ Vgl.: Julian Schutting im Interview, 11. 01. 2010.

⁹⁰² a.a.O.

⁹⁰³ Vgl.: a.a.O.

⁹⁰⁴ Barbara Büchner, Fragebogen, 29. 06. 2009.

Diese Berichte zeigen auch wie Verbindungen, die größtenteils zufällig entstanden, für einzelne LiteratInnen hilfreich wurden. Ähnlich klingt dies auch in Doron Rabinovici's Darstellung des Anfangs seines Werdegangs an:

„Wie er selbst zu einem Verlag gekommen ist? Er habe keinen angeschrieben, er habe darauf gewartet, entdeckt zu werden, erzählt Doron Rabinovici. Eines Abends traf er Robert Schindel, der ihn seinem Lektor als Autor vorstellte, woraufhin dieser meinte, wer so häufig in Lokalen unterwegs sei, komme nicht zum Schreiben. Doron Rabinovici antwortete: «Ich aber schreibe schneller, als er liest.» Und so erhielt er die Einladung, dem Lektor Texte zu zeigen, hatte jedoch keine Erwartungen seinerseits, sondern rechnete eher damit, dass der Lektor die Texte dann mit ihm diskutieren würde – so war er es ja von seinem Freundeskreis her gewöhnt. Die Antwort des Lektors, das Manuskript sei ein Buch, verwunderte ihn, denn Rabinovici begriff sich selbst als Geschichtsstudent. «Und dann rief ich ihn [nach Erscheinen des Buches] an und sagte ihm: «Das war super, aber ich glaube, ich werde doch Historiker bleiben.» – Dann hat mich ganz schnell Robert Schindel angerufen und hat gesagt: «Bist du völlig verrückt geworden? Das kannst du ihm doch nicht sagen!» – Und da hab' ich mir gedacht, das geht eigentlich wirklich nicht, und vielleicht ist es doch besser, nicht Historiker zu werden. – [...] Heute weiß ich, dass ich bloß Angst hatte, mir einzugestehen, ein Schriftsteller zu sein. Ich hatte Angst, mich darauf festzulegen, und mehr noch Angst davor zu scheitern.»⁹⁰⁵

„Dichter, wie Möwen anzusehen im Flug und wie Möwen abscheulich untereinander.“

(Canetti, Elias: Über die Dichter. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2004. S. 27.)

Julian Schutting betont im Interview: „Ich habe nie einen Kollegen gebraucht, mich irgendwo zu empfehlen.“⁹⁰⁶ Als er das Staatsstipendium für Literatur erhielt, hätte manche dagegen aufbegehrt, denn man kenne doch so wenig von ihm, weshalb erhalte gerade er jene Chance, es handle sich sicherlich um Protektion.⁹⁰⁷ „Und [ich] hätte auch nachher gesagt, das muss ein Zufall sein. [...] Das ist ein großes Glück für mich [gewesen], ein Jahr vom Schuldienst pausieren zu können.“⁹⁰⁸

Dass es Neid und Konkurrenzsituationen immer schon gab, klingt nicht nur bei Elias Canetti an, der in seinem Werk «Über die Dichter» notiert: „Die größeren Dichter, die verschwunden sind, weil ihre Schüler mehr Erfolg hatten. Die

⁹⁰⁵ Schachinger, Marlen (Hg.ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 138.

⁹⁰⁶ Julian Schutting im Interview, 11. 01. 2010.

⁹⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

⁹⁰⁸ a.a.O.

Dichter, die verschwunden sind, weil sie selbst zuviel Erfolg hatten. Die Dichter, die nur bestehen, weil sie so spät bekannt wurden.“⁹⁰⁹

Patricia Highsmith spricht diese Phänomene gleichfalls unumwunden an:

„Schriftstellerkollegen habe ich niemals anregend gefunden. Das gleiche habe ich andere Schriftsteller sagen hören, und ich glaube nicht, daß Eifersucht oder Mißtrauen der Grund ist. Französischen Autoren soll es, wie ich höre, im allgemeinen nicht so gehen, sie treffen sich gern und reden über ihre Arbeiten. Ich kann mir nichts Schlimmeres oder Riskanteres vorstellen, als über meine Arbeit mit einem anderen Schriftsteller zu sprechen; ich käme mir geradezu nackt vor. Vermutlich ist es eine angelsächsische und amerikanische Eigenheit, daß ein Schriftsteller seine Arbeit für sich behalten soll, [...]. Ich glaube, das wechselseitige Unbehagen unter Schriftstellern kommt daher, daß sie sich alle irgendwie auf der gleichen Ebene befinden, wenn sie Romane schreiben. Ihre unsichtbaren Antennen tasten die Luft nach den gleichen Schwingungen ab; oder, um eine grobschlächtigere Metapher zu benutzen, sie schwimmen alle in derselben Tiefe, die Zähne gefletscht auf der Suche nach der gleichen Art treibenden Planktons. Mit Malern komme ich viel besser aus, und Malerei ist die dem Schreiben am nächsten verwandte Kunst. Maler sind daran gewöhnt, ihre Augen zu benutzen, und ein Schriftsteller tut gut daran, es ebenso zu machen.“⁹¹⁰

Auch der Versuch, die Konkurrenzsituation auszublenden, existiert: „Die Verkaufszahlen, die Vorschüsse: einer erzählt, und die anderen tun vergeblich, als hätten sie davon noch nie gehört.“⁹¹¹ Ebenso der offene Schlagabtausch, der hier erst einmal eingeleitet wird:

„Achternbusch hat einmal gesagt: <Du hast keine Chance, also nutze sie.> Das trifft die Situation der Schriftsteller in Österreich ziemlich genau. Trotzdem ändert man nichts an ihr, wenn man sich in Deutschland darüber beklagt. Dort bedient man nur das Klischee von den blöden Österreichern, das ja nichts zu tun hat mit den wirklich [Hervorhebung i. O.] blöden Österreichern. Wenn eine Wüste fruchtbar werden soll, muß man versuchen, sie zu bewässern. Es nützt nichts, wenn man herumreist und den anderen, die selber genug damit zu tun haben, ihre Bewässerungsanlagen instandzuhalten, erzählt, daß man aus der Wüste kommt. Was mich betrifft, ich bin auf eine österreichische Öffentlichkeit angewiesen. Viele meiner Texte sind außerhalb von Österreich nicht oder jedenfalls nur schwer zu verstehen. Mir liegt daher daran, die Chance, die ich nicht habe, zu nutzen.“⁹¹²

⁹⁰⁹ Canetti, Elias: Über die Dichter. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2004. S. 12.

⁹¹⁰ Highsmith, Patricia: Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt. Zürich: Diogenes Verlag 1985. S. 15.

⁹¹¹ Koch, Roland: Einatmen, ausatmen. In: Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Hg.: Modick, Klaus; Mörchen, Helmut Frankfurt a. M.: Eichborn 2001. S. 79.

⁹¹² Fian, Antonio: Gnadenlos geschmacklos. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 212.

Die österreichische Literaturszenerie charakterisiert Fian mit folgender Darstellung:

„Österreich, jedenfalls die österreichische Literatur ist eingeschlafen in den letzten Jahren. Mitte der [19]70er Jahre war Aufbruchstimmung. Sicher, ich übertreibe das wahrscheinlich, ich war damals jung, sehr aufgeregt, ich habe gedacht, alles, was ist, ist schon was. Aber es hat viele Zeitschriften gegeben, man hat geredet miteinander: Warum Literatur, wofür? Das ist vorbei. Heute gehen die Autoren ihren Geschäften nach, von Anfang an, wie Gebrauchtwagenhändler. Alle wissen scheinbar, warum und wofür sie schreiben und warum sie so schreiben und nicht anders.“⁹¹³

Hierin sieht er „[...] ein panisches Verteidigen von Territorien, die man einmal erobert hat [...]“⁹¹⁴.

„Ich habe bis heute einen Horror vor allem, was nach Ornament aussieht; ich kann auch Jean Paul nicht lesen, obwohl man das wahrscheinlich können sollte. Schindel, Menasse, schaffe ich nicht. Mißverstehen Sie das nicht als Urteil; ich weiß nicht, ob die Texte gut oder schlecht sind, ich weiß nur, daß ich sie nicht lesen kann. Mir erscheinen so viele Worte überflüssig, daß ich enorme Lust kriege, in den Texten herumzustreichen. Das steht mir natürlich nicht zu, schließlich bin ich nicht der Autor, nicht einmal der Lektor. Als Lektor wäre ich eine Katastrophe, ich würde die halbe österreichische Gegenwartsliteratur zerstören in meinem Ornamentenhaß.“⁹¹⁵

Sich Reiben an KollegInnen ist ein wesentlicher Faktor der Abgrenzung im Entwicklungsprozess, um eine eigene poetologische Verortung zu etablieren. Dies zeigt sich ebenfalls in nachstehendem Tagebucheintrag Heimito von Doderers:

„Denn der Salzburger Schnürlregen der Assoziationen bei James Joyce, die im Essayismus erstickende fadendünne Handlung bei Musil, und die geradezu gewaltige Dynamik der Langeweile bei Marcel Proust: sie alle drei stellen Spätformen dar, Konsequenzen, in die der Roman des neunzehnten Jahrhunderts – zu welchem also jene drei Autoren durchaus noch gehören – einmal münden mußte. Die generelle Tatsachengläubigkeit jener Zeit des Positivismus führte, einmal erschüttert, bei Joyce zum Fischen im eigenen Brunnen, ganz gleich, was man dabei herauszog, und bei Musil zum gänzlichen Zerdenken [...] einer fragwürdig gewordenen faktizitären Umwelt.“⁹¹⁶

Auch Gerhard Jaschke betont die Bedeutung der Reibung an bewunderten KollegInnen: „Andererseits ist es so, daß gerade die Autoren, die für mich die wichtigsten sind, meine größten Gegner oder Feinde sind. Es ist ein ununterbrochenes zur-Wehr-Setzen, gerade gegen die, denen man einfach *restlos* [Hervorhebung i. O.] verfallen ist. Und ich bin Musil verfallen, Pavese,

⁹¹³ a.a.O.

⁹¹⁴ Ebenda. S. 213.

⁹¹⁵ Ebenda. S. 218.

⁹¹⁶ Doderer, Heimito von: Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg: Glock und Lutz 1959. S. 36.

Ezra Pound – es ist ja keine Lyrik, das ist *absolute Prosa* [Hervorhebung i. O.].⁹¹⁷ Ebenso ergehe es ihm bei der Lektüre der Werke Henry James':⁹¹⁸

„Es ist eine verbitterte Feindschaft ... und es schwankt immer ... Meistens kommt man sich lächerlich vor gegen diese Leute, dann darf man aber nicht arbeiten ... Aber nach und nach bekommt man Gewalt, auch über ganz Große ... und man kann sie niederdrücken ... Man kann sich über die Virginia Woolf oder über Forster erheben, und *dann muß ich schreiben* [Hervorhebung i. O.]. Und *das Vergleichen ist überhaupt die Kunst, die man zu beherrschen versuchen muß. Es ist die einzige Schule, die einen Sinn hat und die einen weiter- und vorwärtsbringt* [Hervorhebung i. O.]. Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig. Man muß ja auch einen Weg möglichst von einer unvorhergesehenen Stelle abbrechen ... So ist es auch falsch, ein *sogenanntes Kapitel* [Hervorhebung i. O.] in einem Buch wirklich zu Ende zu schreiben. Und so ist es falsch, überhaupt ein Buch zu Ende zu schreiben. Und *der größte Fehler* [Hervorhebung i. O.] ist, wenn ein Autor ein Buch zu Ende schreibt. Und im Umgang mit Menschen ist es auch sehr gut, wenn man die Beziehung *plötzlich abreißt* [Hervorhebung i. O.].“⁹¹⁹

2. 1. 5. 1. Gruppierungen, Zirkel

Was mit der Salonkultur, dem Aufkommen der Literatencafés und verschiedener Zirkel um AutorInnenpersönlichkeiten, die im öffentlichen Raum wirkten, begann, wird in diversen etablierten TV-Formaten wie Bernard Pivots «Apostrophes», «Caractères», «Ex Libris», «Literarisches Quartett» oder Julia Kristevas «Salon littéraire» oder in Form von virtuellen Salons im Internet wie das bis 2006 existierende «Berliner Zimmer»⁹²⁰ fortzusetzen versucht – sie alle stellen bzw. stellten zumindest rein theoretisch eine Möglichkeit der Kontaktaufnahme dar. Josef Haslinger betont im Interview, sein Durchbruch, der ihm mit «Politik der Gefühle» gelang und der alsdann mit «Opernball» gefestigt wurde,⁹²¹ verdanke er u.a. auch „[...] verschiedene[n] äußere[n] Umstände[n], – und, unter diesen ist unbedingt zu nennen, das «Literarische Quartett», das damals noch funktionierte, [...] das war ein Zufall, dass dieses Buch [...] allen vier gefallen hat, [...], es kam – was ja eher selten der Fall war – bei diesem Buch zu einer einhelligen Empfehlung [...]“.“⁹²²

⁹¹⁷ Jaschke, Gerhard: von der täglichen umdichtung des lebens alleingelassener singvögel in geschlossenen literaturapotheken am offenen mehr. innsbrucker poetik-vorlesung 1990. Innsbruck: Institut für Germanistik, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 1992. S. 50.

⁹¹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁹¹⁹ a.a.O.

⁹²⁰ Vgl.: <http://www.berlinerzimmer.de/> – Zuletzt eingesehen am 13. 01. 2012.

⁹²¹ Vgl.: Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

⁹²² a.a.O.

Heutzutage wären außerdem als weitere Faktoren, die einen Werdegang beeinflussen können, «Facebook», «Twitter» und diverse Net-Foren zu nennen. Auch regelmäßig stattfindende Veranstaltungen wie die Runde «Tea for Three» um die beiden KritikerInnen Klaus Nüchtern und Daniela Strigl wären hierzu als relevante Komponenten zu thematisieren. Exemplarisch für diverse je existente Zirkel oder Gruppierungen sollen hier drei kurz dargestellt werden:

«Forum Stadtpark»

Barbara Frischmuth erklärt im Interview, ihr Werdegang habe „[...] allein und verlassen [...]“⁹²³ ohne eine Gruppenanbindung begonnen, bevor sie in der 8. Klasse AHS Zugang zum «Forum Stadtpark» fand, was sie als „[...] ungeheuer wichtige[n] Prozess [...]“⁹²⁴ beschreibt – nicht nur da sich hierdurch Kontaktmöglichkeiten eröffneten, sondern auch wegen des Feedbacks, der Kritik, der Anerkennung. „Die Grundlagen eines literarischen Bewusstseins habe ich mir dort erarbeitet [...]“⁹²⁵ Im «Forum Stadtpark» erfolgten ihre ersten Schritte in die Szene, auch wenn es anfangs „[...] unvorstellbar [war], dass das einmal gelingen könnte [...]“⁹²⁶, sich als Literatin zu etablieren. Angeregte Diskussionen fanden statt, sie beschreibt Kolleritsch als „[...] sehr rührig [...]“⁹²⁷, Lektürehinweise und Bücher, die damals kaum erschwinglich waren, wurden untereinander weitergegeben, es habe ein großer Nachholbedarf bestanden:⁹²⁸ „Ich war wie ein Schwamm. Jede Information war mir recht. Und da ist es ja auch ungeheuer wichtig, überhaupt [...] in dieser Gruppe das Gefühl zu haben, dazuzugehören, mitreden zu können [...]“⁹²⁹ Literatur wurde zu jener Zeit, so Frischmuth, als wesentlich erfahren, es ging nicht primär um in der Szene etablierte Namen:⁹³⁰ „Damals waren die Leute neugierig auf etwas, das sie noch nicht kannten.“⁹³¹ Plötzlich, Ende der 1960er Jahre, „[...] ging es Schlag auf Schlag [...]“⁹³², und sie konnte ihre Werke „[...] bei renommierten deutschen Verlagen [...]“⁹³³ publizieren, denn über das «Literarische Colloquium» in Berlin lernte sie Walter Höllerer und Klaus

⁹²³ Barbara Frischmuth im Interview, 19. 03. 2010.

⁹²⁴ a.a.O.

⁹²⁵ a.a.O.

⁹²⁶ a.a.O.

⁹²⁷ a.a.O.

⁹²⁸ Vgl.: a.a.O.

⁹²⁹ a.a.O.

⁹³⁰ Vgl.: a.a.O.

⁹³¹ a.a.O.

⁹³² a.a.O.

⁹³³ a.a.O.

Reichart kennen, letzterem gab sie ihr Manuskript, und als Urs Widmer für eine Reihe Debüts ein Werk suchte, empfahl ihm Reichart ihres.⁹³⁴ Walter Höllerer schlug sie für die «Gruppe 47» vor und verschaffte ihr einen Zugang dorthin.⁹³⁵ Diese Gruppe sei „[...] wie eine Börse [...]“⁹³⁶ gewesen, das dortige Debüt habe ihr sicher zu den massenhaften Rezensionen verholfen.⁹³⁷

Es sei „[...] mit einem Schlag [...]“⁹³⁸ ein Durchbruch gewesen: „Es gab mich einfach.“⁹³⁹ Danach folgten „[...] die Mühen ein Leben lang, sich zu behaupten, zu bewähren [...]“⁹⁴⁰. Ein solch fulminanter Start sei damals kein Einzelfall gewesen, aber viele seien „[...] schnell wieder abgesunken, [und man habe] nie mehr wieder etwas gehört [...]“⁹⁴¹.

Das philologische Studium erachtet sie im Gegensatz zu anderen KollegInnen als hilfreich für ihr Schreiben: „Ja, aber nicht im klassischen Sinne, sondern hilfreich insofern, dass man sprachliche Disziplin gelernt hat, dass man mitgekriegt hat, was Grammatik ist, und wie unterschiedlich sie sein kann. Dass das auch alles Vereinbarungen sind und nichts Eheres [...]“⁹⁴² Darüber hinaus kam sie durch ihre Studien mit orientalischer Literatur in Berührung und stellte so fest, „[...] dass es auch ganz andere Arten gibt, etwas zu erzählen [...], einen anderen Umgang mit Sprache – und vor allem auch: die eigene Kultur, die eigene Herkunft zu objektivieren, [...] die eigene Sprache [...] und was sie kann [...]“⁹⁴³, das sei für ihr Schreiben wertvoll geworden.

Hinzugefügt sei, dass ihrer Ansicht nach sehr wohl das Handwerk erlernbar sei, ebenso ein Wissen um die Möglichkeiten literarischer Vielfalt:⁹⁴⁴ „Sagen wir so: Ich selber weiß nicht, ob ich, wenn es das gegeben hätten, das Angebot angenommen hätte. [...] Ich glaube nur nicht, dass man lernen kann, ein Autor zu werden. Das sind Prozesse, die in einem stattfinden, und es kommt halt auch darauf an, wie stark man dann in seinen Texten ist.“⁹⁴⁵ Ihres Erachtens laufen Lernprozesse verschieden ab, man könne es nicht vereinheitlichen, jeder müsse selber ausprobieren, wie er, sie lerne, doch das Kennenlernen der Literatur „[...] die vor einem war und die um einen herum [ist], das kann einem

⁹³⁴ Vgl.: a.a.O.

⁹³⁵ Vgl.: a.a.O.

⁹³⁶ a.a.O.

⁹³⁷ Vgl.: a.a.O.

⁹³⁸ a.a.O.

⁹³⁹ a.a.O.

⁹⁴⁰ a.a.O.

⁹⁴¹ a.a.O.

⁹⁴² a.a.O.

⁹⁴³ a.a.O.

⁹⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

⁹⁴⁵ a.a.O.

niemand abnehmen, auch nicht der beste Lehrer [...]“⁹⁴⁶. Selektiv Poetiken und Essays zu lesen, das halte sie für sinnvoll, es dürfe jedoch nicht in weiterer Folge ein Übermaß an Theorie das literarische Werk belasten: „Das endet dann in diesen sogenannten Erfolgsrezepten – da bin ich immer sehr misstrauisch.“⁹⁴⁷ Hierin sehe sie auch ein Problem der amerikanischen Literaturszene mit ihren mannigfaltigen Schreibschulen, in denen die Absolventinnen alsdann wieder unterrichten, was ein zirkuläres Phänomen bewirke;⁹⁴⁸ sie produzieren so „[...] die perfekte Schreibe [...]“⁹⁴⁹, was problematisch sei und ihrer Ansicht nach zu Texten von sehr geringem Interesse führe, weil sie einen „Rezeptcharakter“⁹⁵⁰ aufweisen: „Aber diese Schreibschulen neigen dann ja schon dazu, zu sagen, ‘what to do’, um ein erfolgreicher Autor zu sein. Das überleben die wenigsten, sagen wir so.“⁹⁵¹ Hieraus eine Gegnerschaft zur Etablierung von Schreibstudiengängen abzuleiten wäre jedoch ein falscher Schluss:

„Ich bin nicht dagegen. Ich bin nur dagegen zu glauben, wenn man in so eine Schule geht, dass man da wirklich lernen würde, ein Autor zu sein. Man lernt nur besser schreiben, vielleicht; oder gewisse schreibtechnische Probleme besser zu meistern – in Zusammenhang mit Nebensätzen, Verkürzungen, was es halt an ganz normalen Problemen gibt [...]. Aber ich glaube nicht, dass man – wenn man nicht schon ein Autor ist – durch eine Schule einer wird. – Das kann einem einiges erleichtern, das glaube ich auch. Und man muss halt aufpassen, dass man nicht vor lauter Einflüssen oder vor lauter Annäherung an den Lehrer dann erst recht einen Umweg macht.“⁹⁵²

Eine grundlegende Differenz zum autodidaktischen Weg sieht sie in den Hierarchien, die in einer institutionalisierten Lehre sogleich mitschwingen.⁹⁵³ In kollegialen Verbänden, wie sie sich rund um das «Forum Stadtpark» manifestierten, gab es kein LehrerIn-SchülerIn-Verhältnis, obgleich die Älteren wie z. B. Kolleritsch mehr wussten,⁹⁵⁴ vielleicht auch deren Aussagen hierdurch ein „[...] gewisses Gewicht [...]“⁹⁵⁵ hatten, es war „[...] ein aktiver Betrieb [...]“⁹⁵⁶ in „[...] freier Wildbahn [...]“⁹⁵⁷. An den „[...] absoluten Autodidakt[en] [...]“⁹⁵⁸ glaube sie ohnehin nicht, denn jede/r müsse eines Tages mit den

⁹⁴⁶ a.a.O.

⁹⁴⁷ a.a.O.

⁹⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

⁹⁴⁹ a.a.O.

⁹⁵⁰ a.a.O.

⁹⁵¹ a.a.O.

⁹⁵² a.a.O.

⁹⁵³ Vgl.: a.a.O.

⁹⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

⁹⁵⁵ a.a.O.

⁹⁵⁶ a.a.O.

⁹⁵⁷ a.a.O.

⁹⁵⁸ a.a.O.

eigenen Texten in die Außenwelt, brauche den Austausch mit KollegInnen ebenso wie Reaktionen der LeserInnen.⁹⁵⁹ Es bedürfe zudem des Glücks sowie der umsichtigen Lebensplanung, um sich von der öffentlichen Hand, von Stipendien nicht abhängig zu machen, denn diese können genauso wie sie kommen, auch wieder ausbleiben, wesentlich sei ein breitgefächertes Arbeiten, sich Nischen zu schaffen und diverse Arbeitsprojekte – seien es Essays, Vorträge, Lesungen, kleinere Publikationen – parallel zu Romanprojekten zu führen.⁹⁶⁰

Jutta Treiber betont, sie ziehe freie Gruppen, in denen KollegInnen sich untereinander austauschen, jeder institutionalisierten Variante vor:

„Ich habe da eine unendlich schmerzliche Erfahrung: Ich war in den Anfängen meines Schreibens bei einer ›Hörspieltagung in Unterrabnitz‹ (Leitung Jan Rys), und dort wurde mein erstes Hörspiel derart vernichtend kritisiert, dass ich danach drei Tage lang krank war. Ich schwor mir damals, ich würde mir von nun an SEHR GENAU [Hervorhebung i. O.] überlegen, was ich schreiben würde, ich würde mir niemals mehr im Leben eine derartige Blöße geben - und das ist mir auch gelungen!“⁹⁶¹

Die Versammlungen schildert auch Manfred Chobot als prägend:

„Jan Rys (eigentlich Marcel Nierlich), ein zu Lebzeiten überaus erfolgreicher Hörspielautor, ließ sich irgendwann in Unterrabnitz nieder und begründete eine jährliche Hörspieltagung. Dort eingeladen zu werden war eine Ehre. Denn die Tagung war international. Fast von jeder deutschen Sendeanstalt war ein Dramaturg – oder sogar mehrere, womöglich der Hörspielchef persönlich in der Mühle von Unterrabnitz. Selbstverständlich auch Regisseure. [...] Begonnen wurde stets mit jenem Hörspiel, das den renommierten ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹ erhalten hatte. Danach wurde diskutiert. Die Kritik war heftig bis heftigst. Da blieb oft kein Auge trocken. (Manchmal eben auch Tränen.) Die ersten Jahre bin ich mir wie eine kleine graue Maus vorgekommen: Nicht zu viel sagen, nicht zu viel kritisieren, um selbst nicht allzu viele Ohrfeigen zu bekommen. Dem Autor die Wahrheit zu sagen, ohne verletzend zu sein, war mitunter nicht leicht. Denn immerhin waren es Freunde und Kollegen und danach saß man gemeinsam beim Wirtin. Kritisiert (bzw. besprochen) wurden ebenso dramaturgische und textliche Fragen wie Aspekte der Regie, der Produktion, der Gestaltung, die Fragen des Einsatzes von Musik. Auch die Sprecher kamen nicht ungeschoren davon. Z.B.: Guter Text, miserable Produktion, Fehler der Regie – oder umgekehrt. (Dem Regisseur und den Schauspielern ist es gelungen, aus einem schlechten Text das Beste herauszuholen.)“⁹⁶²

⁹⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

⁹⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

⁹⁶¹ Jutta Treiber, Fragebogen, 20. 07. 2009.

⁹⁶² Manfred Chobot, E-Mail-Auskunft, 31. 08. 2009.

Die «Wiener Gruppe»

Da die «Wiener Gruppe» bereits in der einschlägigen Fachliteratur⁹⁶³ umfassend dokumentiert ist, soll im Rahmen dieser Arbeit diese Gruppierung nur als Beispiel einer kollegialen Vernetzung thematisiert werden.

Die Entstehung der «Wiener Gruppe» wird in der Regel um eine erste Veranstaltung am 20. 06. 1957 datiert, welche im „[...] intimen theater in der wiener liliengasse nummer 3 [...] von *friedrich achleitner*, *h.c. artmann*, *konrad bayer*, *gerhard rühm* und *oswald wiener* [Hervorhebung i. O.] [...]“⁹⁶⁴ bestritten wurde. Doch eigentlich müsse man den Beginn Jahre vorher datieren, so Gerhard Jaschke, und zwar 1946, als MalerInnen den «art club» gründeten, dessen erster Präsident Albert Paris Gütersloh war und der ein „[...] sammelbecken aller fortschrittlichen künstlerischen tendenzen [...]“⁹⁶⁵ darstellte. „die «hundsgruppe», deren radikalster vertreter *arnulf rainer* [Hervorhebung i. O.] war, spaltete sich vom [«]art-club[»] [sic!], der in den «strohkoffer», einem kleinen lokal unter der loos-bar, übersiedelte, ab.“⁹⁶⁶ Rühm lernt Achleitner bei Arnulf Rainers Sommerfest kennen,⁹⁶⁷ H.C. Artmann wird von Jaschke zugeschrieben, er „[...] inspirierte den freundeskreis [...]“⁹⁶⁸. Die Jungen haben das dominante Gefühl, als Avantgarde unerwünscht zu sein, auch Überlegungen, ins Ausland zu gehen, entstehen:⁹⁶⁹ „unter diesem «brauch ma ned»-klima litten wohl wie die dichter viele der fortschrittlichsten maler, bildhauer, musiker, filmemacher, architekten und wissenschaftler.“⁹⁷⁰ Erste Erfolge situierten sich in Deutschland: „*bayer* [Hervorhebung i. O.] fährt zu einer tagung der [«]gruppe 47[»], er lernt *ledig-rowohlt* [Hervorhebung i. O.] kennen. ein vertrag über den roman «der sechste sinn» wird abgeschlossen. Der [«]walter verlag[»] in olten übernimmt *bayers* [Hervorhebung i. O.] «der kopf des vitus bering».“⁹⁷¹

Auch Artmann betont, es habe in der Schweiz und in Berlin weitaus mehr Offenheit für die «Wiener Gruppe» und ihre Form der Dichtung geherrscht als

⁹⁶³ Vgl. z. B.: Jaschke, Gerhard: von der täglichen umdichtung des lebens alleingelassener singvögel in geschlossenen literaturapotheken am offenen mehr. innsbrucker poetik-vorlesung 1990. Innsbruck: Institut für Germanistik, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 1992.

⁹⁶⁴ Ebenda. S. 53.

⁹⁶⁵ Ebenda. S. 54.

⁹⁶⁶ Ebenda. S. 64.

⁹⁶⁷ Vgl.: Ebenda. S. 79.

⁹⁶⁸ Ebenda. S. 64.

⁹⁶⁹ Vgl.: Ebenda. S. 81.

⁹⁷⁰ Ebenda. S. 82.

⁹⁷¹ Ebenda. S. 83.

in Österreich,⁹⁷² wo es Bayer und Rühm erst nach und nach zu publizieren gelingt.⁹⁷³ Für das Jahr 1964 notiert Gerhard Jaschke in seiner Poetik-Vorlesung:

„*achleitner* [Hervorhebung i. O.] wandte sich wieder ganz der architekturtheorie zu, *bayer* [Hervorhebung i. O.] zog sich ins schloß hagenberg in n.ö. zurück, um an seinem roman <der sechste sinn> weiterzuarbeiten. *wiener* [Hervorhebung i. O.] hatte seinen job bei olivetti und arbeitete an seinem roman <die verbesserung von mitteleuropa>, *rühm* [Hervorhebung i. O.] übersiedelte nach berlin. bei der frankfurter buchmesse kommen *bayer* [Hervorhebung i. O.] und *rühm* [Hervorhebung i. O.] letztmals zusammen. Knapp darauf begeht *bayer* [Hervorhebung i. O.] in wien selbstmord.“⁹⁷⁴

Oswald Wieners Roman «Die Verbesserung von Mitteleuropa», „[...] der auf betreiben von *ernst jandl* [Hervorhebung i. O.] in der literaturzeitschrift <manuskripte> in fortsetzungen abgedruckt wurde [...]“⁹⁷⁵ führt zu einem Pornografieprozess.⁹⁷⁶ „Eine wunderbare Sammlung von Stellen aus Oswald Wiener und die Schlußzeilen eines Gedichts von Schwitters über die Nymphe waren der Anlaß.“⁹⁷⁷ Fazit war, dass seitens des Unterrichtsministeriums ein Verbreitungsverbot gegen die Nummer 18 der «Manuskripte» erlassen wurde.⁹⁷⁸

Friederike Mayröcker, die betont, sie habe während der ersten Jahre keinen Kontakt zu KollegInnen gehabt,⁹⁷⁹ lernte 1954 über Andreas Okopenko ihren späteren Lebensgefährten, den Kollegen Ernst Jandl kennen, und in weiterer Folge in den 1960er Jahren die Mitglieder der «Wiener Gruppe»:⁹⁸⁰

„Ich habe dann weitere neun Jahre warten müssen, bis ich im Rowohlt Verlag über einen Außenlektor, Gerald Bisinger, ein Manuskript einreichen konnte. Gerald Bisinger (mit dem war ich befreundet, so wie mit Okopenko und einigen anderen) hat mich eingeladen, ein Manuskript zusammenzustellen für den Rowohlt Verlag. Er war sehr interessiert an der <Wiener Gruppe>, auch an Leuten wie mir und

⁹⁷² Vgl.: H. C. Artmann: Ich bin kein Berufswiener In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 38.

⁹⁷³ Vgl.: Jaschke, Gerhard: von der täglichen umdichtung des lebens alleingelassener singvögel in geschlossenen literaturapotheken am offenen mehr. innsbrucker poetik-vorlesung 1990. Innsbruck: Institut für Germanistik, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 1992. S. 83.

⁹⁷⁴ Ebenda. S. 84.

⁹⁷⁵ Ebenda. S. 92.

⁹⁷⁶ Vgl.: a.a.O.

⁹⁷⁷ Kolleritsch, Alfred: Das verhängnisvolle Zusammenklingen von Kunst und Fremdenverkehr. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 49.

⁹⁷⁸ Vgl.: a.a.O.

⁹⁷⁹ Vgl.: Friederike Mayröcker: Ich bin ein deutschsprachiger Dichter. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 25.

⁹⁸⁰ Vgl.: Ebenda. S. 26.

anderen Avantgardisten. Das war mein erster repräsentativer Gedichtband.⁹⁸¹

Sie sieht sich als gleichberechtigtes Mitglied in der «Wiener Gruppe»,⁹⁸² engeren Kontakt habe sie mit Rühm und Artmann gehabt, weniger hingegen mit Bayer und Achleitner,⁹⁸³ vor Oswald Wiener, den sie sehr bewunderte, hatte sie großen Respekt und eine gewisse Scheu.⁹⁸⁴ Damals sei sie außerdem mit einigen PEN-AutorInnen wie Jeannie Ebner befreundet gewesen;⁹⁸⁵ ebenso mit Alfred Kolleritsch, Wolfi Bauer, Gunter Falk,⁹⁸⁶ 1975 mit Bodo Hell und Liesl Ujvary.⁹⁸⁷

„Und seit den [19]80ern gibt's eine ganze Schar von wunderbaren Autoren: Peter Waterhouse, Margit Ulama, Helga Glantschnig ... Und dann die Leute aus der Bundesrepublik, aus Köln. Da gibts den Marcel Bayer, der hier in der Stadt- und Landesbibliothek meinen Vorlaß eingerichtet hat, ein guter Prosaist und Lyriker. Dann gibt's den Thomas Kling, das ist einer der wichtigsten deutschsprachigen Lyriker, und den Norbert Hummelt; auch ein ausgezeichnete Lyriker. Und Elke Erb, der ich den «Erich Fried-Preis» zugesprochen habe; eine Dichterin aus Ostberlin.“⁹⁸⁸

Implizit zeigt sich hier auch die Wertschätzung gegenüber kollegialen Verbindungen.

H. C. Artmann erzählt über die Anfänge:

„Wir haben uns jeden Dienstag an der Batthyány-Stiege in der Hofburg getroffen: Okopenko, Fritsch, Ernst Kein, Weissenborn. Gerhard Rühm ist dann später dazugekommen und Konrad Bayer, Jandl, Mayröcker. Die war noch im «Plan» drin. Ich hätte auch im «Plan» kommen sollen, aber da ist er gerade eingegangen, 1948. Das hat mir sehr leid getan, weil das eine sehr gute Zeitschrift war damals. – Es hat ja keiner von uns gedacht, daß er jemals gedruckt wird.“⁹⁸⁹

Artmann streicht hervor, eine «Wiener Gruppe» als formierte Gruppierung habe es nie gegeben, deshalb sei es auch nicht korrekt, dass man ihn ausgeschlossen habe, sondern es sei per se ein lockerer Freundschaftskreis gewesen:⁹⁹⁰ „Da ist niemand ausgeschlossen worden. Das sind so Germanistenscherze halt ... so überlieferte Sachen, die sie wo gelesen haben,

⁹⁸¹ a.a.O.

⁹⁸² Vgl.: Ebenda. S. 28.

⁹⁸³ Vgl.: a.a.O.

⁹⁸⁴ Vgl.: Ebenda. S. 29.

⁹⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

⁹⁸⁶ Vgl.: Ebenda. S. 30.

⁹⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

⁹⁸⁸ a.a.O.

⁹⁸⁹ H. C. Artmann: Ich bin kein Berufswiener In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 36.

⁹⁹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 38.

daß einer das und das gesagt hat ...“⁹⁹¹ Im Gegenteil: Man habe einander beinahe täglich in den jeweiligen Wohnungen getroffen:⁹⁹²

„Zu Schmalzbrot und Tee, weil wir nicht mehr gehabt haben. Beim Gerhard Rühm sind wir gesessen oder bei mir zu Haus im Kabinett bei meiner Mutter und haben Dreier geraucht, daß es nur so gstaubt hat ... fünf, sechs Leute. Meine Mutter hat dann immer das Fenster aufgerissen und gesagt: ‹Ihr erstickts sonst ja.› Der Kreis war sehr fest zusammen. Wir sind jetzt noch die besten Freunde, bis auf einige Spitzen, die man gegenseitig halt hat.“⁹⁹³

Den privaten Kreis, der sich miteinander trifft, um neue Texte zu diskutieren, schildert Jandl etwas anders:

„Wir nahmen [19]56 Kontakt auf mit Artmann und Rühm, und es gab einige Monate, in denen wir uns häufig trafen in der Wohnung von Friederike Mayröcker. Jeder hatte seine neuen Sachen mit und legte sie den anderen vor. Es zeigten sich allerdings bald Differenzen zwischen Rühm und mir, weil ich, im Sinne etwa eines Jacques Prévert oder eines Brecht, eine viel gegenstandsgebundener Art von Lyrik versuchte; also Gedichte mit Themen aus dem eigenen Erleben, mit Themen aus meinem Leben, aus meiner Umwelt. Während Rühm in dieser Zeit jedenfalls den Eindruck erweckte, er sei vor allem an der Thematisierung der Sprache interessiert und an der Ausschaltung jeder von außen hereindrängenden Aktualität. Die Aktualität bestand nach Rühm im Ästhetischen, in der formalen Behandlung der Sprache. Damit kam er der Konkreten Poesie sehr nahe.“⁹⁹⁴

Als unterstützenden Faktor seitens der etablierten KollegInnen bezeichnet Artmann Heimito von Doderer.⁹⁹⁵

Jandl verweist auf Artmann als Protegé Polakovics, der ihm Zugang zum «Otto Müller» Verlag verschaffte:

„[...] als 1958 das erste Buch von Artmann erschien, ‹med ana schwaozzn dintn›, war es ein äußerst großer Erfolg. Das hat ihm Friedrich Polakovics zusammengestellt und eingerichtet, mit alten Ringelspielbildern. Dieser Erfolg wurde wiederum von anderen Mitgliedern der ‹Wiener Gruppe›, vor allem von Rühm, scheel angesehen; denn sie wollten nicht populär werden. Sie hatten sich geschworen, lange nicht zu veröffentlichen. Und wenn, dann doch alles gemeinsam zu machen. Und dann schert Artmann aus, wird von dem nicht allseits beliebten Polakovics protegert; der bringt das zum [‹]Otto Müller Verlag [›], und es wird ein Bestseller! Als dann meine Erfolge in Deutschland kamen, besuchte ich Polakovics einmal, und es kam zu einem furchtbaren Streit, denn plötzlich war ihm nicht recht, daß ich in Deutschland publiziere. Ich kann mich noch erinnern, daß er mich anschrie: ‹Du Piefke!› und mich aus seiner Wohnung

⁹⁹¹ a.a.O.

⁹⁹² Vgl.: a.a.O.

⁹⁹³ a.a.O.

⁹⁹⁴ Ernst Jandl: Eine gewisse Tendenz, alles zu relativieren. In: Provinz, sozusagen.

Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 12.

⁹⁹⁵ Vgl.: H. C. Artmann: Ich bin kein Berufswiener In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 39.

hinausschmiß. Er hat ein falsches Bild von Deutschland gehabt, sah Deutschland von neonazistischen Gruppierungen gelenkt.⁹⁹⁶

Ernst Jandl erwähnt außerdem die Zeitschrift «Neue Wege» als prägend für die Anfangszeit in den späten 1940er Jahren, dort seien wenig später auch erste lyrische Texte Jandls abgedruckt worden:⁹⁹⁷ „Die Zeitschrift hatte es sich zur Aufgabe gestellt, unter anderem jungen Autoren erste Publikationsmöglichkeiten zu bieten. Man war ja damals in Wien doch ziemlich isoliert, der Kontakt zu Deutschland, zumindest in meinem Erleben, war gleich Null. Man hat von einer neuen deutschen Literatur keine Ahnung gehabt.⁹⁹⁸ Es folgten Publikationen in Hans Weigels «Stimmen der Gegenwart»,⁹⁹⁹ die Freundschaft mit dem Lyrikredakteur der «Neuen Wege», Friedrich Polakovics, sowie die Bekanntschaft mit Rudolf Felmayer, der jedoch nur begrenzt das Vorhaben der jüngeren KollegInnen nachvollziehen konnte,¹⁰⁰⁰ führte zu weiteren Publikationen.¹⁰⁰¹

Konkurrenz innerhalb der Gruppe schildert Jandl als Faktum:

„Auch mit Achleitner kamen wir in Berührung, in «Galerie nächst St. Stephan», glaub ich. Und da fragte ich ihn, was er denn zu meinen Sachen sage, und er sagt: «Weißt, mir san die etwas zu kabarettistisch». Ich war frappiert, aber was konnte man da machen? Ich geriet aber in Zorn, als, nicht lange danach, plötzlich ein literarisches Kabarett da war mit der «Wiener Gruppe» im Zentrum, und ich hatte keine Ahnung davon gehabt. Ich war wahnsinnig wild, wütend darüber. Mir wirft man Kabarettistisches vor, und wenn dann ein Kabarett gemacht wird, gehöre ich nicht dazu. Das lockerte etwas die Beziehung zur «Wiener Gruppe».¹⁰⁰²

Ebenso beschreibt er ein Konkurrenzverhältnis zu Rühm, das er aber mehr auf Rühms Seite verortet.¹⁰⁰³ Während einer Lesung in Deutschland lernt er Max Bense und Helmut Heißenbüttel kennen,¹⁰⁰⁴ in den bibliophilen «Walter-Drucken», die einzig der experimentellen Literatur vorbehalten sind, erscheint ein Band mit Jandls Werken,¹⁰⁰⁵ statt dem geplanten Sammelband der «Wiener Gruppe».¹⁰⁰⁶ Diese Publikationen und erste Erfolge in Deutschland bewirken auch in Österreich ein Echo:

⁹⁹⁶ Ernst Jandl: Eine gewisse Tendenz, alles zu relativieren. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 17.

⁹⁹⁷ Vgl.: Ebenda. S. 10.

⁹⁹⁸ Ebenda. S. 9.

⁹⁹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 11.

¹⁰⁰⁰ Vgl.: Ebenda. S. 15.

¹⁰⁰¹ Vgl.: Ebenda. S. 11.

¹⁰⁰² Ebenda. S. 13.

¹⁰⁰³ Vgl.: Ebenda. S. 14.

¹⁰⁰⁴ Vgl.: Ebenda. S. 16.

¹⁰⁰⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁰⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

„Das hat schon nach Österreich zurückgewirkt, wobei es aber nicht Wien war, sondern Graz. Fredy Kolleritsch und das ›Forum Stadtpark‹ haben mich schon in der ersten Hälfte der [19]60er Jahre zu einer Lesung geholt und haben auch Sachen von mir abgedruckt; auch Sachen von Rühm natürlich und die ›Wiener Gruppe‹ vorgestellt. Hier hat man endlich eine offene Gruppe von Kunst- und Literaturbegeisterten gehabt, mit denen man reden konnte; wo es gar keine Zweifel daran gab, daß das, was man machte, doch Poesie sei. Graz war für Österreich sehr wichtig. Von dort aus ist alles weitergegangen.“¹⁰⁰⁷

Heimrad Bäcker äußert sich in einem Interview über Verlagstätigkeit und das Zusammenspiel mit der «Wiener Gruppe»:

„Als wir gesagt haben, wir machen jetzt einen kleinen Verlag, hab ich gedacht, ich muß das gleich mit den Namen einiger Freunde stützen. Und wir haben ein Lektorat gemacht: Achleitner, Czurda, Priessnitz, Rühm. [...] Es waren ungefähr fünfzig Bücher; drei bis vier pro Jahr.“¹⁰⁰⁸ AutorInnen kamen über persönliche Empfehlungen an den Verlag:¹⁰⁰⁹ „Über unsere Lektoren. Jandl hat uns Czernin empfohlen; Rühm wollte unbedingt Adrian machen; Priessnitz hat Schmatz gekannt und gewußt, da ist was drin. Auch Elfriede Gerstl ist über Priessnitz gekommen. Andere wiederum haben Texte geschickt ...“¹⁰¹⁰

Die Möglichkeit eine ähnliche Gruppierung heute zu etablieren scheint wenig glaubwürdig, da die Situation im 21. Jahrhundert von jener anno dazumal grundlegend differiert.

«Gruppe 47»

Hans Christoph Buch betont, er habe in der «Gruppe 47» „[...] das Spiel ›Literatur‹ kennengelernt und die Leute, die es betreiben. Ich gehörte dazu und das hat mir gefallen. Zu meinem ›Werdegang‹ hat es nichts beigetragen. In diesem ›Spiel‹ ist man so viel wie man mitbringt, im Spiel selbst wird man nichts mehr.“¹⁰¹¹ Dass er hierdurch jedoch zahlreiche KollegInnen kennen lernte erwähnt Buch ebenfalls:

„Die ›Gruppe 47‹ bot mir eine Plattform, die mich auf einem Schlag mit den bedeutendsten Vertretern der Gegenwartsliteratur bekannt gemacht hat. Der frühe Erfolg – mein erstes Buch erschien 1966, ich

¹⁰⁰⁷ Ebenda. S. 17.

¹⁰⁰⁸ Bäcker, Heimrad: Sprache neu zu sprechen. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 59.

¹⁰⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁰¹⁰ a.a.O.

¹⁰¹¹ Bichsel, Peter: «Wenn einer eine Pfeife raucht, dann ist das eine Geschichte». In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 24.

war damals zweiundzwanzig – war ein Danaergeschenk: ich habe fast zehn Jahre gebraucht, um den zweiten Erzählband zu schreiben.“¹⁰¹²

In einem Interview mit Michael Lenz charakterisiert der Interviewer die «Gruppe 47» einerseits als „Freundschaftsbund“¹⁰¹³, andererseits seien „[...] gnadenlos[e] Anfeindungen und Eifersüchteleien [...]“¹⁰¹⁴ bekannt. Michael Lenz verweist in seiner Antwort auf die Frage, ob solche Bünde der Literatur dienen, auf zwei Seiten der Medaille hin:

„Andreas Ammer hat ja in seinem Film (Vom Glanz und Vergehen der Gruppe 47, Anm. d. Red.) sehr gut gezeigt, dass es in der [◁]Gruppe 47[▷] Opfer von hohem literarischem Rang gab, die unter dem Deckel gehalten wurden, wie z.B. Albert Vigoleis Thelen. Andererseits startete die [◁]Gruppe 47[▷] ja zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und das war – es klingt jetzt euphemistisch – ein einzigartiges Startkapital. Das hat damals auf jeden Fall zu fruchtbaren Diskussionen über einen bestimmten Literaturbegriff beigetragen – Stichwort «Kahlschlagsliteratur». Und es ging auch um verschiedene, einander offen oder versteckt befeindende Haltungen und Gruppierungen. Nicht zu vergessen ist aber auch so etwas wie das Bielefelder Colloquium Neue Poesie, das später an der Entdeckung avancierter Literaturpositionen arbeitete, was ja in der [◁]Gruppe 47[▷] überhaupt nicht auf dem Tablett war.“¹⁰¹⁵

An die Möglichkeit der Etablierung einer ähnlichen Gruppe heute glaube er nicht: „Die historische Situation fehlt und es fehlt auch anscheinend die historische Notwendigkeit, über einen Literaturbegriff jenseits von Gattungsrelevanzen zu verhandeln.“¹⁰¹⁶

2.1.5.2. Interessensgemeinschaften

Interessensgemeinschaften spielen heutzutage kaum eine Rolle für den Werdegang eines Autors, einer Autorin; in Österreich stellen GAV-Grazer Autorinnen und Autoren Versammlung¹⁰¹⁷ sowie die IG-Interessensgemeinschaft der Autorinnen Autoren¹⁰¹⁸ eine Kontakt-Möglichkeit

¹⁰¹² Buch, Hans Christoph: «Alles, was ich versuchen kann, ist, mit den Mitteln der Sprache Zustände zu beschreiben, die schon lange jeder Beschreibung spotten». In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 98.

¹⁰¹³ Eggers, Michael: «Boxen ist ein toller Sport.» o. D. URL: http://www.polar-zeitschrift.de/polar_05.php?id=252 – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹⁰¹⁴ a.a.O.

¹⁰¹⁵ a.a.O.

¹⁰¹⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁰¹⁷ Vgl.: Geschichte. Zum kulturpolitischen Kontext der Gründung. URL:

<http://www.gav.at/index.php?id=210> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

¹⁰¹⁸ Vgl.: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6541> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

zu KollegInnen dar, gemeinsame Lesungs- und Arbeitsprojekte können entwickelt werden; im Hinblick auf die Standesvertretung durch die IG Autorinnen Autoren wäre zudem die Möglichkeit einer rechtlichen sowie einer steuerrechtlichen Beratung zu erwähnen. Wer in der GAV vertreten ist, kann in Österreich nicht im P.E.N. Mitglied sein, was historische Gründe in der Entstehungsgeschichte der GAV als Gegenpol und Hort der einstigen Avantgarde hat.

2.1.5.3. Die Rolle des bzw. der ErstleserIn

Hanns Josef Ortheil schreibt über die Entwicklung des Manuskriptes während des Arbeitsprozesses, bei dem aus der ersten Idee ein Faszinosum zur Romanwelt erwächst:

„So gestaltet sich die Romanarbeit zu einem dauernden Hin und Her zwischen Geheimhaltung und allmählicher Öffnung, zwischen Rückzug und Mitteilung. Spielt der Schriftsteller solche Prozesse zunächst nur mit sich selbst durch (indem er sie aufschreibt und dokumentiert), so überträgt er sie später auf das Gespräch mit seinem Lektor, das sich in ganz ähnlicher Form aus Andeutungen, Festlegungen und zurückgenommenen Absichts-Erklärungen zusammensetzt. Erstaunlich ist, dass all diese Vorgänge von vielen Romanautoren mehr oder weniger detailliert und bruchstückhaft angesprochen, im Einzelnen aber weder untersucht noch begrifflich genau erfasst und gedeutet worden sind.“¹⁰¹⁹

Zahlreiche AutorInnen betonen die Geheimhaltung des im Werden befindlichen Werkes:

„Auf der erfreulichen Seite steht das Bewußtsein, daß man während des Schreibens vollständig und glücklich in das Buch vertieft ist, egal ob das Schreiben sechs Wochen, sechs Monate oder noch viel länger dauert. Man muß das Buch auch beschützen, während man es schreibt; es ist zum Beispiel ein großer Fehler, einen Teil des Buches jemandem zu zeigen, bei dem man mit einer scharfen Kritik rechnen muß, wodurch möglicherweise das eigene Selbstvertrauen Schaden erleidet.“¹⁰²⁰

Sie warnen, es sei gefährlich, zu früh über einen in Arbeit befindlichen Text zu sprechen: „Phantasie und Wille sind einander nicht gut. Ein Funken Entschluß ist nötig, um das Bemerkte nicht wieder aus der Sprache fliehen zu lassen.“¹⁰²¹ Zum Arbeiten brauche man: „Nur Ruhe als Möglichkeit zur Konzentration.“¹⁰²²; nicht aber eine Einwirkung von außen. Sten Nadolny sagt, er könne nicht über

¹⁰¹⁹ Ortheil, Hanns-Josef; Klaus Siblewski: Wie Romane entstehen. München: Luchterhand Literaturverlag 2008. S. 6.

¹⁰²⁰ Highsmith, Patricia: Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt. Zürich: Diogenes Verlag 1985. S. 130.

¹⁰²¹ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S.

161.

¹⁰²² a.a.O.

den Roman, an dem er arbeite sprechen, er fühle sich nicht stark genug.¹⁰²³

„Das geht nicht, ich würde dabei eine Art Freundschaft mit ihm aufs Spiel setzen, was rasch schiefgehen kann. Die Quellen der Inspiration sind durch Geschwätz leicht zu verstopfen, vor allem durch mein eigenes.“¹⁰²⁴

Tritt man mit dem Werk an eine/n ErstleserIn heran, so ist diese/r eigentlich bereits der zweite, wie Sten Nadolny aufzeigt,¹⁰²⁵ denn der erste war bereits der Literat, die Literatin selbst. Das Hinausgehen mit dem Enstandenen in jene zweite Außenwelt, kann Chance oder Gefahr bedeuten, weshalb ErstleserInnen, um bei diesem gewohnten Terminus trotz der darin sich manifestierenden Widersinnigkeit zu bleiben, mit Bedacht gewählt werden sollen. Schul- und Studienfreunde, die einen schon als pickeliges Kind kannten, seien höchst ungeeignet, ebenso Brüder, Schwestern.¹⁰²⁶ „[...] [U]nd Verlagslektoren – mit ein paar wunderbaren Ausnahmen!“¹⁰²⁷ Tracy Chevalier setzt auf die Liste ungeeigneter ErstleserInnen auch den eigenen Partner: „I never give a manuscript to my husband to read. He is the most important person, so I want him to read it when it is at its best. So he reads it after it has been edited. I don't want him to help me, in the same way that I don't think couples should teach each other to drive! My agent is the person who reads the manuscript first.“¹⁰²⁸

Margret Drabble äußert sich auf ähnliche Art und Weise:

„My father's work, I enjoyed very much, and indeed helped him with it, in that we talked about it. My husband and I talk a lot about books, but we never interfere with each other's work while it is in progress. I have found him extremely supportive, poor chap. He has to put up with my moods, and I have to put up with his, which are often work-related.“¹⁰²⁹

Harry Mathews hingegen erlebte die Hinweise seiner ersten Frau als außerordentlich hilfreich:

„I had a very good reader, who was my first wife [Niki de Saint Phalle], who suffered the torments of the damned for having to tell me again and again, 'No this isn't any good.' She was a terrific reader, and I knew she was totally supportive of me, and I would get upset about

¹⁰²³ Vgl.: Nadolny, Sten: Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und die Münchner Poetik-Vorlesungen. München: Piper Verlag 2001. S. 78.

¹⁰²⁴ a.a.O.

¹⁰²⁵ Vgl.: Ebenda. S. 142.

¹⁰²⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁰²⁷ a.a.O.

¹⁰²⁸ Chevalier, Tracy. In: the way we write. Interviews with award-winning writers. Hg.ⁱⁿ: Baker, Barbara. London: Continuum 2007. S. 43.

¹⁰²⁹ Margret Drabble. In: the way we write. Interviews with award-winning writers. Hg.ⁱⁿ: Baker, Barbara. London: Continuum 2007. S. 68.

her reactions, but then I would bless her for being honest with me. So she kept me on track until it worked out.”¹⁰³⁰

Ebenso Jutta Treiber, deren Familie die Funktion der ErstleserInnen erfüllt.¹⁰³¹

Monika Wogrolly betont, der Dialog sei wichtig: „Aber nicht unbedingt mit Menschen aus der <schreibenden Zunft>. Eher mit echten LeserInnen. Menschen mit Interesse, Reflexionsvermögen, Wertschätzung und dennoch ehrlicher Kritik.“¹⁰³² Georg Bydlinski gibt an, er erachte es für wesentlich, dass es sich dabei um „[...] solidarisch-kritische LeserInnen [...]“¹⁰³³ handle, denen man vertraue.

Als Fazit liegt der Schluss nahe, so unterschiedlich AutorInnen in ihrer Arbeitshaltung sein mögen, so divergent sind auch die ErstleserInnen, die sie sich wählen. Allen gemein ist jedoch das Wissen um die Bedeutung eines mit Bedacht gewählten ersten Lesers, einer ersten Rezipientin im Außen.

2. 1. 6. Das Bedürfnis nach Zeit

„Wenn Sie Schriftsteller werden wollen, müssen Sie vor allem zweierlei tun: viel lesen und viel schreiben. Um diese beiden Dinge kommen Sie nicht herum, nicht daß ich wüßte. Da gibt's keine Abkürzung.“¹⁰³⁴ In diesem Zitat Stephen Kings steckt implizit auch die Aussage, nicht nur das Schreiben des einzelnen Werkes bedürfe der Zeit, sondern auch der Werdegang an und für sich. Anton Čechov formuliert: „Ein Schriftsteller muß viel schreiben, aber er darf es nicht eilig haben.“¹⁰³⁵ Und ebenso Rainer Maria Rilke:

„Da gibt es kein Messen mit der Zeit, da gilt kein Jahr, und zehn Jahre sind nichts, Künstler sein heißt: nicht rechnen und zählen; reifen wie der Baum, der seine Säfte nicht drängt und getrost in den Stürmen des Frühlings steht ohne die Angst, daß dahinter kein Sommer kommen könnte. Er kommt doch. Aber er kommt nur zu den Geduldigen, die da sind, als ob die Ewigkeit vor ihnen läge, so sorglos still und weit. Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen, denen ich dankbar bin: *Geduld* [Hervorhebung i. O.] ist alles!“¹⁰³⁶

¹⁰³⁰ Harry Mathews. In: the way we write. Interviews with award-winning writers. Hg.ⁱⁿ: Baker, Barbara. London: Continuum 2007. S. 121.

¹⁰³¹ Vgl.: Jutta Treiber, Fragebogen, 20. 07. 2009.

¹⁰³² Monika Wogrolly, Fragebogen, 21. 06. 2009.

¹⁰³³ Georg Bydlinski, Fragebogen, 19. 06. 2009.

¹⁰³⁴ King, Stephen: Das Leben und das Schreiben. Aus dem Amerikanischen von Andrea Fischer. O. O.: Ullstein Verlag 2000. S. 161.

¹⁰³⁵ Čechov, Anton: Briefe. 1901–1904. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 40.

¹⁰³⁶ Rilke, Rainer Maria: Briefe an einen jungen Dichter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996. S. 23.

Heinrich Böll betont: „Lernen kann man, was für einen Autor viel wichtiger ist als Milieustudien: schreiben.“¹⁰³⁷ Nicht lernen und nur vor dem 21. Lebensjahr erfahren lassen sich hingegen nach seiner Ansicht: „Hunger, Tod, Liebe und Haß, Glück und Armut, Gott und die Zeit.“¹⁰³⁸ Er ist überzeugt, alles, was ein Autor nach seinem 21. Lebensjahr lerne, „[...] hat zu sehr Bildungscharakter, und ich glaube, Bildung in bürgerlichem Sinne schadet jedem Künstler [...]“¹⁰³⁹, der Autor „[...] braucht seine Widerstände [...]“¹⁰⁴⁰. Und: „Der erste, der normale Widerstand, ist Erfolglosigkeit.“¹⁰⁴¹ Auch Sten Nadolny argumentiert auf ähnliche Art für die Notwendigkeit des Erlebens von Wendepunkten: „Die Krise ist heilsam. Ohne sie kann ein Autor eine heraufziehende Geschichte meist gar nicht weiterschreiben, vielleicht nicht einmal beginnen. Ohne eine Art von Erdbeben wird sie nicht gehfähig.“¹⁰⁴² Als AutorIn über Selbstzweifel zu sprechen sei daher kein <Fishing for compliments>: „Kein Trick, und ganz bestimmt auch kein nennenswerter Teil einer <Poetik>. Ich wollte nur einmal ein Lied singen von dieser Energie, die entsteht, wenn man sich weit vorge-wagt hat ins freie Gelände und erst einmal das Zittern kriegt, dann aber zu kämpfen beginnt.“¹⁰⁴³

Peter Roos betont, dem Schreiben gehe eine Phase der Schwangerschaft voraus: „Vor dem richtigen Anfangen schreibt es in mir herum. Da ein Wort unter der Dusche, dort ein Fetzen aus dem Traum, ein Signal von der Litfaßsäule, ein Zeichen an der Wand, Zitat, ein Telefongespräch.“¹⁰⁴⁴ Auch Eugen Gomringer berichtet vor dem Beginn eines neuen literarischen Werkes von einer „[...] umständlichste[n] Tändelei“¹⁰⁴⁵, die für ihn dazu gehöre, ein (Er-)Warten, das jedoch stets mit einem Wissen, um innere Entstehungsprozesse verbunden ist:

„Aber ich spüre stets, daß tief im Verborgenen, an einer bestimmten Stelle im Gehirn, das neue Thema geboren wird. Das spüre ich daran, daß die ganze Tändelei und Arbeitsverweigerung oberflächlich ist. Man frage mich nicht in diesem Zustand nach einer gebildeten

¹⁰³⁷ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 172.

¹⁰³⁸ a.a.O.

¹⁰³⁹ a.a.O.

¹⁰⁴⁰ Ebenda. S. 180.

¹⁰⁴¹ a.a.O.

¹⁰⁴² Nadolny, Sten: Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und die Münchner Poetik-Vorlesungen. München: Piper Verlag 2001. S. 113.

¹⁰⁴³ Ebenda. S. 114.

¹⁰⁴⁴ Roos, Peter: Der 1. Satz. Schreiben ist ein blauer Vorgang. 13 Paragraphen über das Ritual der Graphie. In: Schreibrituale [Eine Anthologie]. Hg.^{innen}: Horn, Batya; Wäger, Elisabeth Wien: Edition Splitter 2004. S. 68.

¹⁰⁴⁵ Gomringer, Eugen: Im Vorfeld von Gabriele. In: Schreibrituale [Eine Anthologie]. Hg.^{innen}: Horn, Batya; Wäger, Elisabeth Wien: Edition Splitter 2004. S. 9.

Auskunft. Sie kann nicht geleistet werden, denn der Autor ist abwesend und nach innen lauschend. Er wartet auf den ersten Satz.“¹⁰⁴⁶

Dieter Wellershoff schildert in seinem gleichnamigen Essay Widerstände gegen das Schreiben:

„Diese vier zurückliegenden Tage, an denen ich mich nicht überwinden konnte, mit dem Aufsatz zu beginnen, sind, so unangenehm sie waren, in meinen Augen kein bloß defizitäres Phänomen. Lähmung und Lustlosigkeit hatten Sinn. Sie bildeten einen wirksamen Schutz gegen Wiederholung und leere, glatte Geläufigkeit, ein Stoppzeichen aus dem Unbewußten, das psychologisch funktionierte, indem es Willen, Intellekt und Routine, lauter Vermögen, mit denen sich die Aufgabe wohl hätte meistern lassen, durch unüberwindbaren Widerwillen einfach außer Kraft setzte. So nicht, nicht wieder so, hieß das. Nicht obwohl ich mich mit dem gestellten Thema auskannte, wie ich zu Anfang schrieb [...]“¹⁰⁴⁷

Diese Lähmung bewirkt Zeit, „[...] in der am Rand des Bewußtseins sich die Gedanken und Vorstellungen neu organisieren konnten, um dann vielleicht in plötzlicher Evidenz als neue Idee [...]“¹⁰⁴⁸, die man erwarten können müsse, aufzutauchen:

„Man muß den unsichtbaren Kräften, die in einem Hinterzimmer des Bewußtseins das Problem bearbeiten, möglichst freien Spielraum lassen, gleichsam als ließe man sie ohne Aufsicht und streune, in Büchern blättern, Notizen machend, spazierengehend, ein wenig herum, stünde aber immer mit ihnen in Telefonverbindung. Jederzeit kann das Klingelzeichen ertönen.“¹⁰⁴⁹

Was für das einzelne Werk gelte, lässt sich natürlich auch auf den Werdegang als Gesamtes übertragen: Er bedarf der Zeit. Hermann Burger sagt in seiner Poetik-Vorlesung: „Schreibend-Sein heißt warten können. Warten, bis sich der Spieltrieb wieder regt, bis man prüfend ein Motiv in die Hand nimmt, es dreht und wendet.“¹⁰⁵⁰

Jene Phase des Wartens nennt Wellershoff Latenzphase, und diese sei auch typisch für das beginnende Schreiben zukünftiger AutorInnen.¹⁰⁵¹

„Ohne vorausseilende Vorstellungen würde vielleicht niemand mit dem Schreiben beginnen. Da es in der Gegenwart keinen Zuspruch und keine Förderung gibt, muß aller Antrieb aus der imaginierten Zukunft kommen. Der künftige Autor, den noch niemand kennt, lebt, [...] [e]r hat noch kein Pfand der Zukunft in der Hand wie

¹⁰⁴⁶ a.a.O.

¹⁰⁴⁷ Wellershoff, Dieter: Der Widerstand gegen das Schreiben. In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 229.

¹⁰⁴⁸ Ebenda. S. 230.

¹⁰⁴⁹ a.a.O.

¹⁰⁵⁰ Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 107.

¹⁰⁵¹ Vgl.: Wellershoff, Dieter: Der Widerstand gegen das Schreiben. In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 233.

beispielsweise einen Verlagsvertrag, der ihn mit einem Vorschuß zu einem Ergebnis verpflichtet und ihm vielleicht sogar Termine setzt. Statt dessen besitzt er den unschätzbaren Vorteil, mit seinen Träumen allein zu sein. Ungehemmt kann er in ihnen schwelgen, sich von ihnen erheben und beflügeln lassen, ohne schon den kritischen Einspruch oder den Spott feindlicher Instanzen fürchten zu müssen. Während er an seinem ersten Werk arbeitet, ist er ganz sich selbst überlassen, doch im imaginären Sinne keineswegs allein. Vielmehr fühlt er sich von den zustimmenden Blicken namenloser, freundlicher Geister umgeben. Sie vertreten sein künftiges Publikum die begeisterten Leser, auf die er, ohne es je zu sagen, hofft, eine stärkende, motivierende Phantasie, die so grandios, wie er sie träumt, sich vermutlich nicht verwirklichen wird.¹⁰⁵²

Robert Schindel stellt die Krisen und Umwege seines Werdeganges in mehreren Interview-Äußerungen als Gegensatz zum Werdegang eines Autors, einer Autorin in institutioneller Ausbildung dar:

„Ich habe selbst sehr lange gebraucht, um meine Sprache zu finden. Ich hatte meine erste Veröffentlichung erst mit 42, das ist ungewöhnlich spät. Ich habe große Umwege gemacht. Ich hätte mir viel erspart, andererseits weiß ich nicht, ob ein schwieriger Typ wie ich so eine Klasse ausgehalten hätte. Wenn ich an mich als 20-Jährigen vorstelle [i. O.], ich weiß nicht, ob ich da nicht eher ausgebüchst wäre. [...] Zu meiner Zeit hat man ja kaum Schriftsteller gekannt. Als ich mich dem H.C. Artmann angenähert hab, hat der mich ja sofort verscheucht.“¹⁰⁵³

Ähnlich auch in diesem Interview:

„Schon als ich vom Institut in Leipzig gehört habe, dachte ich mir: Wenn ich das mit zwanzig gehabt hätte, hätte ich mir ein paar Umwege erspart. Bei uns herrscht die Meinung: Es muss sich einer durchg’fretten. Aber es gibt viele, ein normales Leben lebende Schriftsteller, die keine Entbehrungen leiden und gute Arbeit machen, und dann gibt es die Kaffeehausliteraten die ihre ganze Existenz einsetzen und ihr Leben nichts Gescheites zusammenbringen, die vielleicht irgendwann Respekt ernten, weil sie die Literatur gewissermaßen leben und dieses Leben durchleiden.“¹⁰⁵⁴

Der Autor Guy Krneta antwortet in einem Interview auf die Frage, was wäre in seiner Karriere anders verlaufen, hätte er eine Schreibschule besucht:

„Ich hätte vielleicht weniger Umwege gemacht. Manchmal sind Umwege sicher nicht das Schlechteste in einer künstlerischen Laufbahn. Gelegentlich aber führen auch Abkürzungen zum Ziel. Ich wollte Dramatiker werden und lernen, wie man fürs Theater schreibt. Also brach ich mit 23 mein Medizinstudium ab und ging ans Theater. Hier lernte ich Leute kennen, die mich ernst nahmen, die mit mir meine Texte diskutierten und mir halfen, sie auf die Bühne zu bringen. Und das vielleicht Wichtigste: Sie brachten mich mit zeitgenössischen

¹⁰⁵² a.a.O.

¹⁰⁵³ Heidegger, Gerald: «Artmann hat mich ja sofort verscheucht». 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16.11.2011.

¹⁰⁵⁴ Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

Formen des Theaters in Kontakt. Es war ein glücklicher Zufall, dass ich in einem schwierigen Moment auf Leute traf, die mich ernst nahmen und förderten. Ein Kunststudium kann solche Zufälle organisieren und leichter möglich machen.“¹⁰⁵⁵

Geht man davon aus, dass das Warten können, das Erwarten des Entstehens und Wachsens für das einzelne Werk wesentlich ist, so bedarf auch das Wachstum eines Autors, einer Autorin der ihm oder ihr nötigen Zeit, die sich nicht allgemein bestimmen lässt, sind Krisen und Erschütterungen für das Schaffen nötig, so kann dieser Werdegang nicht beschleunigt werden. Auffallend ist auch, dass nach Kenntnis der Autorin dieser Dissertation nur in Interviews jüngeren Datums die Klage über Umwege, die man hätte meiden können, die Betonung einer möglichst raschen Entwicklung angehender AutorInnen damit ihnen kein Zeitverlust drohe, sie jung debütieren können etc., existiert. Es scheint daher ein recht zeitgeistiges Phänomen zu sein, das nach Erachten der Autorin dieser Arbeit kontraproduktiv für den Werdegang junger LiteratInnen ist und, wie im Kapitel «Die Frage der Existenz eines Institutstons» dargelegt, zu Werken führt, die zwar handwerklich reflektiert sind, in deren Werdung es jedoch teilweise an innerer Reifung fehlt.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵⁵ Blumer, Florian: In Biel werden «Zufälle organisiert». In: Der Bund, 16. 02. 2011. S. 35.

¹⁰⁵⁶ Vgl. die Kapitel unter Punkt 3., S. 194–268.

2. 1. 7. Prekäre Arbeits- und Lebensverhältnisse

Hans Magnus Enzensberger auf die Frage, ob er die goldenen Zeiten vermisse, als es für einen «Spiegel»-Essay 20.000 Mark gab:
„Gerüchteweise kann man hören, ich sei geschäftstüchtig. Hätte ich richtig Geld verdienen wollen, wäre ich Banker geworden. Ich sehe aber nicht ein, warum ein Dichter der Idiot der Familie sein sollte. Ich lasse mich ungern über den Tisch ziehen. Hundert Euro für einen Vortrag bei einer deutschen Universität, das weiß ich nicht zu schätzen. Entweder ich mache etwas umsonst, oder ich werde anständig bezahlt. Die schlechten Bezahlungen, die finde ich unpassend.“

(Uslar, Moritz von: Fragen an Hans Magnus Enzensberger. Zeit Magazin, Nr. 33, 12. 08. 2010. S. 13.)

Ernst Jandl, der von sich sagt, ihm sei schon als Kind klar gewesen, er wolle Dichter werden,¹⁰⁵⁷ visierte dennoch von Anfang an einen klassischen zweiten Beruf, der sich mit seiner Berufung verbinden lasse, an:¹⁰⁵⁸ „Es gab gar nicht den Gedanken daran, daß etwa dieses Schreiben von Gedichten ein Beruf sein konnte, also eine Tätigkeit, mit der man sich den Lebensunterhalt verdiente.“¹⁰⁵⁹ Der Brotberuf liefert ihm den nötigen Freiraum für sein literarisches Gestalten unabhängig von Marktzwängen:

„[...] man hatte sich, freiwillig, an gewisse Regelmäßigkeiten des Berufs gebunden und im Austausch dafür für diese zweite Tätigkeit vollständige Freiheit erlangt. Man konnte schreiben, wie und was man wollte, und man konnte es bleiben lassen, wann immer man wollte. Man war weder vom Urteil anderer noch von Erfolgen abhängig. Zeit spielte keine Rolle, Konkurrenz gab es nicht, oder nur dort, wo man sich selbst jemand zum Konkurrenten wählte, in eher sportlicher Weise. Ja man konnte sogar, wenn es der Beruf und die eigenen Mittel erlaubten, zeitweise aus diesem Beruf heraustreten, auf die regelmäßigen Einkünfte für diese Zeit verzichten und sich dann, zur eigenen Erkenntnis, erleben in der Rolle desjenigen, der neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller nichts anderes zu tun braucht. Es ist ein Spiel, es ist kein Beruf, es ist ein Spiel, das einen allmählich auch den Beruf, der dieses Spiel erst möglich macht, anders, und wahrscheinlich richtiger, sehen läßt, nämlich ebenfalls als eine Art Spiel, wenn auch mit anderen Regeln.“¹⁰⁶⁰

Ähnlich wie Ernst Jandl spricht sich Helmuth Schönaier für einen Brotberuf aus, da dieser einen vom Erhalt etwaiger Stipendien unabhängig mache.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁷ Vgl.: Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Darmstadt: Luchterhand 1983. S. 128.

¹⁰⁵⁸ Vgl.: Ebenda. S. 129.

¹⁰⁵⁹ a.a.O.

¹⁰⁶⁰ Ebenda. S. 130.

¹⁰⁶¹ Vgl.: Helmuth Schönaier, Fragebogen, 26. 06. 2009.

Auch Rainer Maria Rilke plädiert für einen Brotberuf: „Es ist gut, daß Sie zunächst in einen Beruf münden, der Sie selbständig macht und Sie vollkommen auf sich selbst stellt in jedem Sinne. Warten Sie geduldig ab, ob Ihr innerstes Leben sich beschränkt fühlt durch die Form dieses Berufes.“¹⁰⁶²

Ob der Brotberuf eher wesensverwandt mit dem Schreiben sein soll oder gänzlich in einem anderen beruflichen Feld situiert, darüber scheiden sich die Geister. Hans Erich Nossack rät zu letzterem: „Einem jungen Menschen rate ich immer, einen Brotberuf zu wählen, der nichts mit Literatur zu tun hat. Ich rechne ihm dann vor, daß er nur acht Stunden für den Broterwerb herzugeben braucht. Es bleiben ihm sechzehn Stunden für Schreiben, Essen und Schlafen. Das genügt.“¹⁰⁶³

Ebenso Horst Bienek und Wilhelm Lehmann, die unterstreichen, ein Brotberuf erhöhe die Weltkenntnis,¹⁰⁶⁴ sei am besten artfremd, obgleich sich das schwer generalisieren lasse, auf keinen Fall solle er jedoch physisch anstrengend sein.¹⁰⁶⁵ Manche entwickeln aus der Not, in die sie das Changieren zwischen Brotberuf und innerer Berufung manövriert, eigenwillige Umgangsweisen; so berichtet Patricia Highsmith von einem Selbstbetrug, der ihr gestattete zwei Tage in einem zu leben, indem sie, von der Erwerbsarbeit kommend, sich nach einem Nickerchen duschte, sich ankleidete, um alsdann ihren zweiten <Tag>, jenen des AutorInnen-Ichs, zu beginnen.¹⁰⁶⁶

Mit steigender Bekanntheit entscheiden sich viele, den Balanceakt zwischen Brotberuf und Berufung aufzugeben:

„Am wesentlichsten war für mich der Schritt aus verschiedenen Angestellten- und Projekt-/Arbeitsverhältnissen heraus zum (möglichen) Dasein als Schriftstellerin hin. D.h. der Moment, in dem ich mir sagte, das Schreiben kann nicht weiterhin nur manchmal, hin und wieder, je nach Gelegenheit Platz haben, sondern ich will vor allem schreiben, und zwar vor allem anderen. Dieser Schritt folgte einem Wunsch, den es lange schon gab, möglich wurde er für mich allerdings erst, als ich mich für die Filmakademie Wien bewarb und als schon etwas älteres Semester einzelne Veranstaltungen der Drehbuchklasse besuchte. Das künstlerische Umfeld war für das Selbstverständnis wesentlich. Auch wenn ich dann vor allem Prosa schrieb und Drehbuchprojekte eher auf der Wartebank gelandet sind.“¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶² Rilke, Rainer Maria: Briefe an einen jungen Dichter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996. S. 34.

¹⁰⁶³ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 89.

¹⁰⁶⁴ Vgl.: Ebenda. S. 166.

¹⁰⁶⁵ Vgl.: Ebenda. S. 167.

¹⁰⁶⁶ Vgl.: Highsmith, Patricia: Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt. Zürich: Diogenes Verlag 1985. S. 52.

¹⁰⁶⁷ Angelika Reitzer, Fragebogen, 22. 06. 2009.

Wer sich gegen einen Brotberuf entscheidet, ist nur scheinbar ein freier Autor, eine freie Autorin: Peter Rühmkorf, der sein Studium der Germanistik aufgab, alsdann im Rowohlt Verlag als Lektor von 1958 bis 1964 tätig war, wo auch sein erster größerer Gedichtband «Irdisches Vergnügen in g» erschien,¹⁰⁶⁸ und der sich, als er ausreichend bekannt war, für den Weg des freien Schriftstellers entschied, äußert sich in Reden und Vorträgen darüber, wie unfrei der vermeintlich freie Autor sei, denn er schreibe Prosa, um die Lyrik zu finanzieren, sei nebenher aus wirtschaftlichen Gründen als Feuilletonist, Kritiker und Vortragender tätig, übernehme Gastdozenturen, halte Lesungen, verlege seinen Wohnsitz wegen Aufenthaltsstipendien an andere Orte ... all dies um sein primäres Anliegen – das Schreiben literarischer Werke – zu finanzieren.¹⁰⁶⁹

Auch Zoë Jenny weist in ihrem Essay «Jeder Tag Deadline» auf die Unfreiheit des sogenannten freien Autors, der freien Autorin hin:

„Alles, was er hat, ist sein Talent und seine Produktionskraft. Er hat keine andere Wahl, als voll und ganz in sein Können zu investieren. Er handelt immer hochprofessionell, denn er schreibt um sein Leben. Er ist ein Arbeiter und kennt seinen Marktwert. Ein Schriftsteller ist, wie es Kulturminister Michael Naumann kürzlich in einem Interview unromantisch auf den Punkt brachte, ein Einzelunternehmer. Er sitzt nicht, wie auf Carl Spitzwegs Gemälde «Der arme Poet» in einer Mansarde, den aufgespannten Schirm in der Hand und wartet, bis der Regen vorüber ist. Ein Schriftsteller hat keine Zeit, auf bessere Zeiten zu warten. Er hat weder Geduld noch Musse, sondern er hetzt von Text zu Text und ist immer zu spät oder zu früh. Er lässt sich keine Zeit. Da er um sein Leben schreibt, weiss er, dass er keine Zeit hat. Er ist grundsätzlich unzufrieden und voller Angst. Dies ändert sich auch nicht, wenn er erfolgreich ist und sein Marktwert steigt. Erfolg bedeutet für diesen Schriftsteller nicht, dass er sich entspannt im Sessel zurücklehnt. Er bleibt unter Hochspannung, gefangen, im Zwang zu schreiben. Er kann sich auch nicht ändern. Er bleibt das, was er von Anfang an schon war, und manifestiert dies in jedem Buch.“¹⁰⁷⁰

Dies gilt nicht nur für den deutschsprachigen Raum, sondern auch in den USA ist die Situation kaum anders: „Der Autorenverband hat festgestellt, daß in Amerika fünfundneunzig Prozent aller Schriftsteller ihr Leben lang einen Brotjob behalten müssen, um über die Runden zu kommen.“¹⁰⁷¹

Ähnlich verhält es sich in Großbritannien: Eine Untersuchung der «Society of Authors» ergab, von 1.711 Befragten und Ausgewerteten, dass 46 % unter

¹⁰⁶⁸ Vgl.: Steinecke, Hartmut: Gewandelte Wirklichkeit – verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur: Gespräche, Werke, Porträts. Oldenburg: Igel Verlag 1999. S. 176.

¹⁰⁶⁹ Vgl.: Ebenda. S. 177.

¹⁰⁷⁰ Jenny, Zoë: Jeder Tag Deadline. Schreiben als Passion. In: Passagen Passages. Eine schweizerische Kulturzeitschrift. Zürich: Pro Helvetia. Nr. 28, Sommer 2000. S. 42.

¹⁰⁷¹ Highsmith, Patricia: Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt. Zürich: Diogenes Verlag 1985. S. 131.

5.000 Pfund pro Jahr verdienen;¹⁰⁷² 15 % verfügen über ein Einkommen zwischen 5.000 und 10.000 Pfund im Jahr.¹⁰⁷³ Im Spitzenfeld, mit über 100.000 Pfund je Kalenderjahr, lagen nur 3 % der Befragten.¹⁰⁷⁴ Ergänzend müsste angemerkt werden, dass auch bei jenen 46 % die künstlerischen Einkünfte auf Basis der schriftstellerischen Tätigkeit das hauptsächliche Einkommen darstellen.¹⁰⁷⁵ Ein Makel dieser Untersuchung, auf den Michael Levin hinweist, ist, dass die Schwankungen des Einkommens, die im künstlerischen Arbeitsfeld üblich sind, insbesondere durch Stipendien, Preise und Vorschüsse, nicht nachvollziehbar berücksichtigt wurden, da die erhobenen Summen bedauerlicherweise nicht zeitlich verankert wurden.¹⁰⁷⁶

Anne Duden bezeichnet ihre Schreibarbeit als eine „[...] unbezahlte und nicht gefragte [...]“¹⁰⁷⁷ : „Daß ich davon leben kann/ist Privileg und Zufallsprinzip.“¹⁰⁷⁸ Auch wenn seit einigen Jahren für LiteratInnen im deutschsprachigen Raum eine Pensionsversicherung verpflichtend ist, liegt in Anne Dudens Statement noch immer viel Wahres: „Es gibt weder Urlaubsregelung noch Rentenvorsorge/auch kein Weihnachtsgeld oder die Möglichkeit der Krankschreibung/von Sicherheitsvorkehrungen am Arbeitsplatz ganz zu schweigen./Ich bin ungelernte Arbeiterin. Muß es sein/denn sonst könnte ich dieser vollkommen regellosen/und unvorschriftsmäßigen Beschäftigung gar nicht nachgehen.“¹⁰⁷⁹

Ähnlich auch Erica Fischer:

„Die neuen Technologien haben auch die Produktionsbedingungen des Schreibens verändert. Die körperliche Arbeit ist müheloser geworden, der Anschlag leichter, Rücken und Genick sind entlastet. Nur die Augen werden noch stärker strapaziert. Die Arbeit ist unauffälliger geworden, weniger sinnlich, fast klinisch steril. Will mir der erste Satz nicht gelingen, kann ich das Blatt nicht aus der Walze reißen und zerknüllt zu Boden schleudern, um das Drama des kreativen Prozesses zu inszenieren. Zwei Tastenschläge genügen [...]“¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷² Vgl.: Michael, Levin: Making a Living as a Writer. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 453.

¹⁰⁷³ Vgl.: a.a.O.

¹⁰⁷⁴ Vgl.: Ebenda. S. 454.

¹⁰⁷⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁰⁷⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁰⁷⁷ Duden, Anne: Arbeitsplätze. In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 27.

¹⁰⁷⁸ a.a.O.

¹⁰⁷⁹ a.a.O.

¹⁰⁸⁰ Fischer, Erica: Es muß sein. In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 44.

Nun seien neue Ängste hinzugekommen, jene vor Datenverlust durch Stromausfall, Festplattendefekte und Ähnliches.¹⁰⁸¹

„[...] mein Schreiben ist an Medien gebunden, die bereit sind, für meine Sicht der Dinge auch noch zu bezahlen. Da meine Perspektive in den seltensten Fällen erwünscht ist, bleibt vieles ungeschrieben. Mein Anspruch, von einer unbequemen Meinung auch noch leben zu wollen, ist eine Maßlosigkeit, die mich teuer zu stehen kommt. Jene Auftraggeber, die an meinen Inhalten interessiert sind halten Engagement für unbezahlbar. Ein Honorar? Nein, leider, Sie müssen verstehen, wir arbeiten alle ehrenamtlich, keiner der Autoren hat ein Honorar verlangt. Ich werde mit hochdotierten Wissenschaftlern gleichgestellt [...]. Das Drama der zwanzigprozentigen Subventionskürzung ergießt sich in mein unwilliges Ohr. Wenn ich dann immer noch auf meinem Recht auf Leben bestehe, mit allen Konsumgütern, die dazu erforderlich sind, einschließlich Wohnung und Arbeitsgeräten, bin ich herzlos oder kleinlich.“¹⁰⁸²

An dieser Stelle sei zudem auf die folgenden Dokumente verwiesen, die bis heute grundsätzlich aussagekräftig sind, wenngleich die Zahlen sich im Detail sicherlich verändert haben: Gerhard Ruiss und Johannes A. Vyoral gewährten in zwei Werken Einsicht in die finanziell prekäre Lage österreichischer AutorInnen. Einerseits ist hier die «Dokumentation zur Situation junger österreichischer Autoren»¹⁰⁸³ aus dem Jahr 1978 zu nennen, andererseits der Bericht zum ersten österreichischen Schriftstellerkongress, der im Jahr 1981 stattfand und welcher den bezeichnenden Titel «Die Freiheit, zu sehen, wo man bleibt»¹⁰⁸⁴ trägt.

Von Interesse ist diesbezüglich auch die Darstellung einer vom Bundeskanzleramt für Kunst in Auftrag gegebenen Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen in Österreich aus dem Jahr 2008,¹⁰⁸⁵ basierend auf knapp 2.000 Fragebögen, die von Kunstschaaffenden verschiedenster Sparten, darunter 282 LiteratInnen,¹⁰⁸⁶ ausgefüllt wurden,¹⁰⁸⁷ welche im Internet über die Webpage des Bundeskanzleramts eingesehen werden kann. Hier heißt es:

„Die Unregelmäßigkeit des Einkommens aus künstlerischer Tätigkeit steht in starkem Zusammenhang mit der Regelmäßigkeit des

¹⁰⁸¹ Vgl.: Ebenda. S. 45.

¹⁰⁸² Ebenda. S. 47.

¹⁰⁸³ Vgl.: Ruiss, Gerhard; Vyoral, J. A.: Dokumentation zur Situation junger österreichischer Autoren. Eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen österreichischen Literaturszene. Hg.: Autorenkooperative Wien. Wien: 1978.

¹⁰⁸⁴ Vgl.: Ruiss, Gerhard; Vyoral, Johannes A.: Die Freiheit, zu sehen, wo man bleibt. Erster österreichischer Schriftstellerkongreß. 6. bis 8. März 1981 - Wiener rathaus. Hg.: Autorensolidarität (Komitee zur Fortsetzung des Schriftstellerkongresses). Wien: 1982.

¹⁰⁸⁵ Vgl.: Schelepa, Susanne; Wetzel, Petra; Wohlfahrt, Gerhard; Mostetschnig, Anna: Zur sozialen Lage der Künstlerinnen [sic] in Österreich. Wien: 2008. S. 230. URL: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf – Zuletzt eingesehen am 15. 01. 2012.

¹⁰⁸⁶ Vgl.: Ebenda S. 182.

¹⁰⁸⁷ Vgl.: Ebenda. S. 164.

Zeiteinsatzes der Kunstschaftenden. Jene Kunstschaftende, die ihre Zeit für künstlerische Tätigkeiten regelmäßig investieren, verfügen auch über deutlich regelmäßiger Einkommensströme. Allerdings kann aber auch in dieser Gruppe nur knapp ein Drittel der Kunstschaftenden ein regelmäßiges Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit lukrieren. Die Hälfte dieser KünstlerInnen hat trotz kontinuierlichen Zeiteinsatzes ein unregelmäßiges und schwer planbares Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit.“¹⁰⁸⁸

Das Fazit, das daraus gezogen wird, lautet:

„Die Einkommen alleine aus künstlerischer Tätigkeit sind relativ gering. Ein Drittel aller befragten Kunstschaftenden erzielte im Referenzjahr ein Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit von unter 2.200 Euro. Der Median liegt bei 4.532 Euro. Drei Viertel aller Kunstschaftenden beziehen jedoch nicht nur Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit, sondern auch Einkommen aus kunstnahen und/oder kunstfernen Tätigkeiten. Diese ‹Zusatz Einkommen› erhöhen das Einkommen deutlich: Das mittlere persönliche Netto-Gesamteinkommen aller Kunstschaftenden lag bei rund 1.000 Euro monatlich (12.400 Euro im Jahr). Allerdings verfügte ein Drittel nur über ein persönliches Netto-Gesamteinkommen von unter 8.400 Euro, für Künstlerinnen beträgt dieser Wert sogar nur gut 7.100 Euro. Die Personeneinkommen werden auch bei den Kunstschaftenden von den üblichen Einflussgrößen determiniert. Frauen weisen geringere Einkommen auf als Männer, Jüngere geringere als Ältere, sich als weniger etabliert einschätzende Kunstschaftende geringere als besser Etablierte. Von den relativ geringen Personeneinkommen kann nicht unmittelbar auf Armuts- gefährdung oder einen sehr geringen Lebensstandard geschlossen werden, weshalb haushaltsbezogen[e] Daten einbezogen und auch die Äquivalenzeinkommen ermittelt wurden. Das mittlere Äquivalenzeinkommen der Kunstschaftenden beträgt rund 1.000 Euro pro Monat und liegt damit nur knapp über der Armutsgefährdungsgrenze (2006: 893 Euro monatlich), aber deutlich unter dem mittleren Äquivalenzeinkommen der österreichischen Gesamtbevölkerung (2006: monatlich 1.488 Euro). Über ein Drittel (37 %) aller Kunstschaftenden verfügte im Referenzjahr über ein Äquivalenzeinkommen unter der Armutsgefährdungsgrenze – in der Gesamtbevölkerung beträgt die entsprechende Quote 12,6 %. Die Armutsgefährdungsquote der Kunstschaftenden ist somit dreimal so hoch wie in der Gesamtbevölkerung.“¹⁰⁸⁹

Wie sich die belastete Lebenssituation aufgrund der Einkommensschwankungen, der Mehrfachbelastung durch vielfältige Arbeitsgebiete auf das Wohlbefinden auswirkt, wurde in der Studie gleichfalls thematisiert: „Soziale Absicherung und Einkommenssicherung stellen die beiden zentralen Belastungsbereiche für die Kunstschaftenden dar. Mit steigender Belastung sinkt auch das subjektive Wohlbefinden. Insgesamt weisen KünstlerInnen im

¹⁰⁸⁸ Ebenda. S. 93.

¹⁰⁸⁹ Ebenda. S. 96.

Vergleich zur Gesamtbevölkerung ein deutlich geringeres Wohlbefinden auf.“¹⁰⁹⁰

Abgesehen von finanziellen Schwierigkeiten und hierdurch entstehenden Problemsituationen wird auch das Image der KünstlerInnen angesprochen:

„Eine Grundschwungung, die in verschiedenen Zusammenhängen – den Fragebögen und den persönlichen Gesprächen in Form von Gruppendiskussionen oder ExpertInnen-Interviews – immer wieder zum Ausdruck kam, war das gesellschaftliche Image von Kunst und Kunschtschaffen in Österreich. Zu wenig Interesse erfahre die zeitgenössische Kunst in diesem Land, zu schwach sei der Wunsch nach einer eigenständigen Kunstszone mit internationalem Profil, zu wenig würde den Kunschtschaffenden zugetraut und zu wenig Wertschätzung würde ihnen und ihrer Arbeit entgegengebracht. Als zeitgenössische/r KünstlerIn habe man es schwer, und gut dürfe es einem/r schon gar nicht gehen [...]. Qualitätsvolle künstlerische Arbeit bedarf jedoch auf individueller Ebene einer ökonomischen Grundlage und einer sozialen Absicherung, um eine Kontinuität des Arbeitens herstellen zu können, die wiederum wesentliche Voraussetzung der künstlerischen Entwicklung ist.“¹⁰⁹¹

2. 1. 8. Umgang mit Kritik

Anton Čechov schreibt an Suvorin am 04. 05. 1889:

„Alle Leute sprechen in einem Ton über Stücke, als sei es kinderleicht, sie zu schreiben. Sie haben also keine Ahnung davon, daß es schwer ist, ein gutes Stück zu schreiben, ein schlechtes zu schreiben dagegen doppelt so schwer und unheimlich. Ich wünschte mir, daß das ganze Publikum zu einem einzigen Menschen verschmolze und ein Stück schriebe, und daß Sie und ich dann in der Loge [...] säßen und das Stück auspiffen.“¹⁰⁹²

Dieser Wunsch, sich für mangelhaftes Anerkennen des künstlerischen Prozesses, in dem auch dem Autor, der Autorin stets ein Riss zwischen der ursprünglich anvisierten Arbeit und dem alsdann fertiggestellten Produkt klafft, einmal zu rächen, indem man es den RezipientInnen spiegle, ist wohl verständlich. Rainer Maria Rilke rät in seinen «Briefen» dem jungen Dichter, dessen Einreichungen von Zeitschriften abgelehnt wurden, was ihn zu einem Vergleich mit den Arbeiten anderer bewog, zu folgender Haltung:

„Nun (da Sie mir gestattet haben, Ihnen zu raten) bitte ich Sie, das alles aufzugeben. Sie sehen nach außen, und das vor allem dürften Sie jetzt nicht tun. Niemand kann Ihnen raten und helfen, niemand. Es gibt nur ein einziges Mittel. Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie

¹⁰⁹⁰ Ebenda. S. 164.

¹⁰⁹¹ Ebenda. S. 165.

¹⁰⁹² Čechov, Anton: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 23.

sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: *muß* [Hervorhebung i. O.] ich schreiben?“¹⁰⁹³

Sollte jenes Muss nicht gegeben sein, empfehle er ihm, einen anderen Beruf zu ergreifen und das Schreiben aufzugeben,¹⁰⁹⁴ denn: „Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. In dieser Art seines Ursprungs liegt sein Urteil: es gibt kein anderes.“¹⁰⁹⁵ Und weiters schreibt er: „Kunst-Werke sind von einer unendlichen Einsamkeit und mit nichts so wenig erreichbar als mit Kritik. Nur Liebe kann sie erfassen und halten und kann gerecht sein gegen sie.“¹⁰⁹⁶ Diese Haltung tut der KünstlerInnen-Seele mit Sicherheit eher gut als andere, welche der Kritik Macht einräumen: „Was ich schreibe, bin ich. Jede Ablehnung traf mich wie die Ablehnung meiner Person. Nie hätte ich es mir damals eingestanden, was mir heute leicht von den Lippen geht: Die Zeit der Enttäuschungen, die Zeit des Wartens war am Ende produktiv. Vieles musste sich klären, finden.“¹⁰⁹⁷ Der Umgang mit Kritik muss jedoch so oder so von jeder Literatin, jedem Autor gelernt werden. Hermann Burger weist im nachfolgenden Statement auf mögliche positive Effekte im Umgang mit kritischen Äußerungen zum eigenen Werk hin:

„Kritik und Leserecho gehören zum Schreibend-Sein. Ich glaube dem Kollegen nicht so recht, der behauptet, er werfe die Kritiken in den Papierkorb. Da man nie aus seinem Text herausschlüpfen und ein neutraler Beobachter sein kann, ist man auf die Reaktionen von außen angewiesen. [...] Gelernt habe ich von den progressiven Kritiken, die über eine Bestandsaufnahme hinausgehen und das Buch weiterdenken auf einen Neuanfang hin.“¹⁰⁹⁸

Im Gegensatz hierzu Carl Zuckmayer:

„Es soll sich keiner irremachen lassen! Kritik hilft selten weiter. Sie kann so etwas sein wie eine gesunde Hemmung, einen Widerstand kann sie einschalten, durch dessen Überwindung der Mann besser wird, dem sie geschieht. Aber daß sie einem wirklich nützt, kommt nur in den ganz wenigen Fällen vor, wo der Kritiker zumindest auch stilistisch dem Autor überlegen ist. Was soll ich von einem Kritiker denken, der schlechteres Deutsch schreibt als ich [...]!“¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹³ Rilke, Rainer Maria: Briefe an einen jungen Dichter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996. S. 11.

¹⁰⁹⁴ Vgl.: Ebenda. S. 12.

¹⁰⁹⁵ Ebenda. S. 13.

¹⁰⁹⁶ Ebenda. S. 22.

¹⁰⁹⁷ Günther, Herbert: Mein erstes Manuskript. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 42.

¹⁰⁹⁸ Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 107.

¹⁰⁹⁹ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 214.

Andrea Winkler riet den angehenden AutorInnen in einem GastdozentInnen-Gespräch im «Institut für Narrative Kunst», „[...] ‹bei sich zu bleiben und diese weder im Guten noch im Schlechten für bare Münze zu nehmen› [...]“¹¹⁰⁰. Kritik sei ein wesentlicher Faktor, erst ihr Erfolg mache einen zum/r AutorIn: „‹Ohne öffentliche Resonanz würde der Umstand, dass man Schriftsteller[In] ist, niemals bestätigt. Es braucht eine gewisse Form der Anerkennung.›“¹¹⁰¹

2. 1. 9. Schreibend in der Welt sein

Ist die Form geschaffen, wende sich der Romancier, die Romanciere den Inhalten zu: „Es ist die Wissenschaft vom Leben. Ihr hervorstechendster Zug ist der Universalismus.“¹¹⁰² Und deshalb, so Heimito von Doderer, sei für RomanautorInnen eine breite Ausbildung nötig:

„Am besten, man studiert alles (was, ist gleichgültig) bis zum Ende und macht sicherheitshalber auf einer Universität möglichst viele und schwere abschließende Prüfungen. Auf diesem Wege bekommt der Schriftsteller die, vornehmlich im neunzehnten Jahrhundert entwickelten, wissenschaftlichen Methoden in die Hand, welche ihm helfen, Inhalte wirksam zu penetrieren. Zweitens aber – und dies erscheint wichtiger – er gewinnt dabei ein empfindliches Gegengewicht in bezug auf die formale Komposition. So wird deren Elastizität und Entwicklungsfähigkeit durch Jahre geprüft, und sie wird zerfallen und sich auflösen, wenn ihr nicht wirkliche Lebensgemäßheit eignet. Denn lebensgemäß zu denken, nicht denkensgemäß zu leben ist des Schriftstellers Sache.“¹¹⁰³

Auch Dürrenmatt weist auf den Bezug Schreiben und In-der-Welt-sein hin: „Ich beschäftige mich überhaupt immer weniger mit Literatur, ich mache leider selber welche, und im übrigen kommt Literatur nicht durch Beschäftigung mit Literatur zustande, sondern durch Bewältigung von Welt. Schreiben ist das Bewältigen der Welt durch die Sprache.“¹¹⁰⁴ Das schriftstellerische Tätig-Sein fasse er „[...] streng als einen Beruf auf [...]“¹¹⁰⁵. Ihm sei bewusst und er leugne es auch nicht, manches habe er nur geschrieben, um Geld zu verdienen, damit seine Familie überlebe.¹¹⁰⁶ Die Wechselwirkung zwischen AutorIn und Welt habe noch eine weitere Dimension: der oder die LiteratIn könne die Welt um

¹¹⁰⁰ Schachinger, Marlen (Hg. ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 142.

¹¹⁰¹ a.a.O.

¹¹⁰² Doderer, Heimito von: Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg: Glock und Lutz 1959. S. 49.

¹¹⁰³ a.a.O.

¹¹⁰⁴ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 125.

¹¹⁰⁵ Ebenda. S. 132.

¹¹⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

sich nicht formen; „Beunruhigen im besten, beeinflussen im seltensten Fall – verändern nie.“¹¹⁰⁷

Hermann Burger sieht die Aufgabe der Kunst darin, dass sich die Welt darin spiegle und dem Betrachtenden hierdurch neue Sichtweisen auf die Welt ermöglicht werden:

„Der Psychotherapeut würde den Zustand, der dem Schreiben vorausgeht, ‚defizitär‘ nennen. Es ist ein Minus-Gefühl, das den Wunsch nach Formung wachhält. In den sechziger Jahren hätte ein Schriftsteller bei einer Preisverleihung gesagt: Die Welt muß verändert werden. Genügt es nicht, wenn sie mit anderen Augen gesehen wird? [...] Wir sagen, wenn wir in den hellen, den wachen Zustand kommen: Mir sind die Augen aufgegangen. Dies sollte die Kunst zuwegebringen, daß uns in diesem Sinn die Augen aufgehen.“¹¹⁰⁸

Literatur, so Sabine Scholl, lebe von Begegnungen mit interessanten Menschen, ohne diese sei dem schreibenden Ich keine Entwicklung möglich.¹¹⁰⁹ „Das Haus, in dem sie aufwuchs, teilte sie mit Menschen am Abgrund der Gesellschaft. Die Begegnungen mit den Ausgegrenzten sieht sie als entscheidenden Impuls für ihre spätere Laufbahn als Schriftstellerin [...]“. ¹¹¹⁰

Diese Begegnungen verschafften ihr Einblicke in soziale Gegebenheiten, in menschliche Psychen und Verhaltensweisen, schulten ihre Beobachtungsfähigkeit und führten in ihren Werken zu einem hohen Grad an Welthaltigkeit; darüber hinausgehend ist dem Autor, der Autorin das Was-wäre-wenn – oder anders dargelegt: mehrere Leben zu leben¹¹¹¹ – in seiner/ihrer Denkart geläufig:

„Wer schreibend sich verhält, kann dem Reiz nicht widerstehen, potentielle Daseinsformen zurechtzubiegen, Lebensläufe auszuprobieren. Wie wäre ich als Tabakkaufmann herausgekommen, wie als Drehorgelspieler, wie als Leiter einer Hausierschule? Zwei Formen beherrschen mein Denken: die Frageform und die Möglichkeitsform. Doch Schreibend-Sein heißt auch, auf die Ausführung verzichten können. Oft arbeitet es in uns, ohne daß etwas

¹¹⁰⁷ Ebenda. S. 133.

¹¹⁰⁸ Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 104.

¹¹⁰⁹ Vgl.: Eder, Christa: Sabine Scholl über die Kröpflmühle. 20. 01. 2011. URL: <http://oe1.orf.at/artikel/267531> – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.

¹¹¹⁰ a.a.O.

¹¹¹¹ Vgl. auch: „In jedem Beruf, den man ergreife, müsse man sich gegen andere Lebensvarianten entscheiden; als Romancier hingegen könne man alles sein: Mann, Frau, Fußballer, Rechtsanwalt ... Man sei es eben am Schreibtisch. Der Wunsch, alles Mögliche zu sein, ist eine Voraussetzung für das Literarische Arbeiten; zumindest wenn man Romane schreibe, denn die Empathie-Begabung beginne dort, wo man selber den Wunsch hat, wer anderer zu sein.“

(Robert Menasse zu Gast im «Institut für Narrative Kunst», 12. 01. 2010.)

greifbar wäre auf dem weißen Blatt. Obwohl ich es auch in diesen trockenen Zeiten bin, fällt es mir dann besonders schwer, mich als Schriftsteller zu bekennen. [...] Diese Latenzzeit der trockenen Trunkenheit ist notwendig, damit sich die Legitimation, zu sprechen, neu herانبildet. Niemand kann dauernd produktiv sein. Die Liquidität des Literaturbetriebs täuscht leicht darüber hinweg. Aber dann gibt es auch die Angst, man habe die Mitwisserschaft für immer verloren. Sie begleitet die Arbeit des Künstlers, die stille Panik vor dem Versiegen.“¹¹¹²

Hermann Burger betont, seines Erachtens trüge der einseitige Fokus, der in einer ausschließlichen Fixierung auf ein Tätigsein als AutorIn liege, gleichfalls Schuld an der inhaltlichen Verarmung der Literatur:

„In diesem Zusammenhang bewundere ich meine Kollegen, die ohne Gewissensbisse einem Schriftstellerverband angehören können. Sie sind sich ihrer schriftstellerischen Identität offenbar immer sicher. Vielleicht rührt das Malaise der Literatur – daß uns immer mehr Bücher als technische Machwerke langweilen – auch daher, daß sie zu einseitig von freien Schriftstellern und zu wenig von anderen Berufsleuten stammt. Der Welt-Bezug geht verloren, er wird ersetzt durch einen geradezu fetischistischen Schreib-Bezug. Es fehlt uns der Roman des modernen Textilfabrikanten. Musil war Ingenieur, Döblin Kassenarzt, Frisch ist Architekt, Dürrenmatt Theologe, Grass Steinhauer. Literatur müßte wieder vermehrt aus solchen Ecken kommen, denn sie ist ja eine Lebens-Übersetzungskunst.“¹¹¹³

Die „Existenzform“¹¹¹⁴ Schreiben bedeute „[...] die komplementären Erfindungen suchen zu diesem Leben [...]“¹¹¹⁵, in dem er die „Rohfassung“¹¹¹⁶ sieht.

Raoul Schrott kritisiert in diesem Kontext auch die Trennung von U- und E-Literatur, denn wer diese befürworte, übersehe dabei, dass jede Literatur ebenso zu unterhalten habe:¹¹¹⁷

„[...] die Situation der Scheherazade, die Nacht für Nacht eine neue Geschichte erzählen muß, um zu überleben, spiegelt in parabelhafter Weise die Grundsituation jedweden Schriftstellers vor einem Publikum wieder. Auch die Langeweile ist ein zutiefst existentielles Kriterium. Und es ist nicht einzusehen, weshalb die Literatur nicht beide Bedürfnisse, das nach Intellektualität und das nach Vergnügen, befriedigen sollte; gute Literatur ist für die hohen und die niederen Ränge geschrieben, das gilt für Shakespeare wie für Bernhard.“¹¹¹⁸

¹¹¹² Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 106.

¹¹¹³ Ebenda. S. 101.

¹¹¹⁴ Ebenda. S. 105.

¹¹¹⁵ a.a.O.

¹¹¹⁶ Ebenda. S. 106.

¹¹¹⁷ Vgl.: Schrott, Raoul: Die Erde ist blau wie eine Orange. München: dtv 1999. S. 129.

¹¹¹⁸ a.a.O.

Eine Lesung sollte daher so gestaltet werden, dass man nicht das Gefühl habe, man höre jemandem beim Vorlesen zu sondern vielmehr man lausche seinem/ihrem Denken:¹¹¹⁹

„Dazu gehört weder eine schauspielerische noch eine stimmtechnische Ausbildung, ganz im Gegenteil. Aber das Problem ist [...] symptomatisch dafür, daß sich die Schriftsteller nicht mehr im klaren sind, *was* [Hervorhebung i. O.] sie *wem* [Hervorhebung i. O.] und *warum* [Hervorhebung i. O.] überhaupt mitteilen wollen. Stattdessen verkommt die Literatur zu esoterischen, narzißtischen oder selbsttherapeutischen Notaten, sie wird privat und hermetisch und legitimiert das mit der Aporie der Sprache, der Erkenntnis oder wasweißich. Nicht, daß die Literatur in ihrer Geschichte nie diese Aspekte verkörpert hätte; aber es ist neu, daß sie dermaßen dominant werden und dabei ein Ich zum Vorschein kommt, das jeden Bezugsrahmen und jede Perspektive verloren zu haben glaubt; die Literatur hat noch nie zuvor so viel nur über sich selber geredet. Von daher zu meinen, die Grenzen der Sprache wären auch die Grenzen der Welt ist zwar ein aphoristischer, aber desto falscher Schluß.“¹¹²⁰

Deshalb zweifle er auch an der Lehrbarkeit:

„Es bringt einem keiner bei, dieses Dichter Sein. Man wünscht sich zwar, man könnte es irgendwo lernen, kommt aber dann schließlich darauf, daß diese Dichterschulen von der Wiener bis zu den [Creative Writing Courses] oder dem [Johannes R. Becher Institut] niemandem je weitergeholfen haben; vielleicht beim Drehbuchschreiben, aber nicht, was die Poesie betrifft. Man kann das Handwerk lernen, weil es eines ist wie jedes andere, aber nur indem man sich die Instrumente selbst zurechtlegt und sich die Fingerfertigkeit mit ihnen selbst erwirbt. Die Regeln aber, nach denen man Literatur beurteilt, bleiben dennoch obskur, ebenso dunkel wie diese Gesellschaft von Dichtern, die mir damals wie eine Art Freimaurerei vorkam, bei der man auch warten muß, ob man überhaupt aufgenommen wird.“¹¹²¹

1989/90 zog Schrott, ausgestattet mit einem Stipendium nach Berlin, und erlebte dort eine divergierende Literaturszene, in der Klinkenputzen nötig war, um Lesungsmöglichkeiten zu bekommen, und in der er sich oftmals mit inhaltlichen, undifferenzierten Antworten konfrontiert sah:¹¹²²

„[...] es ärgerte mich noch heute, daß ich damals so naiv war zu glauben, etwas hinge von dem ab, was man selbst produzierte; was allein zählte, war der Name des Verlags, wieviele Rezensionen oder Bekannte man hatte. Es war wirklich – und ist es heute umso mehr – der reinste Filz; man begegnet nur in Ausnahmefällen Leuten, die sich ernsthaft für Literatur interessieren und eine eigene, sozusagen betriebsunabhängige Meinung haben.“¹¹²³

¹¹¹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 130.

¹¹²⁰ a.a.O.

¹¹²¹ Ebenda. S. 144.

¹¹²² Vgl.: Ebenda. S. 145.

¹¹²³ Ebenda. S. 146.

Renate Welsh wies in einem Interview darauf hin, dass sie insbesondere Zuhören können, erahnen und sehen als Voraussetzung für die schriftstellerische Arbeit sehe, einen Teil erfahre man, den Rest müsse man erahnen, es sind Mosaiksteine, die man im Außen sammelt.¹¹²⁴ Auch Wolfgang Bittner kehrt hervor, Phantasie allein genüge nicht, es bedürfe der Welterfahrung, einer breitgefächerten Bildung, um als AutorIn tätig zu sein:

„Später merkte ich, dass man Schreiben, wie jede qualifizierte Tätigkeit, über Jahre hinweg erlernen muss. Allein mit blühender Phantasie ist es jedenfalls nicht getan, und auch beste Absichten helfen nicht weiter, geschweige denn der Wille, reich und berühmt zu werden. Sich über Wochen hinweg auf einen Rundfunkbeitrag oder mehrere Jahre auf einen Roman zu konzentrieren liegt nicht jedem. Außerdem ist eine breite Basis an Bildung, Wissen, Erfahrungen (auch Lebenserfahrung) vonnöten, wozu noch Begabung und Neigung kommen sollten. Mir ist erst ganz allmählich bewusst geworden, dass es nicht genügt, sich Geschichten auszudenken, einfach seine Gedanken zu notieren, seine Erlebnisse, oder vielleicht aus einem Hochgefühl oder einer Depression heraus ein paar Sätze zu Papier zu bringen, sie zum Gedicht zu erklären und an eine Redaktion zu schicken.“¹¹²⁵

Aus diesem Grund hatte er lange Zeit den Eindruck, er übe bloß:¹¹²⁶

„Es dauerte einige Jahre, in denen ich fast täglich geschrieben habe, bis sich eine handwerkliche Gewandtheit einstellte, die es mir ermöglichte, Gedanken so in Worte zu fassen, dass ich in dem schriftlichen Ergebnis mein gedankliches Vorhaben verwirklicht, manchmal sogar übertroffen sah. Der Schritt in die Öffentlichkeit ist nicht ein quantitativer, sondern vielmehr ein qualitativer. Die Person des Schreibenden tritt zurück, die in allen engeren sozialen Verbindungen immer ein Teil des Interesses an Geschriebenem ausmacht.“¹¹²⁷

Ray Bradbury weist darauf hin, es gebe nicht nur eine dem Markt entsprechende Literatur, sondern es würden auch gewisse literarische Zirkel eine regulierende Funktion ausüben:¹¹²⁸ „Beide Ansätze sind letzten Endes unbefriedigend für einen Autor, der in dieser Welt lebt. Denn niemand erinnert sich an die angepasste Geschichte, niemand spricht über sie, niemand

¹¹²⁴ Vgl.: Koppensteiner, Jürgen: «Zuhören, erahnen und sehen.» Renate Welsh im Gespräch. In: praesent 2009. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Praesens Verlag 2008. S. 68.

¹¹²⁵ Bittner, Wolfgang: Das Handwerk mit der Phantasie. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 10.

¹¹²⁶ Vgl.: a.a.O.

¹¹²⁷ a.a.O.

¹¹²⁸ Vgl.: Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 160.

diskutiert darüber, sei es ein verdünnter Hemingway-Abklatsch oder Elinor Glyn im dritten Aufguss.“¹¹²⁹

Jede/r LiteratIn bedürfe – neben umfassender Weltkenntnis – auch literarischer Schreiberfahrung, um gestalterisch tätig zu sein:

„Quantität bringt Erfahrung. Nur aus Erfahrung kann Qualität entstehen. Jede Kunst, groß und klein, bedeutet die Eliminierung überflüssiger Bewegung zugunsten einer präzisen Deklaration. Der Künstler lernt, was auszulassen ist. [...] Seine größte Kunst ist oft in dem, was er nicht sagt, in dem was er auslässt, in seiner Fähigkeit, mit klaren Emotionen schlicht darzustellen, welchen Weg er einschlagen will. Der Künstler muss so hart und so lange arbeiten, bis in seinen Fingern ein unabhängiger Schöpfergeist beginnt, ein eigenes Leben zu führen.“¹¹³⁰

2. 2. Schlussfolgerungen

„Die lernende Fortbewegung eines Autors wäre vielleicht mit einer Spirale zu vergleichen. Das heißt auch, daß es in einem Werk Problemkonstanten gibt, die eine Stufe höher immer wieder anzutreffen sind. Nicht indem man sie flieht um der Buntheit des Programms willen, indem man sie radikal herausarbeitet mit immer wieder neuen Mitteln, ist man Schriftsteller.“

(Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 108.)

Zahlreiche AutorInnen betonen, Inspiration wäre in der Regel kein Problem, denn die Geschichten sind schon da, sie suchen nur denjenigen, der sie aufschreibt.¹¹³¹ „[...] alle Geschichten suchen die wirklich große Liebe, und das ist das Einzige, womit sie überhaupt beschäftigt sind, und es ist das Einzige, was sie überhaupt interessiert, und so gesehen sind Geschichten uns Menschen eigentlich sehr ähnlich.“¹¹³²

Generell war seitens der autodidaktischen AutorInnen in den Antworten der Fragebögen eine reservierte, abwartende Haltung gegenüber dem neugegründeten Instituts für «Sprachkunst» spürbar.

„Es bleibt einmal abzuwarten, wie sich die Dinge dort entwickeln, da kann a priori noch nichts gesagt werden. Ganz schlecht wäre es aber, wenn dieses Studium eine Art Elitenzüchtung wäre, nach dem Motto: Wenn du das studiert hast, bist du befugte/r Autor/in, ansonsten bist

¹¹²⁹ a.a.O.

¹¹³⁰ Ebenda. S. 163.

¹¹³¹ Vgl.: Mohafez, Sudabeh: Was zuerst da ist. In: (nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör). Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.^{innen}: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 160.

¹¹³² a.a.O.

du halt vielleicht ein lustiger Autodidakt, der aber nicht weiter literarisch ernst zu nehmen ist. Im Prinzip geht es m.E. auch hier wie in allen Schreibschulen vor allem darum, Gruppen, Netzwerke oder Seilschaften zu bilden, auf drei Ebenen und mit Schnittmengen: unter den Studierenden, unter den Lehrenden und zwischen Lehrenden und Studierenden.“¹¹³³

Die Folgen im deutschsprachigen Raum beschreibt Günter Vallaster wie folgt:

„Ich denke, der Literaturbetrieb wird verschulter und institutionalisierter, aber vielleicht bilden sich auch Subkulturen heraus, die sich kritisch daran abarbeiten. Für die Texte bedeuten Schreibschulen aus meiner Sicht tendenziell, dass die Schreibstile der Lehrenden im Sinne eines Meisterklassenprinzips die Texte der Studierenden und damit deren Publikationen prägen. Die Schreibschulen helfen vor allem den Lehrenden, ihren Status durch eine breite Schar SchülerInnen und gute Einbindung in die öffentliche Wahrnehmung zu untermauern.“¹¹³⁴

Adelheid Dahimène steht Ausbildungen im «Literarischen Schreiben» skeptisch gegenüber, obgleich sie einräumt, sie lehre gelegentlich selbst, sei jedoch von der Sinnhaftigkeit nicht überzeugt, generell erachte sie jegliche Ratschläge zu Werdegängen, die einen Rezeptcharakter aufweisen, für bedenklich.¹¹³⁵

„Am besten finde ich nach wie vor eine konsequente, selbstkritische Haltung des Autors seiner Arbeit gegenüber, denn ich sehe die besondere «Eigenart» eines Schriftstellers mehr denn je als das wichtigste Kriterium an, besonders gegenwärtig, wo eine bestimmte handwerkliche Qualität in Verbindung mit marktstrategischen Überlegungen den Verlagen schon genügt, um ein Manuskript zu publizieren. Unabdingbar wichtig scheint mir jedoch der ideale Zweitleser, also der Berufslektor im Verlag, der sich intensiv mit dem Text befasst und im Gespräch mit dem Autor das Manuskript zur Druckreife bringt. Leider ist das Lektorat in den meisten Verlagen ein Schwachpunkt geworden, was den Endprodukten dann unmittelbar abzulesen ist.“¹¹³⁶

Angelika Reitzer betont, ihres Erachtens sei bei einer Aus- und Weiterbildung von AutorInnen die Qualität der Lehrenden das maßgebliche Kriterium:

„Wie in den allermeisten Bereichen: wirklich gute Lehrer und Lehrerinnen. Für mich ist dieser Bereich eher unbekannt, man weiß natürlich, dass nicht jeder exzellente Autor ein ebenso guter Lehrer ist. Tatsache ist allerdings, dass neben Anleitungen zum sinnvollen, sinnstiftenden Lesen und Übungen zu Genre, Technik und Handwerk viele existenzielle Notwendigkeiten des Schreibens nicht gelehrt werden können. Die Rahmenbedingungen, die sich daraus ergeben und der Anspruch, den eine institutionalisierte Literatur-Lehre an sich und die Studierenden stellt, müssen offengelegt werden und realistisch eingeschätzt werden können – nicht nur von den

¹¹³³ Günter Vallaster, Fragebogen, 30. 05. 2010.

¹¹³⁴ a.a.O.

¹¹³⁵ Vgl.: Adelheid Dahimène, Fragebogen, 22. 06. 2009.

¹¹³⁶ a.a.O.

Lehrenden, den Studierenden und Absolventen, sondern auch von einer medialen, Rezensenten- und Leseöffentlichkeit.“¹¹³⁷

Auch Bettina Galvagni macht den Nutzen an den Fähigkeiten der DozentInnen fest:

„Ich habe keine Erfahrung mit Poetikschulen und [Creative Writing]. Jonathan Safran Foer hatte Joyce Carol Oates als Creative-Writing-Lehrerin. Joyce Carol Oates, mein Gott! Das frühe Idol des Philip-Roth-alter-egos Nathan Zuckerman, E.I. Lonoff, gab auch Schreibkurse. Es geht bestimmt mehr um das Charisma des Lehrenden als um Techniken. Einen werdenden Schriftsteller stelle ich mir allerdings eher als jemanden vor, der seine Nahrung wie ein wildes Tier selbst sucht und nicht auf Futter wartet wie ein Huhn in einer Legebatterie. Schreibkurse müssen etwas sein wie Theatergruppen an den Universitäten: eine Art Gruppentherapie, in der Raubvögel und Mäuse und Bienen um die Anerkennung ihrer Einzigartigkeit kämpfen. Als ich auf Ö1 hörte, daß Robert Schindel an der Angewandten Kunst in Wien demnächst Schreiben unterrichten würde, gefiel mir diese Idee dennoch ...“¹¹³⁸

Eine universitäre Verortung setze laut Alfred Komarek diese Ausbildungsbemühungen viel zu spät an, die Auseinandersetzung mit Literatur, mit Narration und Sprache müsse in der Schule beginnen.¹¹³⁹

„Ich sehe den Beginn einer vorteilhaften Ausbildung schon früher, in den ersten Jahren der Lese- und Schreiberfahrungen. Hier sollte die Schule alle Türen und Fenster öffnen, auf alles Lust machen, nichts vorschreiben, nichts verbieten, aber behutsam begleitend Bewertungshilfen anbieten. Später mag es angehende AutorenInnen geben, für die Ausbildung hilfreich sein kann, und hier wieder solche, die besser in Institutionen passen, weil sie Anleitungen mögen, und andere, die diszipliniert und stark genug für die Freiheit sind. Ich war immer Autodidakt und Einzelgänger.“¹¹⁴⁰

Ob eine/r von einer institutionellen Ausbildung profitiere, das sei abhängig von Persönlichkeitsstrukturen und lasse sich nicht generalisiert beantworten, so Vladimir Vertlib:¹¹⁴¹

„Entscheidend ist neben Talent, Lebenserfahrung, Neugierde und einem ausgeprägten Interesse für die Welt und für seine Mitmenschen vor allem die Auseinandersetzung mit anderen Texten, in erster Linie mit Büchern, die einen berühren und beeinflussen. Dabei sollte man für sich selbst entscheiden, wie diese Bücher gemacht sind, warum sie funktionieren, wo ihre Stärken liegen, etc... Dies ist wichtiger als das, was KollegInnen oder ExpertInnen wie KritikerInnen oder WissenschaftlerInnen über diese Bücher sagen oder schreiben, obwohl man sich natürlich auch von ihnen immer Anregungen und Meinungen holen sollte ... Entscheidend ist außerdem die Fähigkeit zu Selbstkritik, das ständige Hinterfragen des

¹¹³⁷ Angelika Reitzer, Fragebogen, 22. 06. 2009.

¹¹³⁸ Bettina Galvagni, Fragebogen, 11. 09. 2009.

¹¹³⁹ Vgl.: Alfred Komarek, Fragebogen, 27. 06. 2009.

¹¹⁴⁰ a.a.O.

¹¹⁴¹ Vgl.: Vladimir Vertlib, Fragebogen, 31. 08. 2009.

Erreichten bzw. Erlernten und der permanente Wunsch besser bzw. noch besser schreiben zu können ... Selbstironie und eine positive Lebenseinstellung könnten dabei sehr hilfreich sein.“¹¹⁴²

Doron Rabinovici nennt als entscheidende Faktoren im Rahmen einer Ausbildung angehende AutorInnen das Gespräch, der pointierte Austausch mit KollegInnen:

„Im Austausch lerne ich, das Unverwechselbare an mir und meinen Texten vom Unnötigen zu trennen. Kaum wirft eine andere Person einen Blick auf meine Texte, lese ich sie neu und genauer. Kaum lese ich sie anderen vor, höre ich, was gestrichen werden muss und was an ihnen stimmt. Unabdingbar ist, den eigenen Text anderen auszusetzen. Unabdingbar auch, sich mit der Geschichte der verschiedenen Genres auseinanderzusetzen, ihre Regeln zu studieren. Ebenso wichtig, zu verstehen, welche literarischen Mittel bekannt sind. Nicht weniger wichtig, ist zu lernen, wie eine Geschichte angegangen und entworfen werden kann. Wie vertraut einem die Personen werden sollen. Hilfreich ist es, zu erfahren, was ein Autor und eine Autorin im Umgang mit dem Verlag und der Öffentlichkeit zu beachten hat. Hinderlich hingegen ist, wenn eine Form des Schreibens jungen Schriftstellern aufgezwungen wird. Wenn vor lauter Ausbildung und Regelung der Mut, neue Wege zu gehen, eingeschränkt wird. Dann erdrückt das Handwerk die Kunst. Schlimm sind jene Workshops, die nichts sind als der schnelle Nebenverdienst schlechter Autoren. Schrecklich, wenn eine ideologische Richtschnur verordnet wird, nach der das Schreiben ausgerichtet werden muß. So etwa einst in stalinistischen und poststalinistischen Staaten.“¹¹⁴³

Weiters warnt er:

„Die institutionelle Ausbildung ersetzt nicht den Austausch mit anderen, die schreiben. Die institutionelle Ausbildung kann auch nichts daran ändern, das letztlich jeder für sich alleine vor seinem Tisch sitzt. Aber die institutionelle Ausbildung zwingt zur Auseinandersetzung mit wichtigen Bereichen, mit literarischen Erscheinungen, mit Fertigkeiten und Methoden, die sonst allzu lange übersehen werden könnten. Hier ist die institutionelle Ausbildung sicher sehr hilfreich. Die institutionelle Ausbildung bietet Möglichkeiten weit über das eigene Umfeld hinaus. Es gibt dann die Chance, von anderen Kollegen und Kolleginnen zu lernen, denen die Lernenden aus geographischen, sprachlichen oder künstlerischen Gründen nie begegnen würden. Das Institut kann zur Institution werden, wobei jene, die in die Kurse aufgenommen werden, eine besondere Zuwendung von namhaften Schriftstellern und Schriftstellerinnen erfahren, mit denen sie sonst nie so intensiv zusammenarbeiten könnten.“¹¹⁴⁴

Ulrike Längle ist gleichfalls skeptisch gegenüber Studien- und Lehrgängen; neben der Gefahr des Institutstons, den sie als Tatsache ansieht,¹¹⁴⁵ vertritt sie die Ansicht, eine solche Ausbildung sei für den Werdegang eher hinderlich:

¹¹⁴² a.a.O.

¹¹⁴³ Doron Rabinovici, E-Mail-Auskunft, 28. 06. 2009.

¹¹⁴⁴ a.a.O.

¹¹⁴⁵ Vgl.: Ulrike Längle, Fragebogen, 23. 06. 2009.

„Ich halte absolut nichts von einer organisierten Ausbildung für Schriftsteller und eigentlich auch nichts von Schreibgruppen. Ein Schriftsteller soll viel lesen und vor allem Lebenserfahrung sammeln, bevor er zu schreiben beginnt. Schriftstellerin sein ist ein einsamer Beruf, da kommt man durch noch so viel organisierte Betriebsamkeit nicht drum rum. Natürlich ist es schön, wenn man vertrauenswürdige und kompetente Freunde hat (die dürfen auch Autoren sein), denen man etwas zeigen kann und die einen ermutigen. Aber unbedingt nötig ist das nicht.“¹¹⁴⁶

El Awadalla betont, sie sehe in einer institutionellen Ausbildung keinen Vorteil, „[...] es sei denn, ein medien-hype [...]“¹¹⁴⁷ werde von ihnen inszeniert. Ähnlich Barbara Büchner, die am Fragebogen notierte, entweder man könne schreiben oder man könne es nicht.¹¹⁴⁸

Gerhard Jaschke meint, ein Vorteil sei eventuell „diplom?“¹¹⁴⁹. Die Krimiautorin Lisa Lercher betont die Netzwerke sowie die Hinweise auf eine möglichst effiziente Gestaltung des Arbeitsalltags, Informationen zur Realität des Literaturbetriebs sowie Hilfestellungen beim Auftauchen von Blockaden.¹¹⁵⁰ Augusta Laar betont, eine fundierte Auswahl, in welche Gruppe man sich begeben sei wesentlich, sie sei „[...] misstrauisch mit Workshops vor allem von bekannteren Autoren oder Verlagen oder Institutionen, diese werden gerne als Plattform genutzt den bekannten Autor u. a. darzustellen oder Geld zu verdienen [...]“¹¹⁵¹.

Vehemente Gegnerschaft tritt in Chobots Aussage zutage:

„Um es dezidiert auf den Punkt zu bringen: <Schreibschulen>, welcher Art auch immer, haben einen einzigen Sinn und Zweck – nämlich für jene Schreibenden und Dichter ein finanzielles Auskommen, ein Überleben, eine Einnahmequelle zu sichern, die sonst von ihrer Literatur nicht leben können. Weder aus der <Schule für Dichtung> noch aus dem <Deutschen Literaturinstitut> sind wesentliche AutorInnen hervorgegangen. (Ausnahme vielleicht Julie Zeh aus Leipzig, sonst fällt mir niemand ein. Aber das ist nur eine von unzähligen Studierenden, hunderte oder gar tausende? Jedenfalls ein minimaler Prozentsatz.) Ein Autor /eine Autorin muss seinen /ihren eigenen Weg finden. Wie auch immer geartete <Schreibschulen> sind für junge Schreibende irrelevant. Waren Kehlmann, Stavaric, Köhlmeier, Margit Schreiner, Turrini, Jelinek, Mitterer, Ransmayer, etc. – oder Artmann, Jandl, Mayröcker, Okopenko, Gerstl, Rühm – die Liste ließe sich endlos fortsetzen – jemals in einer Schreibschule, in einer Schreibwerkstatt? Artmann als Lehrer, weil er dafür eine Gage erhielt. Auch für Ginsberg und Anne Waldman ermöglicht die <Schreibschule> ein Überleben. Petra Ganglbauer bezieht dadurch

¹¹⁴⁶ a.a.O.

¹¹⁴⁷ El Awadalla, Fragebogen, 27. 06. 2009.

¹¹⁴⁸ Vgl.: Barbara Büchner, Fragebogen, 29. 06. 2009.

¹¹⁴⁹ Gerhard Jaschke, Fragebogen, 05. 07. 2009.

¹¹⁵⁰ Vgl.: Lisa Lercher, Fragebogen, 06. 07. 2009.

¹¹⁵¹ Augusta Laar, Fragebogen, 28. 10. 2009.

einen wesentlichen Teil ihres Einkommens. [...] Wo sind die Schreiberlinge, der mit großem Aufwand subventionierten <Schule für Dichtung>? Ich finde es okay, dass Christian Ide Hintze davon lebt. Von seinen Veröffentlichungen würde er sonst als Sozialfall längst unter der Brücke gelandet sein oder bestenfalls als Augustin-Verkäufer nicht verhungern. Fazit: Wer schreiben will, der macht dies, findet sich zurecht in der Weltliteratur, findet seine Nische, lernt – und macht, was er machen muss. Dass Clemens Berger, der einst eine Schreibwerkstatt von Christine Huber und mir besucht hatte, inzwischen erfolgreich ist, fünf Bücher veröffentlicht hat, verdankt er ganz gewiss nicht uns beiden <Lehrern> [...], seinen Weg hat er allein beschritten.“¹¹⁵²

Deshalb, so schlussfolgert Chobot, wäre es „[...] einfacher und billiger [...]“¹¹⁵³, AutorInnen mit Stipendien zu unterstützen:

„Aber die kann sich ein Staat wie Österreich nicht leisten, denn er benötigt das Geld für seine Politiker, die am meisten in der EU verdienen. Und die Rechten jeiern, was die Ausländer kosten. Noch keinen habe ich jammern gehört, was die Vollkoffer-Riege der FP-Minister den Staat kosten, was unfähige Manager als Abfertigungen erhalten. Uns wird immer wieder gesagt: Eure Werke, eure Bücher müssen sich am Markt durchsetzen. In Wien setzt sich nicht einmal das Musical durch, und fürs Ronacher und ihr Management werden Millionen in den Sand – oder besser gesagt auf die Konten der Freunde – verschoben. [...] Meinetwegen soll es eine akademische Schriftsteller-Ausbildung geben. Immer noch besser das Geld dafür hinauszuerwerfen als für Abfangjäger. (Bloß eine Flugstunde kostet mehr als ein Jahresstipendium für einen Autor/eine Autorin. – Dafür bedanken wir uns ganz artig und untertänig.)“¹¹⁵⁴

Erika Kronabitter, die allgemein eine Ausbildung befürwortet, warnt jedoch davor, es könne hinsichtlich der Preise, Stipendien etc. eventuell dazu kommen, dass sie an eine Ausbildung gebunden würden bzw. dass eine solche den Zugang zu diesen Geldern der öffentlichen Hand erleichterte und dies unabhängig von der Qualität des Textes.¹¹⁵⁵ Ulla Lessmann unterstreicht, ihres Erachtens seien Kontakte zu KollegInnen sinnvoll, doch nicht im Hinblick auf das Schreiben selbst bzw. einen Austausch darüber, sondern um im Umgang mit dem Literaturbetrieb die eigenen Ressourcen durch Vernetzung zu stärken.¹¹⁵⁶ Andreas Renoldner notiert, seines Erachtens behindere eine Zusammenarbeit in einer Gruppe grundsätzlich das Assoziative, welches jedoch Fundament der künstlerischen Arbeit sei, da sogleich „[...] psychologisch zu analysierende prozesse und entwicklungen [...]“¹¹⁵⁷ einsetzen und diese „[...] psychoebene die schaffensebene völlig überlagert und blockiert

¹¹⁵² Manfred Chobot, Fragebogen, 04. 07. 2009.

¹¹⁵³ a.a.O.

¹¹⁵⁴ a.a.O.

¹¹⁵⁵ Vgl.: Erika Kronabitter, Fragebogen, 05. 07. 2009.

¹¹⁵⁶ Vgl.: Ulla Lessmann, Fragebogen, 08. 07. 2009.

¹¹⁵⁷ Andreas Renoldner, Fragebogen, 01. 08. 2009.

[...]“¹¹⁵⁸; abgesehen davon weist er darauf hin, die Lektüre von poetologischen Essays und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreiben auf einer Metaebene sei zwingend nötig:

„diesen satz könnte ich sofort auch verneinen. nach meiner einschätzung nützt bei mangeldner begabung (sprachgefühl etc.) die beste <ausbildung> nichts. andererseits entstehen mit hilfe von <schreibtechnik> sicher sehr gute texte, wenn auch nur mittelmäßig begabung (<sprachtalent> vorhanden sind letztlich aber ist ein entscheidender punkt gar nicht die sprache/sprachfähigkeit etc. sondern <bildung> bzw. haltung zur welt = <lebenserfahrung> etc ... (das ist übrigens ein klar erkennbarer nachteil von <jungen> autorInnen. die können in den <kleinen> formen gut sein, bei roman etc. braucht es mehr als <sprachkönnen>.)“¹¹⁵⁹

Christoph Mauz äußert sich einer Ausbildung gegenüber skeptisch: „Was angehende AutorInnen brauchen sind Stipendien, die ihnen für einen bestimmten Zeitraum voll konzentriertes Arbeiten ermöglichen, eine unabhängige heimische Verlagsszene, die neuen AutorInnen eine Plattform gibt, Auftrittsmöglichkeiten.“¹¹⁶⁰

Und diese ergänzt durch „[...] rudimentäre Kenntnisse in den Fächern BWL, Buchhaltung, ein bisserl Urheber-, Vertrags-, Privatrecht, ganz gut täte auch ein Praktikum in einem Verlag und/oder in einer Buchhandlung [...]“¹¹⁶¹. Um sich als Autodidaktin zu etablieren, bedürfe es, so Lisa Lercher, unbedingt der Disziplin, selbstständige Organisation und Selbsterfahrung;¹¹⁶² Netzwerke wie jenes der Österreichischen KrimiautorInnen seien hilfreich.¹¹⁶³

Zusammenfassend sei auf einige Konstanten hingewiesen: Erstaunlich häufig wurde seitens der AutorInnen auf Fragebögen die Lektüre poetologischer Vorlesungen, Essays und teilweise auch Handbücher bejaht: 19 erklärten, sie hätten immer wieder solche Werke gelesen, um ihr Tun zu reflektieren. Vier gaben keine Antwort, nur drei der KollegInnen verneinten die Frage. Im Hinblick auf die Lehrbarkeit sowie eine Verortung im institutionellen Rahmen sind die Stimmen mehrheitlich skeptisch bis ablehnend (12), zurückhaltend bis zweifelnd (12); einzig zwei bejahten diese Tendenz ohne Vorbehalte.

¹¹⁵⁸ a.a.O.

¹¹⁵⁹ a.a.O.

¹¹⁶⁰ Christoph Mauz, Fragebogen, 21. 06. 2009.

¹¹⁶¹ a.a.O.

¹¹⁶² Vgl.: Lisa Lercher, Fragebogen, 06. 07. 2009.

¹¹⁶³ Vgl.: a.a.O.

3. Angehende AutorInnen in institutioneller Ausbildung – Eine vergleichende Analyse

Der Fokus der Analyse liegt hier auf jenen universitären Instituten, die «Literarisches Schreiben» (im Gegensatz zu journalistischem oder wissenschaftlichem) im deutschsprachigen Raum priorisieren sowie auf jenen, die im «European Network of Creative Writing Programmes» («ENCWP») zusammengefasst sind.

3. 1. Von den Anfängen institutioneller Ausbildung und der Frage der Lehrbarkeit

Um die Geschichte der Entwicklung der Lehre in den USA sowie in Europa darzustellen und unterschiedlichen Verläufe zu verdeutlichen, empfehlen sich u. a. folgende Werke zur Lektüre:

- Bräuer, Gerd: Warum Schreiben? Schreiben in den USA: Aspekte, Verbindungen, Tendenzen. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996.
- Dawson, Paul: Creative Writing and the New Humanities. London, New York: Routledge 2005.
- Ehrnsberger, Jörg: Literarisches Schreiben. Von der Poetik zum Schreibprozessmodell. Waldburg: Demand Verlag 2005.
- Kreatives Schreiben an Hochschulen. Berichte, Funktionen, Perspektiven. Hg.: Rau, Hans Arnold. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1988.
- Kreatives Schreiben lernen an Universitäten, Instituten, Literaturbüros, Volkshochschulen, Schreibschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hg.: Tieger, Gerhild. Berlin: Autorenhaus-Verlag Plinke 2000.
- Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996.
- Rathmann, Thomas: «... die sprach will sich ändern» Zur Vorgeschichte der Autonomie von Sprache und Dichtung. München: Fink 1991.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750–1945. Band 1. Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.

Um einen Überblick über die Varianten der Lehre in den USA zu bekommen:

- Kealey, Tom: The Creative Writing MFA Handbook. A Guide for Prospective Graduate Students. NY, London: The Continuum International Publishing Group 2005.
- Malone, Eileen: The Complete Guide to Writers Groups, Conferences, and Workshops. New York: John Wiley & Sons 1996.

Für Großbritannien empfiehlt sich die Lektüre der Dissertation Glindemanns:

- Glindemann, Barbara: Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001.

Zum Themenbereich Kreativität und Bildungssysteme:

- Dewey, John: Art As Experience. New York: Minton, Balch & Company 1934.
- Dewey, John: Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education. New York: The Macmillan Company 1941.

- Mayer, Frederick: Kreativität. Begrenzungen und Möglichkeiten. Wien, Zürich: Europaverlag 1989.
- Huber, Peter: Kreativität und Genie in der Literatur. In: Kreativität. Hg.: Holm-Hadulla, Rainer M. Heidelberg: Springer Verlag 2000. S. 205–226.

Und im Hinblick auf die jüngsten Entwicklungen in der Pädagogik:

- Ritter, Kelly; Vanderslice, Stephanie: Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers 2007.
- When Writing Teachers Teach Literature. Bringing Writing to Reading. Hg.: Young, Art; Fulwiler, Toby. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers, Inc. 1995.
- Bishop, Wendy: Elements of Alternate Style. Essays on Writing and Revision. Portsmouth: Boynton/Cook 1997.

„The official viewpoint, Max Eastman said, has become that a poet in history is divine, but a poet in the next room is a joke.“

(Schramm, Wilbur L.: Imaginative Writing. In: Literary Scholarship. Its Aims and Methods. Hg.: Foerster, Norman. O.O.: Chapel Hill. The University of North Carolina Press 1941. S. 178.)

Im Gegensatz zum amerikanischen Raum, in dem erste Seminare bereits für 1880 in Harvard belegt sind,¹¹⁶⁴ und sich Studiengänge an verschiedensten amerikanischen Universitäten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zu etablieren begannen, dieses Lehrkonzept alsdann von anderen englischsprachigen Ländern übernommen wurde, sind Schreibstudiengänge im deutschsprachigen Raum in der Regel jüngeren bzw. jüngsten Datums.

Wesentlicher Vordenker war John Deweys, in dessen Konzept, formale, methodische und regelorientierte Lehrinhalte an subjektive Erfahrungen des Lernenden zu binden, die Basis für die Lehre Literarischen Schreibens zu suchen ist.¹¹⁶⁵ Harvard wird von manchen nicht als erstes Beispiel der Geschichte erwähnt, da dort das Schreibseminar nicht primär die Ausbildung angehender AutorInnen fokussierte, sondern auf dem Gedanken basierte, dass literarische Studien in das Schreiben münden sollten.¹¹⁶⁶ „It was the invention of advanced composition that marks the true beginnings of creative writing.“¹¹⁶⁷ Prägend für Harvard war der Autor Barrett Wendell:¹¹⁶⁸ „Wendell had no intention of making a career out of teaching writing. Ever since he had received a complete set of Thackeray for a birthday gift at the age of thirteen,

¹¹⁶⁴ Vgl.: Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. 2.

¹¹⁶⁵ Vgl.: Glindemann, Barbara: Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001. S. 34.

¹¹⁶⁶ Vgl.: Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. 36.

¹¹⁶⁷ Ebenda. S. 46.

¹¹⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

he had longed to be a creative writer (he used the phrase as early as 1886 to distinguish one type of writer from another).“¹¹⁶⁹

Auch die «Bread Loaf Writers' Conference» ist ein wesentlicher Meilenstein jener ersten Jahre.¹¹⁷⁰ Was sich in Europa in Lokalen verortete benötigte aufgrund der geographischen Größe der USA eine andere Struktur.¹¹⁷¹ Wallace Stegner zeichnet die historische Entwicklung wie folgt nach:

„Writing instruction is something that did not exist in our colleges until the 20th Century. [...] It began with Dean Le Baron Russell Briggs of Harvard, who early in the century began teaching a class that required a daily theme. [...] Many, many American writers came out of Dean Briggs's class—and at least one of them, Robert Benchley, went on writing daily 800-word themes all his professional life. Charles Townsend Copeland, also at Harvard, followed Dean Briggs's lead. Between the two, they must have trained half the American writers of their time. Later, in the 1940s, when I was teaching at Harvard, Theodore Morrison created five positions in the writing section of the English department, called «Briggs-Copeland Faculty Instructors of English Composition,» commemorating the role that Briggs and Copeland had played. By that time, of course, writing instruction had been carried to the farthest corners of the country. [...] The second step in a movement which has been progressive for a good many years was the founding of the Bread Loaf Writers' Conference [1926¹¹⁷²] at Bread Loaf, Vermont, one of the summer campuses of Middlebury College. That, the first of its kind so far as I know, stemmed pretty directly from Harvard—though Robert Frost and John Farrar of the publishing firm Farrar, Straus were principal founding fathers. Farrar was the first director, but was soon succeeded by Morrison, who ran it for years, with a teaching staff drawn partly from Harvard and dominated, for those years, by Frost, Bernard DeVoto, and Louis Untermeyer. That staff gathered for two weeks at the end of every August to make academia and bohemia work in harness. They lectured, read manuscripts, conducted seminars and workshops, played a lot of tennis, drank too much.“¹¹⁷³

Die von Norman Foerster geprägte (und später von Paul Engle weiterentwickelte) «School of Letters» an der «State University of Iowa»,¹¹⁷⁴ wo es erstmals möglich war, einen akademischen MA-Titel mit einer kreativen Arbeit

¹¹⁶⁹ a.a.O.

¹¹⁷⁰ Vgl. Stegner, Lynn: Foreword. In: Stegner, Wallace: On Teaching and Writing Fiction. New York: Penguin Books 2002. S. XII.

Vgl. auch: Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. 88–89.

¹¹⁷¹ Vgl.: Leahy, Anna: Foreword. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. X.

¹¹⁷² Vgl.: McGurl, Mark: The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 2009. S. 184.

¹¹⁷³ Stegner, Wallace: On Teaching and Writing Fiction. New York: Penguin Books 2002. S. 52.

¹¹⁷⁴ Vgl.: Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. 124–126.

zu erzielen,¹¹⁷⁵ bot zu Beginn des Jahrhunderts „[...] an early version [...]“¹¹⁷⁶ des mittlerweile renommiertesten Studiengangs an:

„Foerster made it possible for a graduate student in English to get an M.A. by submitting a creative thesis—stories or poems or a novel. (I was a graduate student at Iowa in that year, and I took that option. If I was not the first creative M.A. in the country, I was one of the first two or three.) Foerster's program went so far as to offer the Ph.D. for a creative dissertation, too; but during the Depression that did not seem like a safe teaching credential, and some of us steered away from it, in favor of more orthodox degrees. Most writing programs these days offer the M.A.—or, more likely, the M.F.A.—but stop at that, believing the Ph.D. is properly a degree in literary history or literary criticism (preparation for teaching not writing, but literature).“¹¹⁷⁷

Paul Engle prägte den «Iowa Writers' Workshop» wie kein zweiter:

„Engle started teaching English at the university in 1937 and began offering workshops in creative writing during the 1960s and 1970s. These seminars, which featured established writers instructing hopeful authors, formed the basis of the International Writing Program which gained prestige as it increasingly attracted both famous students and lecturers. The program was supported by the U.S. Department of State, foundations, corporations, and individuals. Engle and his wife themselves raised \$250,000 a year for the program. Engle once commented that he had probably raised more money <than any other one person has found for the cause of poets, novelists, and an occasional playwright.>“¹¹⁷⁸

Es folgten rasch weitere Gründungen, oftmals durch AbsolventInnen aus Iowa, wie zum Beispiel Wallace Stegner, der einige Jahre bevor der heutige «Writers' Workshop» in Iowa etabliert wurde, seine Studien dort abschloss,¹¹⁷⁹ und 1945 das «Stanford Writing Program» formte.¹¹⁸⁰

„The teaching of writing, he [Wallace Stegner] told Richard Etulain, <is a very Socratic kind of teaching, and you should stay out of the people's way rather than get in it.> He believed in what Keats called <negative capability>, both as a fictionist and as a teacher – the ability, the necessity, to subtract himself, his tastes, his personal opinions and prejudices, even when a character in one of his novels or a student in one of his workshops diverged radically from a world he felt he could value. He was there to help students realize the full literary potential in their work *through* [Hervorhebung i. O.] themselves as unique and uniquely evolving individuals, not to convert them to Stegner's style

¹¹⁷⁵ Vgl.: Glindemann, Barbara: Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001. S. 33.

¹¹⁷⁶ Stegner, Wallace: On Teaching and Writing Fiction. New York: Penguin Books 2002. S. 54.

¹¹⁷⁷ a.a.O.

¹¹⁷⁸ <http://www.poetryfoundation.org/archive/poet.html?id=2047> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

¹¹⁷⁹ Vgl.: McGurl, Mark: The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 2009. S. 184.

¹¹⁸⁰ Vgl.: Stegner, Lynn: Foreword. In: Stegner, Wallace: On Teaching and Writing Fiction. New York: Penguin Books 2002. S. XII.

or Stegner's themes, or even to Stegner's dreams *for* [Hervorhebung i. O.] them. Guidance, not influence, was his watchword.“¹¹⁸¹

Seither bildet «Creative Writing» einen Teil der in den USA üblichen Lehre, beginnend im Kindergarten bis hin zu den Universitäten:

„Schreiben ist in allen Bildungsebenen und mit erstaunlicher inhaltlicher, methodischer und funktionaler Vielfalt präsent: In den Schulen als *whole language learning* [Hervorhebung i. O.], das sich Kreativitätsschulung in allen Unterrichtsfächern auf seine Fahnen geschrieben hat. In den Colleges und Universitäten als *composition* [Hervorhebung i. O.], mit dem Ziel, kritisches Denken auszuprägen und Schreib-Brücken zu schlagen zwischen den Wissenschaften. Oder als *creative writing* [Hervorhebung i. O.], um vor allem jungen DichterInnen, aber auch JournalistInnen oder LiteraturlehrerInnen auf den Weg zu helfen; in den *Community Colleges* (Volkshochschulen), um alten und jungen AmateurschreiberInnen mit Rat und Tat zur Seite zu stehen; in (psycho)therapeutischen Instituten, um die eigene Stimme und die anderer zu enträtseln.“¹¹⁸²

Eine Erforschung der Geschichte des «Creative Writing» wurde erst relativ spät, gegen Ende des 20. Jahrhunderts unternommen und stellte die Autoren Myers und alsdann Dawson vor einige Probleme: „My problem in telling the story of creative writing, however, has been to establish the series of events.“¹¹⁸³ Myers kommt zu dem Schluss, es sei ein Fehler, mühsam nach historischen Wurzeln des Fachbereichs zu suchen,¹¹⁸⁴ «reading-and-writing circles» mit Namen wie Zetagathian, Erodolphian und Hesperian zur Entstehung der Lehrmethode des Workshops zu bemühen oder eine gewollte Verwurzelung in den «Writers' Clubs» anzustreben, wie dies Stephen Wilbers in seiner 1980 erschienen Publikation «The Iowa Writers' Workshop» tut:¹¹⁸⁵

„Creative writing was not founded as a formal university discipline by a group of writers who wished to meet and discuss their writing. Nor does it owe its existence to rude fumbling after an institutional apparatus. Writing workshops may *look* [Hervorhebung i. O.] like rhymers' clubs or literary cliques, but the academic discipline is not defined by its mode of association; it is defined by its idea of literary education. Creative writing was devised as an explicit solution to an explicit problem. It was an effort to integrate literary knowledge with literary practice. And it was initiated at a specific time and place to combat a specific disintegration in the study of literature.“¹¹⁸⁶

¹¹⁸¹ a.a.O.

¹¹⁸² Bräuer, Gerd: Warum Schreiben? Schreiben in den USA: Aspekte, Verbindungen, Tendenzen. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996. S. 21.

¹¹⁸³ Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. xiv.

¹¹⁸⁴ Vgl.: Ebenda. S. 12.

¹¹⁸⁵ Vgl.: Ebenda. S. 13.

¹¹⁸⁶ a.a.O.

Auch in der deutschsprachigen Sekundärliteratur findet sich die Verankerung an der Geschichte der «Literary Societies» und «Writers' Clubs»,¹¹⁸⁷ insbesondere hinsichtlich der Methode, die als eine Mischung aus Diskussion politischer, künstlerischer und literarischer Fragestellungen sowie expliziter Textkritik und bzgl. der «Writers' Clubs» auch der sprachlichen Gestaltung beschrieben wird.¹¹⁸⁸

Wallace Stegner zieht aus der Geschichte folgende Schlüsse:

„Nevertheless, beginning with Dean Briggs's daily-theme course and coming to a climax with the Iowa program and its imitators, writing had moved into the academy in a big way. As late as the end of the Twenties, the customary way for a writer to get his apprenticeship (both in experience and in actual writing) was to begin as a newspaperman. Many did it. Sinclair Lewis, Dreiser, Hemingway—and, before them, Howells and Mark Twain and Richard Harding Davis and Stephen Crane—all wrote their way off newspapers and into books. It is very different now. Because in America it has never been easy for writers—and especially for serious writers—to make a living by their writing alone, many have had to seek backlog jobs. The revolution that put writing into the colleges created a lot of jobs, and they were particularly desirable because they could be for only a term or two—and in every case involved a three- or four-month break in the summer. College programs also bred a new lecture and reading circuit. The result is that nearly every American writer you can name is associated either with some academy or with the academic lecture-platform circuit. Writers used to be somewhat contemptuous of the colleges, and college English departments used to look with some suspicion on writers, as underbred wild men. Now the relationship is Cold War at worst; more often, a cold truce; and in some happy cases, a warm collaboration. Whatever the relationship, colleges are where most of our writers can be found.“¹¹⁸⁹

Der Terminus, mit dem der Fachbereich betitelt wurde, stieß auch im englischsprachigen Raum teilweise auf Skepsis:

„The term «Creative Writing» offends some people; they think it has something affected or precious about it. Actually it is an innocent phrase developed in American schools and colleges sometime between the two world wars to designate that kind of writing *course* [Hervorhebung i. O.] which is not Freshman English or Report Writing for Engineers. One suspects that «creative writing» courses grew up partly because ordinary courses in composition had got bogged down in «correctness,» gentility, and the handbook-and-exercise method, and some means had to be found to free students for the development of their natural interest and delight in language.“¹¹⁹⁰

Wallace Stegner definiert den Terminus «Creative Writing» wie folgt:

¹¹⁸⁷ Vgl.: Bräuer, Gerd: Warum Schreiben? Schreiben in den USA: Aspekte, Verbindungen, Tendenzen. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996. S. 209–210.

¹¹⁸⁸ Vgl.: Ebenda. S. 210.

¹¹⁸⁹ Stegner, Wallace: On Teaching and Writing Fiction. New York: Penguin Books 2002. S. 54.

¹¹⁹⁰ Ebenda. S. 11.

„Creative writing means imaginative writing, writing as an art, what the French call *belles lettres* [Hervorhebung i. O.]. It has nothing to do with information or the more routine forms of communication, though it uses many of the same skills. A novel may contain a great deal of sociological or political or psychological information, and scholars may study it for that information as Freud studied literature for recorded dreams and archetypal emotional states, but information is not what any true novel is written to communicate. Like all other forms of creative writing it is written to produce in its reader the pleasure of an aesthetic experience, to offer him an imaginative recreation or reflection or imitation of action, thought, and feeling. It attempts to uncover form and meaning in the welter of love, hate, violence, tedium, habit, and brute fact that we flounder through from day to day.“¹¹⁹¹

Während jener 44 Jahre, in denen Wallace Stegner Schreiben lehrte,¹¹⁹² wurde ihm häufig die Frage nach der Lehrbarkeit gestellt, implizit auch da man bezweifelte, es sei „[...] a legitimate subject [...]“¹¹⁹³ für die Universität. Als man ihm jene Frage in Oxford stellte, entgegnete er:

„All I could say in answer was that they lived under privileged conditions. In England, a small country the size of some American states, a young writer can go to London, frequent the right Hampstead pub, meet literary people, begin to do a few of the chores of literary journalism—a book review here, a little article there, a poem, a critical essay—and in that way begin a literary apprenticeship. The United States is too big a country for that. New York, in spite of the fact that it is the publishing capital, is not a literary capital, in the sense that London or Tokyo or Vienna is. Some young writers—Tom Wolfe, for an example—do throw themselves into that surf and try to swim. Others do not; many cannot.“¹¹⁹⁴

Insbesondere in der amerikanischen Provinz mangle es, so Stegner, an der nötigen Infrastruktur: „Most regional capitals, at least until recently, have been culturally impoverished or undeveloped. The best alternative has been those minor centers that exist in colleges and universities. In the circumstances, their development has been inevitable.“¹¹⁹⁵

Er frage sich mitunter selbst:

„How can anyone <teach> writing, when he himself, as a writer, is never sure what he is doing? Every book that anyone sets out on is a voyage of discovery that may discover nothing. Any voyager may be lost at sea, like John Cabot. Nobody can teach the geography of the undiscovered. All he can do is encourage the will to explore, plus impress upon the inexperienced a few of the dos and don'ts of voyaging. A teacher who has been on those seas can teach certain things—equivalents of the use of compass and sextant: the language and its uses, and certain tested literary tools and techniques and

¹¹⁹¹ a.a.O.

¹¹⁹² Vgl.: Ebenda. S. 33.

¹¹⁹³ a.a.O.

¹¹⁹⁴ a.a.O.

¹¹⁹⁵ Ebenda. S. 34.

strategies and stances and ways of getting at the narrative essence of a story or novel or the dramatic force of a play or the memorableness of a poetically honed thought. Any teacher can discourage bad (meaning, unproductive or ineffective) habits and encourage those that work. He can lead a young talent to do what it is most capable of doing, and save it from some frustrating misdirections. He can communicate the necessary truth that good writing is an end in itself, that an honest writer is a member of a worthy guild. That may be the most important function of the teacher of writing.“¹¹⁹⁶

Er glaube nicht, dass man jeder/m zu schreiben lehren könne, und dies solle man auch nicht versuchen, denn Talent sei stets die Basis:¹¹⁹⁷

„Writing is not a function of intelligence or application. It is a function of gift—that which is given and not acquired. All any teacher can do is work with what is given. But I do believe that everyone born should have a chance to become the best he is capable of and that many have undeveloped or obscured gifts that, like spores, will grow if they are given water.“¹¹⁹⁸

In einer Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen in Österreich aus dem Jahr 2008 gaben nur 3,5 % an, sie hätten sich formale Weiterbildung in Form von Literatur und Schreibkursen angeeignet.¹¹⁹⁹ Als Ursache hierfür erklärten 28,3 % der KünstlerInnen aller Sparten, es sei zu teuer, 27,4 % argumentierten mit Zeitmangel.¹²⁰⁰ Eine Aussage, die sich einzig auf LiteratInnen bezieht, ist in jener Publikation im Hinblick auf die Ausbildung leider nicht getätigt worden. Ihre künstlerische Ausbildung (im weiteren Sinn) erhielten AutorInnen hauptsächlich über Universität/Akademie/Konservatorium (81,5 %),¹²⁰¹ wobei hier wohl hinzugefügt werden muss, dass es sich in der Regel nicht um Schreibstudiengänge gehandelt haben kann, da diese erst seit jüngerem Datum im deutschsprachigen Raum existieren; Privatunterricht folgt der Universität mit 16 % an zweiter Stelle; eine einschlägige schulische Ausbildung/Lehre gaben 9,2 % der befragten AutorInnen an.¹²⁰² An die Universitäten wurden AutorInnen im deutschsprachigen Raum mit Ausnahme der ehemaligen DDR bis zu Beginn der 1990er Jahre einzig als ReferentInnen für Poetik bzw. zu Lesungen eingeladen. Heute im deutschsprachigen Raum lehrende LiteratInnen in Schreibstudiengängen führen die späte Akzeptanz im Vergleich

¹¹⁹⁶ a.a.O.

¹¹⁹⁷ Vgl.: Ebenda. S. 36.

¹¹⁹⁸ a.a.O.

¹¹⁹⁹ Vgl.: Schelepa, Susanne; Wetzel, Petra; Wohlfahrt, Gerhard; Mostetschnig, Anna: Zur sozialen Lage der Künstlerinnen [sic] in Österreich. Wien: 2008. S. 188. URL: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf – Zuletzt eingesehen am 15. 01. 2012.

¹²⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

¹²⁰¹ Vgl.: Ebenda S. 187.

¹²⁰² Vgl.: a.a.O.

zu den USA sowie zu Großbritannien überwiegend auf den Geniebegriff¹²⁰³ zurück; Robert Schindel nennt außerdem als Faktoren die „[...] Überschätzung der Innerlichkeit [...]“¹²⁰⁴ sowie als Konsequenz der Romantik die grundlegende Haltung: „Der Künstler ist einer, der zu leiden hat. Das merkt man auch in der deutschen Literatur.“¹²⁰⁵ Ihre Einschätzung der Lehrbarkeit ist im Detail in den Kapiteln 4, 5 und 6 dargelegt.

Das Image des Künstlers/Dichters als eines Menschen, der im Elfenbeinturm tätig von der Muse geküsst wird, dieses Image habe sich in der Literatur am längsten gehalten verglichen mit den anderen Kunstformen.¹²⁰⁶ Schuld daran, so Wendelin Schmidt-Dengler im Interview, trage das 18. Jahrhundert, mit seinem Konzept von Genie und Inspiration, darum kreise alles, und im Gegensatz dazu halte man die technischen Fähigkeiten, derer man bedürfe, für eher unbedeutend:¹²⁰⁷ Metrum, Technik des Aufbaus, Prägung einzelner stilistischer Figuren – all das halte man für sekundär, denn die LiteratInnen hätten Sorge, jemand greife in die Produktion ein.¹²⁰⁸

Inwieweit die Schreibbewegung der 1970er Jahre positiv oder negativ für eine Etablierung der Schreibstudien- oder -lehrgänge war, sind die Meinungen geteilt. Auffallend häufig korrespondiert die Ansicht auch mit der Einschätzung jener Bewegung allgemein: Ursula Krechel, stellvertretend für die SkeptikerInnen, weist darauf hin, dass

„[...] die versprengten Reste der Bewegung «Schreiben kann jeder», der Selbsterfahrungs- und Ich-Erweiterungs-Gruppen durch Schreiben, in denen das Schreiben als Prozess (nicht als ablösbare Textproduktion) in den Dienst psychischer Stabilisierungsmassnahmen genommen wird. Wenn «Kultur für alle» zu teuer geworden ist, dann möge sich jeder sein bisschen Kultur selbst machen in der Textwerkstatt, die ist billiger zu unterhalten als ein einzelnes Ensemblemitglied des städtischen Orchesters.“¹²⁰⁹

Gerwalt Brandl sei hier als einer der Stellvertreter für die BefürworterInnen zitiert:

„Tatsache ist, dass die SP [«Schreibpädagogik»] in den [19]70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts im deutschen Sprachraum NEBEN [Hervorhebung i. O.] der Literatur auftritt, und ich würde meinen, dass sie dieses NEBEN [Hervorhebung i. O.] oder DANEBEN

¹²⁰³ Vgl.: Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

¹²⁰⁴ a.a.O.

¹²⁰⁵ a.a.O.

¹²⁰⁶ Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

¹²⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

¹²⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

¹²⁰⁹ Krechel, Ursula: In den Kreissälen der Kreativität /Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? Neue Zürcher Zeitung, 04. 07. 1998, S. 67.

[Hervorhebung i. O.] als Einschätzung bis heute nicht verloren hat. Das Urteil lautet: Literatur ist das, was auf dem Buchmarkt und auf dem Theater präsent ist. Sie wird geschrieben von professionellen Schreibern. DANEKEN [Hervorhebung i. O.], gleichsam als Ergänzung, geht der Leser von Literatur der Ambition nach, selbst zu schreiben, allein oder in Gruppen. Was ich skizziere, ist ein Konkurrenzverhältnis zwischen etablierter Literatur, Laienliteratur und «Schreibpädagogik». Nach dieser Auffassung sind die Texte aus Schreibwerkstätten von der Qualität her nicht ernst zu nehmen, indessen die Berufsschriftsteller und [-]schriftstellerinnen allein Kunst zu machen imstande sind. Das angeleitete Schreiben wird (wird zusammen mit dem autodidaktischen Schreiben) in das Genre kreative Freizeitbeschäftigung abgeschoben. Das ist weit entfernt von meiner Einschätzung. Sie lautet nämlich, dass SP [«Schreibpädagogik»] die logische Weiterentwicklung einer in die Krise geratenen Literatur, eine eigenständige Entwicklung von Literatur sein könnte.“¹²¹⁰

Oder Lutz von Werder als weiterer Vertreter der FürsprecherInnen:

„Diese Expansion des Schreibens stieß bald auf die Kritik von Schriftstellern. Sie fragten: Zielt die Schreibbewegung auf langweilige Verständigungsliteratur, will sie Hobbyschriftsteller oder Berufsschriftsteller ausbilden? Es wird nicht überraschen, dass sich die Schriftsteller von der Schreibbewegung abwandten und verbreiteten, dass sie für Hobbyautoren und schreibende Selbsttherapeuten keinen Bedarf hätten. [...] Die Schreibbewegung hat sich um die Ablehnung durch die Schriftsteller nicht gekümmert, sondern – im Zugriff auf die 100-jährige Tradition des «kreativen Schreibens» (Creative Writing) in den USA und Lateinamerikas – Theorie, Methodik, Didaktik und Evaluation des Kreativen Schreibens für alle in Deutschland ausgebaut. Der Schreibbewegung war dabei klar, dass [k]Kreatives Schreiben[s] als Unterhaltung, Selbstverständigung, Selbsttherapie ebenso nützlich ist, wie zur Aneignung von Schreib-Handwerkszeug. Sie ging davon aus, dass in einer demokratischen Gesellschaft nicht nur eine kleine Genie-Elite schreiben dürfe [...]. Die Konsequenz war: [k]Kreatives Schreiben[s] als professionelles Schreiben wurde als Medium des Lernens, des Kommunizierens, der Selbsterfahrung und Selbstverwirklichung ebenso praktiziert, wie als Vorschule für Schriftsteller und Journalisten, aber auch für Schüler und Studenten aller Disziplinen bei der Aneignung der Wissenschaft. Das Berufsziel des Kreativen Schreibens wurde als Autobiograph, Hobby-Autor, als Kultursozialarbeiter, Schreibcoach, Schreibpädagoge, Schreibtherapeut oder Schreiblehrer an Universitäten und Hochschulen in allen Fächern umrissen. Das Berufsziel «Schriftsteller» bzw. hochgelobter «Bestsellerautor» war nur eine Marginalie für die Schreibbewegung.“¹²¹¹

Die Ausrichtung der „[...] neue[n] deutsche[n] Schreibbewegung [...]“¹²¹² definiert er wie folgt:

¹²¹⁰ Gerwalt, Brandl: Schreiben als soziale Kunst. Referat, gehalten am 07. 12. 2005 beim BOes (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), leicht überarbeitet.

¹²¹¹ Werder, Lutz von: Lehrbuch des Kreativen Schreibens. Wiesbaden: Marix Verlag 2007. S. 9.

¹²¹² Werder, Lutz von: Kreative Literaturgeschichte. Berlin: Schibri Verlag 1992. S. 11.

„Sie lehnt die Trennung von Literatur und Leben ab. Sie verabschiedet den einsamen Hochliteraten mit einem großen Tusch. Sie kündigt den Hochglanzverlagen. [...] Sie produziert Literatur in Gruppen. Sie orientiert sich an einer Schreib- nicht an einer Textästhetik. Sie beschäftigt sich mit Prozessen, nicht dauernd mit Produkten. [...] Sie greift die Themen des Lebens auf [...]. Sie macht aus Texten eine Waffe im Kampf um Identität. Sie betrachtet Literaturproduktion als lehr- und lernbare Wissenschaft. Sie benutzt die Schreibtechniken aller Literaturepochen, um Spaß, Spiel und Selbsterfahrung zu inszenieren [i.O.]. Sie will die Literatureliten aller Zeiten beerben. Sie geht zur schamanistischen Quelle der Poesie, um die Phantasie vom Grund her zu erleben.“¹²¹³

Und er zieht im Sinne eines Gewinns für die AutorInnen folgendes Fazit: „Viele Schreibgruppen des Kreativen Schreibens helfen auch vielen anleitenden Schriftstellern beim Überleben, ohne die bezahlte Anleitung von kreativen Schreibgruppen gehören heute Schriftsteller zur Hartz-IV-Kultur.“¹²¹⁴

Abgesehen davon, dass diese Behauptung von ihm weder belegt wird, noch nachvollziehbar dargestellt, scheint sie für KennerInnen der Szene reichlich übertrieben. Auch im Hinblick auf die literarischen ›Gewinne‹ haben die vergangenen Jahrzehnte der sogenannten ›Schreibbewegung‹ eine Absage erteilt. Dass die Beschäftigung mit Literatur, das Niederschreiben eigener Erlebnisse, die Reflexion darüber und das Verfertigen fiktiver Texte auf Basis von Schreib Anregungen für den einen oder anderen einen persönlichen Gewinn darstellt(e), soll hier keinesfalls kleingeredet werden. Zumindest fördere es ein literaturfreundlicheres Klima.¹²¹⁵ Wendelin Schmidt-Dengler verweist darauf, dass nur wer selber schreibe, auch kompetent lesen könne, und es sei nicht relevant, ob sich danach die AutorInnen-Karriere realisiere, denn seiner Meinung nach sei der Hobby-Autor ebenso wie der Hobby-Maler legitim, und dieses Niveau sei von DichterInnen gut erlernbar.¹²¹⁶ Die Einschränkung, die hier vorgenommen werden müsste, ist m. E. der Hinweis darauf, dass die Schreibbewegung oftmals mit Slogans wie ›Jeder kann schreiben‹ arbeitete und hierdurch auch Träume und in weiterer Folge Frustrationen nährte. Um die Entstehung literarischer Werke ging es in der Schreibbewegung mit wenigen Ausnahmen in der Regel nämlich letzten Endes nicht.

Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum, mit seinen vergleichsweise jungen lehrenden LiteratInnen an universitären Instituten, beurteilen die

¹²¹³ a.a.O.

¹²¹⁴ Werder, Lutz von: Lehrbuch des Kreativen Schreibens. Wiesbaden: Marix Verlag 2007. S. 10.

¹²¹⁵ Vgl.: Paul Ott, Fragebogen, 30. 06. 2009.

¹²¹⁶ Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

lehrenden KollegInnen im angloamerikanischen Raum die Möglichkeiten der Lehre im Durchschnitt reservierter. An erster Stelle sei hier auf Sara Maitland verwiesen:

„There is some kind of natural talent. Some of my students, I know after the second assignment, are not going to hack it. Writing can get more competent, but may never catch fire. It is not a failure of their imagination: their ideas are just as good, and it is not a failure of craft, it is something else, even though that is unfashionable to think. The thing I am proud of in my own writing is the ability not to repeat myself. I know I, like everyone, have themes, and I am also guilty of self-satire, but I have done a very wide range of things, and hope to go on doing so.“¹²¹⁷

Es wird auch in der zusammenfassenden Karikatur eines Workshops sichtbar:

„Creative-writing programs are designed on the theory that students who have never published a poem can teach other students who have never published a poem how to write a publishable poem. The fruit of the theory is the writing workshop, a combination of ritual scarring and twelve-on-one group therapy where aspiring writers offer their views of the efforts of other aspiring writers. People who take creative-writing workshops get course credit and can, ultimately, receive an academic degree in the subject; but a workshop is not a course in the normal sense—a scene of instruction in which somebody of knowledge is transmitted by means of a curricular script. The workshop is a process, an unscripted performance space, a regime for forcing people to do two things that are fundamentally contrary to human nature: actually write stuff (as opposed to planning to write stuff very, very soon), and then sit there while strangers tear it apart. There is one person in the room, the instructor, who has (usually) published a poem. But workshop protocol requires the instructor to shepherd the discussion, not to lead it, and in any case the instructor is either a product of the same process—a person with an academic degree in creative writing—or a successful writer who has had no training as a teacher of anything, and who is probably grimly or jovially skeptical of the premise on which the whole enterprise is based: that creative writing is something that can be taught.“¹²¹⁸

Exemplarisch weist der Autor jenes Artikels auf einige Lehrende hin, welche die Meinung vertreten, «Literarisches Schreiben» sei im Grunde genommen unmöglich zu lehren:

„[...] not everyone who teaches creative writing agrees about the irrelevance of the job. Some writers do seem to make it a matter of principle to bite the hand that writes the checks. Allen Tate, the poet and critic, complained that <the academically certified Creative Writer goes out to teach Creative Writing, and produces other Creative

¹²¹⁷ Sara Maitland. In: the way we write. Interviews with award-winning writers. Hg.ⁱⁿ: Baker, Barbara. London: Continuum 2007. S. 113.

¹²¹⁸ Menand, Louis: Show or Tell. Should creative writing be taught? A Critic at Large The New Yorker. 08. 06. 2009. URL: http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2009/06/08/090608crat_atlarge_menand?currentPage=1 – Zuletzt eingesehen am 22. 01. 2012.

Writers who are not writers, but who produce still other Creative Writers who are not writers.» Tate ran the creative-writing program at Princeton, where John Berryman was a colleague. Kay Boyle once published a piece arguing that «all creative-writing programs ought to be abolished by law.» She taught creative writing for sixteen years at San Francisco State.¹²¹⁹

In Erinnerung gerufen werden soll an dieser Stelle, dass bereits Arthur Schopenhauer in «Über Schriftstellerei und Stil» eine Sprachschule für LiteratInnen forderte, da deren Fehler und sprachliche Ungenauigkeiten haarsträubend seien:

„Es thäte daher Noth, daß man eine kleine Sprachschule für deutsche Schriftsteller errichtete, in welcher der Unterschied zwischen Imperfektum, Perfektum und Plusquamperfektum gelehrt würde; nächstdem auch der zwischen Genitiv und Ablativ; da, immer allgemeiner, dieser statt jenes gesetzt und ganz unbefangen z.B. «das Leben von Leibnitz», statt Leibnitzens Leben, und «Der Tod von Andreas Hofer», statt Hofers Tod, geschrieben wird.“¹²²⁰

Geschriebenes, so fordert Schopenhauer, müsse ein Dialog, nicht ein unverständlicher Monolog sein.¹²²¹

Befragt nach der Lehrbarkeit des Schreibens argumentiert Walter Jens: „Die Rhetorik lehrt, daß die n a t u r a [Hervorhebung i. O.], um zu sich selbst zu kommen, im Kunstwerk der a r s [Hervorhebung i. O.], das Genie der Technik bedarf. Wer von Inspiration im Hinblick auf eigene Produktionen spricht, hat gemeinhin wenig zu bieten.“¹²²²

Sofie Cerrutti schreibt in ihrem Überblick über die europäische Haltung gegenüber der Lehrbarkeit zusammenfassend:

„Strangely enough, some of the fiercest opponents of courses in Creative Writing are literary authors themselves. [...] Many authors see writing as a gift, not as an art or craft that can be taught. Alain André (Paris) often met this kind of attitude. «Many writers see their profession as a vocation. ‘You don’t learn to be a writer, you are born one,’ they say.» André thinks a more American approach is needed, where writing is seen more as a craft, a profession in which you can be trained. «But many French writers revolt against such an American approach. They think there would be too much emphasis on techniques, and not enough on talent and genius.» Claudius Nießen, manager of the Literatur Institut Leipzig, recognizes this attitude. «‘Who needs to learn to write?’ people often say. ‘We learn to write in primary school, at age six!’ It probably has to do with the Romantic

¹²¹⁹ a.a.O.

¹²²⁰ Schopenhauer, Arthur: Über Schriftstellerei und Stil. Berlin: Alexander Verlag Berlin 2003. S. 64.

¹²²¹ Vgl.: Ebenda. S. 82.

¹²²² Jens, Walter: «Im Zeitalter der Wissenschaft, in dem sich Poesie neu zu besinnen hat». In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 105.

German notion of 'genius', which is still very distinct in the public opinion.› Even in the UK the idea that writing can't be taught pops up occasionally. ‹It's a funny sort of argument,› says Graeme Harper. ‹It doesn't make any logical sense. No one would say that of any other subject. Couldn't you teach music? Or chemistry?› ‹At Polish Universities, they purposely avoid handing diplomas that say you're a writer,› says Hanna Sieja, who graduated from [«]Jagielonnian University[»], Krakow. ‹They don't want to give anyone a paper which states that writing is a profession. Also in Poland many people have the Romantic idea writers should have a gift and that it cannot be learned.› Of course you need talent to become a writer, but that's the same with visual arts or theatre, to name but a few. ‹Creative Writing courses can give you the necessary skills to write a proper text. Without talent, it will remain craftsmanship only, but people with talent might improve their skills, and develop their abilities.›¹²²³

Ergänzend soll an dieser Stelle zudem die europäische Situation in jenen Ländern thematisiert werden, aus denen kein Institut Mitglied der «EACWP» ist oder eine stark abwehrende Haltung dominiert. Im flämischen Belgien wird Schreiben für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene von «DKO», «Deeltijds Kunst Onderwijs» angeboten:¹²²⁴ „These are non-commercial courses, aimed at amateurs rather than professionals, but the complete programme could be as intensive as a weekly training of three years, leading to an official diploma.“¹²²⁵ Eine institutionelle Ausbildung im universitären Rahmen existiert nicht, hingegen finden sich private Initiativen:

„Several private initiatives offer courses in Creative Writing, or a complete education. There is ‹WEL›, an organisation based in Leuven which offers a four-year education with freelance teachers. ‹Wisper› organises individual courses for (young) adults in several Flemish cities and in several disciplines: children's books, columns, poetry, chicklit. The non-profit organisation Creatief Schrijven (Creative Writing), which is supported by the government and centre for non-professional writers, merged with SchrijversAcademie (WritersAcademy) a few years ago and under that name offers a full four-year programme in Creative Writing. Literary publisher De Bezige Bij Antwerpen, together with Creatief Schrijven / SchrijversAcademie, held a nine months' masterclass in novel writing for the first time in 2011, for ‹advanced writers›. In 2012 a similar masterclass in poetry is planned. Quite special is the possibility to be educated as a writing teacher (every other year, by Creatief Schrijven), which is certainly not available in every European country.“¹²²⁶

¹²²³ Cerutti, Sofie: Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL: http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346 – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

¹²²⁴ Vgl.: a.a.O.

¹²²⁵ a.a.O.

¹²²⁶ a.a.O.

In Frankreich herrschte lange Zeit eher breite Skepsis im Hinblick auf die Lehrbarkeit:

„In France, there are currently (and have been for many years now) discussions between the government (Ministry of Employment) and author societies aimed at developing the professional training of authors. At a different level, people – taking part or not in these institutional talks – are unofficially discussing the foundation of something like a private school. Teachers in Creative Writing would be trained in that school as well. What the goals of such a school would be, whether it would offer a strictly technical curriculum or a more creative one as well, is still under debate.“¹²²⁷

Dennoch beginnt auch an den französischen Universitäten eine Veränderung: „Violaine Houdar-Mérot, lecturer at the [◁]University of Cergy[▷], near Paris, organized an inquiry into creative writing workshops in French universities. This revealed that nearly half of French universities now organize workshops in this area, although mostly with a condensed content and marginal status.“¹²²⁸

Italiens Geschichte der Lehre literarischen Schreibens ist ähnlich der französischen Entwicklungslinie:

„Italy does not have an extensive tradition in creative writing. There is no formal education in the subject in primary or secondary schools, nor at universities or academies. There are quite a few private schools, institutes and individual authors who offer courses, masterclasses or tutorials in Creative Writing, all over Italy.“¹²²⁹

In den Niederlanden wird seit 2011 ein Bachelor Studiengang angeboten:

„Art school [◁]ArtEZ[▷], in Arnhem, started the first formal Bachelor’s course in Creative Writing in the Netherlands recently, in September 2011. Three years of intensive preparations have preceded this – years in which the new Dutch government introduced huge cutbacks in the arts, including substantial reductions of student numbers at art schools. This, however, did not discourage coordinator Frank Tazelaar. ◁Literature and the way texts are made, distributed and read, have changed enormously over the last ten years. It’s not enough to have skills as a writer – you have to be able to present your work, you need to have a network among writers, publishers and festivals; you need to know how to reach your audience. At the same time, publishers have less and less money to support and coach their authors; literary magazines that used to coach authors as well are withdrawing one by one. There is definitely need and room for an education like this, especially now.▷ The director of [◁]ArtEZ[▷] announced that the school will reduce the number of students in the visual arts radically, by almost 30 %, to invest in the new Bachelor study of Creative Writing.“¹²³⁰

Aus 200 Interessierten wurden 20 BewerberInnen ausgewählt.¹²³¹

¹²²⁷ a.a.O.

¹²²⁸ a.a.O.

¹²²⁹ a.a.O.

¹²³⁰ a.a.O.

¹²³¹ Vgl.: a.a.O.

«Young writers-to-be who graduate from a Creative Writing education are not necessarily more talented than others,» says Frank Tazelaar, from [ArtEZ] in the Netherlands. «But they know how to apply and employ their talents better.»¹²³²

Hinzugefügt sei, dass zuvor bereits andere Initiativen existierten:

„Private schools like «de Schrijversvakschool» (formerly called «Colofon») have offered courses and full education in creative writing since the 1980s. There are several colleges that offer courses in Creative Writing and the Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (Utrecht School of the Arts) offers the programme «Writing for Performance» as part of a Bachelor of Theatre. «Scriptplus», an institute related to the Hogeschool van Amsterdam, offers a three-year education for future writers, and a 1.5-year education to become a Creative Writing Teacher. But those are mainly part-time programmes, with nine meetings each semester.»¹²³³

Auch in Norwegen gibt es keine klassische universitäre Ausbildung für AutorInnen:

„In Norway there is no full-length education for aspiring writers, but there are quite a few other possibilities for studying Creative Writing. There is the Nansen Academy in Lillehammer which offers a one-year course in philosophy, cultural history and contemporary subjects, and in which half the hours are dedicated to Creative Writing. The Skrivekunstakademiet in Hordaland offers a one-year course, as does the [University High School of Telemark] as well, as part of a Bachelor's degree. The [University of Tromsø] offers a two-year course in the Department of Literature, leading to a Bachelor's degree. There are several other «folkehøgskole» (college-like schools) that offer courses in Creative Writing, without a formal diploma afterwards. All of the schools are state funded, as is the custom in Norway. As in most other countries, there is hardly any room for Creative Writing in primary or secondary education. As elsewhere, it depends mostly on the amount of attention an individual teacher gives to the subject.»¹²³⁴

Einer der DozentInnen der Nansen Akademie äußert sich hinsichtlich der Akzeptanz der Lehrprogramme in Norwegen wie folgt:

„Hans Skaare, of the Norwegian Hansen Institute in Lillehammer, has the impression that the Creative Writing programmes are being well regarded nowadays, and that young would-be authors are quite eager to attend them. «Since the start of these programmes in Norway, a new generation of writers skilled in their craft has become visible, also internationally. They seem to use language and storytelling tools more consciously than previous generations.»»¹²³⁵

Auch in Polen wird kein reguläres Studium angeboten, doch werden seit 1994 an der «Jagiellonian University» in Krakow Kurse im Fachbereich als

¹²³² a.a.O.

¹²³³ a.a.O.

¹²³⁴ a.a.O.

¹²³⁵ a.a.O.

postgraduate Seminare offeriert:¹²³⁶ „The specialization takes two years of study, and does not result in any title or official degree in Creative Writing.“¹²³⁷

Ebenso an der «Opole University»:¹²³⁸

„The [«]University of Wrocław[»] has «Journalism and Social communication» with a Creative Writing specialization. The [«]University of Łódź[»] and [«]Opole University[»] also offer classes with elements of Creative Writing, but only as a part of other courses. There is a tendency to create more courses in Creative Writing, mostly online, but those courses stand outside the ‘official’ educational system. The courses are run by journalists or authors and differ from each other in aim, quality and literary pretensions.“¹²³⁹

In Spanien ist die Lehrsituation durch die Sprachvarianten ebenso geprägt wie durch das Interesse spanischsprechender Schreibender, die in anderen Ländern leben.¹²⁴⁰

„An official university or college education in Creative Writing is non-existent in Spain, and there are no concrete plans to change that. But there are quite a few writing schools, both small and large. They do not get any government support, neither financially nor in any other way. As the schools have to generate their own income, many of them offer in-company courses in writing, in addition to their Creative Writing classes for individuals.“¹²⁴¹

Verglichen mit anderen europäischen Ländern erscheint Großbritannien zahlreichen der BefürworterInnen der Lehre literarischen Schreiben wahrhaft paradiesisch:

„While in many of the other European countries Creative Writing as a subject is, if it exists at all, under threat or at least under discussion, in the UK it seems undisputed. The subject is popular with students to such an extent that most universities and academies have strict admission selection procedures – without which they would not be able to cope with the numbers of applicants. Creative Writing is part of the humanities, which are not the most popular part of the government’s policy at the moment, as in many other European countries. But it is in line with the government’s agenda on creativity and it is relatively cost-effective. Universities and schools do not question its necessity at all.“¹²⁴²

Exemplarisch für die KollegInnen soll hier auf Graeme Harpers Einschätzung verwiesen werden:

„In the UK, Creative Writing departments don’t have to prove themselves like that anymore. The British/Australian writer Graeme Harper, who taught Creative Writing at several universities and who wrote critical works on the subject, as well as a great many novels,

¹²³⁶ Vgl.: a.a.O.

¹²³⁷ a.a.O.

¹²³⁸ Vgl.: a.a.O.

¹²³⁹ a.a.O.

¹²⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

¹²⁴¹ a.a.O.

¹²⁴² a.a.O.

thinks Creative Writing will not be in danger. «It's a strongly recruiting subject with students, and it's getting bigger every year. It's able to apply to the research councils here for research funds. And it's an easy subject to maintain. As an art subject it's relatively low-cost – it's not like theatre or media studies, as it doesn't require huge facilities. It might be on the wrong side of the tracks, being humanities, it's not a subject the government is supporting right now. However, creativity is one of the government's particular interests. »¹²⁴³

Gemeinsamkeiten im europäischen Raum, auf die Cerutti hinweist, sind die marginale Bedeutung von Internetklassen, abgesehen von der «Escuela de Escritores», die diese häufig und erfolgreich einsetzt.¹²⁴⁴ „Others are less convinced about the benefits of the new media. In Norway, Belgium, the Netherlands and Germany, online teaching methods do not form a major part of the education, or are even completely absent.“¹²⁴⁵

Des Weiteren können als europäische Übereinstimmungen die stetig steigende Anzahl Schreibinteressierter ebenso wie die Tatsache, dass es in allen Ländern – außer in Großbritannien – keine Ausbildung für die Lehrenden gebe, vermerkt werden; die Ursache hierfür sieht Cerutti in einer mangelnden Integration in staatliche Bildungssysteme, wodurch die finanziellen Ressourcen der meisten Institute problematisch seien.¹²⁴⁶

Auch zahlreiche VerlegerInnen im deutschsprachigen Raum stehen der Lehrbarkeit eher skeptisch bis abwehrend gegenüber. Rainer Götz, tätig im «Literaturverlag Droschl» erklärt im Interview, er erachte instinktiv Teilbereiche für lehrbar:

„Spannend. Ich glaube, dass etwas lehrbar ist. Aber es würde mich wirklich interessieren, was eigentlich und warum ich so schnell sage: «Oja, das ist lehrbar.» Warum sage ich das? [...] Das sind so Formeln. [...] Ich habe keine Ahnung, was wirklich lehrbar ist; ob man das nämlich als Lehre bezeichnen kann, dass man lernt, dass der erste Absatz eines Romans total wichtig ist, das Interesse des Lesers fassen muss. – Kann man das lernen? Ich bin mir sicher, dass es Kurse gibt, wie mache ich die erste Seite, wie steige ich in einen längeren Prosatext ein, wie erzeuge ich Hinweise auf kommende Geheimnisse, Spannung erzeugen usw. Ich finde das fast überdehnt, wenn ich mir das richtig überlege, das als Lehrinhalt zu bezeichnen. Das sind ja Plattitüden! [...] Was könnte man noch lernen? Man könnte alles das lernen, was früher in der Germanistik Lehrinhalt war und inzwischen nicht mehr ist, nämlich Textanalyse, man kann lesen lernen, interpretieren lernen, was ein Prosatext mit Hypotaxen bewirkt, mit Parataxen bewirkt, was ein gegliederter Text mit Dialogen und

¹²⁴³ a.a.O.

¹²⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

¹²⁴⁵ a.a.O.

¹²⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

Leerzeilen [...] kann; [...] – aber das ist lesen lernen. Das ist Textinterpretation.¹²⁴⁷

Am hilfreichsten sei seiner Meinung nach die Lehre für diejenigen AutorInnen, die „[...] selber ein theoretischeres Naturell haben und die sich über Texte gut äußern können und selber auch einen literaturwissenschaftlichen Blick auf Texte haben [...]“¹²⁴⁸. Den anderen hingegen werde die Lehre seiner Ansicht nach keine Hilfe sein, „[...] woraus man schließen könnte, das eine Literatur der Zukunft, wenn sie aus Schreibschulen kommt, intellektueller sein wird als sie jetzt ist [...]“¹²⁴⁹ Das wäre ein logischer Schluss, auch wenn er im Widerspruch zum Vorwurf der marktkompatiblen Literatur der Institute stehe.¹²⁵⁰

Jochen Jung vom Verlag «Jung und Jung» in Salzburg glaubt an das Talent als Basis für alles weitere:

„Es hat sich inzwischen herumgesprochen, dass man es nicht lernen kann, wenn man die Begabung nicht mitbringt. Aber wenn man die Begabung bei sich spürt und das Bedürfnis, dem nachzugehen, da ist, dann kann man sich ein paar Umwege ersparen und bestimmte Dinge lernen oder sich beibringen lassen, die man im Selbstversuch oder später in der Auseinandersetzung mit den Lektoraten, mühsam erst lernt. Viel ist es nicht, was man da bekommt. Ich bin, wie die meisten der älteren Generation, eher etwas skeptisch, kann es aber begreifen, dass Autorinnen und Autoren dieses Studium lieben, weil sie auf diese Art und Weise einfach die Schreiberei rechtfertigen können vor den Eltern [...]. Andere Autoren haben ein Scheinstudium für die Familie aufgezogen, damit sie schreiben können. [...] Ich glaube, dass man das wirklich nicht unterschätzen darf, das ist, glaube ich, einer der Gründe, die für dieses Studium sprechen. Und wenn man dann dafür noch ein Stipendium kriegt, ist man ja wirklich gesegnet, das macht es leichter. Es sind Jahre, in denen sie schreiben, in denen sie unter Aufsicht schreiben und in denen sie immer Personen haben, mit denen sie darüber reden können.“¹²⁵¹

Selbst Erarbeitetes hingegen stehe seiner Meinung nach stets unter „[...] mehr Energie und mehr Druck in einem selber [...]“¹²⁵². Dass sich in den Instituten Ecken und Kanten abschleifen, dessen sei er sich sicher.¹²⁵³ Somit komme es aber auch zu einer Form der Stagnation, die Entwicklung der Literatur würde nicht vorangetrieben werden:¹²⁵⁴

„Das wird notwendigerweise immer dazu führen, dass man versucht, auszugleichen, anzugleichen und ein bisschen in die Richtung zu gehen, die [...] die Professoren unter Literatur verstehen, also deren

¹²⁴⁷ Rainer Götz im Interview, Graz, 29. 06. 2010.

¹²⁴⁸ a.a.O.

¹²⁴⁹ a.a.O.

¹²⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

¹²⁵¹ Jochen Jung im Interview, Salzburg, 09. 07. 2010.

¹²⁵² a.a.O.

¹²⁵³ Vgl.: a.a.O.

¹²⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

eigene; [...] nicht von ungefähr sind das in der Regel ja auch Lehrkräfte, die selber einem [...] eher etwas verbindlichen, einem konventionell gearbeiteten Romantyp entsprechende Literatur schreiben. Wenn ich an Treichel oder Haslinger denke, so sind das ja keine Extremliteraten, sondern solche, die mehr oder weniger Mainstream schreiben, aber keine Literatur, die formal aufregt oder irritiert oder verstört, was Literatur ja auch können sollte, wenn sie Literatur sein will [i.O.]. Wenn die Schüler lernen wollen, wie man eine Literatur schreibt, wie die von Ortheil meinetwegen, die sich von vornherein für ein großes Publikum eignet, [...] dann passt es. Wenn man es mehr mit der Literatur und der Sprache selber hat, glaube ich, lernt man es nicht in diesen Instituten.“¹²⁵⁵

Lehrbar seien seines Erachtens allgemeine Bereiche des Schreibens wie der Romananfang, dass Figuren nicht verlustig gehen dürfen, das Setzen einer Klimax, die Recherche, Techniken, welche die Arbeit erleichtern oder die einen Roman nicht ins Ungleichgewicht kippen lassen und Ähnliches:¹²⁵⁶

„Wenn sie nicht blöd und nicht ungeschickt sind, dann können sie sich alles, was sie an diesen Schulen lernen, auch selber aneignen. Es ist ja nicht so, dass die Literatur vor den Schreibschulen leider nur von mittlerer Qualität war, und als die erfunden wurden, wurde alles besser – das ist ja wahrhaftig nicht der Fall. Es ging offenkundig immer auch ganz gut ohne, und es gab von den Autoren aus kein echtes Bedürfnis nach [...] den Schulen, man kam auch so zurecht, aber da es sie nun einmal gibt und wir zunehmend das Gefühl haben, dass man uns im Leben und in allem immer irgendwie helfen muss und zur Seite stehen muss, werden ununterbrochen Dinge erfunden, die einem irgendwie das Leben leichter machen sollen, so dass man das Gefühl bekommt, alleine kriege ich das nicht hin.“¹²⁵⁷

Auch im Hinblick auf die Gattungen differenziert er; so erscheine es ihm nachvollziehbar, dass Theaterautoren durch die Zusammenarbeit mit Dramaturgen profitieren, auch im Kinderbuchbereich glaube er an die Sinnhaftigkeit, ebenso hinsichtlich des Kriminalromans; bei Roman und Erzählung jedoch habe er so seine Zweifel:¹²⁵⁸

„Die Romane, die heute entstehen, finde ich überwiegend nicht überraschend. Ich finde, dass die sehr viel die großen Themen wie Kindheit, Liebe, Beziehungen aller Art, aber auffallend wenig Arbeitswelt zeigen, und das kann nur etwas damit zu tun haben, dass man vermutet, dass das der Literaturmarkt lieber will; [...] aber es hat sicher auch etwas mit den Schulen zu tun, dass das, was da entsteht, einander eher ähnlich ist als unähnlich.“¹²⁵⁹

Es komme eher ein Werk zustande, das nicht ins Extrem gehe, nicht sehr individuell sei, sondern eher kompatibel, gemäßigt, oder „[...] mit einem

¹²⁵⁵ a.a.O.

¹²⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

¹²⁵⁷ a.a.O.

¹²⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

¹²⁵⁹ a.a.O.

Buchhändlerinnenwort: das, was lesbar ist [...]“¹²⁶⁰. Jochen Jung erzählt im Interview, eine Kollegin habe wie selbstverständlich das Wort <durchlesbar> benutzt, und das fände er ausgezeichnet, denn es treffe den Nagel auf den Kopf; eine solche Literatur, die „[...] soll flutschen [...]“¹²⁶¹, und dieser Wunsch sei vielleicht nach einem langen Arbeitstag auch verständlich, wie Jung einräumt.¹²⁶² Artmann und Jonke seien Lehrende aus ihrer Begeisterung für Literatur heraus gewesen, die versuchten „[...] das Schönste von allem [...]“¹²⁶³ weiterzugeben,¹²⁶⁴ und zwar:

„Dass nur der ganz eigene Weg ein Königsweg sein kann, nur so, wie sie es selber gemeint haben, und sei es noch so verrückt und abseitig auf den ersten Blick erschienen, das war der einzig richtige Weg. Und das, glaube ich, ist auch das beste Vorbild und der einzig wahre Weg. Autoren mit solcher Haltung wie die Genannten sind diejenigen, die an diese Schulen hingehören und die unbedingt immer dabei sein sollten, nicht diejenigen, die sagen: Nicht mit Opel wegfahren, wenn du mit dem VW gekommen bist! – Lieber die Empfehlung: Fahr doch mit dem Opel, schau, was dann los ist, merkt das überhaupt wer? Und beim nächsten Mal lässt du ihn in einen Fiat einsteigen ... – also, ich will eigentlich sagen: Dass mein Vertrauen in das, was man dort lernt, wirklich nicht sehr groß ist.“¹²⁶⁵

Ulrich Greiner erklärt in seinem Essay, er sei der Lehre gegenüber lange Zeit skeptisch gewesen:

„Eigentlich war ich immer der Ansicht, dass Dichterschulen ein Missverständnis sind. Was man dort lernen könne, so dachte ich, ist die Einübung in jene mittlere Prosa, die vielleicht in Klagenfurt und dann bei talentsucherischen Lektoren eine Chance hat. Diese Prosa zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie keine Fehler macht. Man merkt ihr an, dass der Autor die wesentlichen Voraussetzungen des schreiberischen Handwerks begriffen hat. Er beherrscht die Syntax, er meidet Stilblüten, allzu komplexe Perioden und achtet auf das Wohlbefinden des Lesers. Das Missverständnis allerdings, so war ich überzeugt, besteht darin, dass aus dem Vermeiden von Fehlern noch keine große Literatur entsteht. Große Literatur ist nicht selten gerade deshalb groß, weil sie in ihrem Drang, das Unsägliche sagbar zu machen, willentlich oder unwillentlich das Risiko des Scheiterns eingeht. Ihr Thema ist, um einen Ausdruck von Hans Henny Jahnn zu verwenden, <das Unbekömmliche>, und daraus folgt, dass es ohne Regelverletzungen selten abgeht.“¹²⁶⁶

¹²⁶⁰ a.a.O.

¹²⁶¹ a.a.O.

¹²⁶² Vgl.: a.a.O.

¹²⁶³ a.a.O.

¹²⁶⁴ Vgl.: a.a.O.

¹²⁶⁵ a.a.O.

¹²⁶⁶ Greiner, Ulrich: Standbilder eines Chronisten. Adalbert Stifter: Witiko [1865/67]. In: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. Hg.: Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 64.

Verändert und überdacht habe er seinen Standpunkt durch eine Begegnung mit Juli Zeh,¹²⁶⁷ deren Einwand, warum er im Hinblick auf andere Künste schon von der Lehrbarkeit ausgehe, nicht jedoch im Hinblick auf das Schreiben, ihm plausibel erschien;¹²⁶⁸ darüber hinaus rückt Greiner das Lernen durch die Fehler anderer in den Blick:

„Und wahr ist auch, dass man sein Können am besten an der Meisterschaft der Könner schult. Aber auch an ihren Fehlern. Denn gerade diese Fehler (oder das, was der schulgerechte Kunstverstand für Fehler hält) sind es oft, die aus dem bloß Perfekten das Unerwartete, das Ungeheure hervorgehen lassen. Und da bin ich nun doch wieder bei meinem alten Misstrauen. Ich traue der Vermutung nicht ganz, man könne derlei lernen. Denn zweifellos ist es unmöglich, das Fehlermachen zu lernen. Ziel des Lernens besteht ja eben darin, Fehler zu vermeiden. Nun lässt sich leicht einwenden, dass Fehler sowieso und immerfort entstehen. Das ist leider wahr. Und die häufigsten Fehler sind jene, die bloß ärgerlich sind, bloßes Nichtkönnen verraten, während die grandiosen Fehler naturgemäß selten sind. Worauf ich hinauswill: Dass es sich wahrscheinlich lohnen würde, sein Augenmerk auf das Scheitern oder zumindest Straucheln der Großen ebenso zu lenken wie auf ihr Gelingen. Was übrigens einen willkommenen psychologischen Effekt haben könnte [...].“¹²⁶⁹

Radek Knapp stellt sich selbst die Frage, ob die Literatur ohne solche Studiengänge verschwinden würde, und er gibt sogleich zur Antwort: „Natürlich nicht!“¹²⁷⁰ Dann aber seien solche Ausbildungen zumindest fragwürdig:

„Wirkliches Schreiben ist Kontrolle. Das kann man nicht lernen. Das kann man nur durch Erfahrung lernen. Es ist sehr eng mit dem Leben verknüpft. Mir wäre die Zeit zu schade, in einem <Creative Writing> Kurs zu sitzen. Ich finde, ich würde als Schriftsteller weitaus mehr lernen, wenn ich in dieser Zeit irgendwo hinfahre, ich weiß nicht, nach Rußland oder wo.“¹²⁷¹

Die Erfahrungen, die man dort mache, und die eine Entwicklung bestimmter Szenen anregen, die für LeserInnen von Interesse sind, seien weitaus wesentlicher als diejenigen, die man in einem Textworkshop machen könne. Ähnlich äußern sich weitere autodidaktische AutorInnen, die teilweise mit leisem Skeptizismus ihre Einschränkungen vornehmen, wie zum Beispiel Anna Mitgutsch:

„Die wichtigsten Elemente der Literatur sind sicherlich nicht lehrbar, es gibt auch keine allgemeinen Rezepte, aber man kann Erfahrungen im Schreibprozess weitergeben. Es gibt ein literarisches Handwerkszeug, das man sich auch anders, mühsamer aneignen könnte – durch Lesen. Aber man kann über die Vorüberlegungen zu einem Text reden, über Vieles, was den Lernprozess abkürzen hilft.

¹²⁶⁷ Vgl.: Ebenda. S. 65.

¹²⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

¹²⁶⁹ a.a.O.

¹²⁷⁰ Radek Knapp im Interview, 01. 08. 2011.

¹²⁷¹ a.a.O.

Das bedeutet wahrscheinlich nicht, dass man dann die Garantie hat, Literatur zu produzieren.“¹²⁷²

Sarah Kirsch sieht auch keine Lehrvariante darin, dass AutorInnen JournalistInnen, KritikerInnen oder ÜbersetzerInnen in die schreibende Praxis einführen:

„Weil es nicht möglich ist, dergleichen hat mit Kunst nichts zu tun. Es ist für mich Verrat an der Kunst. Wenn man versucht, Kreativität irgendwie nachzuahmen, selbst herzustellen, – das ist für mich ein Herabziehen. Denn wenn jemand unter den Studenten ist, der es in sich hat, so hätte er es längst getan. Das ist für mich eine Fälschung, die da versucht wird. Und deshalb finde ich das eigentlich witzlos.“¹²⁷³

Der Schweizer Claude Cueni betont, AutorInnen-Gruppen seien seines Erachtens: „Zeitverschwendung. Intellektuelles, weltfremdes Geplapper und ewiges Gejammer über Geld etc. Bin überall wieder ausgetreten.“¹²⁷⁴ Seiner Ansicht nach benötige es für eine erfolgreiche Etablierung angehender AutorInnen folgendes:

„Was es für den Erfolg braucht, ist nebst Talent, Handwerk und Fleiss: der unbedingte Willen eine Leistung zu erbringen und der Wille zum Erfolg. (Wenn man alles auf dem Tablett serviert, fördern sie nur Leute, die eigentlich zu faul zum Schreiben sind aber gerne Schriftsteller spielen). [...] Aber «kreatives Schreiben lernen» ist ein Witz. Entweder sind Sie kreativ oder sie sind es nicht. Das sind Kurse für verwöhnte Buben und Mädchen aus gutem Hause, die aus Prestigegründen gerne «Künstler» sind, aber verwöhnt, träge und langweilig sind.“¹²⁷⁵

Die grundsätzliche Emotionalität, mit der von beiden Seiten die Debatte um Lehrbarkeit geführt wird, zeigt sich auch in nachfolgendem Statement:

„I F W R I T E R S A R E [Hervorhebung i. O.] not a wholly different order of being, possessed of special abilities that common folk can't hope to aspire to, then we should be able to teach others what we do and how we do it. But already we're on thin ice. It's a rare personal appearance where I'm not asked if writing can be taught, often by someone who has heard a famous writer say it can't. Writers who maintain that writing can *not* [Hervorhebung i. O.] be taught and readers who believe them share a bond that can be very satisfying to both. The writer gets to pretend, maybe even believe, he's special and the reader gets to be special too, though in a different way. He [...] knows the Truth—that writing is «a gift»—and this reader can therefore claim to live an undeceived life. It's sort of like the relationship of a

¹²⁷² literatur kommt von leben. E-Mail Interview mit Anna Mitgutsch. Vgl.: http://sfd.at/datenpool/pressecho/2007_thegap1107.pdf – Zuletzt eingesehen am 22. 01. 2012.

¹²⁷³ Kirsch, Sarah: Fragen hinter der Tür. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 132.

¹²⁷⁴ Claude Cueni, Fragebogen, 30. 06. 2009.

¹²⁷⁵ a.a.O.

fundamentalist true believer to his God [...]. It's all horseshit, of course. Writers aren't gods, and saying you can't teach people to write is as silly as saying you can't teach them to play the violin. Of course you can. I myself have taught more than I can count, and so have the other authors included in this book [...]. When I say we've taught people how to write, I suppose what I mean is that we've helped them to learn, we've supervised a part of their apprenticeship, we've read what they wrote and offered advice. We've shared our own experience of writing. Later, in the books these students published, they thanked us for our help, maybe even said they couldn't have done it without us. That's almost never true, as is evidenced by the fact that people were writing excellent stories and novels long before there were writing programs, but what's equally true, and more to the point, is that all artists need mentors, just as they need the company of other apprentices with whom to share their triumphs and travails. Good teachers and the company of other good students save the artist time, the one thing we're all destined to run out of. Okay, I admit it. I'm playing a kind of semantic game here. Writers who claim that writing can't be taught generally mean that *great* [Hervorhebung i. O.] writing can't be taught, or that genius can't be taught. The only thing that really *can* [Hervorhebung i. O.] be taught, they maintain, is competence, and competence, for a serious artist, simply isn't enough. With this I agree, and so, I suspect, would every writer in this volume. Salieri never would have been Mozart, even with Mozart for a teacher, first because he wasn't sufficiently talented—when it comes to art, you can learn all the rules and still never be any good—and second because there were lots of things that Mozart couldn't teach because he didn't understand these things himself. But the more important point is this: artists seldom progress in a predictable, linear fashion. Most talented writers actually start getting good before they're entirely competent, which means that what can and can't be taught are proceeding along parallel tracks, and dwelling on what can't be taught isn't terribly productive, especially when there's so much work to do.“¹²⁷⁶

Möglicherweise müsste die Frage grundsätzlich anders gestellt werden:

„Of course, *writing* [Hervorhebung i. O.] can be taught and learned. What everybody is hunting for is the pedagogic key to creativity, the metamorphic knack to take teachable matters like metrics and syntax and recombine and transform them into something entirely innovative, producing writing in a style not yet seen or heard. As a creative writer (unlike, say, the writer of an aircraft design manual), what you write *about* [Hervorhebung i. O.] is far less important than *how* [Hervorhebung i. O.] you write it [...].“¹²⁷⁷

Wesentlich ist hier im Hinblick auf die Pädagogik Thornton Wildes Aussage zu den «Vier Vorträgen» Gertrude Steins, die er als „[...] Anschauungsunterricht

¹²⁷⁶ Russo, Richard: Introduction. In: *The Story Behind the Story*. Hg.^{Innen}: Turchi, Peter; Barrett, Andrea. New York: W. W. Norton & Company 2004. S. 10.

¹²⁷⁷ Morley, David: *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge: Cambridge University Press 2010. S. 41.

in der Methode des Lehrens [...]“¹²⁷⁸ bezeichnet: „Nichts wird gelernt, es sei denn als Antwort auf eine tiefsitzende, deutlich gestellte Frage. In diesen Vorträgen, die mit einer berechneten Einfachheit beginnen, werden zuerst die richtigen Fragen im Kopf der Zuhörer vorbereitet und provoziert.“¹²⁷⁹

Und er schließt seine Argumentationslinie mit einem Verweis auf Dante: „«... io pregai che mi largisse il pasto / Di cui largito m’aveva il disio.» ... ich bat ihn, mir das Essen zu geben, für das er mir den Appetit bereits gegeben hatte.“¹²⁸⁰

3. 2. Die Frage der Existenz eines Institutstons

„Vom [◊]Deutschen Literaturinstitut Leipzig[◊], liebevoll [◊]DLL[◊] genannt, hörte ich zum ersten Mal über den Freund eines Bekannten meiner Freundin. Er war zu Besuch, saß in der stielichten Keiner-bringt-Altglas-weg-Küche unserer Passauer WG und erstattete Bericht. Als einer der Ersten nach der Neugründung im Jahr 1995 hatte er die Aufnahmeprüfung bestanden und studierte nun an einer Schriftstellerschule. An einer was? Wir schrieben das Jahr drei ante Pop [Hervorhebung i. O.]. Nach allgemeiner Auffassung befand sich ein Schriftsteller unter vierzig in der pränatalen Phase seiner beruflichen Existenz.“

(Zeh, Juli: Alles auf dem Rasen. München: Btb Verlag 2008. S. 183.)

In einem Artikel weist Claudia Voigt auf ein grundsätzliches Problem der Schreibstudiengänge hin, indem sie zuerst Kristof Magnusson zitiert, der aussagt,

„[...] der Lerneffekt durch das Lesen und Diskutieren der Texte der anderen Studenten sei für ihn sehr groß gewesen, denn zwischen Lesen lernen und Schreiben lernen existiere eine starke Verbindung. «Außerdem bereitet die erbarmungslose Kritik der anderen Studenten ganz gut auf die Wirklichkeit des Literaturbetriebs vor», sagt Magnusson. Zugleich aber liegt in dieser Lektorenrolle, die die Studenten füreinander übernehmen, auch das größte Problem des Instituts, und dieses Problem wirkt weit über die Ausbildung hinaus und wird im schablonenhaften Stil mancher Absolventen spürbar.“¹²⁸¹

Eine weitere von ihr interviewte Absolventin ist Juli Zeh, die erklärt

„[...] dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Ausbildung den Bogen raus hatte, eine, wie sie sagt, «wasserdichte» Erzählung zu schreiben, die im Seminar wenig kritisiert wurde. «Instinktiv weiß man irgendwann, mit welchen Texten man ungeschoren davonkommt», sagt Juli Zeh, 31. Keine barocken Satzstrukturen, keine Adjektivwagnisse, kein Pathos. Im Verborgenen traute sie sich an

¹²⁷⁸ Wilder, Thornton: Vorwort: In: Stein, Gertrude: Erzählen. Vier Vorträge. Übertragen von Ernst Jandl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971. S. 8.

¹²⁷⁹ a.a.O.

¹²⁸⁰ a.a.O.

¹²⁸¹ Voigt, Claudia: Auf Linie. 25.02.2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

weniger abgesicherte Texte, aber die blieben lange in der Schublade.“¹²⁸²

Juli Zeh beschreibt, es sei nachher nötig gewesen

„‹Zurück[zu]kehren zu dem Schreiben, das man ursprünglich für sich entdeckt hat›. Für Zeh war die Zeit am Literaturinstitut, genau wie Treichel sagt, die großartige Möglichkeit, sich nicht nur nachts zwischen zwölf und vier mit dem Schreiben zu beschäftigen, sondern den ganzen Tag, jeden Tag. Aber an irgendeinem Punkt sei es wichtig, sich von dem Gelernten loszulösen, sagt sie. Die Texte aus der Schublade hervorzuholen.“¹²⁸³

Barbara Frischmuth erachtet den Institutston für sehr wahrscheinlich: „Vor allem wenn er [der Lehrende] selber Künstler ist – ist es klar, dass er seine Regeln, seine Techniken ins Spiel bringt.“¹²⁸⁴

Im Rahmen dieser Arbeit wurden einige Debüts der «DLL»-AbsolventInnen untersucht. Die Begrenzung auf «Debüts» wurde vorgenommen, da eine etwaige Weiterentwicklung ja nicht Gegenstand der Kritik in den Feuilletons ist, in denen oftmals, wenn auch zunehmend seltener, der Verdacht einer Institutsliteratur geäußert wird. Hier eine kleine Auswahl:

1.) Klagelied des Einheitstons: Es fehle der Literatur der AbsolventInnen an:

- Notwendigkeit, etwas zur Sprache zu bringen¹²⁸⁵
- ihre Erzählzeit sei das Präsens:

„[...] Präsens – auch das ist ein Erkennungszeichen der Literaturinstitutsliteratur. Das Präsens erweckt den Anschein zupackender Unmittelbarkeit, als werde direkt aus dem Augenblick heraus erzählt. Da darf man sich ganz aufs Wahrnehmen konzentrieren und Details beobachten, muß aber nicht den Überblick gewinnen und keine Einsichten vermitteln. Geschichten im Präsens führen ins Erleiden hinein, haben aber noch keine Erfahrung gemacht. Das ist ihr Mangel, und vielleicht wird das Präsens ja auch nur deshalb benutzt, um diesen Mangel zu kaschieren.“¹²⁸⁶
- sie sei risikolos: „Sie können erzählen, wissen aber eigentlich nicht[,] was. Sie riskieren nichts, schreiben ungefährdete, ordentlich geschnittene Literatur.“¹²⁸⁷
- sie sei blutleer:

„Das Thema war frei gewählt, aber möglichst genau sollte beobachtet werden. Den Leser sehend machen, dem Beruf des Schriftstellers

¹²⁸² a.a.O.

¹²⁸³ a.a.O.

¹²⁸⁴ Barbara Frischmuth im Interview, 19. 03. 2010.

¹²⁸⁵ Vgl.: Frank, Barbara: Ist Literatur lernbar? o. D. URL:

<http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/566> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

¹²⁸⁶ Magenau, Jörg: Plattenbau als Kulisse. 15. 01. 2004. URL:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/plattenbau-als-kulisse-1149077.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹²⁸⁷ Krekeler, Elmar: Im Gefängnis einer Könnerschaft. 27.06. 2005. URL:

[http://www.welt.de/print-](http://www.welt.de/print-welt/article678745/Im_Gefaengnis_einer_gewissen_Koennerschaft.html)

[welt/article678745/Im_Gefaengnis_einer_gewissen_Koennerschaft.html](http://www.welt.de/print-welt/article678745/Im_Gefaengnis_einer_gewissen_Koennerschaft.html) – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

nachkommen. Denn den lernen sie gerade, mit Diplom. Und sie nehmen es damit zu genau, es wirkt ermüdend, es hat keine Verve, keine Leidenschaft, kein Herzblut. Kaum, dass ein bisschen Mitgefühl dabei durchscheint, es ist mehr <Text> als Erzähltes oder Phantasie.“¹²⁸⁸

- Lohnbuchliteratur/Literaturinstitutsliteratur¹²⁸⁹
- sie sei Mainstream: Die Verlegerin Daniela Seel, kookbooks:
 „[...] von der Literatur, die an den Instituten entsteht, bin ich letztlich nicht so überzeugt. Mehrfach habe ich auch schon mit Dozenten darüber diskutiert, wie es sein kann, dass an so offenen und engagierten Institutionen mit teilweise wirklich hervorragendem Personal Literatur produziert wird, die vollkommen mainstreamig ist und überhaupt keine Vielfalt darstellt. [...] Das ist teilweise grauenhaftes, ungenießbares Zeug, Texte, die zwar oberflächlich sehr geschliffen daherkommen, aber überhaupt keine Inhalte produzieren, weil es den Autoren einfach an Erfahrung und an Themen mangelt. Die Dozenten, mit denen ich darüber gesprochen habe, meinten, dass da häufig eine Eigendynamik dahintersteckt, weil sich innerhalb der Klassen, je nach Vorbildern, Zirkel bilden, in denen ein sehr starker Gruppendruck herrscht, wo sich dann kaum noch gegensteuern lässt. [...] Aber der Hype lässt nach. Immer häufiger höre ich zum Beispiel von Lektoren, dass sie einen Hals darauf haben – es sei aber halt schwierig, andere Autoren zu bekommen. Das Problem ist ja auch, dass die Institute schon sehr früh in die Entwicklung der Autoren eingreifen und sie dann auf ihre Weise formen. Und gerade der Umstand, dass sich eben so eine Euphorie in den Studierendengruppen und solche Popstarallüren bilden, führt dazu, dass es für den Einzelnen viel schwieriger wird, sich mit eigenen Themen und einem eigenem Ansatz zu positionieren.“¹²⁹⁰
- sie sei wenig eigenständig im Ton: „Die Gefahr ist groß, dass sich der Stil durch harsche Kritik untereinander auf den kleinsten gemeinsamen Nenner reduziert, auf einen Ton, auf den sich alle einigen können. Und worauf sich alle einigen können, ist oft von erfolgreichen Vorbildern geprägt.“¹²⁹¹

2.) Noch häufiger finden sich Kommentare, dass dieses eine Werk die Ausnahme zur Institutsprosa sei.¹²⁹²

¹²⁸⁸ Geldmacher, Christiane: Ambivalentes aus Klagenfurt. 2005. URL: <http://www.poetenladen.de/kolumnen/christiane-geldmacher-kolumne3.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹²⁸⁹ Vgl.: Krekeler, Elmar: Die Bachmann-Preisträgerin verteidigt sich. 08. 07. 2006. URL: http://www.welt.de/print-welt/article228370/Die_Bachmann_Preistraegerin_verteidigt_sich.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹²⁹⁰ Diel, Marcel; Viertelhaus, Benedikt: «Unsere wichtigsten Verbündeten sind die Medien». 15. 05. 2005. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/artikel/»unsere-wichtigsten-verbündeten-sind-die-medien«> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹²⁹¹ Voigt, Claudia: Auf Linie. 25. 02. 2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹²⁹² Vgl. u.a.: Lorenzen, Nina: Ein bunter Vogel. 18. 08. 2010. URL: <http://www.litaffin.de/rezensionen/ein-bunter-vogel-ulrike-almut-sandig-flamingos/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Es war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, alle Debüts des «DLL» gesamt zu studieren, wegen der Anzahl der seit der Gründung des «DLL» publizierten Debüts; ein solches Unterfangen würde einer eigenen Dissertation entsprechen, außerdem sind zahlreiche hiervon vergriffen und antiquarisch nicht aufzufinden, die leider auch nicht von Bibliotheken angekauft wurden.

Zur Verfügung standen folgende Werke:

- Arns, Melanie: Heul doch! Salzburg, Wien: Jung & Jung 2004.
- Bossong, Nora: Gegend. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt 2006.
- Christophersen, Jan: Schneetage. Hamburg: mare 2009.
- Dannenberg, Robby; Stelling, Anke; Gisela. Zürich: Ammann Verlag 1999.
- Fricke, Lucy: Durst ist schlimmer als Heimweh. München, Zürich: Piper 2007.
- Gerstenberg, Franziska: Wie viel Vögel. Frankfurt a.M.: Schöffling & Co 2004.
- Hefter, Martina: Junge Hunde. Berlin: Alexander Fest Verlag 2001.
- Heinrich, Susanne: In den Farben der Nacht. Köln: DuMont 2005.
- Hülswitt, Tobias: So ist das Leben. Mainz: Verlag Granitbuch 1997.
- Jacob, Jörg: Das Vinetta-Riff. Roman in 20 Erzählungen. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2006.
- Kern, Björn: KIPPPunkt. München: Carl Hanser Verlag 2001.
- Kloeble, Christopher: Unter Einzelgängern. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008.
- Lendle, Jo: Unter Mardern. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1999.
- Meyer, Clemens: Als wir träumten. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010.
- Oskamp, Katja: Halbschwimmer. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003.
- Pletzinger, Thomas: Bestattung eines Hundes. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
- Roßbacher, Verena: Verlangen nach Drachen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Stanišić, Saša: Wie der Soldat das Grammophon repariert. München: Luchterhand 2006.
- Zeh, Juli: Adler und Engel. Frankfurt a. Main: btb 2003.

Auffallend ist, dass in diesen Werken die Ich-ErzählerInnen dominieren. Zwei wählten einzig die personale Erzählperspektive (Christopher Kloeble, Verena Roßbacher), manche die Multiperspektive, wobei auch hier die Anteile in der Ich-Perspektive sich (beinahe) die Waage halten oder knapp überwiegen (Martin Becker: 5 Personale Erzähler zu 4 Ich-Erzähler; Franziska Gerstenberg: 6 Personale Erzähler zu 9 Ich-ErzählerInnen; Martina Hefter: ein Personaler Erzähler zu einer Ich-ErzählerIn). Kurze knappe Sätze mit einfachem Alltagsvokabular werden überdurchschnittlich häufig eingesetzt; jene wenigen

Bendixen, Katharina: Überraschung des Frühlings. 08. 03. 2006. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/279670> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Bendixen, Katharina: Das Meyer-Phänomen. 16. 03. 2006. URL: http://www.kunden-viosys.de/viomatrix/817/html/daten_rochlitz_3_katharina_bendixen_-_lesung_clemens_meyer_als_wir_traeumten.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Holwein, Jürgen: Berenberg grüßt Argentinien. 05. 10. 2010. URL: <http://www.muenchnerfruehling.de/fileadmin/PDF/Seite1.pdf> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Bartels, Gerrit: Ein Gefühl von Zukunft. 11. 05. 2005. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/05/11/a0211> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Werke, die eine Vorliebe für Schnoddrigkeit, Fäkalienausdrücke und Schimpfwörter aufweisen und hierdurch eine gewisse Altersgruppe und/oder eine gewisse soziale Bevölkerungsschicht abbilden, entsprechen in ihrer Anzahl ebenso denjenigen, die einen poetischen Duktus, einen nüchternen oder einen betont philosophischen bevorzugen. Reflektierende Erzählpassagen, welche die Beweggründe einer Figur in kürzeren oder längeren Abschnitten als Stilmittel nutzen, sind hingegen kaum zu finden. Der Plot wird häufig vom Thema der Adoleszenz in all ihren Ausprägungen, inklusive sexueller Orientierungssehnsüchte, dominiert. Im Hinblick auf die Struktur wird im narrativen Setting erstaunlich wenig gewagt – Ausnahmen stellen hier (in Ansätzen) Christopher Kloeble und (vollendet) Saša Stanišić dar. Jo Lendle mit seinem experimentelleren Ansatz muss hier ohnehin ebenso extra erwähnt werden wie Tobias Hülswitt mit seiner Form der Lyrik-Erzählung. Mehrheitlich wird das Studium am «DLL» am Schutzumschlag genannt, Christopher Kloeble spielt mit der Zuschreibung und lässt sogar eine seiner Figuren am «DLL» studieren.

Jörg Magenaus Vorwurf eines dominanten Präsens ließ sich in der untersuchten Gruppe nicht bestätigen; es scheint jedoch unwahrscheinlich zu sein, dass zufällig in der getroffenen Auswahl diejenigen, die im Präsens erzählen, die marginale Gruppe darstellen.

Den Vorwurf der inhaltlichen Schwäche thematisiert auch die Autorin Anna Mitgutsch:

„In den USA ist das Lehren des literarischen Schreibens ja etabliert. Das Problem erscheint mir, dass diese Texte oft leicht als aus einer Schreibschule stammend erkennbar, handwerklich gekonnt, aber völlig nichtssagend sind. Man kann Fertigkeiten bis zu einem gewissen Grad erlernen, aber das bleibt eine Leerform, wenn sie nicht mit dem erfüllt ist, was uns als Leser eigentlich erst zum Lesen bringt. Und das ist eben nicht erlernbar, es hat mit Leben zu tun, mit Lebenserfahrung, mit Erfahrung überhaupt, mit Wissen über Menschen, das heißt mit dem, was uns über die Fertigkeit, formvollendete Geschichten zu schreiben hinaus als Menschen ausmacht.“¹²⁹³

Ebenso Katja Lange-Müller, die selbst am «Institut für Literatur Johannes R. Becher» studierte:

„Und diese Kritik an der Institutsprosa ist nicht ganz un- rechtigt. Viele dieser Texte sind relativ arm, auch im Sinne von armselig: Da geht's dann um eine böse Beziehungskiste in Südfrankreich, den ersten Liebeskummer – ein sehr beliebtes Thema. Aber oft hast du das Gefühl, die Autoren sind sprachlich und rhetorisch gar nicht so

¹²⁹³ literatur kommt von leben. E-Mail Interview mit Anna Mitgutsch. Vgl.: http://sfd.at/aboutSFD/pressEcho/2007_thegap1107.pdf – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.

ungeschickt, vielleicht sogar begabt. Das Problem ist nur: Wenn du die Latte nicht hoch genug legst, wenn du dir nicht eine schwierige Erzählperspektive suchst, wenn du nicht eine Geschichte zu erzählen hast, die du im Grunde selber erst verstehen musst, wenn du also sozusagen den omnipotenten Überblick über ein hinter dir liegendes Erlebnis hast, das du zwar überstanden hast, aber von dem du nun meinst, es habe dich verändert und es sei das erste richtige dramatische Ereignis in deinem Leben gewesen, so, dass du es aufschreiben musst, dann ... Na ja, manche können ja wirklich aus Nichts etwas machen. Die Sache mit der Ente zum Beispiel hätte man auch anders erzählen können, viele von diesen Studenten würden vielleicht sagen: »Diese Geschichte lohnt sich überhaupt nicht. Das ist gar keine Geschichte, das ist banal!« Vielleicht ist es das auch. Aber gerade das Banale stellt eine Herausforderung dar.“¹²⁹⁴

Im gleichen Interview fügt die Autorin wenig später hinzu:

„Na ja, und in diesen Schreibwerkstätten lernen die eben sozusagen Fehlervermeidung und Glätten – so lange, bis es keine Diskrepanz mehr gibt. Ich bin ja schon richtig froh, wenn ich beim Lesen mal das Gefühl habe, hier hat sich einer was getraut, hat die Latte vielleicht ein bisschen zu hoch gelegt und es vielleicht nicht ganz geschafft, war aber nicht feige. Was ich in der Literatur am allerwichtigsten finde, ist Mut – und davon ist leider oft zu wenig zu spüren.“¹²⁹⁵

Denn im Schreiben sei das „[...] schöner scheitern [...]“¹²⁹⁶ einem bloßen Schreiben-nach-Zahlen vorzuziehen.

Andere machen die Verlage verantwortlich:

„Der Vorwurf der Eintönigkeit, der gerade den Leipziger Absolventen immer wieder gemacht wird, ließe sich schon durch die Bandbreite der Texte widerlegen, deren Autoren inzwischen auch viel gelesen und gepriesen sind: Clemens Meyer hat ebenso dort studiert wie Juli Zeh, Ricarda Junge, Martina Hefter oder Steffen Popp. Das Problem an den sogenannten Schreibschulen, so darf man folgern, liegt nicht in ihnen selbst, sondern in den Verlagen, die unter dem Etikett „Junge Gegenwartsliteratur“ und auf der Jagd nach Entdeckungen auch den schwachen Texten, der echten Schreibschulenliteratur, eine Chance zur Veröffentlichung geben.“¹²⁹⁷

Thomas Pletzinger und Saša Stanišić, beides Absolventen des «DLL» setzen sich in einem Essay mit dem Vorwurf, mit dem sie sich oftmals konfrontiert sehen, auseinander:

„Texte aus der <Schreibfabrik DLL> werden häufig als schematisch zu konstruierte, risikoscheue Prosa-Übungen aus der Perspektive

¹²⁹⁴ Diel, Marcel: »Schreiben ist manchmal wie zivilisiertes Kotzen«. Interview mit Katja Lange-Müller. Kritische Ausgabe. 2006/07. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/verbrechen/langemueller.pdf> – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.

¹²⁹⁵ a.a.O.

¹²⁹⁶ a.a.O.

¹²⁹⁷ Schröder, Christoph: Von wegen Genie, Dichter arbeiten. 27. 05. 2008. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F05%2F27%2Fa0117&src=GI&cHash=0e1a6a28e1> – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.

gelangweilter Mitzwanzigerinnen oder ihrer Zigarette abgekanzelt. Die Sprache sei blasser als die Protagonisten, und das Ganze höchstens handwerklich ‹gut gemacht›, eine unpolitische Bauchnabelschau. Die Themensetzung führe eng entlang an der Familie, der Beziehung, der Pubertät und das sei auch kaum verwunderlich, so das allseits beliebte Resumé, man lerne an Schreibschulen zwar das Schreiben, aber nicht das Leben. Gut so! Was für ein Leben wäre das denn auch, das man an einer Schule lernen kann? Für das Lebenlernen ist der Lehrplan nicht verantwortlich. Die oft wiederholte Einheitskritik an der Institutsprosa ist genauso substanzlos wie ihr Gegenstand homogen. Es gibt an Schreibschulen und außerhalb von Schreibschulen gute und schlechte Autoren, es werden gute und schlechte Texte geschrieben. Eine Kategorisierung nach Herkunftsort ist angesichts der tatsächlichen inhaltlichen und stilistischen Vielfalt von [◁]DLL[▷]-Arbeiten eine leere Aussage, die aufgrund ihres Pauschalcharakters auch noch den Zweck der universitären Autorenausbildung – die Förderung individueller Möglichkeiten – falsch einschätzt.“¹²⁹⁸

Ihrer Ansicht nach ist ein Institutston, schon aufgrund der divergierenden Poetiken aller am «DLL» Lehrenden, unmöglich.¹²⁹⁹ Darüber hinaus hat jedoch dieses Urgieren für sie auch eine produktive Note:

„Die Skepsis gegenüber einer akademischen Institutionalisierung von Kunst ist notwendig. Häufig geht sie aber mit einer weitaus konkreteren Erwartung an Texte einher, als man sie an Schreibschulen vorfinden wird. Wenn die Kritik etwa die Machart oder die Stoffwahl bemängelt, so verkündet sie – häufig direkt – auch den Wunsch nach anderem. Nicht mehr so lakonisch soll dieses Andere sein, gern aber humorvoll. Sprachlich nicht so glatt gearbeitet, aber auch nicht zu schief und so weiter. Auf diese Weise kann ein Autor recht genau erfahren, was ‹da draußen› angesagt wäre und was gerne gelesen würde. Öffentliche Skepsis bedeutet in diesem Fall also, Vorstellungen zu liefern, wie die Literatur besser zu laufen habe. Diese Skepsis wird am [◁]DLL[▷] wahrgenommen. Sie wird reflektiert und vielleicht auch berücksichtigt – das entscheidet jeder selbst. Wir meinen allerdings, ein (werdender) Schriftsteller wäre gut beraten, jede auch nur angedeutete Doktrin zu hinterfragen: die Lehrmeinung, den Kollegendiskurs, und äußere Normierungsversuche. Erst der eigene Antrieb, dann die Vorschläge der anderen. Auftragsarbeiten kann man auch woanders erledigen, wahrscheinlich für viel mehr Geld.“¹³⁰⁰

Literarische Werke auf der inhaltlichen Ebene zu analysieren, und ebendies wäre nötig, um die Kritik ‹nichtssagend› oder den Befund ‹mangelnde Welthaltigkeit› zu entkräften, spiegelt – neben ästhetischen Urteilen – stets auch die subjektiven thematischen Präferenzen wieder; hierbei stellt sich auch die Frage der Macht: Mitgutschs Einwand ließe sich entgegenen, dass er nicht

¹²⁹⁸ Stanišić, Saša; Pletzinger, Thomas: Wir müssen gar nichts – Aus dem Bauch des Deutschen Literaturinstituts Leipzig. URL: <http://www.bogusmag.de/wp-content/Wirmuessengarnichts.stanisic.pletzinger.pdf> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

¹²⁹⁹ Vgl.: a.a.O.

¹³⁰⁰ a.a.O.

per se gegen Studien- oder Lehrgänge spreche, denn erstens betrifft er jegliche Literatur sehr junger AutorInnen, zweitens ließe sich dem entgegensteuern, wenn der Markt sowie die Verlage – also die literarischen Felder der Macht – weniger Interesse daran hätten, immer noch jüngere AutorInnen aus dem Hut zu zaubern und drittens ist solches nur im universitären Rahmen wahrscheinlich und obendrein durch die Auswahl älterer StudienanfängerInnen leicht zu verändern, wäre man der Ansicht, man täte den knapp 20-Jährigen nichts Gutes, wähle man sie zu einem solchen Studium aus. Dafür dass diese Akzentsetzung nicht gemacht wird, sind eventuell auch divergierende Prioritäten ausschlaggebend, schließlich streben Universitätsinstitute ja aufgrund eines erwünschten Renommées auch danach, dass ihre AbsolventInnen vom Literaturbetrieb entdeckt, gefeiert und eventuell sogar heftigst kritisiert werden, denn jede Form der Aufmerksamkeit verschafft dem Werk der DebütantInnen höhere Verkaufszahlen sowie Marktpräsenz und in letzter Folge eben auch ein im Gespräch sein der Institute und Lehrorte.

Für die Ähnlichkeit, die Karin Fleischanderl im Interview in den Werken der AbsolventInnen als gegeben ansieht, macht sie die Länge der Studiengänge im Gegensatz zu einjährigen Lehrgängen verantwortlich.¹³⁰¹

Andere wie Claudia Voigt in oben zitiertem Artikel führen es auf den Konkurrenzdruck unter den Studierenden zurück. Dieser lässt sich m. E. zwar nicht eliminieren, aber durch eine reflektierte Lehrhaltung, ein Bewusstmachen gruppenspezifischer Prozesse und darüber hinaus durch eine möglichst geringfügige Verflechtung des Lehrortes mit den literarischen Feldern der Macht regulieren. Ebenjene geringfügige Verflechtung widerspricht aber einem Institutsinteresse nach Profilierung am Markt. Hier ist m. E. ein Grenzgang gefragt.

Darüber hinaus soll erwähnt werden, dass man jungen AutorInnen auch eine gewisse Zeit zugestehen solle, es handelt sich hierbei eben um BerufsanfängerInnen, denen die Aufmerksamkeit der Presse, der AgentInnen, der Verlage, die um diese Lehrorte scharwenzeln, nicht immer gut tun. Die altbekannte Sichtweise, es habe keinem Autor, keiner Autorin geschadet, wenn das erste fertiggestellte Buch nicht publiziert worden sei, gilt auch für diese angehenden AutorInnen, denen man manchmal ebenso zu mehr Gelassenheit raten möchte wie ihren DozentInnen.

¹³⁰¹ Vgl.: Aussage Karin Fleischanderls, Kapitel 6. 4., S. 559–560.

Wilhelm Genazoino weist in einem Essay darauf hin, dass junge AutorInnen seit jeher ihre Entwicklungszeit benötigten – und es ließe sich hinzufügen, dass diese eben von LiteratIn zu LiteratIn differiere:

„Von Arno Schmidt stammt die Behauptung, daß kein Autor vor seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr etwas Belangvolles zustandebringt. Wer will, kann ihm Goethe entgegenhalten, der vierundzwanzig war, als er immerhin die ›Leiden des jungen Werther‹ vorlegte. Aber ich will nicht Goethe gegen Arno Schmidt ausspielen, sondern auf einen Punkt hinweisen, den alle Autoren zugestehen: Auch wer erst mit fünfunddreißig zu publizieren beginnt, hat vorher lange geübt. Entweder öffentlich oder für sich allein, meistens allein. Das Auf-sich-allein- gestellt-Sein ist ein zentrales Kennzeichen dieser Arbeit.“¹³⁰²

In Studiengängen, in denen permanent betont wird, es erspare den angehenden AutorInnen Zeit, sie würden Umwege meiden etc. könnte jedoch genau dieser Entwicklungsraum, den Einzelne benötigen, hierdurch beschnitten werden.¹³⁰³ Abschließend sei vermerkt, dass die hier thematisierten Werke ebenso viel (oder wenig) miteinander gemein haben wie andere Debüts. Der Vorwurf der Institutsprosa ist m. E. unhaltbar.

Eine weitere Quelle des Vorwurfs ist der Verdacht, man lerne gewisse Rezepte oder Tricks an jenen Instituten. Hierzu abschließend Jo Lendle, dessen Aussage nichts mehr hinzuzufügen ist:

„Ich halte nichts von der These der ›Institutsprosa‹. Die Texte von Studenten des Literaturinstituts unterscheiden sich so wesentlich voneinander, dass ich das empirisch nicht bestätigt sehe. Die Vorstellung ist immer, dass man in den Instituten Rezepte lernt, die der Leser in den Büchern ausbuchstabiert findet. Tatsächlich haben wir nie ein einziges Rezept gelernt. Der Vorwurf der Erfahrungsarmut trifft allgemein auf junge Literatur zu, aber auf Bücher aus den Instituten nicht mehr als auf andere.“¹³⁰⁴

Josef Haslinger und Hans-Ulrich Treichel nehmen zu jenem Vorwurf im Vorwort des Bandes «Schreiben lernen – Schreiben lehren» Stellung:

„Etwa seit dem Jahre 2000 ist es in Deutschland zur Normalität geworden, dass jedes Jahr literarische Bücher erscheinen, deren Verfasser am Deutschen Literaturinstitut Leipzig oder in Hildesheim studiert haben. Dies hat zur Folge, dass eine Debatte, die in den USA schon in den siebziger und achtziger Jahren geführt wurde, mittlerweile auch bei uns eingetroffen ist. Dort sprach man von ›Creative-Writing-Literatur‹, hier spricht man von ›Institutsprosa‹. Hin

¹³⁰² Genazoino, Wilhelm: Schreiben heißt Warten. Essener Unikat 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Walser.pdf> – Zuletzt eingesehen am 07. 01. 2012.

¹³⁰³ Vgl. auch S. 35; S. 219–220; S. 270; S. 302–306; S. 478; S. 579–580; S. 737; S. 790; S. 793; S. 826.

¹³⁰⁴ Betzmeir, Tanja: «Es sind einsame Typen». 09. 2011. URL: <http://www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/2345-es-sind-einsame-typen/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

und wieder ist auch von einem ‹Leipzig-Sound› die Rede. Manchen Texten wird attestiert, dass sie zwar handwerklich gut gemacht seien, aber wenig zu sagen hätten. Die – zumeist ja noch sehr jungen – Autoren würden ihren gesellschaftlichen oder auch biographischen Erfahrungsmangel mit eingeübter literarischer Technik kaschieren.“¹³⁰⁵

Solche Kritiken kämen im «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» an das schwarze Brett und würden im Seminar diskutiert;¹³⁰⁶ zumeist hätten diese Statements keine vergleichende Analyse der erschienen Bücher zum Hintergrund,¹³⁰⁷ sondern sie basieren, so die beiden Lehrenden, eher auf „Gefühl“¹³⁰⁸ oder „Vorurteil“¹³⁰⁹: „Diejenigen die meinen, das Schreiben kann man nicht lehren und lernen, unterstellen den Instituten paradoxerweise ästhetische Allmacht, als könnte man dort Literatur didaktisch und pädagogisch geradezu erzeugen. Das kann man nicht. Und es gibt wohl auch niemanden, der das wollte.“¹³¹⁰

Diese Schlussfolgerung lässt jedoch außer Acht, dass mangelnde Lebenserfahrung nicht unbedingt bedeuten muss, man indoktriniere Studierende mit ästhetischen An- und Einsichten, sondern eben einzig vor dem Hintergrund des relativ jungen Alters der AbsolventInnen einen denkbaren Kritikpunkt darstelle.¹³¹¹ Die intensiv genutzte, legitimierte Schreibzeit, die Geradlinigkeit ihres Werdegangs, eine negative Konsequenz der sogenannten ersparten Zeit – implizit steckt darin also auch Kritik an der Kürze des Studiums, am Loslassen der Alumnis. Allgemein gesprochen gibt es hier zwei divergierende Ansätze; die einen stimmen dem Zitat zu, alles, was ein Autor, eine Autorin zu wissen brauche, wisse er oder sie aufgrund der Tatsache, dass er oder sie seine Kindheit überlebt habe. Um es mit Haslinger zu sagen: „Auch sie erfüllten, frei nach Hemingway, die beste Voraussetzung für einen Schriftsteller: Sie hatten eine unglückliche Kindheit.“¹³¹²

¹³⁰⁵ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 9.

¹³⁰⁶ Vgl.: Ebenda. S. 10.

¹³⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

¹³⁰⁸ a.a.O.

¹³⁰⁹ a.a.O.

¹³¹⁰ a.a.O.

¹³¹¹ Vgl. auch: Claudius Nießen im Interview, 30. 10. 2008.: Man kreide JungautorInnen ihre Jugend an; „[...] man sollte sie – glaube ich – auch erst mal länger schreiben lassen.“

¹³¹² Haslinger, Josef: Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten. Die Zeit Nr. 43/2000. Hamburg 2000. URL: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

(Ein Zitat, welches übrigens in recht ähnlichem Wortlaut mehreren Quellen zugeschrieben wird: „To paraphrase Graham Greene, an unhappy childhood can be a gold mine for a fiction writer.“ (Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft.

Rilke nennt die Kindheit „[...] diesen köstlichen, königlichen Reichtum, dieses Schatzhaus der Erinnerungen [...]“¹³¹³, das man in sich trage. Treichel, der am Beispiel von Goethe und Fontane herausstreicht, die Kindheit sei Quelle des Schreibens,¹³¹⁴ eine glückliche wäre dem Gelingen eines AutorInnenlebens zuträglich,¹³¹⁵ destilliert diese Kindheits-Aussagen auf ihre Essenz: „Die Erinnerung ist der Lebensstoff wohl der meisten Autoren, die vergangene Lebenszeit ist das Kapital, das sich auf dem Konto des Schriftstellers in jedem Falle akkumuliert, was man von anderen Kapitalien nicht unbedingt sagen kann.“¹³¹⁶ Um seine Worte alsdann mit dem Verweis auf seinen eigenen Werdegang weiterzuführen und zu erklären, in seinem Fall, sei es weder die unglückliche, noch die glückliche, sondern „[...] eine Erfahrung der Abwesenheit [...]“¹³¹⁷, ein „[...] eigentümliches Nichts [...]“¹³¹⁸. Als Fazit ließe sich hieraus ziehen, es gehe primär um Prägungen.

Andere glauben an ein lebenslang notwendiges Lernen¹³¹⁹ und zitieren in Anlehnung an den gleichen Autor: „Hemingway again: ‘We are all apprentices in a craft where no one ever becomes a master.’“¹³²⁰

Rainer Götz, tätig beim «Literaturverlag Droschl», titulierte den Einheitston als „Märchen“¹³²¹, bevor er einräumt, er erhalte auffallend häufig Manuskripte mit Erzählungen junger Frauen, im Alter in etwa zwischen 24 und 27 Jahren, karikiere er diese Einreichungen, und bei diesen Texten falle ihm auf, dass sie „[...] in einer Technik geschrieben [sind], die reflektiert ist; nicht furchtbar originell, aber auf hohem Niveau nicht originell [...]“¹³²². Die Themen jener Erzählmanuskripte umreißt Götz mit folgenden Schlagworten: „Die Selbstwerdung, die erste Liebe, der Identitätsentwurf, die Ablösung von den

Cincinnati: Writer’s Digest Books 2002. S. 15.) Mit dem Verweis auf Flannery O’Connor: „The fact is that anybody who has survived his childhood has enough information about life to last him the rest of his days.“ (Hall, Oakley: How Fiction Works. The last word on writing fiction – from basics to the fine points. Cincinnati: Story Press 2001. S. 168.)

¹³¹³ Rilke, Rainer Maria: Briefe an einen jungen Dichter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996. S. 13.

¹³¹⁴ Vgl.: Treichel, Hans-Ulrich: Der Entwurf des Autors. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 12.

¹³¹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 13.

¹³¹⁶ Ebenda. S. 11.

¹³¹⁷ Ebenda. S. 16.

¹³¹⁸ a.a.O.

¹³¹⁹ Vgl. auch: „Schreiben lernen bis zum letzten Tag. (Jemand schreibt in sein Notizbuch, gleich wird er widersprechen.)“ (Koch, Roland: Einatmen, ausatmen. In: Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Hg.: Modick, Klaus; Mörchen, Helmut Frankfurt a. M.: Eichborn 2001. S. 78.)

¹³²⁰ Morley, David: The Cambridge Introduction to Creative Writing. Cambridge: Cambridge University Press 2010. S. 11.

¹³²¹ Rainer Götz im Interview, Graz, 29. 06. 2010.

¹³²² a.a.O.

Eltern, sexuelle Identität usw. – eine bestimmte Gefühlslage, die zwischen melancholisch und schrill liegt, oder zwischen melancholisch und provokant – manchmal sind beide Elemente im selben Text verwertet [...].¹³²³ Er verorte sie daher in der Judith-Hermann-Nachfolge, obgleich jener Literatin schrille bzw. provokante Töne fehlen.¹³²⁴ „Sie fallen deshalb auf, weil sie technisch interessant gemacht sind, alle [...].“¹³²⁵ Deswegen frage er sich:

„Wo haben die das gelernt? Imitieren die das von jemandem? Eine gute Vorlage? Aber ich wüsste gar nicht, wer die Mutter oder der Vater dieser Art von Kurzgeschichten, Erzählungen ist. Das gibt es seit einiger Zeit häufig – aber wer es erfunden hat, weiß ich nicht. Das ist nicht diese Raymond Carver-Schule, nicht die ganz realistischen Realisten, nicht die Abbild-Realisten.“¹³²⁶

Dass thematisch die Werke der jungen LiteratInnen, die er unter „Abnabelungsliteratur“¹³²⁷ subsumiert, wegfallen sollen, sei nicht einzusehen:

„Warum soll die Wahrnehmungsweise der Jugend fehlen, warum soll das nicht literaturfähig sein? Ich bin nicht der richtige Lektor dafür [...]. Mich interessiert vermutlich eher der Pensionistentext. Dieses ewige Geschimpfe auf die jungen Leute, die halt nur aus ihrer Erfahrung schreiben: Das ist in Ordnung! Da sind auch die Leser so [jung]. Mich hat als 20-jähriger auch kein Ehedrama der 50er-jährigen interessiert.“¹³²⁸

Hinzugefügt sei: Wer die Lehrbarkeit per se nicht in Frage stellt, sehr wohl jedoch die mangelnde Welthaltigkeit und die Eintönigkeit eines Leseerlebnisses, das sich weitestgehend auf die Adoleszenz begrenzt, fordert eventuell implizit auch die Aufnahme älterer BewerberInnen an Institute, befürwortet inhomogene Gruppen. Andererseits weit verbreitet ist die Haltung jenen Einwand zu negieren aufgrund des Arguments: Wer als junger Autor, junge Autorin das Handwerk beherrsche, habe zumindest eine Basis für sein oder ihr Schreiben; die Welt habe Zeit.

¹³²³ a.a.O.

¹³²⁴ Vgl.: a.a.O.

¹³²⁵ a.a.O.

¹³²⁶ a.a.O.

¹³²⁷ a.a.O.

¹³²⁸ a.a.O.

3. 3. Diverse Lehrkonzepte: Chancen & Unmöglichkeiten

3. 3. 1. «Read, read, read!» Von der Lektüre, dem Textfeedback zur Inneren KritikerIn

Einer der wenigen Aspekte eines Werdegangs, über den Einigkeit herrscht, ist die Bedeutung des Lesens:

„Man lerne beim Lesen, meinte beispielsweise Thomas Hürlimann bei einem Podiumsgespräch im Literaturhaus Zürich: Das sei die Ausbildung, der sich Schriftsteller zu allen Zeiten unterzogen hätten. Diese Auffassung teilte auch Peter von Matt im persönlichen Gespräch: «Es muss einer viele Bücher gelesen haben. Die Vorstellung vom Naturtalent, das aus seiner unbescholtenen Brust heraus ein Meisterwerk schreibt, ist Unsinn.»¹³²⁹

Für AutodidaktInnen dient es als primärer Lernweg, in den Handbüchern – wie in Kapitel 2.1.3. dargelegt – wird es als zentrale Methode empfohlen. In den Studiengängen wird Lektüre einerseits vorausgesetzt, bei den Motivationsgesprächen im Bewerbungsprozess ausgelotet, der Mangel an Lektüreerfahrung von DozentInnen beklagt. Er spiegelt sich meines Erachtens gut in folgendem Statement:

„Auf die Frage einer Journalistin, was man in Hildesheim lerne und sich nicht durch ausgiebige Textlektüre auf dem Sofa aneignen könne, antwortet der Student Lino Wirag: „Man lernt Praxis. Textlektüre ist ja viel zu theoretisch. Man hat viel Austausch, man hat den direkten Kontakt zu anderen Schreibenden. Das ist durch die reine Textlektüre nicht so schnell zu erreichen. Und die ganze Zeit auf dem Sofa zu sitzen, macht ja auch nicht so viel Spaß.“¹³³⁰

Es sei eine Tatsache, so auch Katharine Haale, dass angehende AutorInnen zu wenig lesen:

„The 2002 NEA study «Reading at Risk» well documents the decline in literary readership, especially among the new generation of college students, and only fuels our determination to convince students that reading is the single most important activity they can engage in as writers and that, whatever reading they may already have done, they are already so far behind those who precede them as to defeat them before they have even begun.“¹³³¹

Einer der oft gehörten Vorwürfe an «Creative Writing»-Studiengänge im angloamerikanischen Raum fuße darauf: „It’s been said that we’re training a nation of writers who do not read.“¹³³² Dabei sei einzig eine Förderung des

¹³²⁹ Krneta, Guy: Die Königsdisziplin. Ausgabe 36. o. D. URL:

<http://www.entwuerfe.ch/entwuerfe36/text3.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

¹³³⁰ Bendixen, Katharina: Hildesheim vs. Leipzig: Die Schlacht der Schreibschulen. 14. 05. 2007. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/381228/2/1#texttitel> - zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹³³¹ Haake, Katharine: Against Reading. In: Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy. Hg.^{innen}: Ritter, Kelly; Vanderslice, Stephanie. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers 2007. S. 17.

¹³³² Ebenda. S. 18.

Lesens selbst nicht ausreichend:¹³³³ „It was for me, as it is for many others, the single most vital thing I did as a writer. But I didn't know how to think about what I was reading. I took it in and what came out was a strangely inchoate blend of styles, traditions, forms, and intents—a failed textual melting pot of my own.“¹³³⁴ Schreiben sei eben auch als Antwort auf Gelesenes zu sehen, als ein Weitergehen, Tieferdenken, das sich aus Gelesenem nährt.¹³³⁵ Eigene Lektüreseminare zur Primärliteratur werden an den wenigsten Instituten angeboten: «Aleph-Écriture», «Casa de Letras», «Escuela de Escritores Alonso Quijano», «Literárni akademie», «Escuela de Escritores», «Scuola Holden» sowie das «Deutsche Literaturinstitut Leipzig» und das «Institut für Narrative Kunst» bieten eigene Seminare (wenn auch in unterschiedlichem Stundenausmaß) hierzu an; die anderen Studien- bzw. Lehrgänge thematisieren die Bedeutung der Lektüre und weisen auf einzelne Werke der Weltliteratur in Form von Leseempfehlungen hin. In der Regel wird (mit Ausnahme weniger einzelner LiteraturInnen, wie im Kapitel 2. 1. 1. bis 2. 1. 3. dargestellt) empfohlen, man solle alles lesen, Gutes, Schlechtes, Mittelmäßiges; aus den letzteren beiden Kategorien insbesondere, um deren Fehler zu erkennen und zu meiden.¹³³⁶ Lesen als AutorInnen bedeutet eine Form der Lektüre fernab des alltäglichen Konsumierens und fern des literaturwissenschaftlichen Blicks auf Texte:

„*«Lehrmeister des Schriftstellers» ist mit den Worten Hans-Ulrich Treichels «die Literatur in ihrer Gesamtheit, auch wenn man diese Gesamtheit nur in Bruchstücken kennt.» Wer dieser Idee folgt, ist kein Konsument, der sich an Büchern bewusstlos liest. Er ist aber auch kein literaturwissenschaftlicher Leser, der sich bei der Lektüre immer schon alles in Fußnoten für den nächsten Aufsatz in der renommierten Fachzeitschrift denkt. Wer liest, um zu schreiben, ist ein produktiver Leser. Er liebt die Lust des Lesens. Zugleich ist er hellwach, um zu sehen, was da eigentlich mit den Worten passiert. «Erst lesen, dann schreiben», heißt die Parole – schlicht und wegweisend.*“¹³³⁷

Katharine Haakes Erfahrung nach sei es äußerst schwierig, mit Studierenden ein literarisches Werk fernab des Inhalts zu diskutieren, ihren Fokus darauf zu lenken, wie etwas gemacht wurde, stoße auf Widerstände.¹³³⁸ Den Schluss,

¹³³³ Vgl.: a.a.O.

¹³³⁴ a.a.O.

¹³³⁵ Vgl.: Ebenda. S. 19.

¹³³⁶ Vgl.: King, Stephen: Das Leben und das Schreiben. Aus dem Amerikanischen von Andrea Fischer. O. O.: Ullstein Verlag 2000. S. 163.

¹³³⁷ Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 11.

¹³³⁸ Vgl.: Haake, Katharine: Against Reading. In: Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy. Hg.^{innen}: Ritter, Kelly; Vanderslice, Stephanie. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers 2007. S. 20.

den sie daraus zieht, ist jedoch nicht, dass Studierende Lesen generell ablehnen, sondern sie sträuben sich gegen die Lektüre dessen, was die DozentInnen als AutorInnen nährte,¹³³⁹ ziehen andere Texte vor, die Lehrende oftmals nicht mit dem Etikett «Literatur» versehen würde, Comics zum Beispiel.¹³⁴⁰

„Students who emerge from such workshops, as I did years ago, will have internalized some vague notion about what contemporary writing is supposed to look like, and in the best tradition of imitative pedagogies, will try to produce it. And this is precisely how we have earned our reputation for an MFA-homogenized literature [...].“¹³⁴¹

Den Schluss, den Fokus der Lektüreauswahl folglich nicht einzig auf zeitgenössische Literatur zu legen, sondern ebenso auf Klassiker und Weltliteratur allgemein, zieht sie nicht, dabei schiene diese Lösungsvariante durchaus sinnvoll, auch im Hinblick auf ein Interesse daran, nicht primär Carver-und-Hemingway-EpigonInnen heranzuzüchten. Lerne man zahllose Möglichkeiten kennen, auch in afrikanischer, asiatischer, arabischer Literatur, um alsdann das eigene Schreiben darin in einem Bezugssystem zu verorten und auf Basis jenes Wissens um all die Stile und Techniken, die bereits vor uns waren, die möglich seien, könne man ausgehend davon in einem Vergleich eher zu einem eigenständigen Ansatz finden. Haake verfolgt jedoch ein anderes Konzept:

„It’s not enough to assert that writers are readers first, or even to supply exhaustive models or extensive bibliographies. All such work serves to reinforce the choices of the teacher and hence the perpetuation of his or her aesthetic biases, and while it can be argued that this is exactly what teaching should consist of, it seems that we better serve our students when we teach, in addition, the dilemma itself, what it means to choose, and train them, as we trained ourselves, in developing their own reading strategies that work to enrich and challenge their writing proclivities and interests.“¹³⁴²

Es sei wesentlich, Studierende zum Nachdenken über ihr Lesen zu bringen, diese Reflexionsprozesse anzuregen sei sogar, so Haake, wichtiger als das Lesen selbst;¹³⁴³ um Studierende auf diese Art dabei zu unterstützen, ihre eigene Poetik zu entwickeln.¹³⁴⁴ Lesen müsse ihres Erachtens außerdem «die Welt lesen» umfassen – also den Entwicklungen um uns Aufmerksamkeit zu schenken, den Nachrichten, Entdeckungen, Veränderungen und Katastrophen:¹³⁴⁵

¹³³⁹ Vgl.: a.a.O.

¹³⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

¹³⁴¹ a.a.O.

¹³⁴² Ebenda. S. 21.

¹³⁴³ Vgl.: a.a.O.

¹³⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

¹³⁴⁵ Vgl.: Ebenda. S. 24.

„And as they do, they should ask hard questions about the role of writing in the particular world that turns out to be theirs, and how they would have their own work engage and move through it, defining their own intersection with history and what they would have their writing to both *be* [Hervorhebung i. O.] and *do* [Hervorhebung i. O.] in it.“¹³⁴⁶

Ein anderer Ansatz ist die Technik des bewussten Lesens – auch Close Reading genannt –, die LiteratInnen zur Aneignung ihres Wissens benötigen, diese wird außerhalb spezieller Lektüreseminare in den Werkstätte anhand der Texte der KommilitonInnen eingeübt. Die Fragestellungen die an den fremden Text gestellt werden, versuchen einerseits die Gedanken, Beobachtungen und Empfindungen des Rezipienten, der Rezipientin während des Lesevorgangs wiederzugeben. Hierbei wird die Gruppe zum Echoraum des entstehenden Werks und weist den oder die Schreibende auf etwaige Schwachstellen des Textes hin, sei es die Perspektive, die sprachliche Gestaltung, der Bezug zwischen Sprache und Inhalt, der Spannungsbogen, etwaige Klischees, ein Mangel an Leerstellen oder eine hermetische Textstruktur, schiefe Bilder, Mängel in der Figurengestaltung, wie innovativ ist der Text in seiner Sprache, in seiner Gestaltung, wurde Neues gewagt, ist er inhaltlich plausibel, etc. Andererseits wird auch die Frage gestellt, was strebte die oder der angehende AutorIn an und konnte dies umgesetzt werden. Bei beiden Bereichen ist es wesentlich, dass die Aussage der KommilitonInnen stets begründet wird.

„«Close Reading» soll dabei helfen, Texte nüchtern zu analysieren. [...] Gerade wenn Studenten sich mit den Werken ihrer Kollegen beschäftigen, sie «intensiv durchklopfen» sollen, wie Sabine Scholl es formuliert, kommt ihnen dieser Fragenkatalog sehr zupass. Er hilft ihnen, bei der Sache oder besser: beim Text zu bleiben. «Sie driften sonst allzu rasch ins Gefühlige ab. Da wird dann nur mehr darüber gesprochen, welche Emotionen welcher Text auslöst, was man bei der Lektüre empfunden hat. So erfährt man nichts.»“¹³⁴⁷

Das gelte nicht nur für die Betrachtung eigener Texte oder jener der KommilitonInnen, sondern sei auch ein sinnvolles Tool für die allgemeine Analyse literarischer Werke.¹³⁴⁸ Die Autorin stieß auf eine einzige kritische Stimme hinsichtlich der Technik des bewussten Lesens: Sarah Kirsch, eine Absolventin des «Instituts für Literatur Johannes R. Becher», erklärte, sie glaube generell nicht an eine Schärfung des literarischen Urteils durch «Creative Writing».¹³⁴⁹ Eine erläuternde Begründung im engeren Sinn fügt sie

¹³⁴⁶ a.a.O.

¹³⁴⁷ Steiner, Bettina: Wenn Studenten über Punkt und Komma reden. 16. 01. 2011. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/625746/Wenn-Studenten-ueber-Punkt-und-Komma-reden> – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.

¹³⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

¹³⁴⁹ Vgl.: Kirsch, Sarah: Fragen hinter der Tür. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig

nicht an, doch vermerkt sie, ihres Erachtens sei die Lehre keine Arbeit für LiteratInnen:

„Das ist vielleicht etwas Nahrhaftes, aber auch Sträflingsarbeit, ist ja fürchterlich. Ich fände es besser, man spricht über seine Leseerfahrungen oder warum einen etwas anrührt. Aber direkt einen workshop zu machen, das geht mir gegen den Strich. Vielleicht ist es so, daß man eine Winzigkeit dort lernen kann, aber man guckt ja dann nach Rezepten, nein, wirklich grauenhaft.“¹³⁵⁰

Mit Hilfe des Textfeedbacks soll die Etablierung einer verlässlichen kritischen Stimme im Inneren des Schreibenden, der/die sogenannte «Innere KritikerIn», gefördert werden. Im Vergleich dazu: AutodidaktInnen eignen sich dies durch den Austausch mit KollegInnen, durch Kritik von außen, durch Auseinandersetzung mit den Texten anderer sowie mit deren ästhetischen Positionierungen in Essays oder poetologischen Standortbestimmungen sowie in Reflexionen über das eigene Schreiben an und Irrwege können erkannt werden:

„Es sei das Erbe von Thomas Mann, daß in Deutschland jeder Autor meint, er müsse mit seinem Buch einen Geniestreich produzieren, so begründete Maria Gazzetti, Leiterin des Literaturhauses in Frankfurt a.M., letzten Monat die Erfolglosigkeit deutscher Romane im Ausland. Für Jahre zieht der Autor sich in sein stilles Kämmerlein zurück. Irgendwann liegt der Roman fertig in der Schublade, doch von den Verlagen regnet es Absagen.“¹³⁵¹

Der Gruppenprozess im Workshop erleichtert nicht nur die Suche nach kompeten AustauschpartnerInnen wesentlich:

„Die Workshopsituation macht die Korrelation von Selbstbewertung und sozialer Beurteilung überschaubar und läßt die Studierenden bereits während der Ausbildung ein Selbstverständnis als Literaturproduzenten entwickeln. [«Creative Writing»] funktioniert synergetisch über integratives Denken und Kooperationsfähigkeit. Bereits während der [«Creative Writing»]-Ausbildung sozialisieren sich die Studierenden im literarischen Berufsfeld. Insgesamt festigt ein Schreibstudium die Identität und entläßt die Absolventen als reflektierte handlungsfähige Teilnehmer am literarischen Diskurs.“¹³⁵²

Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 132.

¹³⁵⁰ Ebenda. S. 133.

¹³⁵¹ Schwerin, Harriet: Der Erfolg als Schriftsteller muß meist hart erarbeitet werden. Deutschen Autoren fehlen Möglichkeiten zur Weiterbildung. 10. 10. 1998. Berliner Zeitung. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/deutschen-autoren-fehlen-moeglichkeiten-zur-weiterbildung-der-erfolg-als-schriftsteller-muss-meist-hart-erarbeitet-werden,10810590,9492034.html> – Zuletzt eingesehen am 15. 01. 2012.

¹³⁵² Glindemann, Barbara: Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001. S. 21.

Seminare haben eine Eigendynamik, diese solle man ihnen auch zugestehen,¹³⁵³ so Michael Lentz, der nachstehend die Dynamik und die Rolle des Lehrenden im Workshopprozess charakterisiert:

„Freiwillige Selbstkontrolle der Studierenden geht über in den mehr oder minder freiwilligen Entschluss des Korrigiertwerdens; das rückkopplungsarme, auf individualisierte Produktion hin angelegte Schreiben von Texten wird in Richtung auf einen Austausch mit anderen erweitert. Der Dozent fungiert hier als Moderator und Impulsgeber, er eröffnet die Diskussion mittels einer gezielten Fragestellung, die das Gedicht fokussiert und rubriziert, er kanalisiert den Unmut oder den Mutwillen der Teilnehmer. Hinweise auf komparatistisch weiterführende Bezüge, sei es auf Korrelationen zu internationaler Poesie oder auf intertextuelle Analogien zu anderen deutschsprachigen Gedichten zum Beispiel der Seminarteilnehmer selbst, können die Gespräche der Studenten anreichern.“¹³⁵⁴

Eine bereits vorgestellte und besprochene Arbeit ist daher nicht ad acta gelegt, sondern sie wirke nach.¹³⁵⁵ Ursula Krechel bezeichnet ihre Eingriffe in Texte in der Werkstatt als vergleichbar „[...] einer invasiven Chirurgie [...]“¹³⁵⁶: „Größtmögliche Wirkung mit kleinstmöglichen Schnitten unter Vermeidung großer Wundflächen.“¹³⁵⁷ Als Ermutigung zum Schreiben versteht sie die Werkstätten nicht, denn das Schreibenwollen, Schreibenmüsse sei die Voraussetzung,¹³⁵⁸ im Workshop gehe es vielmehr um ein konkretes Arbeitsverfahren, das begleitet werde. „[...] es gibt den Stipendiaten eine realistische Vorstellung, dass im Wechsel zwischen Schreiben und einer anderen Tätigkeit nichts Deklassierendes liegt, sondern dass er das Schreiben auch bereichert.“¹³⁵⁹ Sie bevorzugt bewusst kurze Formate mit einer Gesamtdauer von jeweils 5 Monaten:

„[...] die beschleunigte Lern- und Arbeitssituation fordert ihren Tribut und wirkt gleichzeitig stimulierend. Unter diesen Prämissen ändert sich auch das Verständnis des Lehrens. Kein systematisches Curriculum steht im Raum, die entstehenden Texte ziehen die erforderlichen Lehrgegenstände an, gelernt wird *in situ* [Hervorhebung i. O.], aus der Fragestellung eines Textes heraus. Der Nachteil dieser Lernsituation liegt auf der Hand: ebender Mangel an Methodik. Der große Fundus der Lehrgegenstände ruht in einem offenen Magazin, immer ist deutlich, dass es um eine konkrete

¹³⁵³ Vgl.: Lentz, Michael: Schreiben lernen! Haben andere nicht nötig! In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Josef Haslinger, Hans Ulrich Treichel. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 38.

¹³⁵⁴ a.a.O.

¹³⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

¹³⁵⁶ Krechel, Ursula: Teaching, Coaching, Mentoring. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Josef Haslinger, Hans Ulrich Treichel. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 64.

¹³⁵⁷ a.a.O.

¹³⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

¹³⁵⁹ a.a.O.

Anwendung von Wissen geht, ein an dieser Stelle sinnvoll zu wählendes Arbeitsinstrument. Doch anders als im Einzellektorat, in dem die Umsetzung von Kritik stets das Eigene betrifft, sind gleichzeitig alle Stipendiaten an der Lehr- und Lernsituation beteiligt, und es wird immer wieder von ihnen berichtet, wie produktiv, auch den eigenen Schreib-Narzissmus entlastend, es ist, Textarbeit an einem fremden, aber doch verwandten Text nachzuvollziehen und mitzugestalten.“¹³⁶⁰

Krechel bezeichnet diese kurze Werkstattstruktur als Coaching,¹³⁶¹ weil es zeitlich limitiert sei und ein konkretes Ziel verfolgt werde, nicht eine umfassende Ausbildung, sondern es gehe um eine „[...] Unterstützung des Spezifischen [...]“¹³⁶² im jeweiligen Arbeitsprojekt: „Gute Schriftsteller sind keine multipel einsetzbaren Wortfacharbeiter, sie treffen Entscheidungen am Text, stehen für Reduktionen, Varianten, sie sind hochspezialisierte Verneiner des Allgemeinen zugunsten des Besonderen.“¹³⁶³

Im Interview äußert sich Burkhard Spinnen, der zu jener Zeit eine Professur für Ästhetik am «DLL» hatte, Stefan Beuse gegenüber hinsichtlich der Lehrbarkeit mit einer gewissen Zurückhaltung, betont jedoch die Möglichkeiten des Textfeedbacks und die Funktion des Instituts als Katalysator:¹³⁶⁴

„«Schreiben ist ja normalerweise eine Tätigkeit, bei der sich der Autor nur mit sich selbst verständigt. Er entwirft, verwirft und verbessert als Resultat eines inneren Diskurses – ein Prozeß, der in Leipzig erheblich verkürzt wird, da die Texte bereits in der Entstehungsphase zur Diskussion gestellt werden. Der Autor erhält sofort kompetentes Feedback – und erkennt daraufhin im günstigsten Fall selbst, wo etwas schief gebaut ist, welche Stränge ins Leere laufen, welche Figuren tragen und welche nicht.»“¹³⁶⁵

3. 3. 2. Entwicklungszeit, Entwicklungsraum

„Ein Werk entsteht als Auseinandersetzung mit der Konfliktgeschichte eines Autors. Werke sind siegähnliche Anstrengungen, schwer beherrschbare Potentiale, immer wieder neu zu bändigen. In der Bändigung entzünden sie sich und transformieren zu neuen Artefakten. Damit das geschieht, muß ein Schreibender viel Geduld haben. Jeder Schreibende weiß, daß er ein Lauernder ist. Denn Schreiben heißt auf das Schreiben warten können. Deswegen stelle ich mir zuweilen ein Schreibseminar vor, dessen Thema nicht das Schreiben selber ist oder wäre. Sondern die Zustände und Stimmungen, die dem Schreiben vorausgehen und es, in gewisser Weise, herbeirufen. Zu sprechen wäre in einem solchen Seminar zum

¹³⁶⁰ Ebenda. S. 65.

¹³⁶¹ Vgl.: a.a.O.

¹³⁶² a.a.O.

¹³⁶³ a.a.O.

¹³⁶⁴ Vgl.: Beuse, Stefan: Das kann doch nicht so schwer sein. Die Zeit magazin. Nr. 5, 28. Januar 1999. S. 21.

¹³⁶⁵ a.a.O.

Beispiel über Vertieft-Sein (als Produktionsstimulans), über Absichtslosigkeit oder über Versunkenheit. In diesen (und anderen) Zuständen ist die Intention des Schreibens verpuppt; sie wartet darin auf den Moment der Auslösung.“¹³⁶⁶

So äußert sich Wilhelm Genazino. Wenn nun also Schreiben gleichzusetzen ist mit Warten-Können und Lauern, steckt darin ein durchaus relevanter Hinweis für die Lehre. Herangezogen sei hier außerdem eine Äußerung Peter Bichsels, die m. E. in der Umkehrung auch für das Schreiben gilt: „Nur wer Lesen als eine Gegenwelt erfährt, wird zum Leser. [...] Lesen braucht Lange-Weile, lange Zeit.“¹³⁶⁷

Auch Schreiben wird dem Schreibenden zur Gegenwelt, die er oder sie gestaltet, und dies benötigt Lange-Weile; lässt man einzelne Aussagen in poetologischen Vorlesungen Revue passieren, wird obige Überlegung belegt: die Betonung des Ertragens des «leeren Blattes», das tätige Warten können auf das Sich-Verankern des Faszinosums, das Ausarbeiten der ersten Fassung, der langwierige Überarbeitungsprozess, zuerst alleine, alsdann angeregt durch Stellungnahmen im außen, sei es durch den Austausch oder das Lektorat. Was hier an einem einzelnen Arbeitsprojekt schlüssig gezeigt, lässt sich gleichfalls im Hinblick auf den Werdegang darlegen: Die ersten Texte sind sich herantastende Schritte, je mehr der- oder diejenige über das Schreiben weiß, desto eher werden sie als «peinlich» empfunden, obgleich zuvor die Mitglieder der Bewerbungskommissionen Talent darin erblickten. Von ebenjenen ersten Texten bis zu einem publizierten Debüt ist ein langer Weg, für Studierende, ebenso wie für AutodidaktInnen. Diesen verkürzen zu wollen, ist ein Anliegen zahlreicher Lehrender des Fachbereiches;¹³⁶⁸ die Fachdidaktik zeigt jedoch, dass sich Lernprozesse nicht verkürzen lassen, dass jede/r die Zeit benötigt, die ihr oder ihm für die Aneignung bzw. für einen bestimmten Entwicklungsschritt eigen ist. Dies soll jedoch keinesfalls als Argument gegen die Lehre interpretiert werden, im Gegenteil: Es ist ein Plädoyer dafür, jeder und jedem – ob inner- oder außerhalb der Institute – jene Zeit zu gewähren, die er oder sie benötigt. Versteht man wie unter 3.4.1. dargelegt die Technik des bewussten Lesens, die Notwendigkeit der Reflexion über das eigene Tun, lassen sich Irrwege eigenständig erkennen. Im Studiengang wird einem der Zugang zum Werkzeug ermöglicht, Recherche-Techniken können erlernt und

¹³⁶⁶ Genazino, Wilhelm: Schreiben heißt Warten. Essener Unikate 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Geneziano.pdf> – Zuletzt eingesehen am 07. 01. 2012.

¹³⁶⁷ Bichsel, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt: Luchterhand 1982. S. 38.

¹³⁶⁸ Vgl.: Kapitel 2. 1. 6., Das Bedürfnis nach Zeit, S. 169–173.

später angewandt werden, Lektürehinweise entwickeln sich eventuell erst im Laufe des Werdegangs als relevant.

Versteht man ›Umwege‹ in jenem Sinn, dass man aufgrund eines Curriculums systematisch mit bestimmten Inhalten und Anregungen in Kontakt kommt, somit zumindest die Chance erhält, aufgrund jener Hinweise, sich Wissen auf leichterem Weg anzueignen bzw. es zu einem späteren, einem selbst konvenienten weil mit eigenen Entwicklungsschritten korrespondierenden Zeitpunkt nachzulesen, ist die Zuschreibung eines hierdurch erzielten Gewinns sicherlich korrekt. Versteht man ›Umwege meiden‹ als einen erleichterten Zugang zu den literarischen Feldern der Macht aufgrund der an Instituten etablierten Netzwerke,¹³⁶⁹ so zeigen die Fragebögen zum deutschsprachigen Raum, dass dies wahrscheinlich ist. Andererseits mag hier kritisch angemerkt werden, dass es dadurch eventuell zu früh zu Debüts kommt, es den AutorInnen besser getan hätte, das erste Werk in der Schublade des Vergessens abzulegen, sich also das vermeintliche Meiden der ›Umwege‹ erst recht als ebensolcher herauskristallisiert, und die frühe Publikation eher dem Institut, nicht aber dem jungen Autor, der jungen Literatin zuträglich ist.

„Was die Frage betrifft, ob das Schreiben tatsächlich erlernbar sei, ist sich Andrea Winkler unsicher: ›Mir selbst widerstrebt [die Schreibschule] sehr, denn es darf einem einfach nicht die Erfahrung genommen werden, mit einem Text lange umzugehen, und zwar zunächst alleine. Das ist die eine Stimme in mir. Die andere Stimme findet diese Meinung ein wenig anmaßend, denn es gibt immerhin auch Ausbildungen in anderen Bereichen, in anderen Kunstsparten – warum soll es die für das Schreiben nicht geben? Allerdings frage ich mich, ob diese Ausbildungen nicht doch mehr der Kreativindustrie dienen. Und außerdem – was, wenn uns bald die LeserInnen fehlen? Wohin mit den vielen Schreibenden?‹ Für sie selbst würde keine dieser Ausbildungen funktionieren, da ihr Schreiben aus dem Lesen kommt: ›Ich wüsste auch nicht, wie ich anders zu der Erkenntnis kommen sollte, dass mein Text gut ist.‹ Andrea Winkler leitet zwar selbst Literaturworkshops, doch gehe es dabei gar nicht um das Schreiben, sondern um eine Übung in reflektierender und differenzierter Lektüre von Texten [...]. Allen Schreibenden rät sie, die Frage ›Was will ich mit meinem Schreiben?‹ für sich selbst zu beantworten: ›Nicht was die eigene Absicht für den Text betrifft, sondern für das eigene Leben. Wohin soll es gehen?‹“¹³⁷⁰

Janine Rider erklärt: „I remember Michael Holzman’s advice to writing teachers: ›Try not to do any harm if you can help it.‹“¹³⁷¹ Und sie betont, es sei ihres Erachtens wesentlich, bei der Lehre des Schreibens den Studierenden

¹³⁶⁹ Vgl.: Kapitel 3. 3. 4., S. 245–253 sowie die Abschnitte zum Thema in den Kapiteln 4. bis 6.

¹³⁷⁰ Schachinger, Marlen (Hg.ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 142.

¹³⁷¹ Rider, Janine: *The Writer’s Book of Memory. An Interdisciplinary Study for Writing Teachers*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1995. S. 34.

den Prozesscharakter des Schreibens zu verdeutlichen,¹³⁷² ihnen bewusst zu machen, dass Schreiben Zeit benötige, die man sich auch gewähren solle.¹³⁷³ Da es den meisten Studierenden an Erfahrungen des In-der-Welt-Seins fehle, seien die Lehrenden aufgefordert, den Erinnerungen der Studierenden durch autobiographisches Schreiben Raum zu geben.¹³⁷⁴ „We must find more ways to help students probe and appreciate their own memories. This means going beyond the work done so far in composition theory. It means taking what we can learn from philosophy, psychology, and literature.“¹³⁷⁵

Von Bedeutung sei es also, die Relevanz der Erinnerung hervorstreichen:

„We empower our students with more knowledge and the authority to use it. If we teach our students to search, use, and value their own memories when they write, we foster rhetoric that breaks out of the chains of standardized thinking and writing. [...] We can then write more truly, read more critically, and listen more acutely.“¹³⁷⁶

Dieser pädagogische Ansatz reiche über das bloße autobiographische Schreiben hinaus:

„Memory is a critical part of interpretation, knowledge, and language itself. Teaching students to use their memories when they write is a way to reconnect writing with *thought* [Hervorhebung i. O.] and to reduce the perception of writing instruction as the teaching of arrangement and style. It's a way to help students see how their own thoughts connect with the issues of the world around them.“¹³⁷⁷

3. 3. 3. Handwerk, téchnē, craft

„Das Handwerk des Schriftstellers, die techne, das Know-how ist das Wie. Er weiß aber nicht, warum und wohin. Es ist ein Glücksfall, wenn wir ein Werk in der begrenzten Zeit der Mitwisserschaft, die wir nicht steuern können, zuende bringen.“

(Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 104.)

Ray Bradbury schreibt: „[...] wenn ich gebeten würde, die wichtigsten Elemente im Handwerkszeug eines Schriftstellers zu nennen, die Werkzeuge, die sein Material formen und ihn rasch auf den Weg bringen, den er begehen will, kann ich nur jeden ermahnen, seine Leidenschaft zu wecken und mit

¹³⁷² Vgl.: Ebenda. S. 105.

¹³⁷³ Vgl.: a.a.O.

¹³⁷⁴ Vgl.: a.a.O.

¹³⁷⁵ Ebenda. S. 107.

¹³⁷⁶ Ebenda. S. 108.

¹³⁷⁷ Ebenda. S. 128.

Gusto zu arbeiten.“¹³⁷⁸ Dies scheint doch ein wenig marginal, wiewohl bei näherem Betrachten zu vermuten ist, dass der- oder diejenige wahrscheinlich aufgrund ebenjener Begeisterung sich alle wesentlichen handwerklichen Techniken selbst aneignen wird. Als Lehrmaxime greift es dennoch zu eng. Ebenso der Ansatz, man erlerne das Handwerk, um bewusst Texte zu gestalten: „Meister beherrschen Regeln und brechen sie nicht fahrlässig. Wo sie sie brechen (und das geschieht durchaus), tun sie dies wissentlich und zweckmäßig, auf einen kalkulierten Effekt hin bedacht.“¹³⁷⁹ Ohne Kenntnisse der Technik, sei es unmöglich ein imaginiertes Werk zu realisieren, betont Steve May:

„[...] to make the analogy fairer and closer to the truth, let us allow our would-be *Mona Lisa* [Hervorhebung i. O.] painter some experience in interior decoration and the creosoting of fences, and give our clarinetist an apprenticeship on the swanee whistle. Relevant experience, but not adequate, and that is the position of most of us in terms of writing skills when we first try to write creatively.“¹³⁸⁰

In Diskussionen sowie in Interviews wird häufig der Terminus Handwerk verwendet. Fragt man nach, was damit gemeint sei, werden exemplarisch einige wenige Aspekte, mit deren Hilfe ein Text gestaltet werden kann, genannt, um alsdann auf die Annahme eines Wissens und Verstehens seitens des Interviewers zu verweisen. Die allgemeine Reflexion darüber sowie in weiterer Folge ein Reflektieren, mit welchen Lehrmethoden dieses Handwerk zu lehren sei, ob die Auseinandersetzung mit Referenztexten allein und das In-Bezug-Setzen des eigenen Schreibens zu den Werken der VorgängerInnen in der Textdiskussion genüge oder ob man zur altbekannten Nachahmung zurückkehre, steht m. E. noch aus; im deutschsprachigen Raum auf jeden Fall, im englischsprachigen weitestgehend. Aussagen wie das Handwerk beherrsche derjenige, der seinen Text aus dem Blickwinkel zukünftiger LeserInnen betrachten kann,¹³⁸¹ greifen zu kurz.

Ursula Krechel weist in einem Artikel kurz auf den problematischen Terminus des Handwerks und die Folgen für die Lehre hin:

„Ich glaube nicht an ein allgemeingültiges Handwerk, das sich umstandslos tradieren liesse. Es scheint mir auch absonderlich, dass im Zeitalter explodierender medialer Übertragungssysteme in der Vorbereitung auf den komplexen, intellektuellen Beruf des Schriftstellers so häufig auf den Begriff <Handwerk> recurriert wird.

¹³⁷⁸ Bradbury, Ray: *Zen in der Kunst des Schreibens*. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 17.

¹³⁷⁹ Kasper, Hartmut: *Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst*. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 19.

¹³⁸⁰ May, Steve: *Doing Creative Writing*. Oxford: Routledge 2007. S. 9.

¹³⁸¹ Vgl. z.B.: Gesing, Fritz: *Kreativ Schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens*. Köln: DuMont 1994. S. 8.

Weiterzuvererben ist aber die ästhetische Sensibilisierung, in einer historischen Situation «ankommen» zu wollen. Eine Vorstellung von Zeitgenossenschaft. Hinter die Erfindungen und Techniken der literarischen Moderne nicht zurückzufallen. Lehrend muss man manchmal im wörtlichen Sinne beweisen, dass das Rad und das Feuer längst erfunden sind. Ich meine dies nicht im Sinne eines linearen Fortschritts, sondern immer in einer Vorstellung, den Kanon der verfügbaren Texte zu erweitern.¹³⁸²

Im angloamerikanischen Raum beginnt ab dem 21. Jahrhundert eine Debatte zum Thema Handwerk – wenn auch zögerlich:

„Some teachers of creative writing get a little uneasy when the word «craft» is mentioned, and they may mutter darkly about the horrors of «professional» writing courses that force writers into the straitjacket of an imposed, sterile correctness. They resist the reduction of art to craft and argue that an emphasis on technique rather than inspiration thwarts creativity. I can only go back to the musical analogy. It is true that a musician may have superb technique but be unmusical in performance; [...].¹³⁸³

Steve May betont die Bedeutung der Übung: „Only when the player understands the rules and limitations of their instrument can they make an informed decision either to stay within those limits or try, by whatever means, to overcome or transcend them. Simply dreaming of heavenly sounds will not make untutored, unpractised squawking sound any better.“¹³⁸⁴

Laut Tim Mayers dominiert auch im angloamerikanischen Raum noch immer die Ansicht, wahre DichterInnen bräuchten keine Pädagogik, sie schreiben und damit sei alles gesagt; diese Haltung zeigt sich außerdem darin, dass Handwerk, der einzige Teilbereich, der in der Regel für lehrbar gehalten wird, als undefinierbar gilt:

„To put this a different way, craft is the faint gray area of overlap between genius and rhetoric. One cannot be taught to be a genius, but one can learn to imitate some of the techniques in which geniuses are expert. This [...] is a reductive and devalued version of craft, one that needs to be seriously reconsidered.“¹³⁸⁵

Katherine Haake schlägt folgende Lösungsvariante vor: „Teach, I said, not craft but the intransitive act that is writing itself, as a primary experience, and the craft will take care of itself. Create the structure within which students can

¹³⁸² Krechel, Ursula: In den Kreissälen der Kreativität /Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? Neue Zürcher Zeitung, 04. 07. 1998, S. 67.

¹³⁸³ May, Steve: Doing Creative Writing. Oxford: Routledge 2007. S. 16.

¹³⁸⁴ a.a.O.

¹³⁸⁵ Mayers, Tim: Figuring the Future. Lore and/in Creative Writing. In: Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy. Hg.^{innen}: Ritter, Kelly; Vanderslice, Stephanie. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers 2007. S. 3.

imagine the letting go of thinking. That is how writing works when it is really writing.”¹³⁸⁶

Weshalb sie in weiterer Folge die Notwendigkeit der Lektüre betont und zugleich in Frage stellt:

„Reading is the one certain thing that we do and it lies not just at the heart of the discipline, but in its earliest origins as an educational experiment to revitalize the study of literature—reading—from the inside, or the writer’s perspective. Reading is our sacred, privileged link to the rest of English studies. And anyway, isn’t that why we write—to be read? Read, read, read, creative writing students are exhorted. First you must read; above all, you must be readers first. I go to visit the creative writing class of a junior colleague, and three-quarters of the class time is spent discussing a *published author’s* [Hervorhebung i. O.] story. Student writing itself is cursorily covered in the last fifteen minutes, with a few general comments about what *works* and what does not.”¹³⁸⁷

Theorie zu lehren sei ihres Erachtens ein denkbarer Weg, könne jedoch auch zu unerwünschten Konsequenzen führen: „ So many writers who embraced the promise of theory have left their origins in writing far behind, and as they begin to look more like theorists instead, it’s hard not to rue the impossibility of innocence, at least in our relations with the blank page.”¹³⁸⁸

Mary Ann Caine argumentiert aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen als Studierende, sie habe eines Mentors bedurft:

„What I really wanted was a Mentor. Not a pragmatic, *showing-the-ropes* kind to guide me on how to publish my work, shine my reputation, and attract favorable attention and reviews. All that would be a bonus, but that was not the object of my quest. Instead, I wanted someone to help explain me to myself. That is, someone who could read my work and say, *Here’s what I think you’re trying to do,* and then suggest ways to do it better—or do something else. At that time, working on my writing and working on myself was more or less the same thing to me.”¹³⁸⁹

Die Lehre des Handwerks, so Stephan Porombka, der in Hildesheim als Dozent tätig ist, müsse darüber hinausgehen:

„Es ist die *Rekonstruktion* [Hervorhebung i. O.] der eigenen Wahrnehmung, die zur *Konstruktion* [Hervorhebung i. O.] des Schreibens und eines eigenen Stils führt. Das *Sehenlernen* [Hervorhebung i. O.] gehört zu dieser Rekonstruktion und Konstruktion unmittelbar dazu, das Aufzeichnen, das im Titel

¹³⁸⁶ Haake, Katharine: *Against Reading*. In: *Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy*. Hg.^{innen}: Ritter, Kelly; Vanderslice, Stephanie. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers 2007. S. 16.

¹³⁸⁷ Ebenda. S. 17.

¹³⁸⁸ Ebenda. S. 23.

¹³⁸⁹ Cain, Mary Ann: *Charming Tyrants and Faceless Facilitators. The Lore of Teaching Identities in Creative Writing*. In: *Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy*. Hg.^{innen}: Ritter, Kelly; Vanderslice, Stephanie. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers 2007. S. 28.

erscheint, stellt die notwendige Technik. Sie ist nicht zufällig aus dem Bereich der bildenden Kunst übernommen, das Zeichnen, das Aufzeichnen, das Skizzieren wird hier auch für das Schreiben nicht mehr als bloße Vorstufe fürs Eigentliche gewertet (und es wird auch nicht als Auflösungsstadium eines gelingenden Erzählens verstanden), es wird als Teil des künstlerischen Prozesses ernst genommen. [...] Liest man Rilkes Roman [«Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»] auf dieses konstruktive Moment hin, erscheint er also plötzlich nicht mehr als Katastrophengeschichte, sondern als eine Art Skizzenbuch, an dem man den kreativen Prozess, das *Schreibenlernen* [Hervorhebung i. O.] sehr gut verfolgen kann.“¹³⁹⁰

Stephan Porombka plädiert für einen Kanon, welchen man denjenigen auf den Weg mitgeben solle, die Schreiben lehren und lernen, jedoch sei der Beweggrund nicht, der Literaturwissenschaft etwas abspenstig zu machen:

„Im Gegenteil geht es darum, aus der Perspektive der Werkstätten des kreativen Schreibens wissenschaftliche interpretationsmodelle zu entwickeln, die im Horizont einer praxisfernen Literaturwissenschaft gar nicht entwickelt werden konnten. In diesem Sinn geht es um die Erweiterung der literaturwissenschaftlichen Methodik: Es geht um ein *Lesenlernen!* [Hervorhebung i. O.], das mit dem *Sehenlernen!* [Hervorhebung i. O.] und dem *Schreibenlernen!* [Hervorhebung i. O.] unmittelbar zusammenhängt.“¹³⁹¹

Stephan Porombka erläutert: „Die innere Erfahrung, das Aufzeichnen der Erinnerungsbilder und -sequenzen, das Horchen auf die inneren Stimmen zählt bei Rilke zur Schule des Sehens und zur Schule des Schreibens immer schon dazu.“¹³⁹² Hierbei gehe es darum, Erfahrungen zu machen, es handle sich um ein nach außen wie nach innen gerichtetes Acht geben, ein genaues Nachspüren und exaktes Protokollieren des inneren Erlebens.¹³⁹³

„Wer [«]kreatives Schreiben[»] unterrichtet, könnte [...] aus jedem Halbsatz ein ganzes Seminar herausfalten. Jedes dieser Seminare hätte teil an dem großen Projekt, bei dem es um das Schreibenlernen geht, zu dem aber das Sehenlernen auf so vielen Ebenen ganz notwendig dazugehört. Vor allem gehört dazu, Erfahrungen zu machen – nach draußen zu gehen und Wahrnehmungsexperimente in Gang zu setzen, um anschließend (oder schon währenddessen) ihren Ablauf und ihre Ergebnisse zu reflektieren und zu notieren.“¹³⁹⁴

Probleme angehender AutorInnen sieht er erstens in ihrem Verständnis des Schriftstellers, der Literatin sowie der Literatur gegeben, ein Verständnis, das zu sehr in der Vorstellungswelt des Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts verhaftet sei, zweitens in ihrer eigenen Ich-Interpretation, die sie verleitet, sich

¹³⁹⁰ Stephan Porombka: *Sehenlernen! Das literarische Schreiben und die Welt da draußen*. In: *Schreiben lernen – Schreiben lehren*. Hg.: Josef Haslinger, Hans Ulrich Treichel. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 195.

¹³⁹¹ Ebenda. S. 196.

¹³⁹² Ebenda. S. 197.

¹³⁹³ Vgl.: a.a.O.

¹³⁹⁴ Ebenda. S. 198.

bereits vorab als LiteratInnen zu interpretieren, und als dritte Schwierigkeit fügt er die Dominanz des Marktes an, der nach jungen AutorInnen lechze, weshalb sie im Gegenzug bestrebt seien, rasch ihr Debüt zustande zu bringen; viertens würden viele Seminare die Erfahrungsarmut der angehenden AutorInnen nicht bekämpfen.¹³⁹⁵

„Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird.“

(Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke in zwölf Bänden. Wilhelm Meisters Wanderjahre. Bd. 7. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1988. S. 152.)

„Der Workshop ist das Prinzip, nach dem das Schreibenlernen meist organisiert ist, gemeint ist das gemeinsame Sprechen über den so genannten «eigenen» Text, den einer der Teilnehmer den anderen vorstellt. Diagnostiziert werden dann in der Regel Formprobleme, im Mittelpunkt steht das *Wie* [Hervorhebung i. O.] des Erzählens, die Frage nach den Problemen des Stoffes oder der Stoffarmut bleibt aber ausgeblendet. Oft wird den Autoren mit auf den Weg gegeben [...], sie müssten sich überlegen, *was* [Hervorhebung i. O.] sie eigentlich erzählen wollen. So wird das *Wie* [Hervorhebung i. O.] gemeinsam diskutiert, das *Was* [Hervorhebung i. O.] hat dagegen jeder mit sich selbst zu verhandeln. So läuft, um es mit Hilfe von Rilkes Malte zu sagen, das ganze Unternehmen darauf hinaus, *Schreiben zu lernen* [Hervorhebung i. O.], ohne *Sehen zu lernen* [Hervorhebung i. O.].“¹³⁹⁶

Rilke, so resümiert Porombka, sei kein Bewohner des Elfenbeinturms gewesen, sondern Rilke setzte sich mit seiner Gegenwart auseinander, und Porombka stellt in weiterer Konsequenz dem Sehenlernen, Schreibenlernen deshalb außerdem als drittes Element das «Lebenlernen!» an die Seite.¹³⁹⁷ Schreiben wurde seit der Antike bis ins 18. Jahrhundert „[...] nicht als Verwirklichung eines inneren Schmelzkerns verstanden [...], sondern als Teil einer von außen operierenden *ars vitae* [Hervorhebung i. O.], einer Lebenskunst [...]“¹³⁹⁸:

„Gelehrt wurde das in der Antike im Rahmen von Schulen und Akademien, die keineswegs darauf angelegt waren, Woche für Woche einen neuen Text zu besprechen, den einer der Eleven mitgebracht hat. Wer die großen Werke der Rhetorik studiert, darf sich überraschen lassen, wie viele kluge Anweisungen und Hinweise sich dort zur Schreibpraxis finden lassen, die denen des kreativen Schreibens heute ziemlich genau entsprechen. Allerdings sind sie radikaler gedacht. Nicht nur dass sie alle Stufen der Textproduktion von der Themensuche bis zum Auswendiglernen begleiten. Auch

¹³⁹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 200.

¹³⁹⁶ a.a.O.

¹³⁹⁷ Vgl.: Ebenda. S. 203.

¹³⁹⁸ a.a.O.

haben sie einen Begriff davon, dass das Schreiben in ein größeres Netzwerk von Lektüre, Gespräch, Tagesplanung, Essen, Genuss, Körperpflege, Moral, Ethik, Politik und das alles wiederum in die *Sorge um sich selbst* [Hervorhebung i. O.] eingebettet sein muss. Nicht zuletzt haben sie einen Begriff davon, dass dieses Schreibenlernen oder Redenlernen Zeit kostet, *Lebenszeit* [Hervorhebung i. O.], weil es so komplex ist und in den großen Kontext eingebettet ist, der Leben heißt.“¹³⁹⁹

Deshalb formuliert Porombka das Ziel der anspruchsvollen Lehre auch wie folgt: „Den Innenraum des Schreibens als kulturellen Raum zu entdecken und mit ihm umgehen zu können, das ist die Aufgabe des kreativen Schreibens, wo es mit Anspruch gelehrt werden soll.“¹⁴⁰⁰ Methodisch zieht er folgende Schlüsse:

„Im Mittelpunkt muss das langwierige experimentelle Erproben von Themen, Formen und Stoffen stehen. [◁]Kreatives Schreiben[▷] in diesem Sinn ist nicht nur *literarisches* [Hervorhebung i. O.] Schreiben. Es gehören alle Wahrnehmungs- und Textprogramme dazu, mit deren Hilfe Kultur beobachtet und reflektiert werden kann. In diesem Sinn bildet [◁]kreatives Schreiben[▷] auch nicht nur Literaten aus – auch das ist ja eine Auffassung, die ins Arsenal bildungsbürgerlicher Vorstellungen von Literatur gehört, das antiquiert ist. Vielmehr öffnet [◁]kreatives Schreiben[▷] die Sinne und lehrt, Kulturbeobachtung in Texten zu reflektieren. In diesem Sinne bildet das kreative Schreiben vor allem eins aus: professionelle Kulturbeobachter.“¹⁴⁰¹

3. 3. 4. Netzwerke

Dem künstlichen Publikum des Seminars steht später das reale Publikum des Literaturmarktes gegenüber; es ist letzteres, das über Erfolg oder Misserfolg entscheidet, weshalb zahlreiche Institute in ihren Räumlichkeiten auch literarische Zentren zu etablieren versuchen: „Neben dem Vorlesungs- und Seminarprogramm werden ständig ergänzende Aktivitäten organisiert, die ein literarisches Zentrum an der jeweiligen Universität entstehen lassen. Das Motto *‘We want a lot of friends’* (Linda Anderson) gilt allerorts.“¹⁴⁰²

Für die britischen Universitäten belegt Glindemann, was auch auf das Institut in Hildesheim und in geringerem Maß auf Leipzig zutrifft:

„An allen Kursen werden regelmäßig Verleger, Literaturagenten, Lektoren, Produzenten, Literaturmanager etc. zu Vorlesungen, Diskussionen und Seminaren eingeladen. Diese Besuche ergänzen die Lesungen und Meisterklassen der Gastschriftsteller und

¹³⁹⁹ a.a.O.

¹⁴⁰⁰ Ebenda. S. 205.

¹⁴⁰¹ a.a.O.

¹⁴⁰² Glindemann, Barbara: *Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001. S. 217.

verdeutlichen, daß neben dem literarischen Fachwissen auch zunehmend Marketing- und Präsentationsstrategien gefragt sind.¹⁴⁰³

Darüber hinaus werden regionale AutorInnen und Initiativen einbezogen.¹⁴⁰⁴

Der Wunsch nach einem engeren Kontakt mit Verlagen etc. sei an britischen Universitäten nicht einseitig, so Lee Brackstone, Lektor bei «Faber and Faber» in London:

„Er ist mit der Aufgabe betraut, alle [Creative Writing]-Studiengänge zu besuchen, [...] um durch diese Form des *headhunting* [Hervorhebung i. O.] neue Talente zu entdecken [...]. Sobald der Kontakt hergestellt ist, senden ihm die Lehrenden vielversprechende studentische Arbeiten zu. Die enge Zusammenarbeit zwischen Universitäten und dem Verlag liegt ihm am Herzen, sein Ziel ist die direkte Zusammenarbeit mit den jungen Schriftstellern unter Umgehung von Literaturagenten. Auf diese Weise könne, so Brackstone, die Londoner Literaturmafia umgangen werden und die Literaturszene in anderen Teilen Großbritanniens erschlossen werden. Die [Creative Writing]-Studiengänge haben Brackstones Meinung nach eine Filterfunktion, sie bündeln entschlossene Autoren mit hohem Potential.“¹⁴⁰⁵

Unterschiede in der Werkgestaltung gebe es hingegen zwischen AutodidaktInnen und AbsolventInnen von Studiengängen nicht:

„Auch Lee Brackstone von [Faber and Faber] kann zwischen Werken von [Creative Writing]-Absolventen und Autodidakten im allgemeinen keine Unterschiede feststellen. Zudem kritisiert er [Creative Writing]-Autoren, die bemüht sind, möglichst profund zu schreiben. Es sei nicht für alle Autoren uneingeschränkt positiv, zu viel Zeit unter ihresgleichen zu verbringen. Denn der Schreibworkshop als künstliche Umgebung gebe nur ein verdünntes Abbild der Gesellschaft. Dadurch kann manch ein Autor den Realitätsbezug vorübergehend verlieren. Außerdem konstatiert Brackstone von seiner Warte als Verlagslektor, daß die [Creative Writing]-Studenten überprotektiv in bezug auf ihre Werke sind, die sie ja ständig vor den Kommilitonen verteidigen mußten.“¹⁴⁰⁶

Dies erschwere Verlagsverhandlungen, andererseits interpretiert Glindemann die Hartnäckigkeit als Zeichen eines literarischen Selbstbewußtseins und dieses zu stärken sei ja auch ein Ziel der «Creative Writing»-Studiengänge.¹⁴⁰⁷ Dass es im deutschsprachigen Raum etwas gemäßiger, jedoch nicht grundsätzlich anders abläuft, wird in weiterer Folge gezeigt werden.

Am jeweiligen Institut (und darüber hinausgehend) bilden sich im Laufe der Ausbildungszeit Netzwerke, die sich produktiv auswirken können, sei es in Form von Öffentlichkeit durch erste Lesungen, erste Publikationen oder auch durch Vernetzung der Institute untereinander:

¹⁴⁰³ a.a.O.

¹⁴⁰⁴ Vgl.: Ebenda. S. 218.

¹⁴⁰⁵ a.a.O.

¹⁴⁰⁶ Ebenda. S. 220.

¹⁴⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

„The [«]University of East Anglia[»] course was very good for me in that it made me have a different kind of life. I had been an editor in a publishing company of reference books. For a time I tried to fit my writing around that, but the course turned the equation round completely, so writing became the centre of my life. Other people might just quit their job and start writing, but I felt I needed the legitimacy of a course to allow me to do it. [...] on the course, for a year, I was writing all the time, I had a love/hate relationship with that. [...] It also gave me a year to think, and work things out. I wrote some short stories during that year, but during the second half, I had the idea for «The Virgin Blue» and I started expanding that and started writing, at least the contemporary section, while I was at UEA. [...] I have been very lucky with the publishing process. One of my peers, Martin Bedford, on the UEA course, had finished a novel and sent it to Curtis Brown Agency, to the slushpile of unsolicited manuscripts. But an assistant there, called Jonny Geller, was helping one of the agents by digging around the slushpile and he found my friend's manuscript. He read it and said, «Oh, this is good!» and he asked his boss if he could take a crack at selling it, and his boss said, «Sure». So he sold it at an auction for something like £ 100,000 – it was this really huge deal, and they very quickly made him an agent, although he only had one client!“¹⁴⁰⁸

Also bot sie jenem Agenten auch ihre Arbeit an, die er annahm; zwar resultierte daraus kein derartig hochdotierter Deal, aber dennoch: Das Manuskript wurde publiziert.¹⁴⁰⁹ In ihrer weiteren Analyse zieht Tracy Chevalier folgenden Schluss:

„One thing about UEA, whether it is justified or not, is that it sets you slightly apart from the other hundreds of slushpile people. Agents are always looking for something that sets you apart, and if they have to look through 20 manuscripts that have arrived that day to read, and they see that one person has done a creative writing course at UEA, they think, «Ah, well, someone must have thought they were pretty good, because they let them on that course.» I have to say that some of the writers on that course were *awful* [Hervorhebung i.O.], so it may not be legitimate, but it does help.“¹⁴¹⁰

Vernetzung, verstanden als Kontakt mit KollegInnen, wird in der Regel innerhalb der Institute positiv bewertet. Anders verhält es sich mit derjenigen zum Betrieb. Die Autodidaktin Angelika Reitzer erklärt, für sie seien „[...] das Schreiben und das Vernetzen, sich im Betrieb bewegen (oder auch nur einen Blick durch die einen Spalt geöffnete Tür) zwei völlig voneinander unabhängige Bereiche [...]“¹⁴¹¹. Der Autodidaktin Monika Wogrolly ist es wesentlich zu betonen, was sie bislang erreichte, durch eigene Anstrengung und

¹⁴⁰⁸ Chevalier, Tracy. In: the way we write. Interviews with award-winning writers. Hg.ⁱⁿ: Baker, Barbara. London: Continuum 2007. S. 38.

¹⁴⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁴¹⁰ a.a.O.

¹⁴¹¹ Angelika Reitzer, Fragebogen, 22. 06. 2009.

ohne ‹Vitamin B› erzielt.¹⁴¹² Ähnliches ließ sich auch in den Interviews mit Studierenden im deutschsprachigen Raum feststellen, die häufig jegliche Form einer Erleichterung aufgrund der institutionellen Verankerung ihrer Ausbildung abstritten bzw. die Frage als auffallend unangenehm interpretierten. Nicht so die Lehrenden, insbesondere am «Deutschen Literaturinstitut Leipzig».

Seitens der Verlage variieren die Angaben. Dr. Matz vom Hanser Verlag bezeichnet es als irrelevant, ob jemand an einem Institut studiert habe oder nicht, die biographischen Angaben überfliege er bloß, er sei sich aber dessen bewusst, dass die Anzahl der AbsolventInnen unter den Einreichungen, die er erhalte zunehme.¹⁴¹³ Bettina Wörgötter, Lektorin beim «Zsolnay» und «Deuticke Verlag», sagt, es mache „[...] letztlich kein[en] große[n] Unterschied“¹⁴¹⁴, ob jemand an einem Institut studiert habe oder nicht, doch sei von Vorteil, dass in der Regel der Ausgangstext für das Lektorat ihrer Erfahrung nach ein besserer sei, und es zeige sich auch, dass AbsolventInnen diverser Schreibstudiengänge am allgemeinen über ein Vorwissen bezüglich des Verlagswesens, des Literaturbetriebs verfügen, sie verstehen die Produktion, die Funktionsweisen, was die Arbeit mit ihnen erleichtere.¹⁴¹⁵ Wer über eine sogenannte Schreibschule komme, verfüge einerseits über Vorerfahrungen und über Kontakte, dessen sei sie sich bewusst, doch ihrer Meinung nach wäre dies nicht relevant, sondern allein der Text sei letztlich entscheidend.¹⁴¹⁶ Der Verleger Arno Kleibel, «Otto Müller Verlag», sagte im Interview: „Nein, ich habe keinen Autor von dem ich wüsste, dass er absolviert hat.“¹⁴¹⁷ Es sei jedoch seines Erachtens auffallend, dass häufig Preisträger für verschiedene Erstveröffentlichungen aus dem «DLL» kommen:¹⁴¹⁸

„[...] was wieder die Kritik hervorruft, dass es [das Schreiben] dort vereinheitlicht wird, marktgängig gemacht wird, die Autoren zurechtgeschnitten werden. Es ist nicht schlecht, wenn Autoren lernen, wie es funktioniert – wenn sie es nicht in der Schule mitbekommen haben, das Handwerkszeug. Die Manuskripte, die ich bekomme, sind so völlig unreflektiert geschrieben, 98 % davon.“¹⁴¹⁹

Es fehle seiner Ansicht nach häufig die Reflexionsarbeit der LiteratInnen über ihr eigenes Tun; diese zu fördern oder an Stelle der AutorInnen zu erledigen, sei jedoch nicht Aufgabe des Verlags.¹⁴²⁰ Er betont, er habe sich

¹⁴¹² Vgl.: Monika Wogrolly, Fragebogen, 21. 06. 2009

¹⁴¹³ Vgl.: Wolfgang Matz im Telefon-Interview, 08. 11. 2011.

¹⁴¹⁴ Bettina Wörgötter im Interview, 19. 05. 2010.

¹⁴¹⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁴¹⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁴¹⁷ Arno Kleibel im Interview, Salzburg, 09. 07. 2010.

¹⁴¹⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁴¹⁹ a.a.O.

¹⁴²⁰ Vgl.: a.a.O.

vorgenommen, Texte der AbsolventInnen nicht anders zu lesen, ebensowenig wie einen, der von einem oder einer jungen AutorIn stamme, der oder die bereits in einer Literaturzeitschrift publiziert habe.¹⁴²¹ Er weist darauf hin, sein Blick auf Manuskripte der AbsolventInnen sei „[...] nicht vorurteilsbeladen [...]“¹⁴²², er halte ein Studium nicht aus Prinzip für schlecht.¹⁴²³ „Man liest es anders, aber nicht mit einer besonderen Wertschätzung oder Ablehnung.“¹⁴²⁴ Rainer Götz, tätig im «Literaturverlag Droschl», betonte im Interview, die Dominanz der Studierenden bzw. der AbsolventInnen beim Bachmannpreis sage nichts über „[...] die literarische Potenz [...]“¹⁴²⁵ der AutorInnen:

„Es sagt aber etwas über die Auswahlkriterien, die in dem Fall von den Juroren getroffen worden sind, und [...] ich frage mich, [...] war das Einsendungsverhältnis auch so, dass 100 Manuskripte aus Schreibschulen kamen und sieben von Laien, oder war das bei den Einsendungen anders, war die Qualität – ein Begriff den man sowieso noch hinterfragen müsste –, war die Qualität der Schreibschuleinsendungen einfach höher oder [...] – was ich böseartigerweise auch unterstellen möchte – war es auch so, dass man als Juror, der schließlich auch seine Unsicherheiten hat und lieber ein Manuskript annimmt, dem schon irgendein Gütesiegel, ein Qualitätsstempel draufsteht, wo jemand vorausgewählt hat; [also jemanden zu wählen] [...], dem das Talent zugesprochen wurde, eine Schreibschulauswahlprüfung zu bestehen, und offensichtlich auch schon [in] einen zweiten oder dritten Jahrgang aufgerückt zu sein. Das wäre zum Beispiel etwas sehr Bedauerliches, wenn Schreibschulabsolventen oder auch -teilnehmer für sich dieses Gütesiegel kriegen [...]. Wenn das stimmt, was ich paranoid phantasie, dass Juroren in Klagenfurt sich bevorzugt bei den Leipziger-Einsendungen usw. umschauen und auf der biografischen Seite [...] nachschauen, was für eine Vorbildung hat er usw., wenn das stimmt, dass die das als kleinen Stempel schon mal nehmen, und das eigene Risiko bei der Entscheidung dadurch gemindert ist, weil sich die Leipziger ja nicht ganz geirrt haben können oder die Bieler [...], dann muss ich sagen, dann gibt es höhere Chancen für die Diplomierten. Das ist ein bisschen paranoid – noch! – formuliert, eindeutig noch paranoid, aber etwas, das man doch sagen kann.“¹⁴²⁶

1962 stellte Marcel Reich-Ranicki in einem Artikel in der Zeit fest:

„Es gilt nämlich die schöne Faustregel: Preisgekrönt wird, wer preisgekrönt ist. Da sich viele Jurys nicht so sehr für die Neuerscheinungen wie für die Entscheidungen anderer Jurys interessieren, wurden die meisten deutschen Schriftsteller entweder mit keinem einzigen oder gleich mit mehreren Preisen geehrt.“¹⁴²⁷

¹⁴²¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁴²² a.a.O.

¹⁴²³ Vgl.: a.a.O.

¹⁴²⁴ a.a.O.

¹⁴²⁵ Rainer Götz im Interview, Graz, 29. 06. 2010.

¹⁴²⁶ a.a.O.

¹⁴²⁷ Reich-Ranicki, Marcel: Literaturpreise. Die Zeit, 05. 01. 1962, Nr. 1. URL: <http://www.zeit.de/1962/01/literaturpreise> – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.

Nach Ansicht Rainer Götz sei diese Aussage korrekt, es sei nichts Neues, und er höre von AutorInnen als Gegenargument zu den Studiengängen, dass die Studierenden sich dort ein Beziehungsnetzwerk aufbauen, sei es mit den Lehrenden, den GastdozentInnen sowie untereinander, dass man weitergereicht werde, aber seines Erachtens bestehe darin keine Differenz zum restlichen Literaturbetrieb.¹⁴²⁸ „Beziehungen sind immer wichtig, waren immer wichtig.“¹⁴²⁹ Diejenigen, die „[...] im urbanen Netzwerk verkehrt sind [...]“¹⁴³⁰, hatten es stets leichter an bestimmte Aufträge zu kommen, die Biographien belegen aber auch, dass die Etablierungen selbst in so entlegenen Gegenden wie im Lavanttal LiteratInnen gelang.¹⁴³¹ „Dass man sich in Literaturschulen vernetzt, finde ich moralisch nicht verwerflich. Das ist eine Begleiterscheinung eines sozialen Unternehmens.“¹⁴³² Vereinzelt treten auch Lehrende an den «Literaturverlag Droschl» heran, Robert Schindel zum Beispiel habe „[...] einen pädagogischen Eros [...]“¹⁴³³: „Er tut etwas dafür. Er schreibt einem hin und wieder Briefe: Schau dir die an, ich schick dir die – aber das ist der einzige.“¹⁴³⁴ Früher, bis in die 1970er Jahre, hätten Literaturzeitschriften als Schnittstelle zu den Verlagen agiert, die «Manuskripte» etwa, heute werde diese Möglichkeit einzig von der in Leipzig erscheinenden «Tippgemeinschaft» genutzt.¹⁴³⁵

Weshalb dies nachgelassen habe, wisse er nicht zu sagen, damals hätten Zeitschriften-HerausgeberInnen eigenständig den Kontakt zu den Verlagen gesucht und gepflegt.¹⁴³⁶ Es sei gleichfalls in den Verlagen Usus gewesen, die jeweils neu erschienenen Literaturzeitschriften zu lesen, u.a. als Suche nach neuen literarischen Stimmen, oder ab und an habe man direkt von Seiten der HerausgeberInnen einen Hinweis auf eine/n besonders interessante/n unbekannte/n LiteratIn erhalten.¹⁴³⁷ In den 1980er, 1990er Jahren sei es zu einem Umbruch gekommen, die alten Bindungen zerfielen und die AgentInnen kamen auf.¹⁴³⁸ Claudia Romeder, Verlagsleiterin des «Residenz Verlags», betonte im Interview, dass die LektorInnen des «Residenz Verlags»,

¹⁴²⁸ Vgl.: Rainer Götz im Interview, Graz, 29. 06. 2010.

¹⁴²⁹ a.a.O.

¹⁴³⁰ a.a.O.

¹⁴³¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁴³² a.a.O.

¹⁴³³ a.a.O.

¹⁴³⁴ a.a.O.

¹⁴³⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁴³⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁴³⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁴³⁸ Vgl.: a.a.O.

Literaturzeitschriften genau durchforsten.¹⁴³⁹ Ebenso stehe man mit dem «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» in Kontakt, um sich zu erkundigen, ob in den Lehrgängen jemand studiere, der oder die von Interesse sei.¹⁴⁴⁰ Mit anderen Instituten oder Lehrgängen bestehe hingegen kein Austausch über dort Anwesende:¹⁴⁴¹ „Das ist auch eine Überforderung, man kann nicht mit jedem Kontakt haben.“¹⁴⁴² Eine Begründung, weshalb die Wahl gerade auf das «Deutsche Literaturinstitut Leipzig» gefallen ist, mag sie nicht äußern.¹⁴⁴³

Christiane Schmidt vom «Luchterhand-Verlag» sprach sich für die Etablierung von Studiengängen aus, denn LiteratInnen profitieren von Reaktionen auf den eigenen Text;¹⁴⁴⁴ Wolfgang Ferchl, «Eichborn-Verleger», setzt eher auf das klassische Lektorat, das frühzeitiger einsetzen müsse.¹⁴⁴⁵

„Im Gegensatz zum [«]Eichborn-Verlag[«] entscheiden die meisten anderen Verlage noch immer aufgrund fertiger Manuskripte. Diese sollten nicht zu lang sein, so der Wunsch von Christiane Schmidt und nennt einen Umfang von 150 bis 500 Seiten, auf jeden Fall aber unter 800. Disketten seien nicht akzeptabel. Ein Brief, in dem etwas zur Person des Autors stehe, sowie ein kurzes Exposé erleichtern den Zugang. Anrufe hoffnungsvoller Autoren, die die Gepflogenheiten des jeweiligen Verlages erfragen, sind nicht gerne gesehen. Für denjenigen, der ohne Agenten auskommen muß, sind sie aber doch sinnvoll.“¹⁴⁴⁶

Jochen Jung, tätig im «Jung und Jung Verlag», erklärt im Interview, seines Erachtens sei ein Institut bei der Etablierung eigener Netzwerke der Studierenden hilfreich, da Vorinformationen zum Betrieb, zum Verlagswesen bekannt sind und erste Kontakte bereits über das Institut bei Veranstaltungen geknüpft werden:¹⁴⁴⁷

„Das erinnert ein kleines bisschen an die Etablierung der Agenten, [...] [als] man den Autoren klarzumachen versuchte: «Du allein bist viel zu blöd, du hast keine Ahnung, kennst die Leute alle gar nicht, und verhandeln kannst du schon überhaupt nicht, also vertrau dich bitte mir an, ich nehme auch nur 15 % [...]» Eine Zeitlang haben die ja eine Art Selbstlauf [...] erzeugen können in den Verlagen, der für die Autoren sehr schön war; die tatsächlich Vorschüsse bekamen, die von

¹⁴³⁹ Vgl.: Claudia Romeder im Interview, 21. 07. 2010.

¹⁴⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁴¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁴² a.a.O.

¹⁴⁴³ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁴⁴ Vgl.: Schwerin, Harriet: Der Erfolg als Schriftsteller muß meist hart erarbeitet werden. Deutschen Autoren fehlen Möglichkeiten zur Weiterbildung. 10. 10. 1998. Berliner Zeitung. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/deutschen-autoren-fehlen-moeglichkeiten-zur-weiterbildung-der-erfolg-als-schriftsteller-muss-meist-hart-erarbeitet-werden,10810590,9492034.html> – Zuletzt eingesehen am 15. 01. 2012.

¹⁴⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁴⁶ a.a.O.

¹⁴⁴⁷ Vgl.: Jochen Jung im Interview, Salzburg, 09. 07. 2010.

heute aus betrachtet geradezu abenteuerlich waren, aber daraufhin ist das Ganze natürlich auch kollabiert, weil der Agent nicht Maß halten konnte, das war auch nicht seine Aufgabe, [...] [sondern er] hat die Verlage gegeneinander ausgespielt, sodass Vorschüsse gezahlt wurden, die nie wieder eingespielt wurden und dann anschließend den Autoren das Leben schwer machten und den Verlagen auch. – Inzwischen ist das ja alles schon wieder auf ein erträgliches Maß zurückgeführt worden.¹⁴⁴⁸

Networking helfe, so Jochen Jung, sicher, sich auszukennen, doch ob die Einzelnen „[...] damit wirklich weiterkommen [...]“¹⁴⁴⁹ sei seines Erachtens fraglich. Leicht zu vermitteln sei das Wissen, wer sei wer und wer mache was in der literarischen Szene, doch darum gehe es im Grunde genommen nicht, sondern der Text entscheide über das Vorankommen.¹⁴⁵⁰

„Und sie können niemanden dazu bewegen, dass er sich in besonderer Form um das, was sie gemacht haben, kümmert, nur weil sie ihn kennengelernt haben, nur weil sie ihn direkt anschreiben oder weil sie einmal versucht haben, ein Bier mit ihm zu trinken. Sie kommen sich nicht so hilflos, [...] so blöd vor im Betrieb, das ist vielleicht erleichternd. Gleichzeitig bringt es sie aber auch dazu, ständig diesen <Vorteil> realisieren zu wollen, sie kriegen das ja nicht aus dem Kopf [...]. Es erleichtert etwas – aber richtig helfen, glaube ich, tut es nicht.“¹⁴⁵¹

In den Verlagsgesprächen bei «Jung und Jung» mit AutorInnen, die aus Schreibschulen kommen, sei kaum davon die Rede, und wenn, dann eher so, dass sie bestätigen, „[...]“, dass es eine schöne Zeit war [...]“¹⁴⁵², weil sie unbehelligt „[...] die schönste Sache der Welt [...]“¹⁴⁵³ machen konnten: Schreiben.¹⁴⁵⁴ Seiner Einschätzung nach seien diejenigen, die aus Schreibschulen kommend bei ihm einreichten, „[...] überwiegend unter den abgelehnten Manuskripten [...]“¹⁴⁵⁵.

Er erkundige sich gerne, wie an den verschiedenen Instituten gelehrt werde, da empfinde er eine gewisse Neugierde.¹⁴⁵⁶ „Wenn man sich [jedoch] im Verlag mit den Lektoren zusammensetzt, und über den Text spricht, spielt eigentlich alles, was da im Vorfeld gelaufen ist, so gut wie keine Rolle.“¹⁴⁵⁷ Die Sorge der AutorInnen der Generationen 1960 bis 1980, die ihren Werdegang ohne eine institutionelle Ausbildung begannen und sich, ihrem eigenen Empfinden nach, noch nicht 100%ig etabliert haben, man werde ihnen

¹⁴⁴⁸ a.a.O.

¹⁴⁴⁹ a.a.O.

¹⁴⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁵¹ a.a.O.

¹⁴⁵² a.a.O.

¹⁴⁵³ a.a.O.

¹⁴⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁵⁵ a.a.O.

¹⁴⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁵⁷ a.a.O.

aufgrund der nachkommenden Konkurrenz diplomierter LiteratInnen keine Chance geben, sei es im Verlag oder bei Stipendien, ist seines Erachtens absurd:

„Mein Gott, worüber kann man sich noch Sorgen machen als Autor, das ist doch Blödsinn! Welcher Verlag schaut denn im Ernst da hin und traut einem mit Diplom mehr zu als einem ohne? Es ist doch eher umgekehrt! Steht das irgendwo drauf, steht das bei einem publizierten Buch vorne am Umschlag? Diplomand oder Diplomandin? Nein! Das steht nirgendwo drauf! Das steht gerade mal in den kleinen Bios, die hinten im Buch sind – aber wie ich beobachte, ist das sehr häufig gar nicht [...] [vermerkt]. Viele, die dort gewesen sind, wollen doch lieber als Originalgenies dastehen und nicht als einer, der sich das beibringen lassen musste, [...] Und auch der Dr. Stocker würde niemals irgendein Stipendium oder sonst etwas jemandem geben, weil er aus dieser oder jener Schreibschule kommt. Nein, wer so denkt, der hat wirklich den Beruf nicht verstanden. Networking, mit ein paar Leuten sprechen und ihnen ein paar Sorgen nehmen – ok. Aber soweit sind wir ja noch nicht, dass man jetzt anfängt zu fragen: Hat der das überhaupt studiert? – Ne, ich glaube nicht. – Na, dann guck ich das gar nicht erst an.“¹⁴⁵⁸

3. 3. 5. Vollblutautor oder Nebenberuf?

Juli Zeh weist in ihrem Essay «Alles auf dem Rasen» darauf hin, dass Schreibstudiengänge ihrer Ansicht nach den Wunsch, als freiberufliche/r LiteratIn zu leben nähren:

„Die Existenz einer offiziellen Institution, die sich ausschließlich mit dem Schriftstellerwerden beschäftigt, mag geeignet sein, die romantische, jedoch nicht ganz ungefährliche Idee vom Vollblutautor zu befördern. Wenn das Schreiben Begleiterscheinung und Ausdrucksform für etwas anderes, Außerliterarisches ist, sollte dieses andere nicht zur Leerstelle werden. Abgesehen davon stellt das Literaturinstitut, ganz wie das Schreiben selbst, in mancher Hinsicht eine Ausnahmesituation dar. Es kann ganz gut tun, vorher oder währenddessen die Nase in einen literaturfremden Wind zu halten. Mit einem Mindestmaß an Organisation lässt sich das [◁]DLL[▷] auch im Doppelstudium bewältigen.“¹⁴⁵⁹

Bettina Wörgötter, die als Lektorin im «Zsolnay» und «Deuticke Verlag» tätig ist, betont im Interview die prekäre Situation junger AutorInnen, welche sie in zwei Aspekten, die zusammenspielen, charakterisiert sieht: ¹⁴⁶⁰ Erstens bedürfen sie ihrer Ansicht nach eines Brotberufs, zweitens jedoch benötigen sie auch Zeit, um an ihrer schriftstellerischen Entwicklung zu arbeiten.¹⁴⁶¹ Sie

¹⁴⁵⁸ a.a.O.

¹⁴⁵⁹ Zeh, Juli: Alles auf dem Rasen. München: Btb Verlag 2008. S. 191.

¹⁴⁶⁰ Vgl.: Barbara Wörgötter im Interview, 19. 05. 2010.

¹⁴⁶¹ Vgl.: a.a.O.

sei stets beruhigt, erfahre sie, dass junge LiteratInnen diesbezüglich eine kompatible Lösung gefunden hätten, denn alles andere erschwere den Schreibprozess, die Existenzangst, der ein/e freiberufliche/r AutorIn ausgeliefert sei, habe ihrer Erfahrung nach die Tendenz, sich enorm schreibhemmend auszuwirken.¹⁴⁶² Und auch Vorschüsse gewähren nicht die nötige Zeit, um in Ruhe zu schreiben.¹⁴⁶³

Resümierend wäre hier anzumerken, dass die Studierenden an den Instituten in der Regel sehr fundiert auf das Alltagsleben als AutorIn vorbereitet werden und auch in den gegebenen Antworten auf den Fragebögen ist erkennbar, dass ihnen das Risiko ihres Lebensweges sehr wohl bewusst ist.

„When we teach literature, the teacher may be a model or an example—but the work taught is far more important than the teacher.“

*(Donald Hall. In: Master Class. Lessons from Leading Writers.
Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 28.)*

3. 3. 6. Der Autor, die Autorin als Lehrende

Oakley Hall, der seinen M.F.A. an der «University of Iowa» machte und sich danach als Romanautor etablierte, sagt über das Schreiben: „Do I know it all? Not a bit. Still learning.“¹⁴⁶⁴ Hinzugefügt sei ein kurzer Einblick in seine Lehrbiografie: „He was for twenty-two years director of the programs in writing at the [◁]University of California[▷] at Irvine, and for thirty years general director of a summer writers conference, the [◁]Squaw Valley Community of Writers[▷].“¹⁴⁶⁵

Der „Iwannabe“-Status, wie er gegenüber jedem neuen Werk gilt, dem sich ein/e LiteratIn stellt, prägt auch die Lehrsituation aus Sicht der DozentInnen. Die Unterrichtstätigkeit wird in der fortwährenden aufmerksamen Auseinandersetzung mit Werken der Weltliteratur – im Besonderen aber auch

¹⁴⁶² Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁶³ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁶⁴ Hall, Oakley: How Fiction Works. The last word on writing fiction – from basics to the fine points. Cincinnati: Story Press 2001. S. 1.

¹⁴⁶⁵ Ebenda. O. S.

mit jenen der Gegenwartsliteratur – erlebt.¹⁴⁶⁶ Sekundärliteratur, so Hanns-Josef Ortheil, versuche er dabei auszuklammern.¹⁴⁶⁷

„Ich kann den Studenten vielleicht etwas anderes bieten als Sekundärliteratur, nämlich Einblicke in die Werke von den Bedingungen her, so etwas wie eine Poetik des Handwerks an Beispielen. Und dieses Arbeiten ist immer auch ein Schreiben, die Studenten schreiben viel in meinen Seminaren, sie schreiben an Beispielen der Gegenwartsliteratur entlang. Und das interessiert mich, ich habe mir, glaube ich, ein gewisses anerkennendes Staunen erhalten. Außerdem dient das Ganze natürlich auch der eigenen Orientierung. Ich suche nach mir, ich will mich erhalten, das hat sehr früh angefangen, ich will dauernd fixieren, wo ich bin [...].“¹⁴⁶⁸

„And don't forget to write. Getting your own work published is paramount for the writer as teacher.“

(Creer, Gareth: The Writer as Teacher. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 449)

Ortheil persönlich habe zwar das Bedürfnis „[...] immer wieder das Gelände auch theoretisch zu vermessen [...]“¹⁴⁶⁹, doch nehme dies keinerlei Einfluss auf sein Schreiben; davon abgesehen gebe es schon eine Wechselwirkung zwischen Lehre und Schreiben:

„Manchmal ärgere ich mich auch, nicht genug Zeit zu haben fürs eigene Arbeiten, und ich bin einer, der jede Minute achtet und sich über nichts mehr ärgert als über Zeitverschwendung. Dann denke ich wieder, es ist gut, daß du an fremde Energien, an andere Texte Anschluß suchst, es ist gut, sein Verstehen zu erweitern. Lernen im alten Sinn tue ich nicht viel, mir fällt nur immer mehr auf. [...] Das Erzählen hat für mich ja auch diesen Sinn, mir die Dinge ganz genau bewußt zu machen bis in alle Einzelteile hinein und dann zu einer neuen Form wieder zusammenzuschmelzen. Und deswegen ist das Pädagogische nicht etwas Zweitrangiges, sondern ein Grundimpuls, es ist die Art, wie ich denke und wie ich lebe. Und das erstreckt sich auf alles. Viele glauben, sich eine Verachtung für dieses Pädagogische leisten zu können (sie reden einen dann als «Germanisten» an), *diese*

¹⁴⁶⁶ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil – Die Suche nach dem «Blauen Weg». In: Gewandelte Wirklichkeit – verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur: Gespräche, Werke, Porträts. Hg.: Steinecke, Hartmut. Oldenburg: Igel Verlag 1999. S. 68.

Vgl. auch: Donald Hall. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 24.

Ebenso: N. Scott Momaday. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 49.

¹⁴⁶⁷ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil – Die Suche nach dem «Blauen Weg». In: Gewandelte Wirklichkeit – verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur: Gespräche, Werke, Porträts. Hg.: Steinecke, Hartmut. Oldenburg: Igel Verlag 1999. S. 68.

¹⁴⁶⁸ a.a.O.

¹⁴⁶⁹ a.a.O.

[Hervorhebung i. O.] Leute möchte ich nicht mehr verstehen, das reicht mir dann.¹⁴⁷⁰

Worauf im Rahmen dieser Arbeit bereits mehrfach hingewiesen wurde, ist die Bewusstwerdung zahlreicher Aspekte des Schreibens durch die Lehre für die DozentInnen. Neben der möglichen mangelnden Fokussierung auf die umgebende Außenwelt, die dadurch entstehen kann, wenn DozentInnen, die gerade erst absolviert und ihr Debüt publiziert haben, bereits lehren, besteht eine weitere Gefahr darin, dass DozentInnen sich selbst überhöhen.¹⁴⁷¹ Worauf James Alan McPherson hinweist, hat auch Konsequenzen für die DozentInnen selbst, weil mangelnde Selbsteinschätzung der Reflexion des eigenen Schreibens schadet und somit ihr eigenes künstlerisches Werk behindert. Auch für DozentInnen gilt, was Richard Yates die zwei Fallen der LiteratInnen nennt: „[...] self-aggrandizement and self-pity [...]“¹⁴⁷². Darüber hinaus weist er auf ein weiteres Problem hin: Lehre er, höre er zu schreiben auf, er wisse nicht warum, es sei keine Zeitfrage:¹⁴⁷³ „I think teaching used the same energy that I might have used for writing.“¹⁴⁷⁴ Ob das berufliche Leben changierend zwischen Schreiben und Lehren gelinge, sei nach Kit Reeds Erachten überwiegend eine Frage der Organisation.¹⁴⁷⁵ Dass generell eine Wechselwirkung zwischen Schreiben und Lehren besteht, bestätigen einige DozentInnen für sich. Sei es hinsichtlich der Zeit, die ihnen (nicht) zur Verfügung steht, oder in Form einer Förderung des bewussten Umgangs mit dem Schreibprozess.¹⁴⁷⁶ Darüber hinaus wird die wechselseitig wirkende Inspiration beider Tätigkeiten als positiver Effekt genannt,¹⁴⁷⁷ nicht zu vernachlässigen sei außerdem die Stützung der regelmäßigen Einnahmensanteile in der Mischkalkulation durch die Lehrtätigkeit, insbesondere da Publikationshonorare stetig sinken.¹⁴⁷⁸

Janet Burroway verweist in ihrem Werk «Writing Fiction» auf zwei Aussagen über eine negative Konsequenz des Lehrens für LiteratInnen: „Gore Vidal

¹⁴⁷⁰ a.a.O.

¹⁴⁷¹ Vgl. z.B.: James Alan McPherson. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 44.

¹⁴⁷² Richard Yates. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 110.

¹⁴⁷³ Vgl.: Ebenda. S. 109.

¹⁴⁷⁴ a.a.O.

¹⁴⁷⁵ Vgl.: Kit Reed. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 55.

¹⁴⁷⁶ Vgl.: William Stafford. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 67.

¹⁴⁷⁷ Vgl.: N. Scott Momaday. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 50.

¹⁴⁷⁸ Vgl.: Kit Reed. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 56.

claimed that ‹Teaching has ruined more American novelists than drink.› Asked if she thought that universities stifled writers, Flannery O'Connor famously replied, ‹My opinion is that they don't stifle enough of them.›¹⁴⁷⁹ Das Ersticken der eigenen Kreativität in Folge der Lehrtätigkeit wird leider in jener Publikation nicht umfassender thematisiert. Kit Reed erklärt, Lehren und Schreiben sei ihres Erachtens eine Frage der Organisation:¹⁴⁸⁰ „[...] for some writers, the university thing is a siren. For others, it's a thing they've got to do and they don't have the energy to spread around, and for others, it's this reason to put off writing, which they know is going to be very, very hard.“¹⁴⁸¹ Es sei eben eine Tatsache, dass die Lehrtätigkeit oftmals den ökonomischen Verhältnissen im literarischen Feld geschuldet sei:

„It's nice that they can find a way to earn a living. I was talking to somebody who is thirty-eight and just beginning and I was explaining that my great triumph was a student who had two novels accepted over a two-year span. I prorated his earnings and I realized that he averaged out to about \$5,000 a year. And he's a big success! His stuff has been reviewed in ‹Newsweek› and the ‹New Yorker›. With this in mind, everyone has to do something.“¹⁴⁸²

Richard Yates, der an der ‹Columbia›, ‹Boston University› und dem ‹Iowa Writers' Workshop› lehrt bzw. lehrte,¹⁴⁸³ sagt über sich, er habe sechs Jahre in Iowa unterrichtet, was zu lange gewesen sei, denn er sei über die Jahre schal geworden.¹⁴⁸⁴ „The first three or four years were fine, but I hope I never go back to full-time teaching; although when I first had the opportunity to teach, to get paid for talking about what I loved, it seemed a munificence to me.“¹⁴⁸⁵ Dass ein ‹Creative Writing› Seminar Einblick gebe, wie AutorInnen leben, sei seines Erachtens Humbug, denn man begegne einander, gehe auseinander, jede/r habe sein/ihr Privatleben.¹⁴⁸⁶ Und selbst AutorInnen, die an und für sich von sich sagen, die Lehrtätigkeit bereichere sie, merken dennoch an, manchmal wehmütig KollegInnen zu beobachten, die nicht beides, Lehren und Schreiben, zu vereinen haben:

„Well, I sometimes thought wistfully about those who didn't have to do any work at all. But if I was going to have to work, I didn't feel menaced by teaching, partly because of the point of view I had about

¹⁴⁷⁹ Burroway, Janet: *Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft*. New York: Longman 2000. S. xi.

¹⁴⁸⁰ Vgl.: Kit Reed. In: *Master Class. Lessons from Leading Writers*. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 55.

¹⁴⁸¹ Ebenda. S. 57.

¹⁴⁸² Ebenda. S. 56.

¹⁴⁸³ Vgl.: Richard Yates. In: *Master Class. Lessons from Leading Writers*. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 109.

¹⁴⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁴⁸⁵ a.a.O.

¹⁴⁸⁶ Vgl.: Ebenda. S. 110.

writing, that I wasn't learning techniques that were going to turn me to automation as a writer, that I was continuously learning from this lowest person in the class as well as from others. They had all sorts of ideas and I could roll my eyes as much with them as with anybody.“¹⁴⁸⁷

Wallace Stegner glaubt nicht, dass Universitäten LiteratInnen ersticken, räumt aber ein, es könne sein, dass manche – insbesondere wenn ihr Lebensradius sich darauf beschränke – einen dominanten wissenschaftlichen Blick entwickeln, der ihr AutorIn-Sein überlagere. Er betont, die Angst, Universitäten würden LiteratInnen ersticken, sei in seinen Augen unbegründet, schränkt aber ein, es sei auch eine Frage des Typs:

„It depends on the writer. The universities have smothered some writers; they've made academics out of some writers, and that isn't always the best thing for a writer, or a critic. The New Critics got tainted by the academy too; they were a little too remote and monastic and concerned so rigorously with the text that they forgot texts come out of contexts. Books come out of contexts too, and if the experience within the university is the only experience a writer has, it's going to be a little narrow. On the other hand, there's Jane Austen. (Laughter) You can find plenty of people who have written well out of narrow experience, so it's not a uniform reaction. Some writers have been in teaching more or less all their lives: Saul Bellow, Red Warren, myself – there are all kinds of us. We haven't stopped writing and I don't know that we're any worse writers for having been in the academy; some of us may be better.“¹⁴⁸⁸

Er und Frank O'Connor „[...] agreed that when we got more excited about someone else's story than our own [...]“¹⁴⁸⁹, sei ihre eigene berufliche Identität als LiteratIn gefährdet. Dem stimmen auch die KollegInnen zu, hier zum Beispiel Gareth Creer: „A creative-writing teacher who doesn't write is like a mechanic who doesn't drive, a chef who doesn't eat ...“¹⁴⁹⁰

¹⁴⁸⁷ William Stafford. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 67.

¹⁴⁸⁸ Wallace Stegner. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 80.

¹⁴⁸⁹ Ebenda. S. 81.

¹⁴⁹⁰ Creer, Gareth: The Writer as Teacher. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 448.

„I have never felt that my academic career, and the academic publications that forwarded it, were secondary to that of a novelist, merely a secure source of income. Over the past twenty years I have published a critical book and a novel more or less in alternation. But undoubtedly writing fiction has given me more satisfaction, and more anxiety, than writing literary criticism. Creative or imaginative writing is usually valued above critical writing, and rightly so. It is more difficult to excel in it, it is riskier, it is more unpredictable. To write a novel is to fill a hole that nobody, including oneself, was aware of until the book came into existence. First there was nothing there; then, a year or two (or three) later, there is something – a book, a whole little world of imagined people, and their interlocking fortunes. When it is finished, it seems conceivable that it should never have existed, yet when you started it you could never have predicted how it would turn out, or even been certain that you would be able to finish it.“

(Lodge, David: Write on. Occasional Essays '65-'85. London: Secker & Warburg 1986. S. 77.)

Im Interview äußert sich Sandra Gilbert zum Thema, beides, „[...] an academic critic and a poet [...]“¹⁴⁹¹, in Personalunion zu sein, da gegenüber AkademikerInnen, die auch «Creative Writing» lehren, oftmals der Vorwurf geäußert werde, sie tendierten dazu, in literarischen Werken die „[...] intellectual patterns [...]“¹⁴⁹² zu analysieren und nicht das Werk selbst, eine Aussage, der Sandra Gilbert zwar zustimmt, bevor sie hinzufügt: „But the critic and the scholar and the literary historian will need to find those patterns and will see in your work things that you can't or don't see when you're producing it.“¹⁴⁹³ Und sie erläutert in weiterer Folge ihre Ansicht näher:

„Poets have an experience that's essentially emotional and intuitive, an experience that usually involves a kind of epiphany, and that's where most poetic energy and vision come from; critics also have experiences like that, of suddenly understanding something and getting an idea intuitively rather than intellectually, but the critic then has to interpret and rationalize, systematize, analyze, and articulate her insight very carefully and logically. It's interesting for me, as a person who is both a critic and a poet, to experience that division even in myself.“¹⁴⁹⁴

Sie persönlich erlebe ihr Tätig-Sein im Bereich der Literaturkritik als inspirierendes Element für ihr Schreiben; umgekehrt erweitere ihr Schreiben das Verstehen des Schreibens anderer.¹⁴⁹⁵

¹⁴⁹¹ Sandra Gilbert. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy: Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 10.

¹⁴⁹² a.a.O.

¹⁴⁹³ a.a.O.

¹⁴⁹⁴ a.a.O.

¹⁴⁹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 11.

Konsens herrscht in allen Handbüchern über das Thema, ein/e LiteraturIn, die aufgrund der Lehre zu schreiben aufhöre, gerate in eine problematische Position; einerseits, weil das Ich-Bild als AutorIn sich auflöse, zum anderen aber auch weil das eigene Schreiben die Prämisse für die Berechtigung zur Lehre ist: „And don't forget to write. Getting your own work published is paramount for the writer as teacher.“¹⁴⁹⁶ Ein weiteres Risiko spricht Ruth Stone an:

„The danger in teaching creative writing is not being authentic, allowing your ego and a sense of embarrassment about your relationship with the students. . . you can get confused. It's very important for you to be open and have a deep morality towards them. You can misguide and mix up people whose minds are open to you in this way and it's a trust.“¹⁴⁹⁷

James Alan McPherson thematisiert das gleiche Problem doch unter anderem Fokus: „I think the temptation to become a god is particularly strong for teachers of literature. It's important to become aware of and resist that temptation because students have impressionable minds. The power to open young minds is dangerous.“¹⁴⁹⁸

„A creative-writing teacher who doesn't write is like a mechanic who doesn't drive, a chef who doesn't eat ...“

(Creer, Gareth: *The Writer as Teacher*. In: *The Handbook of Creative Writing*. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 448.)

Andere DozentInnen bezeichnen die Lehrtätigkeit ohne Abstriche als inspirierend; Gareth Creer, weil sie es ihm ermögliche mit verschiedensten Lebenswelten in Kontakt zu kommen, von Hausfrauen über Häftlinge bis zu SchülerInnen;¹⁴⁹⁹ Mo Hayder, die an der «Bath Spa University» lehrt, betont, sie sei nicht von jenem Einkommen aus der Unterrichtstätigkeit abhängig.¹⁵⁰⁰ „I was a self-taught novelist and couldn't afford to attend a creative writing course until, paradoxically, I was already published.“¹⁵⁰¹ Sie lehre aus anderen Gründen:

„[...] I teach for the simple pleasure of watching burgeoning literary voices develop over the months. That I'm addicted to the nerdy buzz

¹⁴⁹⁶ Creer, Gareth: *The Writer as Teacher*. In: *The Handbook of Creative Writing*. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 449.

¹⁴⁹⁷ Ruth Stone. In: *Master Class. Lessons from Leading Writers*. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 87.

¹⁴⁹⁸ James Alan McPherson. In: *Master Class. Lessons from Leading Writers*. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 44.

¹⁴⁹⁹ Vgl.: Creer, Gareth: *The Writer as Teacher*. In: *The Handbook of Creative Writing*. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 446.

¹⁵⁰⁰ Vgl.: Ebenda. S. 445.

¹⁵⁰¹ a.a.O.

of analysing narrative mechanics. But if I'm honest I think I teach because I crave what all teachers crave, the holy grail of seeing a student beat the odds, push through myriad obstacles and land a publishing deal."¹⁵⁰²

Natalie Goldberg nennt als Ursache für den Beginn ihrer Lehrtätigkeit den Wunsch nach Austausch mit anderen LiteratInnen, denn an jenem Ort, an dem sie wohnte, habe es „[...] nur wenige Schriftsteller in der Nähe [...]“¹⁵⁰³ gegeben. „[...] deshalb gründete ich eine Schreibgruppe für Frauen. Indem ich anderen das Schreiben beibrachte, lernte ich es selbst.“¹⁵⁰⁴ N. Scott Momaday nennt die Beschäftigung mit Literatur, mit literarischen Werken im Rahmen der Lehre stimulierend: „If I'm teaching books that I admire very much, it probably is an incentive. I'm constantly coming upon passages in books that, no matter how many times I've read them, impress me in a new way and I feel a kind of inspiration [...].“¹⁵⁰⁵ Außerdem erlebe er die Wechselwirkung in Diskursen mit StudentInnen als anregend: „The intellectual encounter is probably helpful too. You trade ideas with students; you are forced to articulate your ideas. I suppose in all that, there is some benefit to your writing.“¹⁵⁰⁶ Manchmal entstehe ein Schreibprojekt aus einem Seminar, manchmal aus einem Lehrthema ein eigenes Schreibprojekt; es sei eine wechselseitige Beeinflussung zwischen Lehre und Schreiben.¹⁵⁰⁷ Paul Magrs bezeichnet es als Vorteil, wenn man sehr jung zu lehren beginne, so wie er, der 1991, kurz nach dem Abschluss seines MAs an der «University of Lancaster», sein erstes Seminar an der «WEA» («Worker's Educational Association») hielt.¹⁵⁰⁸ Positivum daran sei, dass man ohne unveränderliche Ansichten beginne und dennoch bereits vieles über das Schreiben wisse; sein Erstling sei damals noch in der Korrekturphase gewesen;¹⁵⁰⁹ er sagt über sich, er arbeitete damals primär teilnehmerInnenzentriert,¹⁵¹⁰ das Gespräch sei zentral gewesen.¹⁵¹¹ Auch Sandra Gilbert betont die Nähe zu den Studierenden, indem sie einräumt, sie mache oftmals die Aufgabenstellungen, die sie erteile, mit:

¹⁵⁰² a.a.O.

¹⁵⁰³ Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 40.

¹⁵⁰⁴ a.a.O.

¹⁵⁰⁵ N. Scott Momaday. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 49.

¹⁵⁰⁶ Ebenda. S. 50.

¹⁵⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁰⁸ Vgl.: Magrs, Paul: A Good Thing. In: The Creative Writing Coursebook. Hg.^{innen}: Bell, Julia; Magrs, Paul. London: Macmillan 2001. S. 375.

¹⁵⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁵¹⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁵¹¹ Vgl.: a.a.O.

„If I teach five courses a year, two are usually creative writing classes, and I love to teach them. They're wonderful for me as a teacher and as a poet. I assign exercises to the class and I very often do them myself because students are sometimes anxious about being asked to do exercises and I want to show that I think such exercises are good for everyone.“¹⁵¹²

Die bewusste Lektüre im Detail zahlloser literarischer Werke ist für Donald Hall der große Vorteil des Lehrens.¹⁵¹³ Darüber hinaus unterstreicht er die Lernprozesse, die er selbst während des Unterrichtens durchlief, als Positivum: „I learned a certain amount from teaching writing, especially at the beginning, by saying things I didn't know I knew; and I had pleasure in the shop talk of writing. But the *learning* [Hervorhebung i. O.] was mostly from teaching great literature.“¹⁵¹⁴

Dass ein von Außen verhängtes Ende der Lehrtätigkeit ähnlich verunsichernd sein könne wie das innere Schal-Werden, welches Yates ansprach, belegt David Bradleys Statement: Er lehrte 20 Jahre im universitären Rahmen.¹⁵¹⁵

„Then I got fired. [...] Oh, I had a bad few days at the beginning of September when, for the first time in twenty years, I wasn't walking into a classroom. And I still miss what happens in creative writing classrooms. (Why not? Basically, I was getting paid to talk shop, and work with texts, and in the process I was learning a lot about the craft that I might have had to pay somebody to teach me otherwise.) At first I missed the rhythm of academia and I still miss the interplay of long-term instruction, but I never missed *me* [Hervorhebung i. O.]. When I wandered into the groves of academe I was already a writer, in both the private and the public sense; I'd never have gotten hired if I hadn't already had a novel published. But after I was hired, I didn't become a professor. I was just a writer who'd lucked into a job with a high income-to freedom ratio. I liked teaching. I worked hard at it. I became good at it. But I was never dedicated to it.“¹⁵¹⁶

Nun habe er zwar beinahe unbegrenzte Schreibzeit, was seinem Ich-Gefühl als Autor gut tue,¹⁵¹⁷ aber die finanzielle Situation wäre eine Katastrophe.¹⁵¹⁸ In einem Brief an eine junge Autorin, deren Manuskript gerade abgelehnt worden war, zeigt sich deutlich die Reflexion seiner Lehrhaltung:

„I knew what I was doing. I was using an editorial technique that is based on the theory that, as a piece moves from the first to the final draft, it tends to go through predictable stages, in which it will exhibit

¹⁵¹² Sandra Gilbert. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 7.

¹⁵¹³ Vgl.: Donald Hall. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 24.

¹⁵¹⁴ a.a.O.

¹⁵¹⁵ Vgl.: Bradley, David: Letter to a Writer. In: Letters to a Fiction Writer. Hg.: Busch, Frederick. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 70.

¹⁵¹⁶ Ebenda. S. 71.

¹⁵¹⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁵¹⁸ Vgl.: Ebenda. S. 72.

certain characteristic flaws. The way a writer makes a work-in-progress actually progress is not to «correct» it, but to *think* [Hervorhebung i. O.] about the flaws by asking certain critical questions. The questions don't change as you move from draft to draft, but the answers should. Eventually you should be able to say, simply and clearly, what the piece is about, why it has the form it has, why it starts where it starts, what's at stake for the characters, what compels them to behave as they do. If you can't answer the questions, you can't do productive revision because you don't know what to change to what. [...] This is a valuable technique for teachers because it keeps you from having to slog through pages of not-very-good-prose just to offer a little insight, and maybe getting caught up in glaring but irrelevant errors. [...] It also keeps a teacher from getting too involved in some student's story. Which should make students happy because they tend to be unreasonably paranoid about some teacher influencing their story. (It doesn't; often nothing does other than unqualified praise.) But the technique has nothing to do with education. It's what *all* [Hervorhebung i. O.] writers do, one way or another, when they are creating and revising their work. Inexperienced writers—and some writing teachers—are always going on about «finding a voice» or «developing a style,» but learning to be a writer actually depends on finding and developing your own ways to interrogate yourself about the relationship between what you've written and what you intended to write. When experienced writers discuss their work-in-progress with each other (and most don't) what we want is for someone else to formulate the questions in a way that is new to us, so we can maybe come up with new answers.”¹⁵¹⁹

Er geht darauf ein, dass jede/r Autorin zuerst nichts als ein Möchtegern sei, der oder die in dem Gefühl heranwache, anders zu sein als alle anderen, und diese Anerkennung eines Talents, die in der Andersartigkeit stecke, sei wesentlich;¹⁵²⁰ bei einem Studiengang oder Workshop stieße jenes Ich plötzlich auf zahlreiche andere Ichs ähnlicher Natur, die ursprüngliche Andersartigkeit hebe sich auf, keine/r sei mehr besonders, weil alle mit Gleichem kämpfen, was für viele schwer nachzuvollziehen sei.¹⁵²¹ Niemals würde er einer oder einem Studierenden sagen, er/sie habe Talent, denn die Gefahr, dass er/sie sich alsdann darauf verlasse sei seines Erachtens zu groß.¹⁵²²

„[...] the level of talent is only a minor factor in calculating the probability that a wannabe writer will become a writer. Talent may influence how good a writer you ultimately become, or how quickly you master certain technical aspects of the craft, but there are so many other factors that even a great deal of talent quickly becomes unimportant ... thank God. Because wanting to be a writer is a dream.”¹⁵²³

¹⁵¹⁹ Ebenda. S. 77.

¹⁵²⁰ Vgl.: Ebenda. S. 80.

¹⁵²¹ Vgl.: Ebenda. S. 80–81.

¹⁵²² Vgl.: Ebenda. S. 82.

¹⁵²³ a.a.O.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass keines der untersuchten Handbücher alle relevanten Themengebiete abdeckt. Eine sich diese Handbooks erarbeitende Lektüre – ergänzt durch Primärwerke, Poetiken, poetologische Vorlesungen und Essays, Interviews mit AutorInnen, wenn irgend möglich auch durch Gesprächen mit etablierten KollegInnen – könnte ein denkbarer Weg außerhalb einer institutionellen Aus- und Weiterbildung darstellen, jedoch wird diesem stets – neben der Gefahr eines für AnfängerInnen typischen, sklavischem Regelbewusstseins – ein wesentlicher Faktor fehlen: die Ausbildung des inneren Kritikers, der inneren Kritikerin durch das Erfahren der Textresonanz. Die Wahrscheinlichkeit, dass dies außerhalb eines Workshops geschieht, sei es im Verlag oder im Rahmen der Arbeit an einer Zeitschrift wie Josef Haslinger dies im Interview exemplarisch für das «Wespennest» nannte, scheint im 21. Jahrhundert eher unwahrscheinlich zu sein.¹⁵²⁴ Ein Ersatz wäre die Suche nach qualifizierten ErstleserInnen, am besten zwei oder drei, wie im ebenso titulierten Kapitel dargelegt.

Interessant erscheint der Aspekt, dass zwar der Brotberuf Lehre in der Literatur wie auch in den Interviews zur Absicherung junger Lehrender thematisiert wird, die zeitliche Enge, die es auch bedeute, die jedoch nicht so relevant sei, da zum einen die Ferienzeiten dem literarischen Arbeiten entgegen kommen, zum anderen die Möglichkeit eines Sabbatjahres besteht; was nicht erwähnt wird – weder in der Sekundärliteratur zum Fachbereich noch in den Interviews, die im Rahmen der Recherche getätigt wurden, spontan Erwähnung fand – ist der berufliche Druck, der auf jungen AutorInnen lastet, die bereits in der Lehre und somit im Literaturbetrieb verankert sind, deren literarisches Werk aber noch aussteht. Weder Thomas Klupp noch Verena Roßbacher gingen darauf ein. Angemerkt sei außerdem, dass es sich im deutschsprachigen Raum bei einem Großteil der jüngeren Lehrenden im universitären Kontext bereits um AbsolventInnen des Studiengangs handelt, die ältere Generation hingegen verständlicherweise aufgrund der Entstehungsgeschichten der Institute AutodidaktInnen sind. Die Vergleichszahl im britischen Raum liegt bei mindestens 30 % Lehrende mit Studienhintergrund.¹⁵²⁵ Im Gegensatz zum britischen Raum, in dem Ausbildungen für die Lehrtätigkeit im Fachbereich explizit angeboten werden, fehlen solche Formate im deutschsprachigen Raum.

¹⁵²⁴ Vgl.: Kapitel 7., Werdegang im 21. Jahrhundert – Die Frage nach der Dominanz des Marktes, S. 642–658.

¹⁵²⁵ Vgl.: Glindemann, Barbara: Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001. S. 219.

3. 3. 7. Welthaltigkeit

Etheridge Knight kritisiert die Enge des Fokuses der Studierenden allgemein:

„I think MFA programs are fine. I think any poet needs the discipline that protected environment [provides]. I worry sometimes that the poets [in MFA programs] are seldom directed towards the people. They're directed towards other poets and towards grants and publishing on the page. I have seen people come out of MFA programs who have never discussed the poet as sayer, as singer.“¹⁵²⁶

Ein weiterer Kritikpunkt an der universitären Ausbildung von AutorInnen, der oftmals Erwähnung findet, ist die mangelnde Welthaltigkeit, welche diese angehenden LiteratInnen ihr Eigen nennen können: Sie wechseln von der Schulbank an die Universitäten, kennen in der Regel außerhalb ihres familiären Umfelds und der Bildungssysteme wenig von dieser Welt. Die Empfehlungen, sie mögen ihre studentischen Jobs nutzen, um Erfahrungen in der Alltagswelt ‹normaler BürgerInnen› zu sammeln, findet sich insbesondere im angloamerikanischen Raum. Stephan Porombka, Dozent in Hildesheim, empfiehlt als Gegenmaßnahme die gezielte Beobachtungsschulung.

Einerseits lässt sich den Studierenden aufgrund ihres Alters dieser eingeeengte Fokus, wie Rainer Götz argumentiert, kaum zum Vorwurf machen, ihre Themen seien eben für ihre AltersgenossInnen von Interesse.¹⁵²⁷

Andererseits liegt hierin aber ein Argument für inhomogene Gruppen ebenso wie dafür, dass dieser Studienbereich älteren Interessierten berufsbegleitend zugänglich gemacht werden sollte, was im deutschsprachigen Raum im universitären Rahmen bislang nicht geschieht. Dass es für den Lehrenden selbst eine schwere Lehrsituation verkörpert, ist er oder sie mit einer Gruppe in einem Altersspektrum von 20 bis 50 mit unterschiedlichsten Primärberufen und Lebenserfahrungen konfrontiert, ist eine Tatsache. Positiv erwähnt werden sollen dennoch die bereichernden Kontakte untereinander, die Erfahrungen, die in weiterer Folge in der Regel eine reflektiertere Gruppendynamik bewirken, und die geringere Beeinflussbarkeit, da ältere Lernende Neues in Bezug zu ihrem bisherigen Leben setzen. Die Gefahr, dass DozentInnen ihnen ihren Stil und ihre ästhetischen Prämissen aufprägen, ist geringer. Nachteilig wäre hingegen der Verdacht einer geringeren Formbarkeit bzw. Lernbereitschaft zu erwähnen, wie es in den Interviews mehrmals anklang. Interessant erscheint im Hinblick auf diese Überlegungen das

¹⁵²⁶ Etheridge Knight. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 29.

¹⁵²⁷ Vgl.: Kapitel 3. 2., Die Frage der Existenz eines Institutstons, S. 218–229.

Lehrprogramm der britischen «University of Lancaster»¹⁵²⁸, die mit dem «Centre for Transcultural Writing and Research» zusammenarbeiten und hier auffallend interessante Projekte entwickelt haben.¹⁵²⁹

Welchen Schluss man daraus ziehen mag, ob man argumentiert, es sei von Vorteil, angehende LiteratInnen beherrschten zuerst das Handwerk, die Welt werde sich von alleine einschreiben oder ob man zuerst die Themen, die für einen wesentlich sind, in sich trägt, um sich alsdann die Techniken anzulernen, ist möglicherweise auch nicht die relevanteste Frage. In Debüts älterer KollegInnen, wie zum Beispiel jenem Luis Begleys, das 1991 erfolgte,¹⁵³⁰ der zu jenem Zeitpunkt bereits 58 Jahre alt war,¹⁵³¹ zeigt sich, dass auch der zweite Weg ein durchaus gehbarer ist.

3. 4. Schlussfolgerungen

„Mein literaturkritisches Schreiben ist Gespräch, will Gespräch sein und kommt aus dem Gespräch. Es handelt sich dabei nicht um eine <sacra conversazione>. Es darf ruhig laut und ruppig, verspielt und kokett, idiosynkratisch und obsessionell dabei zugehen. Es soll anregend, meinethalben aufregend ablaufen, und amüsant kann es auch ganz gern sein.“

(Tilman Krause: Literaturkritik ist Gespräch. In: Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller? Berichte aus der Werkstatt. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005. S. 142.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass auch Lehrende ihre Zweifel an der Lehrbarkeit haben bzw. klar eingrenzen, was ihres Erachtens jeweils zu vermitteln sei und wo der Lehre Grenzen gesetzt sind. Die Techniken, die in den Lehr- und Studiengängen angewandt werden, differieren nicht per se vom autodidaktischen Weg (Lektüre, Austausch, Vernetzung), doch bedürfen sie aufgrund des Curriculums und der Gruppensituation einer geringeren Anstrengung des Einzelnen.

Lehrtechniken, die an der Mehrheit der universitären Institute angewandt werden, sind die Anregung der Lektüre, das Erlernen der Technik des «Close

¹⁵²⁸ Vgl.: <http://www.lancs.ac.uk/fass/english/undergrad/index.php> bzw.: <http://www.lancs.ac.uk/fass/english/postgrad/creativewriting/index.php> – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.

¹⁵²⁹ Vgl.: <http://www.transculturalwriting.com/> – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.

¹⁵³⁰ Vgl.: http://www.dieterwunderlich.de/Begley_luegen.htm – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.

¹⁵³¹ Vgl.: http://www.dieterwunderlich.de/Begley_luegen.htm#com – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.

Reading», also der bewussten Lektüre unter dem Aspekt ‹Wie ist das Werk gemacht?›, das Diskutieren der eigenen Arbeiten im Workshopprozess, während der Verfasser, die Verfasserin zuhört und mit den kritischen Stimmen auf sein/ihr Werk umzugehen lernt, und bei dem sich alle in der Gruppe handwerkliches Können sowie Reflexionstechniken dem eigenen Schreiben gegenüber aneignen können. Außerdem die Vermittlung eines realistischen Blicks auf den gewählten beruflichen Weg, auf Machtstrukturen im literarischen Feld und die Realität der marginalen Chancen sich zu etablieren. Ebenso die Anregung, ein Daily Journal zu führen, auch wenn dieses in der Regel im Seminar nicht vorgelegt wird. Verfertigte Skizzen, literarische Fragmente, Ausschnitte aus der Sekundär- und der Literatur, Bildmaterialien, Objekte, Zeitungsausschnitte, Persönliches sowie jegliche Form der Informationen¹⁵³² werden darin gesammelt. Diese Form des Arbeits- und Beobachtungstagebuchs bleibt nicht auf subjektives Dokumentieren von Emotionen beschränkt, es schult das kritische Sprachbewußtsein, es ist privat und von jeglicher Kritik anderer Schreibender bzw. Lesender ausgenommen.¹⁵³³

„Im Journal reflektiert der Schreibende persönliche Erfahrungen und bindet sie in den sozialen Kontext ein. In den folgenden Arbeitsphasen löst sich der Schreibende zunehmend von vorhandenen Inhalten und Formen. Denn der Vorgang, Informationen und Beobachtungen zu dokumentieren, löst neue Assoziationen aus. Auf diese Weise werden während der Journalarbeit nicht nur Informationen integriert, sondern immer auch neue Bilder generiert.“¹⁵³⁴

Eine Übungsvariante, die an den universitären Instituten im deutschsprachigen Raum nicht eingesetzt wird und auf die an dieser Stelle dennoch hingewiesen werden sollte, ist das Übersetzen. Sarah Kirsch betont, es nutze vor allem der Genauigkeit im Umgang mit Sprache: „Das ist etwas, das man mal getan haben muß, wenn man schreibt, glaube ich. Ich habe niemals einen Text genauer gelesen, als einen, den ich übersetzen wollte. Man muß hinter alle Geheimnisse kommen [...].“¹⁵³⁵ Sie bezeichnet das Übersetzen als „[...] eine

¹⁵³² Vgl.: Glindemann, Barbara: Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001. S. 223.

¹⁵³³ Vgl.: Ebenda. S. 224.

¹⁵³⁴ a.a.O.

¹⁵³⁵ Kirsch, Sarah: Fragen hinter der Tür. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 130.

Schule, in der man alles lernen [...]“¹⁵³⁶ könne. Auch Raoul Schrott unterstreicht die Bedeutung der Tätigkeit des Übersetzens für AutorInnen:

„Für mich, und ich denke, das trifft auf viele zu, war eine Art, die nötige Fingerfertigkeit zu erhalten, um die Sprache in meinem Kopf ins Deutsch zu übertragen, das Übersetzen. Den passenden Ausdruck zu finden, ist eine Frage der stilistischen Bandbreite, die man nur durch Übung erwirbt; dazu aber benötigt man auch ein Gefühl für Stilregister, oder genauer, für die Hierarchien der Sprache.“¹⁵³⁷

Ebenso Harry Mathews: „But I am translating my wife’s [novelist, Marie Chaix] last book, which is the best of all writing exercises, I feel. When you start translating, even a relatively simple text, you think you know nothing about writing, but you realize you know less than nothing. It makes you really start thinking about basics.“¹⁵³⁸

Der Zugang über die Literaturkritik im weitesten Sinn nimmt – falls vorhanden – an den meisten Instituten einen Raum am Rand des Lehrplans ein, dabei könnte hier die Technik des ›Close Readings‹ sowie der Textreflexion ebenso gelehrt werden.

Tilman Krause betont: Erfahrung im Schreiben habe jede/r für sich zu gewinnen.¹⁵³⁹ Einzig durch das Tun, kann gelernt werden, nur so sei ein ›eigener Ton‹ zu etablieren:

„Den [Ton, der zu ihnen passt,] ganz auszubilden, ihnen dabei zu helfen, sich im Schreiben selbst zu spüren, sich zu bestätigen oder zu verwandeln, das ist das geistige Abenteuer, das ich ihnen bieten kann, weil sie es sich selber bieten können. Ich bin nur Hebamme, aber das ist schließlich ein schon von Sokrates geadelter Beruf. Später [...] ist noch genug Zeit, daß sie sich anpassen, zurichten, instrumentalisieren (lassen). Aber in jener Elementarphase, in der sie bei mir arbeiten, müssen sie sich selbst erkunden.“¹⁵⁴⁰

¹⁵³⁶ a.a.O.

¹⁵³⁷ Schrott, Raoul: Die Erde ist blau wie eine Orange. München: dtv 1999. S. 124.

¹⁵³⁸ Harry Mathews. In: the way we write. Interviews with award-winning writers. Hg.ⁱⁿ: Baker, Barbara. London: Continuum 2007. S. 125.

¹⁵³⁹ Vgl.: Tilman Krause: Literaturkritik ist Gespräch. In: Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller? Berichte aus der Werkstatt. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005. S. 154.

¹⁵⁴⁰ a.a.O.

4. «European Association of Creative Writing Programmes»

Das europäische Netzwerk wurde im März 2005 nach dem ersten «International Congress of Creative Writing Programmes», der vom «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» organisiert wurde,¹⁵⁴¹ gegründet.¹⁵⁴² Bei diesem Kongress hielten Lehrende aus Deutschland, Dänemark, Norwegen, Großbritannien, der Tschechischen Republik, Israel und den USA Vorträge zu Themen der Schreiblehre.¹⁵⁴³ Der Ausgangspunkt des Kongresses war die Frage, ob andere Institute in Europa ähnlich oder grundlegend anders arbeiten. Außerdem wollte man einen Erfahrungsaustausch ermöglichen. Im Gegensatz zu den USA, wo die Lehrenden es gewohnt sind, einander einmal im Jahr zu treffen,¹⁵⁴⁴ stellte diese Erfahrung für die europäischen DozentInnen ein Novum dar. Als Fazit des Kongresses könne man, so Josef Haslinger und Hans-Ulrich Treichel im Vorwort des Bandes «Schreiben lernen – Schreiben lehren», festhalten, dass beinahe alle hierzulande jenen Fachbereich Lehrende auch ein literarisches Œuvre aufweisen können: ¹⁵⁴⁵ „[<]Literarisches Schreiben[>] wird in Europa fast ausschließlich von Schriftstellern unterrichtet.“¹⁵⁴⁶

„Symbolically, the congress was attended by participants from the two oldest creative writing programmes in the world, [<]Iowa Writers' Workshop[>] and [<]Maxim Gorky Literature Institute[>] (Moscow), as well as by representatives of more than 30 institutions from all European regions. [...] The congress showed both the need and the desire for closer European cooperation in this area. As a result, the [<]European Network of Creative Writing Programmes[>] was established in November 2005 in Prague. From 2005 to 2009, the Network was administered by the [<]Josef Škvorecký Literary Academy[>], Prague (with Daniel Soukup as the coordinator). In these years, the [<]Literary Academy[>] hosted the first five Network Symposiums, modest events attended by the representatives of the

¹⁵⁴¹ Vgl.: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 232.

¹⁵⁴² Vgl.: Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes ([<]EACWP[>]). Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁴³ Vgl.: Im Band «Schreiben lernen – Schreiben lehren» sind 19 der Beiträge zum Kongress abgedruckt. (Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 232.)

¹⁵⁴⁴ Vgl.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 7.

¹⁵⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁴⁶ Ebenda. S. 8.

member institutions, whose number varied between five and eight.¹⁵⁴⁷

2010 übernahm die in Madrid situierte «Escuela de Escritores», unterstützt von der «Escola d'Esriptura de l'Ateneu Barcelonès», den Vorsitz;¹⁵⁴⁸ diese Verteilung des organisatorischen Aufwands auf zwei Schulen gewährleiste, dass sich die Einzelnen trotzdem primär der Lehre widmen können, wie Daniel Soukup im Interview hervorkehrte.¹⁵⁴⁹ Während des sechsten Symposiums im September 2010 in Madrid entschied man sich für eine Umbenennung des Netzwerks in «Association»:¹⁵⁵⁰ „At the 6th Symposium, which took place in Madrid in September 2010, the official name was changed to the [◊]European Association of Creative Writing Programmes[◊] ([◊]EACWP[◊]), reflecting the higher level of interconnectedness now reached, as well as the perceived need to gain full legal status. Other changes included new Statutes, a new logo, and a new website. At this Symposium, Javier Sagarna, the director of [◊]Escuela de Escritores[◊], was elected the first [◊]EACWP[◊] President.“¹⁵⁵¹

Im Interview betont Muriel Villanueva, eine Dozentin der in Barcelona situierten Schule, dass ihr der Wechsel der Bezeichnung von «Network» zu «Association» unbedeutend erscheine, weitaus wesentlicher wäre ihr eine Streichung des Fokus auf Europa, da es auch außerhalb Europas an einer Zusammenarbeit Interessierte gebe, und es ihr wichtig wäre, diese explizit anzusprechen und nicht durch einen gewählten Terminus im Titel per se zu exkludieren.¹⁵⁵² Ursprünglich habe man den Bezug zu Europa im Namen als Referenz an gemeinsame Schwierigkeiten in der Akzeptanz der Lehre in den jeweiligen Nationen gewählt.¹⁵⁵³ Diese besondere Situation der nötigen permanenten Rechtfertigung des eigenen Tuns, wie sie insbesondere für den romanischen Sprachraum symptomatisch sei, gebe es in den englischsprachigen Ländern nicht, in Argentinien hingegen sehr wohl.¹⁵⁵⁴

¹⁵⁴⁷ Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([◊]EACWP[◊]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁴⁹ Vgl.: Daniel Soukup im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁵⁵⁰ Vgl.: Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([◊]EACWP[◊]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁵¹ a.a.O.

¹⁵⁵² Vgl.: Muriel Villanueva im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁵⁵³ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

Muriel Villanueva erklärt, sie hätte gerne eine Öffnung der «EACWP» allen gegenüber, die eine qualitativ hochwertige Ausbildung anbieten.¹⁵⁵⁵ Wie sie Qualität definiere? „No sé. Se difícil. [...] Lo que pasa en Europa ... hay [...] muchos talleres pequeños, hay muchos talleres con solo una persona [...]”¹⁵⁵⁶, diese könne man nicht in die «EACWP» aufnehmen, wolle man sich nicht entwerten.¹⁵⁵⁷ Bislang ist in den Statuten nur definiert, dass jede/r AntragstellerIn sein/ihr Lehrprogramm vorzuweisen habe, dem drei Empfehlungsschreiben anderer Schulen beizulegen sind.¹⁵⁵⁸ «Universität» könne als Kriterium nicht herangezogen werden, da eine Institutionalisierung der Lehre im universitären Rahmen in verschiedenen Ländern aufgrund der dortigen Verhältnisse unmöglich sei; so habe man entschieden, der Nachweis über eine gewisse Anzahl an SchülerInnen sowie Belege, ob die AbsolventInnen ins literarischen Leben des Landes integriert sind, ihre Werke publiziert werden oder ob sie in einem anderen Bereich des literarischen Feldes tätig sind, seien ausreichend.¹⁵⁵⁹

Zu den Gründungsmitgliedern des «ENCWP» zählen:¹⁵⁶⁰

Deutschland:

«Deutsches Literaturinstitut Leipzig»
 «Manuskriptum», Ludwig Maximilians Universität, München
 Literaturhaus München

Finnland:

Department of Creative Writing, «Orivesi College of Arts», Orivesi
 Department of Creative Writing, «University of Jyväskylä», Jyväskylä

Frankreich:

Université de Provence, Aix-en-Provence

Israel:

«Helicon»/«Poets for Peace», hebräisch-arabische Poetry School, Tel Aviv¹⁵⁶¹

Großbritannien:

School of Literature, Drama and Creative Writing, «University of East Anglia», Norwich
 School of Creative Arts, Film and Media, «University of Portsmouth», Portsmouth

Österreich:

«schule für dichtung», Wien
 «Robert-Musil-Literatur-Museum», «Klagenfurter Literaturkurs», Klagenfurt

¹⁵⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁵⁶ a.a.O.

¹⁵⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁶⁰ Vgl.: European Network of Creative Writing Programmes (ENCWP) URL:

<http://www.creativewriting.cz/DesktopDefault.aspx?tabid=87> – Zuletzt eingesehen am 12. 10. 2008. Inzwischen offline.

¹⁵⁶¹ Vgl.: <http://www.helicon.org.il> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

Polen:

Jagiellonian Universität, Krakau

Schweden:

«Litterär Gestaltning», Universität von Göteborg, Göteborg

Schweiz:

«Centre de traduction littéraire», Université de Lausanne, Lausanne

«Schweizerisches Literaturinstitut» (damals noch im Projektstatus)

Tschechische Republik:

«Literární Akademie Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého», Prag

USA:

«Iowa Writers' Workshop/International Writing Program», «University of Iowa», Iowa

Auffallend ist, dass zahlreiche der auf universitärer Ebene tätigen Institute bald wieder ausschieden; so beide britischen Universitäten, die französische ebenso wie die polnische und die Schweizer.¹⁵⁶² Im deutschsprachigen Raum verlängerten weder «Manuskriptum» noch das «Literaturhaus München» ihre jeweilige Mitgliedschaft;¹⁵⁶³ das Institut für «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» in Hildesheim kam hingegen für kurze Zeit hinzu.¹⁵⁶⁴

Außerdem schlossen sich die «Scuola Holden» in Turin und in Spanien verortete Initiativen dem Netzwerk an.¹⁵⁶⁵ 2011 sind auf der Mitgliederliste der «EACWP» nachstehende Schulen verzeichnet¹⁵⁶⁶ – hier sollen sie mit einer kurzen Darstellung zu ihren jeweiligen Charakteristiken versehen werden:

- **«ALEPH-ÉCRITURE»:**

Paris, Frankreich; URL: <http://www.aleph-ecriture.fr>

„L'Aleph, c'est la lettre A de plusieurs alphabets. C'est une nouvelle de Jorge Luis Borges. Et c'est, depuis 1985, le nom d'une société de formation à l'écriture. Elle a développé des pratiques vivantes dont le grand public et les institutions avaient besoin : ateliers d'écriture présentiels ou par e-mail, cycles de création littéraire, accompagnements personnalisés, lectures et rencontres publiques ; mais également formations de formateurs, formations à l'écriture professionnelle et journalistique, interventions sur mesure. [...] La société s'est professionnalisée. Elle compte 16 salariés permanents et des dizaines d'intervenants, soit réguliers (formés dans le cadre d'«Aleph»), soit invités. Son fonctionnement est celui d'un organisme à but non-lucratif de fait. Les équipes se sont régionalisées (des bureaux à Paris, Lyon et Bordeaux, des équipes dans 5 grandes régions). Les intervenants partagent une même culture de l'écrit, de ses pratiques, de sa pédagogie. Ils travaillent ensemble, proposent

¹⁵⁶² Vgl.: Daniel Soukup im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁵⁶³ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁶⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁶⁶ Vgl.: <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

une approche pédagogique active, pragmatique et participative. Les liens avec la recherche – grâce à cet irremplaçable «terrain» d'analyse que constitue une pratique vivante des ateliers [–] ont donné lieu à de nombreuses publications. Le premier atelier d'écriture «de la seconde génération» [...] est ainsi peu à peu devenu LA [«Aleph-Écriture»] référence française dans le domaine de l'accompagnement vers l'écriture de création.¹⁵⁶⁷

Regionale Gruppen existieren in Angoulême, La Rochelle, Angers, Nantes, Toulouse und Tarbes.¹⁵⁶⁸ «Aleph-Écriture» sei ein «centre de formation», als Schule im Sinne eines institutionellen Ortes könne und dürfe man es in Frankreich nicht benennen, so Alain André.¹⁵⁶⁹

„First off, we offer discovery activities, since writing workshops are still a little avant-garde in France. Next come the regular practice workshops (for which we had 60 groups in 2010–2011) and training courses. Lastly, we also offer creation workshops that focus on a writing project (20 groups in 2010–2011) and personalized coaching (reading-critiquing, help in rewriting.) In addition to the aforementioned, we also host writer conferences (where well-known writers present unpublished manuscripts) and we publish an anthology of the work done in the creation workshops.“¹⁵⁷⁰

Die Methode ist, im Vergleich zu anderen Studien- oder Lehrgängen auffallend theorielastig, was Alain André im Interview mit dem eminenten Widerstand der französischen Intellektuellen gegen die Idee, «Literarisches Schreiben» sei lehrbar, begründet.¹⁵⁷¹ Er umschreibt den Lehransatz des Instituts mit folgenden Worten:

„We aim for complete writing autonomy. We coach participants in the creative process, as writers and contemporary researchers have defined it (Didier Anzieu, Henri Bauchau and so on). We use a pedagogy that associates small group dynamics with a tradition centered on building knowledge (Henri Wallon, Lev Vygotski and the researchers working on reflexivity.)“¹⁵⁷²

Neben der Lehrtätigkeit Literarischen Schreibens widmet sich «Aleph-Écriture» auch der Forschung, so zum Beispiel zum Thema «Die Kunst, Kunst zu lehren»

¹⁵⁶⁷ <http://www.aleph-ecriture.fr/-Qu-est-ce-qu-Aleph,14-> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁵⁶⁸ Vgl.: André, Alain: Aleph-Écriture. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([<]EACWP[>]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁶⁹ Vgl.: Alain André im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁵⁷⁰ André, Alain: Aleph-Écriture. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([<]EACWP[>]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁷¹ Vgl.: Alain André im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁵⁷² André, Alain: Aleph-Écriture. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([<]EACWP[>]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

gemeinsam mit Denis Bourgeois und den «ARTS laboratoires» der Université de Bordeaux III.¹⁵⁷³ Im Gegensatz zu allen anderen in der «EACWP» vereinigten Instituten publizierte Alain André auch zwei fachspezifische Werke: «Écrire l'expérience» (gemeinsam mit Mireille Cifali), das vor allem die Bereiche Essay, Fragment sowie Schreibprozesse thematisiert, und «Devenir Écrivain. Un peu. Beaucoup. Passionnément», ein Handbuch des Schreibens,¹⁵⁷⁴ welches neben Schreibhemmungen sowie Blockaden auch die Suche nach der eigenen Stimme und das Bearbeiten des Textes bis hin zur Publikation fokussiert. Darin finden sich folgende 13 Empfehlungen für angehende AutorInnen:¹⁵⁷⁵

- „1. **Osez écrire.** Comme écrire procède du rêve et du fantasme, l'inhibition peut se trouver au rendez-vous. Allez au-delà, ayez le culot de vivre et d'écrire.
2. **Ecrivez à partir de votre expérience.** Ne craignez pas l'impudeur. Prenez des risques. Chevauchez le dragon.
3. **Trouvez-vous des lecteurs.** Écrivez avec les autres. Suivez des ateliers d'écriture. Trouvez-vous des amis favorables.
4. **Lisez les bons auteurs – les autres aussi.** Pour le plaisir et pour comprendre comment c'est fait.
5. **Recourez aux contraintes (oulipiennes ou non).** Utilisez-les pour vous surprendre et pour dépasser les moments de panne.
6. **Organisez-vous.** Ayez votre chambre d'écriture, vos refuges. Repérez vos rythmes personnels. Protégez votre temps.
7. **N'attendez pas l'inspiration.** Écrivez régulièrement, même quand ça résiste. Travaillez.
8. **Trouvez l'énergie, visez la cible.** Creusez dans vos passions, vos hontes, vos obsessions. Dépliez votre voix, puis travaillez-la, jusqu'à la plus infime virgule.
9. **Apprivoisez la composition d'ouvrage.** Devenez un spécialiste de la germination lente, de l'idée première aux relectures rédactionnelles.
10. **Ecrivez vraiment, ne rédigez pas.** Ne vous imitez pas vous-même. Ne recourez aux genres établis que pour apprendre.
11. **Soyez humble et orgueilleux à la fois.** Vous écrivez après beaucoup d'autres, en grim pant sur leurs épaules. Mais tout (re)commence avec vous.
12. **Sachez à quel sacrifice vous êtes prêt.** La pureté, le temps ou l'argent ? Si vous ne faites aucun compromis, vous n'aurez rien.
13. **Visez le lecteur inconnu, avec circonspection.** Assistez à des lectures, à des rencontres. Envoyez vos textes à des revues, à des concours. Étudiez les collections où vous rêvez d'être publié. N'arrosez pas les éditeurs. N'oubliez pas : l'écriture est ce qu'il y a de meilleur dans l'écriture.“

¹⁵⁷³ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁷⁴ Vgl. auch Kapitel 2. 1. 3., Handbücher, S. 69–128.

¹⁵⁷⁵ Die Wiedergabe folgt dem französischen Text einer bearbeiteten Fassung, die Alain André der Autorin am 24. 11. 2010 in drei Sprachen (Französisch, Englisch, Finnisch) zur Verfügung stellte. Vgl. auch: André, Alain: Devenir Écrivain. Un peu. Beaucoup. Passionnément. Paris: LEDUC.S Éditions 2007. S. 363–365.

Des Weiteren verfasste Alain André auch «Babel heureuse. L'atelier d'écriture au service de la création littéraire», das erst jüngst wieder aufgelegt wurde. Hierin findet sich auch eine Verankerung des «atelier d'écriture» fernab angloamerikanischer Bezüge: „L'expression [l'atelier d'écriture] est dérivée des ateliers des Beaux-Arts parisiens, et plus précisément de l'expérience du printemps 1968 : les étudiants et enseignants grévistes s'étaient approprié les lieux et les outils qui s'y trouvaient, afin de produire les objets graphiques de leur choix (tracts, affiches, etc.) [...] [.]“¹⁵⁷⁶

In allen drei Werken ist Alain André's Bezugnahme auf und Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Theorien auffallend, insbesondere in «Babel heureuse»; eine weitere Konstante stellt die explizite Betonung der Notwendigkeit einer Bearbeitung jedes literarischen Werks nach dem ersten Entwurf dar. Dies zeigt sich auch in der Darstellung eines etwas veränderten Prozess-Modells¹⁵⁷⁷ in «Devenir Écrivain», das er auf 15 Stufen erhöht:¹⁵⁷⁸ auf den Ideenkeim folgen Thema, Gestaltung des erzählerischen Universums inklusive Figurendarstellung, Recherche, Verfeinerung des erzählerischen Universums und «charpente provisoire» – also die Konzeptionierung des Bauplans; Stufe 7 ist alsdann die ausgefeilte Szenenfolge, aus dieser resultiert der Erstentwurf, darauf folgt das Abhängen-Lassen («tiroir») und die drei Bearbeitungsschritte «Relectures et programme, puis corrections, liés aux problèmes de charpente», «Relectures et programme, puis corrections, liés à la continuité», «Relectures et corrections liées au style et à la langue», bevor das Manuskript in Phase 13 an zwei oder drei ErstleserInnen übergeben werden kann. Seine Auswahlkriterien für diese primären RezipientInnen lauten:

„J'aime disposer de la lecture amicale de deux ou trois personnes, que je choisis en fonction des questions que je me pose. Parmi elles, il se trouve toujours : un excellent lecteur de ce genre d'ouvrage que je viens d'écrire, mais qui n'est pas un écrivain ; un écrivain (qui va discuter du comment c'est fait) ; et un lecteur lambda. [Primo] Levi prône lui aussi le recours à un lecteur cobaye, suggérant même le conjoint, ce qui me laisse un peu perplexe : jamais, *my God*!! [Hervorhebung i. O.]“¹⁵⁷⁹

Auch im Interview nimmt Alain André darauf Bezug, wie wesentlich seines Erachtens die Schaffung eines außenliegenden Resonanzraumes für junge

¹⁵⁷⁶ André, Alain: Babel heureuse. L'atelier d'écriture au service de la création littéraire. (Mir vom Autor in Kopie zur Verfügung gestellt.) S. 23.

¹⁵⁷⁷ Vgl. das Kapitel 6. 1., Von der «Schreibwerkstätte Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik», S. 467–493.

¹⁵⁷⁸ Vgl.: André, Alain: Devenir Écrivain. Un peu. Beaucoup. Passionnément. Paris: LEDUC.S Éditions 2007. S. 229–234.

¹⁵⁷⁹ Ebenda. S. 234.

AutorInnen sei, weder Freunde noch Familie seien aufgrund persönlicher Verflochtenheit dazu geeignet fundiertes Feedback zu geben.¹⁵⁸⁰

Die Korrekturen der ErstleserInnen sind alsdann erneut einzuarbeiten, worauf eventuell nichts anderes folgt als der Beschluss, von Neuem zu beginnen oder aber dass das Manuskript als fertiggestellt bezeichnet werden kann.

Alain André selbst besuchte als junger Autor eine Schreibwerkstätte, begann auch in jenem Rahmen zu lehren, doch stieß dort sein Konzept einer Lehre Literarischen Schreibens, die auf erzähltheoretischer, literaturwissenschaftlicher Basis fußt, auf keine Gegenliebe, weshalb er sich entschied, 1985 «Aleph-Écriture» zu gründen.¹⁵⁸¹

Im Interview betont Alain André, jede/r TeilnehmerIn eines Lehrgangs müsse eines Tages an den Punkt geführt werden, wo er oder sie den/die lehrende/n Dozentin – im übertragenen Sinn – «töte», um danach eigenständig arbeiten zu können.¹⁵⁸² Diesen Abnabelungsprozess habe der Lehrende zu fördern.¹⁵⁸³

Dass es in Frankreich bis heute undenkbar ist, auf ein Buchcover den Vermerk zu setzen, man habe da oder dort eine Ausbildung als LiteratIn besucht, denn das rieche nach Schweiß, merkt Alain André als erschwerenden Umstand der Lehre an.¹⁵⁸⁴ Seines Erachtens werde sich die Einstellung zur Lehre erst dann in Frankreich verändern, wenn ein Autor, eine Autorin, sich auffallend erfolgreich am Markt etabliere und zudem in jenem Moment den Mut habe, darauf hinzuweisen, dass die Genieästhetik Humbug sei und er bzw. sie eine Ausbildung an diesem oder jenen Institut absolviert habe.¹⁵⁸⁵ Bislang herrsche jedoch bei den AbsolventInnen diesbezüglich eine auffallende „amnésie“¹⁵⁸⁶.

Eine Zusammenarbeit mit Verlagen im herkömmlichen Sinn könne er sich nicht vorstellen, doch werden mittlerweile häufig junge LiteratInnen von VerlegerInnen mit dem Hinweis an sie verwiesen, wolle man ein detailliertes Feedback auf die eingereichte Arbeit, solle man sich mit «Aleph-Écriture» in Verbindung setzen.¹⁵⁸⁷

Auf die Frage nach einem Vergleich des autodidaktischen Wegs mit demjenigen einer Ausbildung im Rahmen eines Lehr- oder Studiengangs wies Alain André darauf hin, dass seines Erachtens auch in letzterem stets ein Sich-

¹⁵⁸⁰ Vgl.: Alain André im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010

¹⁵⁸¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁸² Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁸³ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁸⁶ a.a.O.

¹⁵⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

selbst-Aneignen gefragt sei,¹⁵⁸⁸ jede/r habe die Aufgabe „[...] to reinvent writing [...]“¹⁵⁸⁹.

Ein wesentliches Arbeitsgebiet des Ausbildungszentrums neben der Lehrtätigkeit ist auch die Ausbildung Lehrender:¹⁵⁹⁰

„We train about 50 new writing teachers each year, who in turn go out in the world to sow their writing seeds. [...] [⌈]Aleph[⌋] is at a pivotal point in its history. No longer the pedagogical laboratory run by volunteers that it was in the beginning, it still leans on French literary traditions (surrealism) and the leading Francophone literary heritage where authors claim <to know what they are doing> (the [⌈]New Novel[⌋] [*Nouveau Roman*] [Hervorhebung i. O.] movement, [⌈]OULIPO[⌋] [*Ouvroir de littérature potentielle*] [Hervorhebung i. O.] and diverges from the well-beaten paths of the conventional world novel. It sees itself as the kingpin of a future writing school recognized by the public authorities.“¹⁵⁹¹

- «CASA DE LETRAS. Escuela de Escritura y Oralidad»:

Buenos Aires, Argentinien; URL: <http://www.casadeletras.com.ar>

„[⌈]Casa de Letras[⌋] es una asociación civil dedicada a enseñar y desarrollar integralmente la lectura, la escritura, la narración oral, y los universos vinculados a ellas. Está destinada a quienes desean profundizar en el placer de leer, escribir, y contar historias. A quienes buscan en la palabra un medio para expresar su creatividad. A quienes aman la literatura y quieren hacer de su pasión un oficio. [...] Diseñamos una organización eficaz y eficiente que optimice el desarrollo de las capacidades humanas de alumnos, empleados y profesores. Promovemos la pluralidad de enfoques teóricos y artísticos en el equipo docente. Ofrecemos un espacio amable, propicio para el encuentro y la expresión de lo propio. [⌈]Casa de Letras[⌋] aspira a convertirse en un núcleo desde el cual se proyecte la expresión artística como transformadora del individuo y de la sociedad, y se piense a la cultura como factor básico del desarrollo humano. Porque hay un lector en la historia de cada escritor. Porque contar y leer son formas de reescribir la literatura y también la vida.“¹⁵⁹²

¹⁵⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁸⁹ a.a.O.

¹⁵⁹⁰ Vgl.: <http://www.aleph-écriture.fr/-Les-formations-de-formateurs-en-> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

¹⁵⁹¹ André, Alain: Aleph-Écriture. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([⌈]EACWP[⌋]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁹² http://www.casadeletras.com.ar/sitio/la_escuela/que_es_CD.L.htm – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

- **«ESCOLA D'ESCRITURA ATENEU BARCELONÈ»:**
Barcelona, Catalonia; URL: <http://www.campusdescriptura.com>

Die Wurzeln der Schule¹⁵⁹³ liegen in einer der ersten «Creative Writing» Schulen Kataloniens, «Aula de Lletres» genannt:¹⁵⁹⁴

„In these twelve years of history the school has become increasingly active, and has seen the growth of its student body as well as its staff (currently seven people), its teaching staff (composed of more than eighty teachers) and its prestige. Since its foundation in 1998 more than 8.500 students have attended this school. Many of them —fifty or sixty a year— have made their first steps in a promising literary career or have become professional in the publishing world.“¹⁵⁹⁵

In über 80 Kursen, die ganztags angesetzt sind, wird auf Katalanisch bzw. Spanisch «Literarisches Schreiben» sowie Verlagswesen, Lektoratsarbeit und Buchhandel gelehrt:¹⁵⁹⁶

„[L'Escola d'Espectura] és una escola d'experimentació creativa i d'aprenentatge professional que recull la tradició viva de les escoles d'arts aplicades i oficis artístics, de llotges i conservatoris, amb l'objectiu d'esdevenir un centre catalitzador de nous batecs culturals i literaris. L'Escola s'adreça a aquelles persones amants de la llengua i de la literatura que vulguin convertir la seva passió en un ofici [–]bé el d'escriptor, bé el de professional del món editorial[–] o aprofundir en el plaer de la lectura i l'espectura. L'Escola posa a l'abast de l'alumnat les eines i tècniques pròpies de l'ofici d'escriure, per tal que cada persona pugui emprendre, amb els fonaments necessaris, el seu itinerari literari personal. L'Escola ofereix atenció personalitzada i, per tant, el nombre d'alumnes per grup està estrictament limitat.“¹⁵⁹⁷

Darüber hinaus ist das Zentrum «Ateneu Barcelonès» ein wesentlicher kultureller Faktor der Region:

„The [Escola] is one of the three main pillars of the activity of the [Ateneu Barcelonès], an association that has been deeply involved in the Catalan society and culture of the last hundred years. The [Ateneu] aims to actively promote the cultural development of its country. The most distinguished members of the arts and the culture, of politics and economy, of philosophy and writing, find in the [Ateneu] a place to think, debate, explain and share their ideas and projects. Ideas born in the [Ateneu] have often had a significant influence. Since early twentieth century the [Ateneu Barcelonès] is established in the heart of the city, in the Savassona Palace, a gothic

¹⁵⁹³ Gegründet 1998. Vgl.: <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁵⁹⁴ Vgl.: Villanueva, Muriel: Escola d'Espectura de l'Ateneu Barcelonès. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([EACWP]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁹⁵ a.a.O.

¹⁵⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁵⁹⁷

http://www.campusdescriptura.com/web/continguts/ca/apartats/menuprincipal/l_escola/qu_e_es/index.html – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

palace rebidder during the years of the best Catalan modernism, beside the Rambles, in the hub of the public life. The Palace is blooming with activity: it holds the most important private library in Catalonia and the Writing School and offers an intense variety of cultural activities.¹⁵⁹⁸

Eine weitere Prägung des literarischen Lebens – auch über den engen Kreis der angehenden AutorInnen hinaus – wird durch Einbindung potenzieller LeserInnen ins Geschehen der Schule angestrebt:

„The [Escuela] also organizes several other cultural and literary activities: one annual writing contest, acts in homage to writers, book presentations and other literary acts. On this matter, one of our most significant activities is the cycle of conferences ‘Amb veu pròpia’ (‘In Their Own Voice’), where students meet with the most important fiction writers, poets and songwriters in our Catalonia and Spain and speak with them about their literary career. Another significant activity was the so-called ‘Apadrina una paraula’ (‘Sponsor a word’) on Saint George’s Day, a call for people to sponsor out-of-use words, organized together with the [Escuela de Escritores]. More than 22.000 people participated and it was widely discussed about in the mass media and by distinguished people in the worlds of culture and politics.”¹⁵⁹⁹

Muriel Villanueva kehrt im Interview hervor, man verliere als lehrende Autorin im Kollegium den Status des/der Einzelkämpfers/in, den sie als belastend erlebte:¹⁶⁰⁰ „El claustre de l’Escola està format per 80 professors, tots ells escriptors, crítics literaris o professionals de les principals editorials de Barcelona.”¹⁶⁰¹ Im Interview unterstrich Villanueva auch die Grenzen der Lehrbarkeit; ihres Erachtens sei Handwerk und Erzähltechnik wie Perspektive, Strukturelemente, Figurendarstellung, Szenengestaltung und der Umgang mit Zeit in literarischen Arbeiten bis zu einem gewissen Grad lehrbar; darüber hinaus bedürfe es jedoch des Talents und in eigenständigen Arbeiten zeige sich, wer es habe und wer nicht.¹⁶⁰² Vergleiche sie den autodidaktischen Weg mit jenem mittels eines Lehrgangs, so würde sie sagen, es differiere primär im Hinblick auf die dafür nötige Zeit.¹⁶⁰³ In Lehr- oder Studiengängen erhalte man

¹⁵⁹⁸ Villanueva, Muriel: Escola d’Escriptura de l’Ateneu Barcelonès. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([EscWP]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁵⁹⁹ a.a.O.

¹⁶⁰⁰ Vgl.: Muriel Villanueva im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁶⁰¹

http://www.campusdescriptura.com/web/continguts/ca/apartats/menuprincipal/l_escola/qui_som/index.html – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁶⁰² Vgl.: Muriel Villanueva im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁶⁰³ Vgl.: a.a.O.

eine strukturierte Übermittlung der Inhalte und könne so rascher Fortschritte erzielen als es AutodidaktInnen möglich sei.¹⁶⁰⁴

Im Hinblick auf Lehrmethoden erachte sie es als wesentlich, dass DozentInnen keine kastrierende Wirkung aufgrund einer Dominanz ihrer eigenen ästhetischen Positionierungen ausüben oder indem sie bestimmte Erzähl- bzw. Gestaltungsmodi mit Adjektiven wie «richtig» und «falsch» etikettieren und so zur Prämisse erheben.¹⁶⁰⁵ Einer neutralen Darstellung verschiedener Techniken sei der Vorzug zu geben, ebenso der Ermutigung der TeilnehmerInnen eigenständig auf Basis der erworbenen Kenntnisse zu experimentieren.¹⁶⁰⁶

In der «Escola d'Esriptura» liegt der Fokus der Lehre überwiegend auf technischen Aspekten.¹⁶⁰⁷ Nach fünf Jahren der Lehrtätigkeit, so Muriel Villanueva, bemerke sie, dass andere Bereiche weitaus mehr Faszination auf sie ausüben: das Innenleben des Autors, der Autorin, die Frage der Inspiration – wie Rubén Abella sie in seinem Beitrag zur «2nd International Conference on Creativity and Writing» mit dem Titel «Ask the Apple Tree. Notes on Living and Writing»¹⁶⁰⁸ aufwerfe.

An der «Escola d'Esriptura» sei man derzeit im Gespräch über eine Form der Kooperation oder eventuell sogar einer Anbindung an die Universität.¹⁶⁰⁹ Sie persönlich stehe dem skeptisch gegenüber, da das universitäre System bestimmte Rahmenbedingungen wie z. B. Benotung vorsehe, das Niveau durch die Veränderungen der letzten Jahre gesunken sei, die Studiengebühren sehr hoch seien.¹⁶¹⁰ Eine Anbindung an andere künstlerische Studien erscheine ihr weitaus erfolgversprechender.¹⁶¹¹ Ihre Ansicht gegenüber einer Einbindung von AgentInnen und VerlegerInnen ins Seminargeschehen sei gleichfalls zwiespältig, denn einerseits spreche nichts gegen eine Beratung derjenigen, die sich bereits mit ihrer Abschlussarbeit beschäftigen, andererseits sei zu bedenken, dass eine Vermittlungstätigkeit an den Markt nicht Aufgabe eines Instituts sei.¹⁶¹²

¹⁶⁰⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁰⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁰⁸ Vgl.:

https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/26852/Program_Writing_Creativity.pdf?sequence=1 – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

¹⁶⁰⁹ Vgl.: Muriel Villanueva im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁶¹⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁶¹¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁶¹² Vgl.: a.a.O.

- **«ESCUELA DE ESCRITORES ALONSO QUIJANO»:**

Alcázar de San Juan, Spanien; URL: <http://www.culturalaq.com/>

„Es una escuela dirigida a los amantes de la lengua y la literatura que quieran convertir su pasión en un oficio o profundizar en el placer de la lectura y la escritura. La [Escuela de Escritores Alonso Quijano] es la primera escuela de creación literaria en Castilla-La Mancha y ofrece, de la mano de escritores y expertos, herramientas y métodos para mejorar el quehacer literario de aquellos que desean utilizar la palabra para canalizar su creatividad. El talento no se puede transmitir, pero sí es posible enseñar a descifrar las técnicas que los escritores barajan para elaborar un texto.“¹⁶¹³

- **«ESCUELA DE ESCRITORES»:**

Madrid, Spanien; URL: <http://www.escueladeescritores.com>

Gegründet wurde die «Escuela de Escritores» 2003 auf Basis der Erfahrungen eines Online-Workshops, Writer's Workshop genannt, der im Oktober 2000 in Madrid von Enrique Páez abgehalten worden war.¹⁶¹⁴

„[Escuela de Escritores] is a literary centre focused on the teaching of writing, both creative writing (narrative, poetry, cinema, blogs, etc.) and business and professional writing. In [Escuela de Escritores] we think that writing is primarily a craft, a craft that can and should be learned. When practiced with enjoyment, it is fun; when undertaken with skill and talent, the craft becomes art. To teach this craft is why School of Writer's exists. The school's strongest point have [sic!] always been our teachers and their shared vision of the teaching of literary creation. The school has a team of more than fifty teachers coming from the farthest corners of the Spanish-speaking world who share two concerns, neither of which is accidental: a passion for teaching and the fact that they themselves are also writers. It is not essential to be a great writer –it is more important to be a great teacher–, but it is important to be close to the feelings and needs of a writer. Most of our teachers are former students, in this and in other schools and workshops, therefore they know well the learning processes that have helped them to grow as writers. Small groups, personalized attention, a wide range of different courses and levels, writing and reading as a double tool for learning, are the baselines of our methodology. [Escuela de Escritores] has schools in Madrid, Burgos and Zaragoza, is also specialized in teaching creative writing in Internet and works with several companies and institutions in training their workers in effective writing. Our [Master in Narrative], a two year course that combines theory, practice and creativity classes, gives our students a complete approach to the art and the craft of

¹⁶¹³ http://www.culturalaq.com/escuela_escritores/escuela.html – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁶¹⁴ Vgl.: Torres, Mariana: Escuela de Escritores. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([EACWP]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

writing, and is the result of more than ten years of experience in teaching creative writing.“¹⁶¹⁵

Die DozentInnen sollen einerseits Erfahrungen als AutorInnen haben und andererseits talentierte PädagogInnen sein: „To be a teacher in [Escuela de Escritores] it is not essential to be a great writer —it is more important to be a great teacher— but it is important to be close to the feelings and needs of a writer.“¹⁶¹⁶ Der Schwerpunkt liegt auf der praktischen Textarbeit in Form des Feedbacks, theoretische Inputs werden eher marginal eingewoben.¹⁶¹⁷ Gelehrt wird in realen Klassen ebenso wie mittels Internetklassen, letztere werden gerne auch von Studierenden aus Lateinamerika besucht.¹⁶¹⁸ Mariana Torres beschreibt die Gruppen der «Escuela de Escritores» als inhomogen: „Students who after five years of classes finally publish a complete book of short stories, students who won an important prize with the[ir] first, second, or fifth novel, or students that simply write and live writing. Students that sometimes also become teachers.“¹⁶¹⁹

Das Lehrkonzept wird implizit deutlich bei folgender Beschreibung der Methode; auf die verwendeten Verben in ihrer geringfügigen Bedeutungsdifferenz sowie auf die hierarchische Gegenüberstellung Gruppe – ProfessorInnenschaft soll vorab hingewiesen werden:

„Para iniciarte y profundizar en las técnicas propias del oficio de escritor, no hay nada mejor que **la práctica y el trabajo sobre tus propios textos** [Hervorhebung i.O.]. Así, a partir de las propuestas de escritura que acompañan a los materiales teóricos, cada semana tendrás la ocasión de escribir un texto. Este ejercicio y los de tus compañeros serán la base del trabajo en clase. Tus textos serán comentados por el grupo y analizados por el profesor, que señalará los aciertos y los problemas, siempre argumentando sus opiniones y aportando soluciones para mejorar lo escrito y cimentar tu aprendizaje. Al participar en el comentario y análisis de los textos de tus compañeros, desarrollarás tu criterio literario y afinarás la mirada crítica sobre tus textos.“¹⁶²⁰

Die beiden DozentInnen Sagarna und Torres sprechen sich für ein Prima-vista-Feedback nach laut vorgelesenem Text aus, wobei jede/r der Teilnehmenden

¹⁶¹⁵ Pop-Up auf: <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁶¹⁶ Torres, Mariana: Escuela de Escritores. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([Escuela de Escritores]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶¹⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁶¹⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁶¹⁹ a.a.O.

¹⁶²⁰ <http://www.escueladeescritores.com/estudiar-con-nosotros> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

eine Kopie vor sich liegen habe;¹⁶²¹ so könnten keine vorformulierten Antworten gegeben werden, sondern die unmittelbare Reaktion auf den Text sei hierdurch gefragt.¹⁶²² In zwei Stunden diskutiere man fünf kurze Prosaarbeiten,¹⁶²³ nicht jede/r der 15 Teilnehmenden könne also den eigenen Text besprochen zurück erhalten;¹⁶²⁴ grundsätzlich ziehe man es vor, in der Analyse in die Tiefe zu gehen, insbesondere, weil man auch glaube, dass Teilnehmende nicht nur durch das Feedback zur eigenen Arbeit Wesentliches lernen können, sondern generell durch die Gruppe als Echo-Raum.¹⁶²⁵

Javier Sagarna weist im Interview darauf hin, dass eine besondere Schwierigkeit das Thema der Textbearbeitung sei: Jedes Jahr falle es ihnen bei den vorbereitenden Lektoraten zur Jahresanthologie auf, dass manche ihre Texte in der Erstfassung bereits für fertiggestellt erachten und ihn nicht bearbeiten würden.¹⁶²⁶

Die Bedeutung des bewussten Lesens wird als wesentliches Ausbildungselement eines Autors, einer Autorin angesehen: „Además del trabajo sobre los textos, estamos convencidos de que **la lectura es parte fundamental de la formación de un escritor** [Hervorhebung i. O.] y por ello está muy presente en nuestras clases. Porque escritor es el que escribe, pero será difícil que lo haga con oficio sin haber leído mucho y bien.“¹⁶²⁷

Die Aufgabenstellungen gehen in der Regel von Primärtexten aus.¹⁶²⁸

Außerdem werden Lektürelisten mit zwei empfohlenen Werken pro Monat – seien es Klassiker oder von ZeitgenossInnen verfasste Arbeiten – ausgegeben, in manchen Kursen sind sie auch verpflichtender Teil der Gespräche, wobei der Fokus hier immer auf der Struktur, der Art und Weise, wie jene Autorin, jener Autor diesen Effekt erzeugte, liegt.¹⁶²⁹

¹⁶²¹ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶²² Vgl.: a.a.O.

¹⁶²³ Hier sei kurz darauf hingewiesen, dass jene während des Seminars besprochenen Arbeiten wahrlich sehr kurz gehalten sein müssen. Aufgrund der Lehrerfahrung am «Institut für Narrative Kunst» scheint der Autorin dieser Arbeit die Diskussion von fünf Texten in zwei Stunden unmöglich, noch dazu wenn das Workshop-Modell dem Prima-vista-Prinzip folgt!

¹⁶²⁴ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶²⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁶²⁶ Vgl.: a.a.O.

Vgl. auch die ähnlichen Erfahrungen an der «Sprachkunst», siehe Kapitel 6. 6. Meines Erachtens zeigt sich hier ein konzeptionelles Problem der Lehre in jenen Instituten: Aus zeitlichen Gründen wird kein Text – abgesehen von jenem für die jeweilige Jahresanthologie – über alle Stufen des Bearbeitungsprozesses exemplarisch begleitet.

¹⁶²⁷ <http://www.escueladeescritores.com/estudiar-con-nosotros> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

¹⁶²⁸ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶²⁹ Vgl.: <http://www.escueladeescritores.com/estudiar-con-nosotros> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

Kooperationen mit anderen nationalen und internationalen Schulen, interdisziplinäre Projekte im Bereich Schauspiel und Malerei sowie Wettbewerbe im Bereich Kürzestprosa erweitern das Angebot.¹⁶³⁰ Die «EACWP» wird als bereichernd bewertet, insbesondere im Hinblick auf den Austausch über pädagogische Prinzipien.¹⁶³¹ Es herrsche eine einander wertschätzende Atmosphäre, die isolierte Stellung, die man zuvor gehabt habe, sei seit dem Beitritt zum Netzwerk Vergangenheit.¹⁶³² In der Isolation allgemein sieht Javier Sagarna außerdem einen wesentlichen Nachteil des autodidaktischen Weges:¹⁶³³ Einem Genie möge die Lektüre zur Ausbildung und Vertiefung – in Selbstorganisation – genügen,¹⁶³⁴ und dass es eine mögliche Variante sei, erkenne man durch eine Betrachtung der Literaturgeschichte.¹⁶³⁵ Die Art und Weise der Weiterbildung sei bei beiden Wegen identisch, aber man mache es sich seines Erachtens als AutodidaktIn unnötig schwer – was jedoch jedem/r freistehe.¹⁶³⁶

In einem Interview äußert sich Javier Sagarna im Juni 2006 zum Thema, ein/e Autor/in werde geboren und nicht gemacht wie folgt:

„Yo estoy convencido de que los escritores, sobre todo, se hacen. Es cierto que uno puede nacer con una mayor o menor sensibilidad artística, pero eso vale de poco si no se moldea. Durante muchos años los escritores se moldearon solos –[]o casi, que las tertulias y los amigos escritores hacían muchas veces el papel que hace ahora un taller[–], a base de leer y escribir como posesos. Ahora los talleres pueden allanarnos el camino. No es que nos vayan a liberar de escribir o leer una sola línea, al contrario, pero sí que van a orientarlas de forma que en menos tiempo podamos adquirir una formación más completa y estructurada. Yo siempre digo con orgullo y gratitud que aprendí casi todo lo que sé de mis maestros en talleres de escritura o en tertulias que funcionaban de forma similar. No nací tocado por la pluma de un ángel, no.“¹⁶³⁷

Sagarna betont, er habe als Lehrender während der ersten Jahre sicherlich striktere Positionen vertreten, sei ein überzeugter Gegner von Handbüchern gewesen¹⁶³⁸ und verabscheue auch heute noch das Schreiben nach Rezepten, weil er nicht an sie glaube.¹⁶³⁹ Im Lauf der 13 Jahre, die er nunmehr als Dozent

¹⁶³⁰ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶³¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁶³² Vgl.: a.a.O.

¹⁶³³ Vgl.: a.a.O.

¹⁶³⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁶³⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁶³⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁶³⁷ <http://escueladeescritores.com/javier-sagarna#entrevista> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

¹⁶³⁸ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶³⁹ Vgl.: <http://escueladeescritores.com/javier-sagarna#entrevista> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

tätig ist, sei er jedoch flexibler geworden und frage sich nun primär, was die einzelnen TeilnehmerInnen benötigen.¹⁶⁴⁰ Javier Sagarna bezeichnet sich selbst als ein Schüler Enrique Páez', der an Sagarnas pädagogisches Talent glaubte; so sei er in die Lehre hineingewachsen:¹⁶⁴¹

„Ser profesor para mí significa tener el mejor trabajo del mundo, poder devolver, de alguna manera, todo lo que otros maestros me dieron a mí, pero también disfrutar de cada comentario, de ver cómo los alumnos crecen poquito a poco, cómo van desarrollando sus capacidades y haciéndose escritores. Es un privilegio, la verdad. [...] Primero me ofreció [Enrique Páez] unas clases a prueba, luego me propuso trabajar en su taller. Y así empecé a dar clases, primero compaginándolas con mi trabajo de entonces, los tres últimos cursos ya plenamente dedicado a ellas.“¹⁶⁴²

Als Dozent liegt sein Hauptaugenmerk auf „[...] dar guía y consejo, iluminar el camino y acompañar a los alumnos por él [...]“¹⁶⁴³.

„La libertad de cátedra de los profesores –[]y aquí hablo como socio de la [«]Escuela[» –] es una de las banderas de [«]Escuela de Escritores[»]. Cuando empezamos con este proyecto, una de las primeras decisiones que debimos tomar Isabel Cañelles, la directora de la Escuela, y yo, como jefe de estudios, fue decantarnos por uno de los dos modelos docentes posibles: la escuela de los temarios, con todo el peso puesto sobre los materiales teóricos y con directrices sobre cómo comentar los textos impuestas desde arriba, o la escuela de los profesores, en la que, sin descuidar en absoluto la calidad de los materiales, el peso se pusiera sobre los profesores y su capacidad para comentar los textos y para transmitir su visión particular de la escritura, su entusiasmo y su amor por la misma. Nos decantamos sin dudar por este segundo modelo y estamos convencidos de que fue un gran acierto, pues permite a los profesores dar lo mejor de sí mismos.“¹⁶⁴⁴

Die Beziehung DozentIn – Teilnehmende/r beschreibt Javier Sagarna als vertikal und somit implizit auch als hierarchisch:

„Hombre, más que un intercambio la enseñanza es una relación vertical donde uno, el profesor, da y otros, los alumnos, reciben. Esa es su naturaleza y la razón, por ejemplo, de que cobremos por ello. Dicho esto, también está claro que un profesor aprende muchísimo de sus alumnos, tanto en el plano humano como muchas veces en el literario. Pero es más bien un beneficioso efecto secundario que no forma parte de la esencia de la relación profesor-alumno.“¹⁶⁴⁵

¹⁶⁴⁰ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶⁴¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁴² <http://escueladeescritores.com/javier-sagarna#entrevista> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

¹⁶⁴³ a.a.O.

¹⁶⁴⁴ a.a.O.

¹⁶⁴⁵ a.a.O.

Hinzugefügt sei, dass andere KollegInnen Sagarnas ihm hierin widersprechen und die Lehre eher als Austausch sehen – wie zum Beispiel Ignacio Ferrando¹⁶⁴⁶ oder wie dieser Kommentar des Dozenten Juan Carlos Márquez:

„Sí, para mí la enseñanza es un intercambio de conocimientos, actitudes y sobre todo de entusiasmos y dudas. Yo creo que no es posible el arte sin vehemencia ni interrogantes. De los alumnos, aprendo sobre todo a aplicarme mis propios remedios. Muchas veces, los escritores tendemos a perder el rumbo en nuestro reino inexpugnable, a vagar de una habitación palaciega a otra con la mirada perdida y el cetro en la mano; al menos yo tengo esa tendencia. El hecho de estar en contacto constante con la escritura de mis alumnos me obliga a descender al mundo real, enfrenta mi realidad con otras, y me permite afrontar la autocrítica de acuerdo a criterios más objetivos, más universales.“¹⁶⁴⁷

Dennoch stimmen beide im Rahmen dieser Arbeit befragten DozentInnen – Torres ebenso wie Sagarna – darin überein, dass Zurückhaltung seitens des/der Lehrenden in der Textdiskussion oberstes Gebot sei;¹⁶⁴⁸ drohe der Diskurs hingegen abzuflachen, liege es am Lehrenden gegenzusteuern.¹⁶⁴⁹

Laut Sagarna müsse ein/e seriöse/r DozentIn folgende Eigenschaften aufweisen: „Amor por la literatura, amor por la enseñanza, ojo crítico más allá de trucos y recetas, respeto e interés por el trabajo de los demás y una base teórica y de análisis textual lo más amplia posible. También es conveniente ser escritor y haber asistido a talleres como alumno, pero no son requisitos indispensables, en mi opinión.“¹⁶⁵⁰

Mariana Torres, welche mit 19 Jahren zu unterrichten begann, sehr früh, wie sie im Interview unterstreicht,¹⁶⁵¹ betont, dass auch DozentInnen erst die Gestaltung des Unterrichts erlernen müssen, es genüge nicht, zuvor selbst an einem Institut studiert zu haben.¹⁶⁵²

- **«LITERÁRNÍ AKADEMIE** Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého»:

Prag, Tschechische Republik; URL: <http://www.literarniakademie.cz/>

„The [x]Literary Academy[y] was founded in 2000 as one the first Czech private universities, and its curricula, which blend artistic, scholarly, and practical components, remain unique in the Czech university system. The [x]Literary Academy[y] offers 3-year BA programmes and 2-year MA programmes in Creative Writing and in

¹⁶⁴⁶ Vgl.: <http://escueladeescritores.com/ignacio-ferrando#entrevista> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

¹⁶⁴⁷ a.a.O.

¹⁶⁴⁸ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁵⁰ <http://escueladeescritores.com/javier-sagarna#entrevista> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.

¹⁶⁵¹ Vgl.: Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶⁵² Vgl. auch Kapitel 5. 4. sowie Conclusio, S. 659.

Media Communication. Theoretical subjects include history of literature or media, literary or media theory, philosophy, cultural history, linguistics and psychology. In addition, all students are required to study English along with Anglo-American culture and literature or media. The teaching staff comprises prominent Czech writers, journalists, translators, filmmakers and other professionals, as well as leading scholars (literary critics, linguists, philosophers and historians). [...] Josef Škvorecký (1924), the patron of [«]Literary Academy[»], is one of the most prominent Czech post-war writers. After the Soviet occupation of Czechoslovakia (1968), Škvorecký left for Canada, where he founded the important publishing house Sixty-Eight Publishers which focused on Czech and Slovak underground and émigré literature.¹⁶⁵³

Gelehrt wird an der «Literární Akademie» von ausschließlich Primärwissenden ihres Fachbereichs, „[...] prominent Czech writers, journalists, translators, filmmakers and other professionals, as well as leading scholars (literary critics, linguists, philosophers and historians) [...]“¹⁶⁵⁴, überwiegend in Form von Schreibwerkstätten,¹⁶⁵⁵ ergänzt durch theoretische Fächer wie Literatur- und Mediengeschichte, Literaturtheorie, Linguistik, Psychologie, Philosophie und Kulturgeschichte.¹⁶⁵⁶

Die Abhängigkeit der Akademie von Studierenden und ihrer Studiengebühr zeigt sich auch im Verhältnis der BewerberInnen zu den Aufgenommenen:

„The academy has about 250 students, but many of them major in subjects other than literary writing. Students become translators, editors, scriptwriters, writers for new media, etc. Only a small minority has the ambition to be a literary writer, and an even smaller number actually succeed in this. As a private university the institute is mainly dependent on students for its income. Unlike many comparable art schools in other countries and in the Czech Republic itself, there is not a very strict admission selection procedure – when 60 students apply, around 50 actually get a place in the school.“¹⁶⁵⁷

Auf Mehrsprachigkeit wird auffallend Wert gelegt: „All students are also required to study English and one other foreign language (French, German, Russian or Spanish). [...] The current Rector is Martin Štoll, a documentary

¹⁶⁵³ Pop-Up auf: <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁶⁵⁴ Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([«]EACWP[»]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁵⁷ Cerutti, Sofie: Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL: http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346 – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

filmmaker. The overall number of students is roughly 210.”¹⁶⁵⁸ Englisch habe man als Zweitsprache eingeführt, weil man wisse, dass die meisten AbsolventInnen niemals von ihren Einkünften als AutorInnen werden leben können, und einem gute Kenntnisse dieser Fremdsprache relevante Vorteile am Arbeitsmarkt allgemein verschaffen könne.¹⁶⁵⁹ Darüber hinausgehend bedeute die detaillierte Auseinandersetzung mit einer erlernten Sprache stets auch eine Konfrontation mit dem Wissen um die eigene Muttersprache, ihre Besonderheiten und kulturellen Facetten.¹⁶⁶⁰ Außerdem sei die Tschechische Republik ein kleines Land; ohne erstklassige Kenntnisse des literarischen Lebens in anderen Ländern, der zeitgenössischen Weltliteratur sowie der Klassiker, könne keine/r ein/e ausgezeichnete/r Autor/in werden, so Daniel Soukup im Interview.¹⁶⁶¹

Die Lehrmethode beschreibt er in seinem Essay als personen- und gattungszentriert:

„The teaching of creative writing follows the ‹personal workshop› model, focusing on the distinctive approach of each teacher (always an acknowledged writer) rather than a unified strict curriculum. By selecting one of the teachers, creative writing students choose also the pedagogical method and the genre which suits them most. The present offer of genres includes fiction, poetry, drama, children’s literature, comics, and scriptwriting. Students majoring in Creative Writing attend a 3-hour writing workshop every week (this is double the normal length of a class at Czech universities). The teaching language is Czech. LA students can also take part in a small creative writing contest in English called [‹]ScribblingS[›].“¹⁶⁶²

Virtuellen Klassen steht er skeptisch gegenüber:

„Daniel Soukup of the Josef Skvorecky Literary Academy in Prague thinks students as well as teachers prefer face-to-face contact. ‹We do have an internet platform for our distance learning BA students. But even those students come to the school every now and again, about five times per semester. The in-house classes are most important. You may see it as technological conservatism. But we prefer to be a small school with a family atmosphere. And with real contact between teacher and student.›“¹⁶⁶³

¹⁶⁵⁸ Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([‹]EACWP[›]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁵⁹ Vgl.: Daniel Soukup im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁶¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁶² Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([‹]EACWP[›]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁶³ Cerutti, Sofie: Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL:

Benotung sei Usus, keine/r stelle sie in Frage, doch werde in der Regel ohnehin die Note A vergeben, was im österreichischen System dem «Sehr gut» entspricht.¹⁶⁶⁴ Daniel Soukup betont, er würde eine strengere Zertifizierung bevorzugen, statt Liebenswürdigkeit zum System zu erheben, auch wenn eine Bewertung literarischer Arbeiten bis zu einem gewissen Grad stets «subjektiv» genannt werden könne.¹⁶⁶⁵

Neben Präsenzstudiengängen wird auch ein Fernlehrprogramm angeboten, bei dem überwiegend mit Hilfe von «Moodle» gearbeitet wird, darüber hinaus treffen diese Bachelor-Studierenden einander 5-mal für eine Blockveranstaltung.¹⁶⁶⁶ Als Abschlussarbeiten der Studierenden können literarische Werke eingereicht oder theoretische Ansätze verfolgt werden, ebenso ist es möglich, eine Übersetzung abzugeben.¹⁶⁶⁷ Die vom DozentInnen-Kollegium als gelungenste Abschlussarbeiten bewerteten Werke werden in der Reihe «Prvotiny» (Erste Werke) herausgegeben.¹⁶⁶⁸ Insbesondere im Bereich Übersetzung sowie in der Kinderliteratur beginne die «Literární Akademie» sich einen Namen zu machen, so Daniel Soukup,¹⁶⁶⁹ und er führt zwei AbsolventInnen explizit an: „Other established writers among LA graduates are Jana Šrámková, who received the prestigious Jiří Orten Prize in 2009, and Václav Chochola.“¹⁶⁷⁰ Im Gespräch mit Sofie Cerutti betont Daniel Soukup, diejenigen, die eine Karriere als LiteratIn anstreben, seien die Minderheit:¹⁶⁷¹ „People want to work in media, as an editor, scriptwriter for television, in new media. They join a Creative Writing programme to improve their technical writing skills, not because they want to write novels or poems.“¹⁶⁷²

http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346 – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

¹⁶⁶⁴ Vgl.: Daniel Soukup im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.

¹⁶⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁶⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁶⁸ Vgl.: Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([EACWP]). (Vgl.:

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁷⁰ a.a.O.

¹⁶⁷¹ Vgl.: Cerutti, Sofie: Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL: http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346 – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

¹⁶⁷² a.a.O.

Neben der Organisation internationaler Symposien¹⁶⁷³ widmet sich die Literaturakademie auch dem Austausch mit anderen Lehrenden aus Europa:

„Since 2008, the [«]Literary Academy[»] has been involved in the Erasmus Programme, exchanging teachers and students mainly with the [«]University of Jyväskylä[»] (Finland), [«]Volda University College[»] (Norway), and [«]Bangor University[»] (Wales). At the [«]Literary Academy[»], incoming students can choose from a wide range of English courses focusing on British and American literature, culture, and media. Other courses taught in English, for instance regular creative writing workshops,¹⁶⁷⁴ are set to start in the academic year 2011/2012. Other plans for the near future include building an alumni network and striving to gain the official accreditation for a PhD programme [...].“¹⁶⁷⁵

- **«ORIVEDEN OPISTO» (Orivesi College of Arts):**

Orivesi, Finnland. URL: <http://www.orivedenopisto.fi>

„[«]Orivesi College of Arts[»] is an independent college focusing on education of music, creative writing, and visual arts. The College provides one-school year programmes («lines») and summer courses. The College also organizes seminars, symposiums and conferences. The one-school year / nine-month programmes focus on fiction writing, journalism, or drama and scriptwriting. The department also provides various short courses in summertime and longer multi-approach courses in wintertime. The students choose courses that best support their creative ambitions. The teachers themselves are professional writers, editors, or critics. The working language of the courses is usually Finnish. However, the department also organizes international courses and conferences in English. [«]Orivesi College of Arts[»] also provides academic studies in close cooperation with the [«]University of Jyväskylä[»]. The Finnish open-university system allows the students to achieve university credits in e.g. creative writing, literature, journalism, or pedagogy.“¹⁶⁷⁶

- **«SCHULE FÜR DICHTUNG»:**

Wien, Österreich;¹⁶⁷⁷ URL: <http://sfd.at>

¹⁶⁷³ Vgl.: Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([«]EACWP[»]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁷⁴ Diese lehrt Joanna Coleman. (Vgl.: Daniel Soukup, E-Mail-Auskunft, 16. 04. 2010.)

¹⁶⁷⁵ Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([«]EACWP[»]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁷⁶ Pop-Up auf: <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁶⁷⁷ Vgl. Kapitel 6. 2., «schule für dichtung», S. 494–548.

- «SCUOLA HOLDEN»:

Turin, Italien; URL: <http://www.scuolaholden.it>

Alles, so Lea landiorio, gehe von der Geschichte aus: „The stories are the beginning and end of all. We see them, we hear them. They happen all around us. Then we feel the urge to write them, to put them on a piece of paper before they’re gone for good.“¹⁶⁷⁸

Sei man fähig, im Mündlichen eine Geschichte spannend zu gestalten, gelinge dies auch unabhängig von Gattungen und Genres.¹⁶⁷⁹ «Literarisches Schreiben» im klassischen Sinn nehme deshalb in der Lehre nur einen kleinen Teilbereich ein, es werden gleichfalls digitale Literatur, Film, Journalismus und das Verfassen von Werbetexten thematisiert. Benannt ist die Schule übrigens nach der literarischen Figur Holden Caulfields, dem Helden aus J.D. Salingers Roman «Catcher in the Rye»:¹⁶⁸⁰ „The kid who wanted nothing to do with school, college, teachers, subjects and exams. This is a promise: he would have loved our school.“¹⁶⁸¹

„Launched in 1994 in Turin with commitment to creating a course with clear objectives, contents and ground-breaking teaching approaches, [«]Holden School[»] is a school of writing and storytelling. We teach how to craft stories and how to integrate theoretical concerns with practical experience. But then again, no one can teach talent. During the last 16 [...] years of experience [«]Holden School[»] honed its skills to the point of becoming a «laboratory»: if you have a story spinning in your mind, here you learn how to tell it in different ways and with different tools. But [«]Holden School[»] is much more than that; it boasts a cultural think tank of lecture, events, projects, contents and ideas.“¹⁶⁸²

Ausgehend vom Schlüsselbegriff «storytelling» wird zuerst das Meistern des mündlichen Ausdrucks fokussiert,¹⁶⁸³ um darüber hinaus gehend das Wachsen des Einzelnen als Ziel anzuvisieren:

„With fourteen years of experience behind us, we offer **experimental didactics** [Hervorhebung i. O.], multidisciplinary and independent, updated every year: these are the selling points in our programme.

¹⁶⁷⁸ landiorio, Lea: Scuola Holden. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([«]EACWP[»]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁷⁹ Vgl.: Gianluca Pallaro im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁶⁸⁰ Vgl.: landiorio, Lea: Scuola Holden. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([«]EACWP[»]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁸¹ a.a.O.

¹⁶⁸² Pop-Up auf: <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

¹⁶⁸³ Vgl.: Gianluca Pallaro im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

[...] The development of the individual comes through personal growth and cultural enrichment. For this reason we guarantee students a sound training scheme on both a cultural and professional level, an entrance ticket to any job related to storytelling. Moreover we help and encourage the most talented pupils to become authors. Meaning that we teach them to acknowledge their talent, to grow it and then put it to test.“¹⁶⁸⁴

Im Jahr 2009 bewarben sich 130 interessierte Erwachsene¹⁶⁸⁵ für den 2-jährigen Lehrgang mit wahlweisem Fokus auf narrativer Prosa oder Film; maximal 30 werden jährlich aufgenommen.¹⁶⁸⁶ Diese haben sich einem dreigliedrigen Auswahlprozess zu unterziehen, dessen Basis eine dreiseitige Arbeitsprobe in Form eines literarischen Selbstporträts darstellt, darauf folgt für die 50 bestgereihten BewerberInnen ein Aufnahmeverfahren, bei dem nach der Lektüre einer Kurzgeschichte mit Papiere, Schere und Klebstoff das Gelesene darzustellen ist.¹⁶⁸⁷ Die zehn Besten werden als TeilnehmerInnen akzeptiert, die anderen vierzig erhalten in einem Motivationsgespräch eine weitere Möglichkeit, die Jury von sich zu überzeugen.¹⁶⁸⁸ Besonderer Resonanz erfreut sich das «Holden Gymnasium», auch kurz «Gym» genannt, welches den unter 20-Jährigen als Austausch- und Weiterbildungsort zur Verfügung steht.¹⁶⁸⁹

„The activities are spread over the year and vary encounters during the week and at the weekend and individual courses. This is the deal: we host two main courses: [x]Holden Cinema[x] and [x]Holden Writing[x]. You pick one, you register and attend from October to June and if you wish you can stick around for the classes in the other course as well and attend classes on Thursday: a chance to explore the various fields of narration: from travelwriting, autobiography, fiction, film analysis to novel and scriptwriting. For those of you who have less time on their hands but are curious and interested in short courses during the year, every Wednesday evening, from October to

¹⁶⁸⁴ Iandiorio, Lea: Scuola Holden. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([x]EACWP[x]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁸⁵ Vgl.: Scuola Holden. 15 years of stories. Activities in 2009. (Translated by Vanessa Fuchs, Jahresbericht, vom Institut zur Verfügung gestellt. Vgl. auch: <http://www.scuolaholden.it/Scuola-Holden/Admission.aspx> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2010. Inzwischen offline.)

¹⁶⁸⁶ Vgl.: Iandiorio, Lea: Scuola Holden. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([x]EACWP[x]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁶⁸⁷ Vgl.: Gianluca Pallaro im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁶⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁸⁹ Vgl.: Iandiorio, Lea: Scuola Holden. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([x]EACWP[x]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

June, [«]Holden[»] offers a wide spectrum of courses: encounters on autobiographical writing (Writing about yourself) and the novel, fairy tales, animated cartoons and much more. Besides these courses we offer [«]Holden Weekend[»], devised for those who live outside Turin, and organized during 6 weekends, from January to May as well as [«]Holden Club[»], private tutoring for those who are developing a narrative project. [«]Holden Gym[»] is has been created in partnership with Piedmont Regional Council, who made it possible for us to offer a solid educational programme on Film and Writing studies at an accessible price, addressing in particular young people under 22. This year, as in 2008/09, we received more than 200 application forms.“¹⁶⁹⁰

Das Curriculum sieht zum einen Pflicht-, zum anderen vertiefende Wahlmodule vor, durch diese kann eigenständig ein Schwerpunkt gesetzt werden.¹⁶⁹¹ Der Einbindung theoretischer Einheiten stehen die DozentInnen, allesamt KünstlerInnen ihres Fachgebiets,¹⁶⁹² ebenso skeptisch gegenüber wie sie Handbücher ablehnen.¹⁶⁹³ Die Lektüre internationaler Klassiker der Weltliteratur ist hingegen Thema, da bewusstes Lesen als Basis allen Erzählens gesehen wird.¹⁶⁹⁴ Im Gegensatz zur «Escuela de Escritores» in Madrid mit ihrem hohen Anteil ehemaliger TeilnehmerInnen im Kollegium, setzte die «Scuola Holden» für sich fest, dass weniger als 50 % der Lehrenden aus der Gruppe der AbsolventInnen kommen sollen und anderen KünstlerInnen bei den restlichen Stellen der Vorzug zu geben sei, damit auch frischer Wind von außen in die Schule komme.¹⁶⁹⁵ Da Privatschulen in Italien nicht anerkannt sind, ist auch das Diplom, welches die «Scuola Holden» ihren TeilnehmerInnen ausstellt, einzig ein symbolischer Akt.¹⁶⁹⁶ Die Abschlussarbeiten selbst werden von einem Verleger gelesen, der alsdann aufgrund seiner internen Kenntnisse des Marktes die baldigen AbsolventInnen berät, welcher Verlag sich für ihr Manuskript interessieren könnte.¹⁶⁹⁷ Gianluca Pallaro vergleicht die in Italien herrschende Abwehrhaltung und Skepsis gegenüber der Lehrbarkeit Literarischen Schreibens, insbesondere von Seite der Intellektuellen und der Universitäten, mit jener in Frankreich.¹⁶⁹⁸

¹⁶⁹⁰ Scuola Holden. 15 years of stories. Activities in 2009. (Translated by Vanessa Fuchs, Jahresbericht, vom Institut zur Verfügung gestellt. Vgl. auch: <http://www.scuolaholden.it/Scuola-Holden/Admission.aspx> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2010. Inzwischen offline.)

¹⁶⁹¹ Vgl.: Gianluca Pallaro im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

¹⁶⁹² Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁹³ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁶⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

Generell kann resümiert werden, dass dieses noch immer existente Infragestellen eine Positionierung der einzelnen Initiativen im literarischen Feld erschwert, und die Notwendigkeit, das eigene Tun permanent zu rechtfertigen, die Mitglieder eint. Hierin liegen – von außen betrachtet – auch die Probleme des «EACWP»: Eine Debatte, die eine pädagogische Weiterentwicklung fokussiert, kann kaum geführt werden, und eine Kooperation ist für diejenigen, die ihre Position im literarischen Feld bereits etabliert haben, nicht von Interesse.

Die Schwierigkeiten eines europäischen Netzwerks umreißt der ehemalige Koordinator Daniel Soukup in seinem Artikel nur kurz:

„In continental Europe, any cooperation in the field of creative writing has to overcome obvious obstacles: the late arrival of the discipline, differences between the various national cultures, and, in particular, linguistic barriers. Another difficult issue is funding. For these reasons, the [◁]ENCWP/EACWP[▷] activities focused first on information exchange and smaller bilateral projects, particularly creative writing master classes.“¹⁶⁹⁹

Daniel Soukups Befund über den Status der «EACWP» erscheint nüchtern betrachtet zu optimistisch:

„The [◁]European Association of Creative Writing Programmes[▷], though still very small, is now firmly established as part of the European literary landscape. The priorities for the near future include initiating further growth of the Association, and buttressing the continuity of the work done (by improving communication outside the Association, setting up working groups dedicated to various aspects of creative writing etc.). On a global level, the European creative writing experience might in time yield significant contributions thanks to its indispensable sensitivity to multiplicity (including the attention paid to issues such as translation and multilingual writing).“¹⁷⁰⁰

Die Nachlese der «2nd International Conference on Creativity and Writing»¹⁷⁰¹ zeigt deutlich die Probleme der «EACWP». Nicht nur, dass pädagogische Ansätze differieren, es ist im Grunde kaum möglich, sich darüber fundiert auszutauschen – zumindest verglichen mit den englischsprachigen alljährlichen Konferenzen: Der Leiter von Aleph-Écriture, Alain André, gegenüber Sofie Cerutti:

„◁People feel terribly alone in their work. They want to share more than they do now.▷ Still, even when you meet foreign colleagues, it is difficult to exchange more than formalities. ◁We do have international meetings, like the meetings the EACWP organizes,▷ says the director

¹⁶⁹⁹ Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. ([◁]EACWP[▷]). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10.12.2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

¹⁷⁰⁰ a.a.O.

¹⁷⁰¹ Vgl.: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/26829> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

of the Parisian institute. <The problem is that we listen to each other and then conclude: <What you are doing is fine, but in our school it is different>.>¹⁷⁰²

Zum einen kommt hier die sprachliche Erschwernis im Raum Europa, welche Daniel Soukup in seinem Essay schon thematisierte, zum Tragen; dieses ließe sich, wären die finanziellen Ressourcen gegeben, relativ einfach mittels ÜbersetzerInnen und der Arbeit in kleineren Gruppen, unterstützt durch die Aneignung eines mehrsprachigen Fachvokabulars lösen. Zum anderen sind die Grundbedingungen in den Nationen sehr verschieden und darüber hinaus den Einzelnen oftmals eher unbekannt. Das Echo auf den Versuch, den sechs Schulen gemeinsam unternahmen, ein Seminar für Lyrik (Fundamentals of poetry) zu entwerfen und umzusetzen,¹⁷⁰³ ist symptomatisch:

„<Of course, language is crucial in Creative Writing,> says Gianluca Pallaro. <In such an international course, you can discuss theory, but hardly the practical part of writing poetry.> Daniel Soukup thinks the course achieved more than just discussing theory. <The creative aspect went fine. People were very enthusiastic about the different approach of teachers from other countries. We worked in English, but many of the texts were translated into other languages as well.> Exchanging texts and experiences over the internet proved far more difficult, as far as he is concerned. <The internet platform that was created for the event didn't work well. Or at least people weren't too happy about using it.>¹⁷⁰⁴

Außerdem werden etablierte Institute, welche die «EACWP» aufwerten könnten, aufgrund der internen Dynamik der Legitimierungsversuche nicht eingeladen, daran mitzuwirken. Bedenkt man, wer sich aus dem damaligen Netzwerk in den ersten Jahren nach der Gründung sogleich wieder verabschiedete, fällt auf, dass es diejenigen sind, die bereits im institutionalisierten Rahmen arbeiten, ihre eigene Existenz also kaum noch verteidigen, sondern höchstens evaluieren müssen. Somit entsteht aus einer Verbindung, die u.a. auch dazu dienen könnte oder sollte, pädagogische Lehrkonzepte zu hinterfragen und zu verfeinern, eine Organisation, deren primärer Fokus auf einer Fortsetzung der eigenen Existenz, einer Schilderung der nationalen Problematik sowie der solidarisierten Suche nach Lösungsansätzen liegt. Die Wahrscheinlichkeit, dass sie sich damit selbst letzten Endes auflöst, liegt auf der Hand.

¹⁷⁰² Cerutti, Sofie: Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL: http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346 – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

¹⁷⁰³ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁰⁴ a.a.O.

Die Distanzierung der universitären Institute Europas – wie für den deutschsprachigen Raum exemplarisch bei den jeweiligen Teilkapitel dargelegt – zeigt sich insbesondere auch in Marie Caffaris Aussage, als junges, universitäres Institut könne man sich eine Kooperation mit jenen in der «EACWP» vereinten Initiativen schlichtweg nicht leisten.¹⁷⁰⁵

Josef Haslinger gab für den Rückzug des «DLL» aus der «EACWP» in einer E-Mail Auskunft:

„wir haben uns aus dem european network of creative writing programs zurückgezogen, weil es uns nur sitzungs- und reiseaufwand, aber sonst nichts gebracht hat. wir bevorzugen stattdessen partnerschaften und austauschprogramme. solche gibt es seit seiner gründung mit dem schweizerischen literaturinstitut in biel/bienne und nunmehr auch mit dem [◁]institut für sprachkunst[▷] in wien. gerade bereiten wir eine partnerschaft mit dem writing program der [◁]school of arts[▷] an der [◁]columbia university[▷] in new york vor. sie wird ab mitte nächsten jahres wirksam werden und in einem ersten schritt den aufenthalt von jeweils vier studenten am partnerinstitut beinhalten sowie die durchführung eines gemeinsamen workshops.“¹⁷⁰⁶

Ähnlich äußerten sich auch die Lehrenden aus Hildesheim Thomas Klupp und Hanns-Josef Ortheil in den Interviews, bei denen sie anmerkten, die methodische Reflexion der Mitglieder-Institute sei für sie nicht primär von Interesse, da sie in Hildesheim bereits um so viele Jahre mehr auf professioneller Ebene in jenem Bereich arbeiten.¹⁷⁰⁷ Ihre Fragestellungen wären eben andere, der Austausch mit Biel, Leipzig, Wien sowie Projekte mit der Universität Greifswald im Hinblick auf Kreativitätsforschung seien für ihr Tun relevanter.¹⁷⁰⁸ Thomas Klupp meint im Interview, es würde bei einem fortgesetzten Austausch auf europäischer Ebene „[...] einer engeren Fragestellung [...]“¹⁷⁰⁹ bedürfen, damit er sinnvoll sein könne. Man wisse zu wenig über die einzelnen Systeme in den verschiedenen Ländern Bescheid, um konstruktiv miteinander zu arbeiten, zusätzlich zur Sprachbarriere komme der „Aufholbedarf“¹⁷¹⁰ hierin hinzu, dieser sei enorm, erst dann könne man, ausgehend von einem gemeinsamen Nenner, reflektieren.¹⁷¹¹ Er sei überzeugt, dass Initiativen wie jene des Wiener Instituts für «Sprachkunst», die im Jänner 2011 ein mehrtägiges Symposium zum Thema der Lehre im «Literaturhaus Wien» veranstalteten und hierzu DozentInnen aus dem deutschsprachigen

¹⁷⁰⁵ Vgl. Kapitel 4., S. 269–300.

¹⁷⁰⁶ Josef Haslinger, E-Mail-Auskunft, 03. 12. 2010.

¹⁷⁰⁷ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

¹⁷⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁰⁹ Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

¹⁷¹⁰ a.a.O.

¹⁷¹¹ Vgl.: a.a.O.

Raum einladen, derzeit relevanter seien,¹⁷¹² um Fragen wie nachfolgende zu bedenken und eventuell zu klären: „Was haben wir [...] für ein Verständnis von [◁]Kreativem Schreiben[▷], von Lehrbarkeit, was haben wir [...] für ein Selbstverständnis – das man also zuerst einmal ein bisschen kleiner anfängt, und da dann zu Divergenzen aber auch zu Übereinstimmungen kommt.“¹⁷¹³ Selbst von einer Vernetzung auf deutschsprachiger Ebene, wie diese im anglo-amerikanischen Raum existieren würde er noch nicht sprechen, denn man habe eine unterschiedliche Literaturtradition, die sich auch in einem divergierenden Literaturverständnis zeige:

„Die österreichische Literaturtradition ist ja vielleicht sogar ein bisschen eine sprach-fixiertere, was sich teilweise schon an den Lehrenden abzeichnet, wo wir [hier Lehrende] hingegen [...] eher [...] Erzähler im klassischen Sinne sind. Mit den Persönlichkeiten [der Lehrenden] hängen ja auch Vorstellungen von Literatur zusammen. Ich glaube, dass das immer über die Figur geht, die Protagonisten, und weniger das Institut – Institute sind eher Manifestationen von Ideen, von Protagonisten, von Menschen.“¹⁷¹⁴

Sollte sich auf deutschsprachiger Ebene „[...] ein gutes Netzwerk, ein sinnvolles Miteinander [...]“¹⁷¹⁵ ergeben, zähle er auf jeden Fall zu den Befürwortern. Der „Startschuss“¹⁷¹⁶ sei gesetzt, eventuell ergeben sich mit dem einen oder anderen Institut gemeinsame Projekte, aber er sei nicht für eine „[...] Vernetzung auf Teufel komm raus [...]“¹⁷¹⁷.

Im Gegensatz dazu steht die Position des britischen Dozenten Graeme Harper, der an der «Bangor University» lehrt und die Fachzeitschrift «New Writing» 2004 gründete:¹⁷¹⁸

„Being the country with the most comprehensive Creative Writing education, everybody looks to the United Kingdom. But according to Graeme Harper schools everywhere need to look beyond their borders. «We may have many Creative Writing programmes compared to continental Europe, but if you look at the United States, what we do in the UK is very small in comparison. But that is not so interesting. We have to be discussing this internationally more than we have done up until now. And that includes Asia as well. We need to look beyond the borders of countries and subjects alike. There are

¹⁷¹² Vgl.: a.a.O.

¹⁷¹³ a.a.O.

¹⁷¹⁴ a.a.O.

¹⁷¹⁵ a.a.O.

¹⁷¹⁶ a.a.O.

¹⁷¹⁷ a.a.O.

¹⁷¹⁸ Vgl. unter Journal Information/Editorial board: <http://www.newwriting.org.uk/> – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

global developments going on and we need to address those.
Language doesn't matter too much in that respect.»¹⁷¹⁹

Tatsache ist, die «Bangor University» ist kein Mitglied der «EACWP».

Dabei unterstrichen Hans-Ulrich Treichel und Josef Haslinger vom «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» nach dem ersten Kongress in Leipzig, als universitäre Institute noch vertreten waren, als eine der Gemeinsamkeiten: „Die Lehre vom literarischen Schreiben kennt in Europa keinen verbindlichen Kodex. Sie ist in gewisser Weise selbst Literatur, will sagen: ein sich ständig in Um- und Fortschreibung befindliches Gemeinschaftswerk vieler Autoren, das sich zudem oftmals noch in statu nascendi befindet.»¹⁷²⁰

Sie betonten, es sei trotz aller Differenzen in den Details erstaunlich, wie ähnlich gearbeitet werde, ebenso die „[...] große Kompatibilität der Herangehensweisen [...]“¹⁷²¹ und „[...] ein internationales Verständnis [...]“¹⁷²² für entstehende Schwierigkeiten.

„Das, was sich bewährt hat, ist so breit gestreut, dass es sich durchaus schon als internationaler europäischer Standard charakterisieren lässt. Geschrieben wird nicht unter Anleitung, sondern allein und gewöhnlich zu Hause. Im Zentrum der Seminare stehen die Texte der Teilnehmer. Alle anderen Teilnehmer haben den zur Debatte stehenden Text nicht nur schon vorher gelesen, sondern sie haben dazu Überlegungen angestellt, oft auch in schriftlicher Form, die sie dem Autor zur Verfügung stellen. Der Text wird nicht nach einer vorgegebenen Poetik bewertet, sondern es wird versucht herauszufinden, in welcher Weise der Text seine eigene Poetik schafft.»¹⁷²³

Möglicherweise wäre hierin die Zukunft eines europäischen Netzwerks zu suchen.

Exkurs: Fernlehrgänge

Im Gegensatz zu den an britischen und amerikanischen Universitäten angebotenen Fern- oder Teilzeitstudien, bei denen distance-learning Programme oftmals das Angebot komplementieren existieren solche im deutschsprachigen Raum an den Universitäten nicht. Dieses Feld wird von teils

¹⁷¹⁹ Cerutti, Sofie: Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL: http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346 – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

¹⁷²⁰ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 8.

¹⁷²¹ Ebenda. S. 9.

¹⁷²² a.a.O.

¹⁷²³ a.a.O.

seriöseren, teils auffallend dubiosen Instituten besetzt.¹⁷²⁴ Eine detaillierte Untersuchung dieser Variante wäre nur mit erheblichen Kosten möglich gewesen, da ansonsten kein Zugang zu den Unterlagen möglich ist. Im Fernlehrgang «Technik des Schreibens» von der «Studiengemeinschaft Darmstadt» werden in 23 Heften zuerst Grundsätze der Grammatik, des Satzbaus, der Wortschatzerweiterung und Stilistik sowie verschiedene Literaturformen, thematisiert. Es entstehe der Eindruck, „[...] daß Autoren hier tendenziell auf den (ziemlich bewußtlosen) Zustand des Heftchenschreibers hingedrängt werden [...]“¹⁷²⁵.

«TV Writers’ School of Great Britain and America» auf der Kanalinsel Guernsey: teilweise als Fernkurs, teilweise als Wochenend-Blockseminar konzipiert. Der Fokus liegt auf dem Schreiben für ein bestimmtes Medium,¹⁷²⁶ und zwar „[...] so marktgerecht wie möglich [...]“¹⁷²⁷

Manfred Bosch untersuchte für jene Tagung explizit Fernschulen: Er nennt sie „[...] kommerzielle Erwachsenenbildung [...]“¹⁷²⁸, denn die meisten hätten vor allem ihren finanziellen Gewinn im Visier.¹⁷²⁹ Basis seines Vortrags ist eine Untersuchung der Aktion Bildungsinformation aus dem Jahr 1969, aus der hervorgeht, dass von 115 durchleuchteten Angeboten nur 5 seriös seien,¹⁷³⁰ die anderen setzen „[...] rüde Werbemethoden und betrügerischen Kundenfang [...]“¹⁷³¹ ein – machen unhaltbare Versprechungen¹⁷³². Eine ehemalige Angestellte der «Famous International School» plauderte unter dem Pseudonym «Schule des Schreibens» Interna über die dort angewandten Praktiken der irrealen Erfolgsversprechen von traumhaft hohen Auflagen und dem Unterton, das sei für jeden erreichbar, der den Lehrvertrag unterzeichne,

¹⁷²⁴ Vgl. auch die narrative Darstellung in: Gogolin, Peter H.: Der Schreiber. In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989 S.62–78. „Ich stellte mir vor, daß er sich jedesmal, von Korrekturbrief zu Korrekturbrief, erneut zur Nachsicht zwang, um nicht seine Schüler und damit das Fernlehrinstitut zu verärgern, von denen er doch abhing, und der dabei an sein eigenes Schriftstellersein dachte, das ihm auf eine Weise, die ich jetzt zu ahnen begann, mißglückt war.“ (Gogolin, Peter H.: Der Schreiber. In: Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 74.)

¹⁷²⁵ Materialien. Autorenausbildung im Überblick In: Autorenausbildung. Tagungsberichte, Erfahrungen, Materialien. Eine Dokumentation des VS in der IG Druck und Papier, Berlin und der Neuen Gesellschaft für Literatur, Berlin. Berlin: 1973. S. 35.

¹⁷²⁶ Vgl.: Ebenda. S. 34.

¹⁷²⁷ Ebenda. S. 35.

¹⁷²⁸ Autorenausbildung. Tagungsberichte, Erfahrungen, Materialien. Eine Dokumentation des VS in der IG Druck und Papier, Berlin und der Neuen Gesellschaft für Literatur, Berlin. Berlin: 1973. S. 54.

¹⁷²⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁷³⁰ Vgl.: Ebenda. S. 55.

¹⁷³¹ a.a.O.

¹⁷³² Vgl.: Ebenda. S. 56.

aus.¹⁷³³ Ähnliches wurde auch vom «IFS» in Hamburg suggeriert,¹⁷³⁴ welches als weitere Gründe, Autorin zu werden angibt, man erfreue damit die Mitmenschen und erkläre ihnen die Welt.¹⁷³⁵ Die Allmachtsphantasie geht so weit, dass einem die Fähigkeit des Schreibens als „Weltbeherrschungsinstrument“¹⁷³⁶ anempfohlen wird.

Seit den 1970er Jahren dürfte sich zwar einiges geändert haben, Vorsicht im Umgang mit Instituten, die einen Erfolg als Tatsache versprechen, ist dennoch stets geboten. Bei der «Schule des Schreibens»¹⁷³⁷ heißt es z.B. über die Lehrinhalte unter der Überschrift „Die wichtigsten Elemente des Erzählens“ „Erklären ist ein weites Feld – Einzelheiten, Beispiele, Vergleiche als Mittel zum Erklären – Die Erklärung von Tatsachen, Ereignissen und abstrakten Vorgängen – Erklärende Elemente in der Belletristik – Begründen heißt überzeugen [...]“¹⁷³⁸. Diese Vermischung aus «Narration» und «Erklärung» weckt bereits Bedenken, von «Begründung» und «Überzeugung» ganz zu schweigen. Ebenso der angebotene Lehrgang «Belletristik», in dessen Beschreibung eine eindeutige Orientierung auf Unterhaltungsliteratur durchklingt.¹⁷³⁹

Auch an der «Hamburger Akademie» geht es um «erfolgreiches» Schreiben, das sich finanziell rentiert.¹⁷⁴⁰ Seriös wirkt keines dieser Angebote. Bei ILS¹⁷⁴¹ sind die Angaben recht vage, insbesondere zu den lehrenden Personen: „Die Autoren und Tutoren dieses Lehrgangs sind ausnahmslos Profis: Schriftsteller, Lektoren, Redakteure, Dramaturgen, Drehbuchautoren etc. [...]“¹⁷⁴². Gleiches gilt auch für die «Fernakademie Erwachsenenbildung».¹⁷⁴³

¹⁷³³ Vgl.: a.a.O.

¹⁷³⁴ Vgl.: Ebenda. S. 57.

¹⁷³⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁷³⁶ Ebenda. S. 58.

¹⁷³⁷ Vgl.: <http://www.schule-des-schreibens.de/lehrgaenge/grosse-schule-des-schreibens/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

¹⁷³⁸ a.a.O.

¹⁷³⁹ Vgl.: <http://www.schule-des-schreibens.de/lehrgaenge/belletristik/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

¹⁷⁴⁰ Vgl.: <http://www.akademie-fuer-fernstudien.de/lehrgaenge/kreativitaet-gesundheit-und-psychologie/kreative-schreibschule/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

¹⁷⁴¹ Vgl.: <http://www.ils.de/autor-werden-schreiben-lernen-autoren-werkstatt.php> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

¹⁷⁴² a.a.O.

¹⁷⁴³ Vgl.: http://www.fernakademie-klett.de/autorin_werden_-_schreiben_lernen.php – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

5. Deutschland & Schweiz

5. 1. «Deutsches Literaturinstitut Leipzig»

„Und was das knapp minimalistische Erzählen, den Realismus der Hemingway-Carver-Schule, angeht – denn Carver ist ein Erbe Hemingways, der dessen Technik aus dem Urwald und dem Krieg holte und heim brachte ins Privatleben der Vorstädte –, so finden Sie das eher am Leipziger Literaturinstitut als irgendwo in den USA.“

(Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen: Wallenstein Verlag 2007. S. 14.)

5. 1. 1. Entstehungsgeschichte & Organisationsstruktur

Wer heute über das «Deutsche Literaturinstitut Leipzig» («DLL») spreche, könne dies nicht ohne einen Blick auf seinen Vorgänger, das «Institut für Literatur Johannes R. Becher» tun, das „[...] nach einem Sekretariatsbeschluss des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands ([<]SED[>]) 1955 gegründet wurde und direkt dem Ministerium für Kultur unterstellt [...]“¹⁷⁴⁴ war und bis zur Wende die Literatur der ehemaligen DDR entscheidend mitprägte. Josef Haslinger dokumentiert in seinem Beitrag zur Geschichte der Universität Leipzig die ersten Erwähnungen im Tagebuch Johannes R. Bechers, damals von jenem spöttelnd als „Literatur-Erziehungs-Institut“¹⁷⁴⁵ betitelt, er verweist alsdann auf die Überlegungen des Deutschen Schriftstellerverbands 1952 beim III. Schriftstellerkongress¹⁷⁴⁶ sowie auf Annemarie Reinhardts Erstkonzept eines Instituts, welches vorerst noch für Weimar gedacht war und das sie nach einem Besuch des «Maxim-Gorki-Literaturinstituts»¹⁷⁴⁷ in Moskau entwickelte.¹⁷⁴⁸ Von Anfang an fungierte das

¹⁷⁴⁴ Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁴⁵ a.a.O.

¹⁷⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁴⁷ In der historischen Darstellung Haslingers schreibt er den Namen ohne <j> am Ende des Namens «Gorki», in der gemeinsamen Publikation mit Hans-Ulrich Treichel hingegen mit jenem zusätzlichen Buchstaben für den Endlaut, weshalb ich mich an die jeweilige Schreibweise hielt.

¹⁷⁴⁸ Vgl.: Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

russische Institut als Vorbild, auch später wurde zu diesem ein reger Kontakt aufrecht erhalten.¹⁷⁴⁹

Eine Geschichtsschreibung des «DLL», die das vorhergehende Institut ausblende, sei unsinnig, so Josef Haslinger, einer der beiden Professoren des Instituts, selbst wenn personell keine „[...] direkt[e] Kontinuität [...]“¹⁷⁵⁰ bestehe.

„Beide Seiten des Kalten Krieges waren an der Entstehung beteiligt. Es gäbe dieses Institut nicht, wäre nicht 1933 in Moskau das [⌈]Maxim-Gorkij-Institut für Literatur[⌋] gegründet worden. Und es wäre längst auf dem großen Abfallhaufen der Geschichte gelandet, wäre nicht ein paar Jahre nach der Gründung des Gorkij-Instituts auf der anderen Seite des Ozeans, in Iowa, der [⌈]Writers' Workshop[⌋] gegründet worden. [...] Gründungsdirektor war Alfred Kurella, ein schillernder kommunistischer Funktionär [...].“¹⁷⁵¹

Alfred Kurella, der 1954 zum Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes in Leipzig gewählt wurde,¹⁷⁵² erhielt den Auftrag, das Institut im Detail zu planen:

„Vom 1. April an stand er als Direktor des zu schaffenden Literaturinstituts im Dienst des Ministeriums und war nun auch offiziell mit der Ausarbeitung der Lehrpläne und mit der Auswahl des Lehrkörpers betraut. Die Vorschläge für die Auswahl der Studierenden kamen vor allem vom Schriftstellerverband und der ihm unterstellten «Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren».“¹⁷⁵³

Die Debatten über den Standort waren außerdem von strategischen, politischen Überlegungen aller Beteiligten geprägt:

„Zuerst, im Schriftstellerverband, war Weimar im Gespräch gewesen, im Ministerium dann Schloß Babelsberg, hierauf Schloss Friedrichsfelde. Kurella wollte das Institut in oder um Berlin angesiedelt wissen, Becher hingegen in der Buch- und Messestadt Leipzig. [...] Die von Kurella erträumten großzügigen Räumlichkeiten, die auch eine Unterbringung von Studierenden ermöglichen sollten, wurden nie zur Verfügung gestellt. Am Anfang war das Institut Untermieter der Theaterhochschule in der Schwägerichenstraße 5. Am 30. September 1955 fand im Festsaal des Hauses der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft die offizielle Eröffnungszeremonie statt. Der Kulturminister Johannes R. Becher war nicht persönlich gekommen, er hatte seinen Stellvertreter Alexander Abusch (1902–

¹⁷⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁵⁰ a.a.O.

¹⁷⁵¹ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 11.

¹⁷⁵² Vgl.: Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁵³ a.a.O.

1982) geschickt. In seiner Eröffnungsrede mahnte Abusch zum Dichterfleiß [...].¹⁷⁵⁴

Kurellas Festrede trug den Titel «Über die Lehrbarkeit der literarischen Meisterschaft»,¹⁷⁵⁵ und er zog darin den Vergleich zu Ausbildungskonzepten anderer Künste und dem Mangel im Hinblick auf die Literatur, den es nun zu beheben gelte.¹⁷⁵⁶

Die ideologische Prägung des „Dichterfleißes“ zum Wohle des Arbeiter- und Bauernstaats, schrieb sich in den Lehrplan mit ein:

„Einerseits sollten die Studierenden in ihrer literarisch-praktischen Tätigkeit ausgebildet werden. Dies geschah, nach dem Vorbild des [Gorki-Instituts], in den «schöpferischen Seminaren». Der Besuch des Prosaseminars war obligatorisch, die Teilnahme an den schöpferischen Seminaren in den Gattungen Lyrik und Dramatik (einschließlich Film- und Funkdramatik) war fakultativ. Auf dem Lehrplan standen auch künstlerische Übersetzung und Literaturkritik. Andererseits sollte das Institut auch Bildungsaufgaben im Bereich der Literatur- und Gesellschaftswissenschaften wahrnehmen. Neben Lehrveranstaltungen zur nationalen und internationalen Literatur (wobei Russische Literatur/ Sowjetliteratur als eigenes Fach geführt wurde), zu Stilistik, Ästhetik, Kunstgeschichte, Musikgeschichte und Psychologie, gab es auch die Pflichtfächer Fremdsprache Russisch, Philosophie, Politische Ökonomie und Geschichte der Arbeiterbewegung. [...] Später kamen noch Gastvorträge zu verschiedenen geistes- und naturwissenschaftlichen Themen hinzu sowie die Fächer Deutsche Nationalliteratur, Literatur der DDR und Bürgerlich-kritische Literatur. Das Fach Philosophie wurde später ersetzt durch das Fach Grundlagen des Marxismus-Leninismus, das Fach Psychologie gestrichen.“¹⁷⁵⁷

Wie in anderen kommunistischen Staaten war das Fach Marxismus-Leninismus obligatorisch vorgeschrieben, „[d]amit der Horizont [...] auch seine Perspektiven kennen lernte [...]“¹⁷⁵⁸.

„Zum Studium gehörten auch jährliche Praktika im VEB Braunkohlenwerk Regis. So ideologisch absichtsvoll diese Arbeitswelt-Ausflüge für Schriftsteller auch konzipiert gewesen sein mögen, tatsächlich kam die solcherart entstandene Volksnähe nicht automatisch dem Sozialistischen Realismus zugute, sondern lieferte auch so manchem Abweichler eine brauchbare Einsicht in die wirklichen Verhältnisse.“¹⁷⁵⁹

¹⁷⁵⁴ a.a.O.

¹⁷⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁵⁷ a.a.O.

¹⁷⁵⁸ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 12.

¹⁷⁵⁹ a.a.O.

Die Praktika waren in den ersten Jahren noch an Orten eigener Wahl – Zeitungen, Verlagen und Theatern – möglich gewesen,¹⁷⁶⁰ und verfolgten so eine vergleichbare Absicht mit den heute in Hildesheim üblichen Praktika. Der Wechsel des Fokus auf die Arbeitswelt im Kohlewerk zeigte sich außerdem in der Präferenz differenter literarischer Genres, die dort von den Studierenden erarbeitet werden sollten: „Neben Gedichten, Erzählungen und Reportagen wurden nun auch ›Brigadetagebücher‹ und ›Arbeiterporträts‹ zu einem literarischen Genre.“¹⁷⁶¹

1958 erhielt das Institut Hochschulstatus:¹⁷⁶² „Die Studierenden schlossen nun mit einem Diplom ab, das dem Diplom anderer künstlerischer Hochschulen entsprach. Die schriftlichen Abschlussarbeiten waren entweder literarische Texte oder Essays, die sich mit einem gegenwartsbezogenen Thema befassten.“¹⁷⁶³

1959 wurde es nach Johannes R. Becher benannt, dem ehemaligen ersten Kulturminister der DDR, der kurz zuvor verstorben war:

„Die feine Ironie der Geschichte besteht darin, dass Johannes R. Becher eigentlich ein Gegner der Gründung dieses Instituts gewesen war. Er war nicht davon überzeugt gewesen, dass man das literarische Schreiben lehren kann. Dem Institut waren von den damaligen Machthabern ideologische und kulturpolitische Aufgaben übertragen worden. Das hatte unter anderem zur Folge, dass einige Studierende (u.a. Helga M. Novak, Gert Neumann und Andreas Reimann) aus politischen Gründen exmatrikuliert wurden. Doch die Erziehung von Schriftstellern zum Sozialistischen Realismus wurde nicht immer und vor allem nicht auf allen Ebenen mit widerspruchsfoller Sturheit verfolgt. Es gab im Leipziger ›Institut für Literatur Johannes R. Becher‹ [...] einen literarischen Kernbereich, der sich von dem, was gleichzeitig an amerikanischen Universitäten und später an der britischen [University of East Anglia] betrieben wurde, gar nicht so sehr unterschied. Im Osten sprach man von ›schöpferischen Seminaren‹, im Westen von [Creative Writing Workshops]. Die Tätigkeit war aber im Wesentlichen die gleiche. Die Seminarteilnehmer sprachen über literarische Texte, die sie selbst verfasst hatten. Alles hing von

¹⁷⁶⁰ Vgl.: Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁶¹ a.a.O.

¹⁷⁶² Vgl.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 12.

¹⁷⁶³ Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

der Genauigkeit der Lektüre, der Qualität des Gesprächs und der Offenheit der Teilnehmer ab.“¹⁷⁶⁴

Die Verflochtenheit mit der Partei zeigt sich deutlich in Josef Haslingers Schilderung des Aufnahmeprozesses:

„Die Bewerber mussten 18 Jahre alt sein, eigene literarische oder literaturkritische Arbeiten vorlegen und eine Aufnahmeprüfung absolvieren. Statutengemäß sollten die Studierenden vor allem aus der Arbeiterklasse und der werktätigen Bauernschaft kommen. Dem Institut gelang es nicht immer, die Arbeiter- und Bauernquote zu erfüllen. Später wurde sie fallengelassen. Die meisten Bewerber stammten aus der unter der Schirmherrschaft des Deutschen Schriftstellerverbands stehenden ›Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren‹, wobei ›jung‹ hier mehr mit Berufserfahrung als Schriftsteller und weniger mit Lebensalter zu tun hatte. Der Schriftstellerverband empfahl, welche Autoren aufgenommen werden sollten, er empfahl aber auch immer wieder, bestimmte Autoren abzulehnen. Bei den Aufnahmegesprächen waren stets Mitglieder der Nachwuchskommission des Schriftstellerverbands zugegen. Dieser nahm auch direkten Einfluss auf die Studienabläufe. So stand dem Direktor ein künstlerischer Beirat zur Seite.“¹⁷⁶⁵

Eine Aufnahme an jenes Institut bedeutete bereits zu jener Zeit hohes Renommée: „Den Studierenden am Literaturinstitut, von denen die meisten über Erfahrungen in anderen Berufen verfügten und die zum Teil auch Familien hatten, wurden von Anfang an Stipendien gewährt, die für die damaligen Verhältnisse außerordentlich hoch waren.“¹⁷⁶⁶

Außerdem wurden andere (geistige) Vergünstigungen gewährt: Katja Lange-Müller, die für sich Literatur als Lebensmittel definiert,¹⁷⁶⁷ in einem Interview hierzu:

„Und wir hatten ein luxuriöses Privileg, einen sogenannten ›Giftschein‹, das heißt, wir konnten in der Universitätsbibliothek alle Bücher entleihen, die wir haben wollten. Uns wurde nichts verweigert – und das war wirklich eine Sensation, schon dafür hat sich das gelohnt. Wir haben gelesen wie die Teufel, wir sind überhaupt nicht mehr ins Institut gegangen ...“¹⁷⁶⁸

¹⁷⁶⁴ Haslinger, Josef; Treichel, Hans Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hgeg. v. Josef Haslinger, Hans Ulrich Treichel. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 12.

¹⁷⁶⁵ Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁶⁶ a.a.O.

¹⁷⁶⁷ Vgl.: „Als Lebensmittel – aber nicht im Sinne von Essen, sondern von Lebensstoff, so existentiell wie Luft und Wasser. Eine Sache, die ich einfach brauche.“ (Vgl.: Diel, Marcel: »Schreiben ist manchmal wie zivilisiertes Kotzen«. Interview mit Katja Lange-Müller. Kritische Ausgabe. 2006/07. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/verbrechen/langemueller.pdf> – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.)

¹⁷⁶⁸ a.a.O.

Ähnlich äußert sich Sarah Kirsch, die von 1963 bis 1965¹⁷⁶⁹ am Institut studierte:

„Es gibt mehrere Punkte, die für mich wichtig waren. So war das Stipendium natürlich etwas Angenehmes, weil man sorgenfrei schreiben konnte, ohne an irgendwelche Brötchenarbeit zu denken oder als Biologe arbeiten zu müssen, wie ich es anfangs eine zeitlang getan habe. Das Zweitschönste waren die Lyrikseminare mit Georg Maurer. Er las uns ganz gleichberechtigt auch seine Arbeiten vor, mit denen er befaßt war, und wir zeigten ihm Texte, die wir gerade geschrieben hatten. [...] Er brachte zur nächsten Seminarstunde Riesenpacken Bücher aus der Weltliteratur mit [...]. Das ging von Gryphius bis William Carlos Williams, alles, alles, was es gab, was man in der eigenen Bibliothek nicht haben konnte, weil es z. B. amerikanische Dichter waren und man keine Möglichkeit hatte, sich die zu besorgen. Das war also möglich, und man konnte sehr schnell lernen, daß die eigenen Texte nicht standhielten, daß alles schwerer war als man es sich gedacht hatte, wozu auch Bestrebungen in der DDR beitrugen, daß viel Lyrik gebraucht wurde. So gab es viel apologetisches Zeug, das wirklich nichts mit Kunst zu tun hatte. Es erschien einem so leicht herstellbar, und deshalb war es so wichtig, daß Georg Maurer Weltliteratur dagegen setzte, und man viel in den Papierkorb schmiss und versuchte, es das nächste Mal besser zu machen. Das Drittwichtigste war die Bibliothek des Literaturinstituts, wo man Sartre, Camus und alles Mögliche lesen konnte, was man nicht einmal in der Universität – hätte man dort studiert – ausleihen konnte.“¹⁷⁷⁰

Haslinger legt in seiner Darstellung der Geschichte des Hauses die politische Dimension im Detail dar, von Duckmäusertum und wechselseitiger Bespitzelungen, von thematisch eingegengtem Fokus und eigenen Seminaren in Fabriken bis zu Verhaftungen und Exmatrikulationen ist die Rede;¹⁷⁷¹ eine detaillierte Darstellung der politischen Einflussnahme und ihrer Auswirkungen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Als Max-Walter Schulz 1964 Direktor des Instituts wurde,¹⁷⁷² versuchte er, zumindest im Hinblick auf die Zulassungen zum Studium, einen etwas offeneren Weg einzuschlagen: „Er wollte autonom agieren und nahm Studenten auf, vor denen das Ministerium und der Schriftstellerverband das

¹⁷⁶⁹ Vgl.: Kirsch, Sarah: Fragen hinter der Tür. In: Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 127.

¹⁷⁷⁰ a.a.O.

¹⁷⁷¹ Vgl.: Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁷² Vgl.: a.a.O.

Institut ausdrücklich gewarnt hatten [...].¹⁷⁷³

Die Konsequenz war eine Häufung der Exmatrikulationen in den späten 1960er Jahren,¹⁷⁷⁴ insbesondere in Folge des 11. Plenums des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands.¹⁷⁷⁵

„Um Schriftsteller, die wegen ihrer erfolgreichen literarischen Tätigkeit für ein ganzes Studium nicht mehr in Frage kamen – auf die man aber dennoch gerne Einfluss nehmen wollte –, ansprechen zu können, empfahl der Beirat ein verändertes Kursangebot. Und so wurden Sonderlehrgänge für Absolventen, Übersetzer, Dramatiker und Filmschaffende eingerichtet, die es erlaubten, auch Autoren einzuladen, die bislang nicht in Betracht gekommen waren. Man schritt sogleich zur Tat und berief für das Studienjahr 1966/67 einen ersten Weiterbildungskurs ein, war aber erst mit dem Sonderkurs von 1968 auf das neue System richtig eingestellt. [...] Von da an gab es bis zuletzt ein dreiteiliges Ausbildungsangebot: das dreijährige Direktstudium, das dreijährige Fernstudium und den einjährigen Weiterbildungskurs (meist ‹Sonderkurs› genannt).“¹⁷⁷⁶

Katja Lange-Müller zu ihrer Aufnahme an das «Institut für Literatur Johannes R. Becher»:

„Die hätten mich nie genommen, wenn die gewusst hätten, dass ich identisch war mit Katja Lange. Ich hatte aber inzwischen einen Wolfgang Müller geheiratet, und die hatten nicht mitgekriegt, dass ich die bin, die ich bin – die Stasi war einfach zu langsam, wie ich später aus meinen Akten erfahren habe. Die Immatrikulationsurkunden waren rausgeschickt. Dann hat mich der Institutsleiter, ein gewisser Max Walter Schulz, gebrieft [...]. Ab da wusste ich, dass der auf mich aufpassen musste, und das hat der dann auch gemacht. Der war also irgendwie dazu verdonnert, bei Gefährdung seines Postens mein Wohlverhalten zu garantieren. Aber wenn die das zwei Tage früher bemerkt hätten, wer ich war, die hätten mich nicht immatrikuliert. Ich hatte mich ja noch nicht mal selbst beworben, sondern das hat dieser Wolfgang Müller, mit dem ich verheiratet war, gemacht. Wir verstanden uns nicht besonders gut, die Wohnung war klein, wir haben immer Schach gespielt, wenn wir uns nicht gestritten haben – und der hat irgendwann mein Zeug genommen und es dahin geschickt, weil er die Bude für sich alleine haben wollte. Und dann kam er freudestrahlend auf mich zu mit der Post und sagte: ‹Hier! Du kannst in Leipzig studieren, du hast doch die Schnauze voll von der Psychiatrie!› Da war ich erst mal sauer, weil der das hinter meinem Rücken gemacht hat, hab mir dann aber gedacht: Why not? Kann man doch mal probieren, oder?“¹⁷⁷⁷

¹⁷⁷³ a.a.O.

¹⁷⁷⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁷⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁷⁶ a.a.O.

¹⁷⁷⁷ Diel, Marcel: »Schreiben ist manchmal wie zivilisiertes Kotzen«. Interview mit Katja Lange-Müller. Kritische Ausgabe. 2006/07. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/verbrechen/langemueller.pdf> – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.

Neben den Praktika, gab es gleichfalls das System des Mentoring,¹⁷⁷⁸ welches aber darüber hinaus – wie im obigen Zitat dargelegt – einer Überwachung dienen konnte. Die Werkstattgespräche sind verständlicherweise im Detail nicht zu belegen, Schlüsse auf eine Effizienz des dortigen Arbeitens aufgrund der Erfolge der AutorInnen wie dies Michael Braun tut, müssten wohl auch aufgrund der Verhältnisse des politischen Systems geprüft und können nicht dessenungeachtet gezogen werden. AbsolventInnen, die aufgrund des totalitären Regimes ihr Schreiben aufgaben, können kaum als ‹gescheitert› betrachtet werden.

Betrachtet man den Grundtenor vieler AbsolventInnen ist er durchaus positiv; Haslinger, der die Geschichte des Hauses im Detail erforschte, resümiert gemeinsam mit seinem Kollegen Treichel:

„Und so herrschte im Schutz dieser staatlichen Einrichtung über weite Strecken eine Atmosphäre relativer Offenheit, aus der eine ansehnliche Zahl auch international anerkannter Autoren hervorging, die man nicht unbedingt mit [S]ozialistischem Realismus in Verbindung bringen würde, wie Heinz Czechowski, Kurt Drawert, Adolf Endler, Sarah Kirsch, Rainer Kirsch, Barbara Köhler, Thomas Rosenlöcher, Angela Krauß, Katja Lange-Müller und Klaus Schliesinger.“¹⁷⁷⁹

Letzter Direktor des «Instituts für Literatur Johannes R. Becher»

wurde 1990 Helmut Richter:

„Er war 1953 als Maschinenschlosser an die Arbeiter- und Bauernfakultät delegiert worden, hatte dann in Leipzig Physik studiert und danach, von 1961 bis 1964, am Literaturinstitut [...]. Von 1970 bis 1973 war er Leiter des schöpferischen Seminars Lyrik und als solcher Nachfolger von Maurer. Von 1980 bis 1987 war er Vorsitzender des Schriftsteller-Bezirksverbandes Leipzig. [...] Von 1982 an war er Leiter des schöpferischen Seminars Prosa. Doch seine Zeit als Direktor unter regulären Bedingungen sollte nur ein Jahr währen. Die Regierung des Freistaates Sachsen verfügte am 12. Dezember 1990 die ‹Abwicklung› des Instituts für Literatur ‹Johannes R. Becher›. Das Studienangebot, so wurde der Abwicklungsbeschluss begründet, entspreche nicht ‹den Anforderungen, die eine freiheitliche Gesellschaft, ein demokratischer Rechtsstaat und eine soziale Marktwirtschaft an Lehre und Forschung stellen›. Der Unterricht sei ‹einseitig auf eine Ideologie und auf die

¹⁷⁷⁸ Vgl.: Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁷⁹ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 13.

Staats- und Gesellschaftsordnung des «real existierenden Sozialismus» festgelegt» gewesen.¹⁷⁸⁰

Insgesamt hatten am «Institut Johannes R. Becher» laut Josef Haslinger etwa 950 AutorInnen studiert.¹⁷⁸¹ Ein ordentlicher Abschluss trotz anvisierter Beendigung des Studienangebots wurde allen Studierenden zugesichert:¹⁷⁸²

„Nach der Bekanntgabe des Abwicklungsbeschlusses erhob sich dagegen ein heftiger Protest, nicht nur von den Studierenden und Mitarbeitern des Instituts, sondern auch von anderen Schriftstellern und Professoren. [...] Das Präsidium des Deutschen P.E.N.-Zentrums protestierte bei Kurt Biedenkopf, dem Ministerpräsidenten des Freistaates Sachsen, und forderte ihn auf, den Beschluss zu revidieren. Anfang des Jahres 1991 wurde das Institut in der Karl-Tauchnitz-Straße 8 von Studierenden eine Woche lang besetzt. Über dem Eingang prangte ein Transparent, auf dem zu lesen stand: «LITERATUR – erst eingesperrt, nun ausgesperrt.» [...] Die Proteste fanden prominente Unterstützung durch Autoren, die durch ihr mutiges Verhalten in der DDR nicht unter Verdacht standen, pro domo zu sprechen, unter ihnen Erich Loest, Hans Joachim Schädlich, Jurek Becker und auch der schon 1963 von Leipzig nach Tübingen ausgewanderte Literaturwissenschaftler Hans Mayer. Solche Stimmen bewogen den zuständigen Minister für Wissenschaft und Kunst, Hans-Joachim Meyer, der aus seiner Skepsis gegenüber der Idee einer Autorenausbildung nie ein Hehl gemacht hatte, über eine Neugründung – nicht eine Weiterführung – des Instituts zu verhandeln.“¹⁷⁸³

1991 beschloss die Sächsische Staatsregierung,¹⁷⁸⁴ dass ein ähnliches Institut doch mit anderen DozentInnen und unter anderen Vorzeichen die AutorInnen-Aus- und Weiterbildung fortführen solle. Der Dichter Bernd Jentzsch wurde für die Leitung ausgewählt, die er am 26. 02. 1992 übernahm.¹⁷⁸⁵ Weitere Gründungsmitglieder des Literaturinstituts an der Universität Leipzig waren: Walter Hinck, Gert Ueding, Gerhard Dette, Rainer Kirsch, Guntram Vesper, Christa Grimm, Helmut Richter, Pirmin Stekeler-Weithofer sowie der damalige Prorektor der Universität Leipzig Günther Wartenberg.¹⁷⁸⁶ Dass Deutschland so zu einer Schreibschule kam, stieß auf teilweise ideologisch motivierte Kritik: Zum einen war es zu nahe an allem, wofür das Wort DDR stand, zum anderen herrschte eine gravierende Unkenntnis über «Creative Writing» in seiner

¹⁷⁸⁰ Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁸¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁸² Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁸³ a.a.O.

¹⁷⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

amerikanischen Tradition und zudem stand rasch der Vorwurf mangelnder Effizienz im Raum, da eine Erfolgsrate von 1 von 3en gerne lächerlich gemacht wird, und obendrein:¹⁷⁸⁷

„Ihm [Jentzsch] schwebte nicht ein akademisches Curriculum à la Iowa Writers' Workshop vor, sondern ein autonomes Projekt, das die Studierenden, so wie das alte Institut, neben der literarischen Tätigkeit mit unterschiedlichen Wissensgebieten und praktischen Erfahrungen konfrontieren sollte, freilich mit dem großen Unterschied zum «Becher»-Institut, dass es nicht ideologischen Zwecken dienen, sondern von liberalem Geist beseelt sein sollte. Jentzsch sah für das Institut innerhalb der Universität einen zu geringen Gestaltungsspielraum. Um das Institut vor zu deutlichen Zurufen geistig benachbarter literaturwissenschaftlicher Fächer zu schützen, wurde es zunächst als assoziiertes Institut der [«]Fakultät für Sozialwissenschaften und Philosophie[«] angegliedert. Hier war es allerdings eher ein Fremdkörper. Erst einige Jahre später wurde es assoziiertes Mitglied der [«]Philologischen Fakultät[«]. Während im Fach «Deutsche Literatur» am 12. Juli 1994 die Zusage an den an der Freien Universität Berlin lehrenden Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Hans-Ulrich Treichel erfolgte, konnte sich die Gründungskommission im Fach Philosophische Ästhetik auf keinen Kandidaten einigen und beschloss daher, die Berufungsliste durch zusätzliche Einladungen zu ergänzen. Die Stelle wurde überdies – nicht zuletzt auf Zuruf der «falschen» Fakultät, der man nun angehörte – von «Philosophische Ästhetik» in «Literarische Ästhetik» umbenannt. Im Februar 1995 wurde Werner Creutziger als wissenschaftlicher Mitarbeiter für das Fach «Theorie und Praxis literarischer Übersetzung» angestellt.“¹⁷⁸⁸

„[...] Teil der Universität, Studentenausweis und BAFÖG-Anspruch inklusive. Sechs Semester und Diplom.“

(Zeh, Juli: Alles auf dem Rasen. München: Btb Verlag 2008. S. 184.)

Von Beginn an war eine Bewerbung der angehenden Studierenden mit literarischen Arbeiten sowie ein darauf folgendes Gespräch im Rahmen des Aufnahmeprozederes vorgesehen:¹⁷⁸⁹

„Bei besonderer künstlerischer Eignung konnte von der Voraussetzung der allgemeinen Hochschulreife (Abitur) abgesehen werden. Um das Curriculum am [«]DLL[«] seiner Struktur nach mit den anderen Diplomstudiengängen analog zu halten, wurden die Gattungen «Prosa», «Lyrik» und «Dramatik/Neue Medien» als Fächer definiert, wobei die Studierenden sich für eine Kombination von entweder zwei Hauptfächern oder einem Hauptfach und zwei Nebenfächern zu entscheiden hatten. Die Seminare wurden entweder der Literaturtheorie oder der Literaturpraxis zugerechnet, wobei der

¹⁷⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁸⁸ a.a.O.

¹⁷⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

Großteil der Leistungsnachweise in literaturpraktischen Seminaren (‹Werkstattseminaren›) zu erwerben war. Das Fach ‹Theorie und Praxis literarischer Übersetzung› wurde als allgemein anrechenbar definiert. Die Regelstudienzeit betrug sechs Semester. Der Studienabschluss war das ‹Diplom des Deutschen Literaturinstituts Leipzig›.¹⁷⁹⁰

Im Sommersemester 1996 begann Josef Haslinger als Professor für ‹Literarische Ästhetik› seine Tätigkeit am ‹DLL› in Leipzig.¹⁷⁹¹

„Der Studienablauf hat sich in mehreren Schritten geringfügig geändert. In den Seminaren lag das Schwergewicht von Anfang an auf praktischer Textarbeit, wobei man schnell zur Kenntnis nehmen musste, dass nicht alle Gattungen und Genres gleich intensiv gepflegt werden können. Als erstes fiel das Fach ‹Theorie und Praxis der literarischen Übersetzung› weg, was bedauerlich ist, da es keinen Zweifel darüber geben kann, dass die Beschäftigung mit Übersetzung der Entwicklung von Sprachsensibilität zugute kommt.“¹⁷⁹²

Jasmin Herold:

„Also, man muss das mal sagen: Professorinnen sind ganz rar; das sind alles nur Männer.“

Unterbrechung durch die anwesenden Studienkollegen:

Es habe doch Gastdozentinnen gegeben ...!

Jasmin Herold:

„Ja, aber die sind in der Minorität! Die Majorität sind Männer.“

(Jasmin Herold im Interview, 30. 10. 2008.)

2006 folgte Michael Lentz für Bernd Jentzsch, der in Pension ging.¹⁷⁹³

„Die Einführung des Modulsystems war mit einer jahrelangen Tüftelei verbunden, da es trotz Streichung des Filmbereichs nicht einfach war, bei der beschränkten Lehrkapazität für alle Gattungen ein aufbauendes Curriculum zu entwickeln. Es wurde aber schnell als Vorteil erkannt, dass in der Wertung der Seminareinheiten nicht mehr strikt zwischen literaturtheoretischen und literaturpraktischen Anforderungen unterschieden werden muss, weil ein Modul beides beinhalten kann. Das kommt dem spezifischen Charakter des Studiums, bei dem über literarische Texte gleichzeitig praktisch-handwerklich und theoretisch gesprochen wird, entgegen und lässt eine flexiblere Seminargestaltung zu. Von den meisten Lehrkräften und Studierenden wird es jedoch als einem künstlerischen Studium unangemessen empfunden, dass jedes Modul mit einer Note bewertet werden muss. Es war geplant, parallel zum Bachelor- gleichfalls einen Masterstudiengang einzuführen. Dieser musste jedoch

¹⁷⁹⁰ a.a.O.

¹⁷⁹¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁷⁹² a.a.O.

¹⁷⁹³ Vgl.: a.a.O.

vorläufig [2009] mangels ausreichender Lehrkapazität zurückgestellt werden.¹⁷⁹⁴

Das Team der Lehrenden wird durch GastdozentInnen ergänzt: „Neben den fest angestellten Professoren, die für eine Kontinuität im Lehrbetrieb sorgen, gibt es die mindestens ebenso bedeutende Gruppe wechselnder Gastprofessoren. Ihre Namen lesen sich wie ein Who's who der deutschen Gegenwartsliteratur, dem Alter nach von Juli Zeh bis Ulrich Plenzdorf.“¹⁷⁹⁵

1998 wurden die GastdozentInnen zur Verfügung stehenden zwei Stellen auf vier halbierte verteilt, wodurch eine „[...] größere ästhetisch[e] Vielfalt berücksichtigt werden konnte, sich darüber hinaus aber auch noch ein kleiner Spielraum auftat für Gastdozenturen von Literaturkritikern und Essayisten [...]“¹⁷⁹⁶.

Eine der GastdozentInnen war Terézia Mora:

„Als Dozentin hat sie ihren Schülern erst mal eine Leseliste mit all jenen Romanen präsentiert, die für sie wichtig waren. Als dann einer sagte: ‚Wir sind Autoren, wir lesen nicht‘,¹⁷⁹⁷ hat sie kurz mal ihr ungarisches Temperament aufblitzen lassen. Mora hat versucht, ihren Schülern zu vermitteln, was man aus anderen Romanen lernen kann, und sie hat sich als Gesprächspartnerin zu Verfügung gestellt. ‚Ich wäre vielleicht als Schriftstellerin nie vollständig erblüht, wenn ich nicht irgendwann für meine Texte eine Anerkennung bekommen hätte, das Signal: Wir nehmen das an, das ist interessant.‘ Diese Erfahrung wollte sie auch den Schülern ihres Seminars ermöglichen. Was man am Schreiben lehren kann, interessiert sie weniger, aber als am Ende des Seminars ein Student zu ihr sagte: ‚Ich habe gelernt, dass man in Romanen alles machen kann‘, war sie sehr zufrieden. ‚Es ist wichtig, den Studenten zu sagen, wie erschrocken und beeindruckt man selber war, als man mit dem ganzen Betrieb in Berührung kam, dass man die Orientierung verloren hat, in Gefahr war, oberflächliche

¹⁷⁹⁴ a.a.O.

¹⁷⁹⁵ Haslinger; Treichel: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 14.

¹⁷⁹⁶ Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁷⁹⁷ Vgl. auch: Christian Schulteisz im Interview, 30. 10. 2008.: Er habe zum Zeitpunkt des Bewerbungsgesprächs keine Werke der DozentInnen gekannt.

Sowie:

„Einem alten Witz zufolge lautet eine der wichtigsten Regeln in Creative-Writing-Kursen: «Das bisschen, was wir lesen, schreiben wir selbst!» Der Witz teilt viel von der Unbedarftheit mit, auf die man zuweilen bei Leuten trifft, die auf Formularen als Berufswunsch «Autor bzw. Autorin von literarischen Texten» ankreuzen.“ (Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan: Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 9.)

Scheiße zu schreiben, weil der Betrieb das verlangt. Es ist ganz wichtig, das zu sagen.»¹⁷⁹⁸

Ferdinand Schmatz wurde mehrmals von Josef Haslinger ein Lehrauftrag für Lyrik in Leipzig angeboten, was er jedoch aufgrund seiner Skepsis gegenüber der Möglichkeit, handwerkliche Techniken im engeren Sinne zu lehren, stets abgelehnt habe;¹⁷⁹⁹ Bedenken hatte er zudem hinsichtlich etwaiger „[...] ästhetische[r] Haltungen[, die] da vielleicht auch gefragt sind [...]“¹⁸⁰⁰, doch räumt Schmatz ein, dies könne ein Vorurteil seinerseits sein. Inzwischen gebe es, wie Schmatz betont, andere Lehrende in Leipzig, denen eine Aufweichung des klassischen Erzählmodells gleichfalls ein Anliegen sei.¹⁸⁰¹

Saša Stanišić und Thomas Pletzinger, die beide am «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» studierten, sehen aufgrund der Vielfalt ästhetischer Positionierungen durch einen vergrößerte Gruppe Lehrender die Institutsprosa verhindert:

„Die Vereinheitlichung der Texte als Folge der Institutsarbeit ist allein aufgrund des Gastdozentenmodus praktisch unmöglich. In jedem Semester bringen bis zu fünf neue Lehrende – Autoren, Regisseure, Dramaturgen, Lektoren – ihre eigenen Poetiken und ihre persönlichen Sichtweisen auf die Welt und die Literatur mit. Sie alle legen Wert auf so unterschiedliche Qualitätskriterien, dass die Behauptung einer übergreifenden Einseitigkeit im Lehransatz haltlos ist. Welche Bücher letztlich gedruckt werden und inwiefern sie dann in das breitere öffentliche Bewusstsein gelangen, hängt vor allem von institutsexternen Faktoren ab: von Lektoren und Verlegern, die entscheiden, was ein Buchcover bekommt und was in der Schublade bleiben sollte, später von Juroren und Kritikern. Dass dabei oft an ähnlichen Stoffen und Stilen Gefallen gefunden und zugleich Anstoß genommen wird, ist ein Paradoxon des Betriebs.“¹⁸⁰²

5. 1. 2. Lehrkonzept

„Das Studium ist Welpenschutz mit Lizenz zum Ausprobieren, damit man sich eine Zeit lang möglichst intensiv und frei von Rechtfertigungsdruck mit sich selbst und der eigenen Literatur beschäftigen kann.“

(Zeh, Juli: Alles auf dem Rasen. München: Btb Verlag 2008. S. 191.)

¹⁷⁹⁸ Voigt, Claudia: Auf Linie. 25. 02. 2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹⁷⁹⁹ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

¹⁸⁰⁰ a.a.O.

¹⁸⁰¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁰² Stanišić, Saša; Pletzinger, Thomas: Wir müssen gar nichts – Aus dem Bauch des Deutschen Literaturinstituts Leipzig. URL: <http://www.bogusmag.de/wp-content/Wirmuessengarnichts.stanisic.pletzinger.pdf> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

Josef Haslinger betont in Interviews immer wieder, er halte eine Vielfalt der Lehrenden für essenziell, denn es sei eine Tatsache, „[...]“¹⁸⁰³, und es gebe keinen anderen Weg als jenen, den eigenen zu finden.¹⁸⁰⁴ Die Aufgabe der Lehrenden sei es, hierbei Hilfestellungen zu leisten, und dies bedeute darüber hinausgehend, dass jede und jeder DozentIn selbst seine/ihre Schwerpunkte setze; so lehre Haslinger keine Lyrik, da er selber keine schreibe, dafür mache er gerne Reportagen, Essayistik, Prosa.¹⁸⁰⁵ Hinsichtlich der Themen, die einzelne Lehrende für ihre Seminare auswählen, zeige sich außerdem, womit sie sich selbst beschäftigen, was sie fasziniert.¹⁸⁰⁶ Nachstehend eine Bestandsaufnahme aus dem Jahr 2008, wohlwissend, dass sich das Faszinosum, wie Ortheil es treffend benennt,¹⁸⁰⁷ für AutorInnen auch parallel zu ihren Arbeitsprozessen verändert: Hans-Ulrich Treichel sagt in einem Interview: „Mich interessiert das Existenzielle am Schreiben, dazu gehört das Aufhören natürlich auch. Das Schreiben hat ja auch eine Zwangsseite, das ist ja nicht nur eine Gnade, dass man schreibt, das kann ja auch ein Fluch sein.“¹⁸⁰⁸ Ihn interessiere die Frage, ob es eigentlich glückliche ehemalige SchriftstellerInnen gebe.¹⁸⁰⁹ Für Michael Lentz, der sich mit Lyrik und Performance in allen Varianten beschäftigt, kreist die zentrale Fragestellung um das literarische Experiment sowie um Kontrolle; es gebe, betont er in einem Interview, eine Hierarchie in den Köpfen, die darauf hinauslaufe, dass Schreiben irgendwann immer ‹Roman› bedeute, als sei jene Gattung die einzige Spitze des Eisbergs, und er fügt hinzu, dass gerade wer experimentell arbeite, umfassende Kenntnisse der Tradition haben müsse.¹⁸¹⁰ Den Studierenden, die er als „Resonanzkörper“¹⁸¹¹ bezeichnet, legt er Eigenständigkeit nahe:

„Betritt man die keineswegs geweihten, wiewohl sehr schönen Räumlichkeiten des Deutschen Literaturinstituts im ‹Musikerviertel› Leipzigs, wird man nirgendwo sein Selbst abgeben können, ein Freifahrtschein zur Unmündigkeit wird nicht ausgestellt, die Maxime

¹⁸⁰³ Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

¹⁸⁰⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁰⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁰⁷ Vgl.: Verdichten eines Erlebnisses zum Faszinosum, um das die Gedanken kreisen, das inspirierend wird (Ortheil zu Fontanes ‹Effi Briest›): Vgl.: Ortheil, Hanns-Josef: Wie Romane entstehen (1). In: Ortheil, Hanns-Josef; Klaus Siblewski: Wie Romane entstehen. München: Luchterhand Literaturverlag 2008. S. 53.

¹⁸⁰⁸ Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

¹⁸⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁸¹⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁸¹¹ Lentz, Michael: Lieber lernen als irren! In: Schreiben lernen in Leipzig. In: Akzente. Hg.: Krüger, Michael. 54. Jahrgang. Heft 2/April 2007. S. 97.

«Schreibe wie alle, dann wirst du Erfolg haben!» sucht man vergebens.¹⁸¹²

Erste Erfahrungen mit der Lehrtätigkeit hatte Josef Haslinger, wie so viele andere DozentInnen seiner Generation, außerhalb des universitären Kontextes:

„Die erste Lehrtätigkeit – [in einer] Vorform – war sicher die Arbeit am «Wespennest»: die Arbeit mit jungen Autoren an ihren Texten, die Texte für eine Veröffentlichung zu redigieren, aufzubereiten, bestimmte Schwächen mit dem Autor zu besprechen – oder sagen wir einmal: Auffälligkeiten, die mir als Leser und Redakteur aufgefallen sind – [...]». ¹⁸¹³

Des Weiteren leitete er in Linz einige Male eine vier- bis fünftägige Schreibwerkstatt für Betriebsräte der ArbeiterInnen mit dem Fokus auf diverse Möglichkeiten, eigene Erfahrungen schreibend wiederzugeben.¹⁸¹⁴ Seine Aufgabe in diesem Kontext bezeichnet er mit dem Nomen „Animator“¹⁸¹⁵. Als Generalsekretär¹⁸¹⁶ der «Grazer Autorinnen Autorenversammlung» war Haslinger außerdem in deren „[...] Arbeitskreise, die sich mit bestimmten literarischen Fragen beschäftigten [...]“¹⁸¹⁷ involviert. Lehraufträge, die er zu jener Zeit an Universitäten hatte, befassten sich hingegen mit anderen Themen wie mit dem österreichischen Literaturbetrieb, mit Ernst Bloch oder mit romantischer Naturphilosophie.¹⁸¹⁸ Die entscheidendere Prägung seiner Lehrauffassung erlebte Haslinger jedoch durch den Kontakt mit dem «International Writing Program» in Iowa 1994.¹⁸¹⁹ Das Kennen Lernen des dortigen Lehrbetriebs bewirkt, dass er sich die Frage stellt, weshalb ein solches Aus- und Weiterbildungsprogramm in Österreich nicht existiere.¹⁸²⁰ „Es gab zu dieser Zeit schon die «schule für dichtung»; nicht, dass ich das nicht mitverfolgt hätte, Sympathien auch dafür gehabt hätte, aber ich war nicht in engerem Sinn darin verstrickt oder involviert. Ich kannte die Leute, die das machten [...]“. ¹⁸²¹ Die Atmosphäre in Iowa beschreibt Haslinger als „[...] fruchtbar und anregend [...]“¹⁸²², und sie habe auf die endgültige Gestaltung seines Romans «Opernball» Einfluss genommen, an dem er zu jener Zeit schrieb und mit

¹⁸¹² a.a.O.

¹⁸¹³ Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

¹⁸¹⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁸¹⁵ a.a.O.

¹⁸¹⁶ 1986–1989. (Vgl.: <http://www.gav.at/index.php?id=210> – Zuletzt eingesehen am 27. 12. 2011.)

¹⁸¹⁷ Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

¹⁸¹⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁸¹⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁸²⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁸²¹ a.a.O.

¹⁸²² a.a.O.

dessen Abgabe er bereits in Bedrängnis geraten war.¹⁸²³ Als er Anfang Dezember 1994 nach Österreich zurück kam, fand er „[...] eine große Schachtel mit der Post vor, die sich im letzten halben Jahr angesammelt hatte [...]“¹⁸²⁴, und er entdeckte darunter einen Brief aus Leipzig, in dem stand, „[...] dass am – wenn ich es recht erinnere [...] – am 17. Dezember meine öffentliche Probevorlesung an der Universität Leipzig stattfindet [...]“¹⁸²⁵, was er für eine Verwechslung hielt.¹⁸²⁶ Bei einer gezielten Suche nach allen Briefen, die aus Leipzig gekommen waren, stellte sich heraus, jemand habe ihn für die offene zweite Professur des «DLL» vorgeschlagen, und obgleich er auf keines der Schreiben geantwortet hatte, setzte man für ihn sowie für all jene anderen, die man eingeladen hatte, eine öffentliche Probevorlesung zu einem bestimmten Thema fest.¹⁸²⁷ Auf seinen Anruf hin, bei dem er die Situation schilderte, ersuchte man ihn, trotz mangelnder Vorbereitung zu kommen, um zumindest ein Gespräch zu führen:¹⁸²⁸ „Dann hat mich der Ehrgeiz gepackt, und ich habe angefangen, über dieses Thema nachzudenken, und ich habe mich an den Laptop gesetzt [...]. Ich kam gerade aus Amerika und war etwas besser ausgestattet als manche hier, ich hatte nicht nur schon einen Laptop, ich hatte auch [...] einen transportablen Drucker [...]“¹⁸²⁹ Im Nachtzug nach Leipzig ersuchte er den Schaffner „[...] mit ein bisschen Trinkgeld [...]“¹⁸³⁰ um einen Zugang zum Stromnetz und um ein eigenes Schlafwagenabteil, schrieb an jenem Vortrag weiter, den er am folgenden Vormittag an der Universität von Leipzig hielt.

„Dann habe ich fast ein Jahr lang nichts mehr gehört, inzwischen war mein Buch «Opernball» erschienen und ich war ohnedies schwer beschäftigt, hab mich auch meinerseits gar nicht mehr darum gekümmert, weil es mir auch nicht so wichtig war. Aber auf der Frankfurter Buchmesse kam [...] der damalige Leiter der «Akademie für Sprache und Dichtkunst» in Darmstadt [auf mich zu] und sagte, er gratulier[e] mir. «Wozu?» Und er: Ob ich das nicht [wisse], ich [sei] in Leipzig an erster Stelle gereiht.“¹⁸³¹

Erst im März 1996 erhielt er das offizielle Schreiben zu seiner Berufung:¹⁸³²

„[...] Und quasi so, als würde ich auf nichts anderes warten, Gewehr bei Fuß, darf ich am 1. April gleich anfangen, nicht? Aber da musste ich erst einmal die Termine für April, Mai, alle absagen, das habe ich

¹⁸²³ Vgl.: a.a.O.

¹⁸²⁴ a.a.O.

¹⁸²⁵ a.a.O.

¹⁸²⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁸²⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁸²⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁸²⁹ a.a.O.

¹⁸³⁰ a.a.O.

¹⁸³¹ a.a.O.

¹⁸³² Vgl.: a.a.O.

dann auch wirklich gemacht [...]. Das Institut war damals noch in der Aufbauphase, wir hatten 14 Studenten insgesamt, sodass ich eigentlich [...] in keinen allzu großen Stress kam [...].“¹⁸³³

Er las sich in das Thema der Lehre ein, ersuchte außerdem nach zwei Jahren um eine ebenso lange Sabbatical-Periode, in der er sich, neben seiner Arbeit am «Vaterspiel», in den USA auf Basis seiner nunmehrigen Lehrerfahrung „[...] sehr intensiv mit der amerikanischen [«]Creative Writing[»] Literatur befasst[e] [...]“, um sich so „[...] noch ein bisschen Theorie [...] [und] [...] Know-how an[zu]eignen, wie es andere machen, was möglich ist usw. [...]“, sodass er danach „[...] besser gerüstet war [...]“.¹⁸³⁴ Jene Handbücher zu «Creative Writing», die er studierte, habe er jedoch im Unterricht selbst nie verwendet, weil er sie als „[...] eigentlich nicht brauchbar [...]“ empfand:¹⁸³⁵

„Man findet sicher das eine oder andere, das anregend ist oder bedenkenwert ist, aber insgesamt, als Anleitung zum Schreiben, ist es unbrauchbar. Wenn man Autodidakt ist, kann man sich mit diesen Dingen befassen, anregen lassen; wenn man ohnedies in einem Studium drinnen steht, ist man mit den Anregungen, die sich rundherum ergeben, wesentlich besser bedient, weil sie konkret auf die eigene Schreibsituation, den eigenen Text eingehen ...“¹⁸³⁶

Wesentlich waren Haslingers Recherchen im Hinblick auf die von ihm forcierte Verankerung von Theorie-Seminaren zur Narratologie im Curriculum, durch die u. a. eine gemeinsame Terminologie etabliert werden kann, um Textstrukturen im Detail zu diskutieren.¹⁸³⁷ Hans-Ulrich Treichel unterstreicht gleichfalls die Bedeutung von Kenntnissen der Erzähltheorie und ihrer Begrifflichkeiten, um eine eindeutige Kommunikation zu ermöglichen, die sich jenseits eines emotional-motivierten Feedback-Vokabulars eröffnen kann.¹⁸³⁸ „Seither gibt es das Pflichtseminar Erzähltheorie für alle [Studiena]nfänger [...], das einzige Pflicht-Seminar; und da muss man sich dann halt mit [Gérard] Genette und all diesen Herrschaften beschäftigen.“¹⁸³⁹ Ziel sei nicht das Auswendiglernen einer Terminologie, sondern der Fokus jenes Seminars liege auf Strukturelementen wie Zeitgestaltung, Erzählperspektive, narrativer und dramatischer Modus etc., um die durch diese Techniken im literarischen Text gesetzten Effekte und die Wirkung der Strukturen auf den/die RezipientIn zu durchleuchten.¹⁸⁴⁰

¹⁸³³ a.a.O.

¹⁸³⁴ a.a.O.

¹⁸³⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁸³⁶ a.a.O.

¹⁸³⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁸³⁸ Vgl.: Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

¹⁸³⁹ Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

¹⁸⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

„Selbstverständlich ist die Terminologie von der Rezeptionsseite aus gesehen, man kann aber einen produktiven Zugang da finden; zum Beispiel wenn der gute [Christoph] Bode in seiner Romantheorie zurecht darüber schreibt, dass diese Unterscheidung von Story und Plot [...] eigentlich verkehrt herum läuft, denn man tut so, als wäre die Story am Anfang und daraus wird ein Plot gemacht; in Wirklichkeit ist die Story das Abstraktere [...]. Der Leser liest den narrativen Text und abstrahiert daraus eine Story, für den Leser ist das zweifellos richtig, aber wie ist es für den Autor? Da stellt sich die Sache wieder anders dar. Also, wir versuchen diese narratologischen Überlegungen von der Autorensseite her produktiv zu machen.“¹⁸⁴¹

Neben jenem verpflichtenden Theorie-Seminar werden weitere literaturwissenschaftliche Seminare angeboten, um den Studierenden einen „[...] notwendige[n] Fundus an handwerklichem, schreibtechnischem und literaturhistorischem Wissen [...]“¹⁸⁴² zu ermöglichen.

Auch ein Lektüre-Seminar wird abgehalten. Sabine Scholl betont im Interview, aufgrund ihrer Lehrerfahrung als Gastdozentin in Leipzig schätze sie dieses besonders.¹⁸⁴³ Das Prozedere am «DLL» sehe vor, dass jede/r aus einer Liste mit zehn Werken eines wähle und dieses eigenständig präsentiere;¹⁸⁴⁴ für ein solches Seminar, dessen Sinnhaftigkeit sie unterstreicht, reiche leider an der «Sprachkunst» die Zeit nicht, so Scholl.¹⁸⁴⁵

Dass eine Abwahl der weiterführenden theoretischen Module möglich ist, zeigt sich in einer Aussage Verena Roßbachers, eine der AbsolventInnen,¹⁸⁴⁶ die mittlerweile in Biel als Mentorin tätig ist. Sie erklärte als Studierende in einem Interview, jene literaturhistorischen oder -theoretischen Seminare besuche sie aufgrund mangelndem Interesse dafür nicht, sie müsse nichts über die Theorie des Schreibens lernen.¹⁸⁴⁷ Viele Texte der KommilitonInnen seien für sie nicht von Interesse, trotzdem müsse man sich bei Textdiskussionen darauf einstellen, diese lesen.¹⁸⁴⁸ Wichtiger als der Austausch sei ihr festzuhalten, sie habe sich mit der Entscheidung für ein Studium am «DLL» für das Schreiben entschieden.¹⁸⁴⁹

¹⁸⁴¹ a.a.O.

¹⁸⁴² Braun, Michael: Musenkuss oder Diplom? Was man an Dichterschulen lernen kann. In: Passagen Passages. Eine schweizerische Kulturzeitschrift. Zürich: Pro Helvetia. Nr. 28, Sommer 2000. S. 10.

¹⁸⁴³ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

¹⁸⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁴⁶ Vgl.: Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

¹⁸⁴⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

Verena Roßbacher sagt rückblickend, sie habe in Leipzig Seminare besucht, aber die Erfüllung gestellter Aufgaben zu umgehen versucht, „[...] vielleicht auch, weil ich genau wusste, was ich machen wollte. Das würde ich jetzt anders sehen [...]“¹⁸⁵⁰, denn man stoße in der verordneten Auseinandersetzung auf Elemente, die zu entdecken durchaus interessant sein könne, sie hätte jetzt Lust auf Austausch, „[...] meine Begeisterung und meinen Größenwahnsinn zu teilen [...]“¹⁸⁵¹, auch um der Einsamkeit des Schreibens, die sie manchmal spüre, zu entkommen.¹⁸⁵²

Ob sie ab und an denke, der autodidaktische Weg könnte vorzuziehen gewesen sein?

„Ja, klar. Definitiv. Für mich war die Situation am Institut [...] – ich war in Leipzig fremd, Schreiben macht noch viel einsamer, man kommt überhaupt nicht unter Leute, und es gibt da einen Punkt – ganz banal – wo man Leute treffen kann, eine Tagesstruktur bekommt, einen Tagesablauf bekommt, der nicht im Alleinsein besteht. Später, als meine Tochter auf der Welt war, hatte ich das dadurch. [...] Das sind ja auch die Fragen jedes Studenten: Mache ich sinnvolle Arbeit, werde ich je überhaupt leben können, von irgendwas, ich komme in meinem Alltag nicht klar, wie strukturiere ich mich. Ich habe das Gefühl, ich verändele meine Tage, mein Bruder ist Handwerker und der versteht überhaupt nicht, was ich mache, der arbeitet den ganzen Tag und ich sage, wenn morgens um 9 ein Handwerker kommt, ne, ist mir zu früh ... Also all das, das sind die Fragen, die einen ganz stark beschäftigen, und das ist eine harte Zeit, das ist es wirklich!“¹⁸⁵³

Und Roßbacher unterstreicht die Bedeutung, die heute ihr Verlag für sie habe:

„Ein Verlag ist ein Ort, bei dem man ist, der einem ganz starke Sicherheit und Halt gibt.“¹⁸⁵⁴ Laufe die Zusammenarbeit mit LektorInnen gut, bekomme das „[...] eine Eigendynamik, die wunderbar ist; wo es wieder darum geht, sich abzugrenzen, damit man nicht [...] ständig am Tun und Machen [...]“¹⁸⁵⁵ sei.

Wie an allen anderen Instituten ist man bemüht, in den Werkstattgesprächen keine Direktiven für gelungene Texte auszugeben:

„Bis heute meidet das Institut einengende Definitionen jener Kunst, der hier hilfreich unter die Arme gegriffen werden soll. Die Professoren, so lautet bis heute das didaktische Grundkonzept, sollen den Studierenden nicht sagen, was und wie sie zu schreiben haben, sondern sie sollen ihnen zur Erkenntnis verhelfen, welches literarisches Umfeld und welche Folgen eine bestimmte Textgestaltung hat. Darüber hinaus sollen sie den Studierenden eine möglichst große Vielfalt von ästhetischen Erfahrungen und Diskursen zugänglich machen, um ihren literarischen Horizont sowohl in der

¹⁸⁵⁰ Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

¹⁸⁵¹ a.a.O.

¹⁸⁵² Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁵³ a.a.O.

¹⁸⁵⁴ a.a.O.

¹⁸⁵⁵ a.a.O.

praktischen Erprobung an neuen Texten als auch im Wissen über deren Relevanz zu erweitern.“¹⁸⁵⁶

Das Institut soll den Studierenden und ihren literarischen Versuchen ein „[...] im geschützten Raum [...]“¹⁸⁵⁷ Sein gewährleisten. Im Werkstattgespräch setzt Josef Haslinger ebenfalls an jenem Punkt an, den er AutodidaktInnen empfiehlt und zwar beim Erlernen des bewussten Lesens:

„Das Lesen wird langsam ein anderes. Es geht nicht um Textinterpretation, sondern um die anfangs durchaus als quälend empfundene Frage, wie der Text gemacht ist. Quälend deshalb, weil diese Frage sich im Handumdrehen auch auf die eigenen Texte bezieht. Und dann beginnt ein literarischer Kleinkrieg: Er handelt von Erzählperspektiven, unnötigen Adjektiven, stilistischen Eigenheiten und der psychischen Distanz oder Nähe, die ein Erzähler zum Leser aufbaut.“¹⁸⁵⁸

„es gibt schon diese gefahr, dass einem das gefühl vermittelt wurde, es gäbe gute und schlechte literatur, was ich für unsinnig halte. andererseits ist diese einteilung (mit der daraus resultierenden uniformisierung) auch hilfreich, da sie in der praxis (rezensenten) genauso aufgemacht wird.“

*(Björn Kern, Fragebogen,
22. 06. 2009.)*

Dieses Umwenden der Strukturen, um herauszufinden, wie ein Text gebaut sei, fiel einer Literaturkritikerin, die sich das «DLL» von innen ansah, als markantes Charakteristikum auf:

„Wie die Leute sich hier für die Textkonstruktion interessieren, das hat etwas Ingenieurmäßiges und weniger literaturwissenschaftlich Abgehobenes, und tatsächlich sieht sich die «Literaturbeilage» plötzlich Werkstudenten mit gelben Helmen gegenüber, die sich über Baupläne beugen und Materialprüfungen vornehmen. Klar ist: Geschichten werden gemacht, und wer den Dreh bei anderen verstanden hat, lernt fürs eigene Schreiben.“¹⁸⁵⁹

¹⁸⁵⁶ Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁸⁵⁷ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 10.

¹⁸⁵⁸ Haslinger, Josef: Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten. Die Zeit Nr. 43/2000. Hamburg 2000. URL: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

¹⁸⁵⁹ Person, Jutta: Die Schreibwütigen. 17. 02. 2011. URL: <http://www.kultiversum.de/Literatur-Literaturen/Deutsches-Literaturinstitut-Leipzig-Schriftstellerei.html?> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

Michael Lenz meint, er kenne „[...] Seminarstunden, die wie schachmatt sind, da passiert gar nichts, da denkt man als Dozent zunächst, ich muss die Stunde durch – überhecheln, sozusagen [...]“¹⁸⁶⁰, und er habe die Erfahrung gemacht, dass manche, die im Seminar auffallende Zurückhaltung zeigen, einen plötzlich mit einer Romanpublikation überraschen:¹⁸⁶¹ „Ich weiß, dass viele Dinge Langzeitwirkung haben, das arbeitet in denen.“¹⁸⁶² Und auch bei anderen, die sich niemals am Markt als LiteratInnen etablieren, sei er dennoch überzeugt: „Ein Studienabschluss ist für viele besser als keinen zu haben.“¹⁸⁶³

Literarische Werkstätten beschreiben Treichel und Haslinger als ein „[...] fragiles Lehrgebäude, das [sich] meist eher aus Vermutungen und Fragen als aus Antworten [...]“¹⁸⁶⁴ zusammensetze. Und diese Haltung gelte in gewisser Weise auch als Charakteristikum für die Lehrenden:

„Unter den vielen Gründen, die jeden Einzelnen von ihnen bewogen haben mögen, eine vorübergehende oder dauerhafte Stelle als Lehrer für [◁]literarisches Schreiben[▷] anzustreben oder anzunehmen, gibt es einen, der auf alle zutrifft: Sie sind selbst Suchende geblieben. Sie sind zwar Lehrer, behaupten aber gleichzeitig, die optimale Weise ihrer Berufsausübung bislang nicht zu kennen. Sie probieren aus, sie stellen infrage, aber sie sind dabei auch ganz pragmatisch auf der Suche nach dem, was sich bewährt.“¹⁸⁶⁵

Haslinger, der über sich selbst sagt, „[...] ich bin in Leipzig, um zu lernen [...]“¹⁸⁶⁶, betont, er glaube, die von ihm geleiteten Seminare seien im Lauf der Zeit aufgrund zunehmender Erfahrung „[...] effizienter geworden [...]“¹⁸⁶⁷, er habe eine Art „[...] didaktischen Blick für einen Text entwickelt [...]“¹⁸⁶⁸, stelle daher in den Werkstattgesprächen gezielte Fragen:¹⁸⁶⁹

„Und soll[te] ich das Gefühl haben, dass bestimmte Formprobleme [...] oder andere Schwächen des Textes nicht gesehen wurden, [weise ich darauf hin], aber auch nicht in einem Sinne, dass das so ist; man kann dem auch widersprechen, und das macht man auch manchmal. Mit bestimmten Studierenden entwickelt man einen ewigen Streit um bestimmte Punkte, das wird so eine Beziehungskiste.“¹⁸⁷⁰

¹⁸⁶⁰ Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

¹⁸⁶¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁶² a.a.O.

¹⁸⁶³ a.a.O.

¹⁸⁶⁴ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 8.

¹⁸⁶⁵ a.a.O.

¹⁸⁶⁶ Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

¹⁸⁶⁷ a.a.O.

¹⁸⁶⁸ a.a.O.

¹⁸⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁷⁰ a.a.O.

Zum Beispiel im Hinblick auf die gewählte Zeitform, Präsens oder Präteritum, beide haben ihre Stärken, und man tausche sich im Gespräch darüber aus, welche für die vorliegende Erzählung die geeignetere sei.¹⁸⁷¹ Einigkeit darüber zu erzielen sei nicht primäres Anliegen, sondern „[...] dass man versucht, die Position klar zu machen, sie auszubauen [...]“¹⁸⁷², denn Ziel einer Textbesprechung sei „[...] die Eigenart eines Textes zu sichern [...]“¹⁸⁷³ und jene schwächeren Stellen, „[...] wo die Eigenart abfällt, wo sie sich verliert, wo sie etwas klischeehaftes kriegt [...]“¹⁸⁷⁴ zu benennen. In diesem Punkt habe er viel dazu gelernt,¹⁸⁷⁵ denn seiner Ansicht nach werde eine Arbeit manchmal „[...] zu sehr runtergemacht [...]“¹⁸⁷⁶, selbst wenn alle angeführten Kritikpunkte, wie Haslinger einräumt, berechtigt seien, wird dennoch manchmal das Wesentliche, das „[...] die Eigenart [jenes] Textes ausmacht [...]“¹⁸⁷⁷ nicht erfasst und auf diese dann hinzuweisen sehe er als seine Aufgabe an.¹⁸⁷⁸ „Ich halte mit meiner Meinung nicht hinter dem Berg, aber ich muss sie auch nicht gleich einmal ausposaunen.“¹⁸⁷⁹

Auf die Frage nach der Beschaffenheit eines seriösen Unterrichts könne man seiner Ansicht nach keine allgemein gültige Antwort formulieren:¹⁸⁸⁰

„Ich glaube nicht, dass man das allgemein sagen kann. Wenn er seriös ist, ist er mehr eine Frage als eine Antwort. Ich erwarte vom Lehrenden, dass er seine Erfahrung einbringt, deshalb ist er ja der Lehrende, sonst könnte man [...] gleich die Rollen tauschen. Aber das heißt nicht, dass er die Antwort gibt, sondern das heißt, dass er – hoffentlich – die besseren Fragen stellt. Oder die genaueren Fragen stellt. Niemand kann im künstlerischen Studium dem anderen die Arbeit abnehmen, jeder muss seinen eigenen Text schreiben, seine eigene Entwicklung, seine eigenen Erfahrungen machen und vor allem auch seine eigenen Behauptungen setzen, und das muss man zulassen. Eher muss man sich Sorgen machen, wenn einer die ganze Zeit brav und überzeugend schreibt, keine Irritationen schafft. Da muss man sich eher Sorgen machen, als [bei] jemand[em], der Texte vorlegt, die zwar völlig abstürzen, weil sie nicht funktionieren, aber wo zumindest [et]was versucht wurde.“¹⁸⁸¹

Von standardisierten Ansätzen Textgespräche zu leiten hält Haslinger wenig: „Ich glaube, es gehört eine gewisse Souveränität dazu, die man sich erwerben

¹⁸⁷¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁷² a.a.O.

¹⁸⁷³ a.a.O.

¹⁸⁷⁴ a.a.O.

¹⁸⁷⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁷⁶ a.a.O.

¹⁸⁷⁷ a.a.O.

¹⁸⁷⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁷⁹ a.a.O.

¹⁸⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁸¹ a.a.O.

muss. Man kann bestimmte Fragen auflisten – aber die können bei dem einen Text sinnvoll oder nicht sinnvoll sein.“¹⁸⁸² Um einen Text beurteilen zu können, erachtet er „[...] eine gewisse Distanz [...]“¹⁸⁸³ für wesentlich, diese benötige eine genaue Kenntnis der vorliegenden Arbeit:

„[...] Also ist es für mich nötig einen Text, den ich bespreche, 2-mal zu lesen. Ich hab das nicht immer getan, manchmal aus Zeitmangel nicht, manchmal weil es nicht nötig ist, aber meistens lese ich den Text zweimal. Beim ersten Lesen verschaffe ich mir einen Leseindruck – wo es spannend wird, wo es interessant ist, wo es weniger interessant ist –, und beim zweiten Mal lesen, versuche ich, diese Eindrücke zu verifizieren und entdecke manchmal – oder eigentlich fast immer – Dinge, die ich beim ersten Mal nicht gesehen habe; nicht nur Details, sondern auch Strategien eines Textes.“¹⁸⁸⁴

In der Regel werden Texte in einer zweiten Fassung nicht nochmals im Seminar besprochen: „Das gelingt meistens nicht; bei einem zweisemestrigen Seminar geht das natürlich.“¹⁸⁸⁵ Für ein Besprechen der Zweitfassungen bestehe das Angebot des Einzelgesprächs mit ProfessorInnen, sei es in den wöchentlichen Sprechstunden oder zu einer dafür vereinbarten Zeit.¹⁸⁸⁶

Udenkbar sei es, dass Studierende nur zur Textdiskussion ihrer eigenen Arbeit kämen, dies wäre, so Josef Haslinger, der „[...] Tod dieses Studiums [...]“¹⁸⁸⁷, das von allen eine kontinuierliche Mitarbeit erfordere; dies habe zudem den Vorteil, dass diejenigen, die eventuell niemals gute SchriftstellerInnen sein werden, sich sprachliche Sensibilität und ausgezeichnete Kenntnisse im Lektorat aneignen können.¹⁸⁸⁸

Die Studentin Christina M. Landerl spricht sich aus ebenjenem Grund in ihren Antworten auf dem Fragebogen dezidiert für die Anwesenheitspflicht aus,¹⁸⁸⁹ ebenso Tobias Amslinger:

„Die Belastung kann unter Umständen sehr hoch sein. Das hängt sicher vom Einzelnen ab und davon, wie viele Seminare er besucht. Sicher war es im früheren Diplomstudiengang einfacher, eine größere Distanz zum Institut zu halten, da es keine Anwesenheitspflicht gab und nicht jedes belegte <Modul> (Seminar) benotet wurde. Die Umstellung auf den Bachelor hat dazu geführt, dass nun in jedem Seminar Leistungen erbracht werden müssen und dass Fehlzeiten nur in geringem Maße toleriert werden. Die Professoren sehen das positiv und sagen, dass die fehlende Anwesenheitspflicht früher dazu geführt habe, dass die Seminarteilnehmer nur Textbesprechungen besucht

¹⁸⁸² a.a.O.

¹⁸⁸³ a.a.O.

¹⁸⁸⁴ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁸⁸⁵ a.a.O.

¹⁸⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁸⁷ Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

¹⁸⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁸⁹ Vgl.: Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

haben, die sie wirklich interessiert haben, und dass die Veranstaltungen folglich oft ziemlich leer waren. Jetzt ist jeder dazu gezwungen, sich mit einem Text auseinanderzusetzen – auch wenn er ihm nichts abgewinnen kann.“¹⁸⁹⁰

Für die Auswahl der GastdozentInnen hält Haslinger zwei Kriterien für ausschlaggebend: Zum einen müsse man ihm oder ihr die Kompetenz zutrauen, zum anderen sei ein Wollen des oder der Angefragten nötig.¹⁸⁹¹ „Frauenquote spielt auch eine Rolle, obwohl es keine Quote gibt; es soll nicht so sein, [dass] keine Frau bei uns unterrichtet, wir haben ohnedies einen Männerüberhang unter den Lehrenden, nicht immer aber meistens.“¹⁸⁹² Gelegentlich komme es dennoch vor, dass einer oder eine feststelle, er oder sie sei für die Lehrtätigkeit nicht wirklich geeignet, es gelinge nicht „[...] ein fruchtbares Kommunikationsverhältnis [...]“¹⁸⁹³ mit den Studierenden aufzubauen:

„Im Grunde zeigt sich das innerhalb eines Monats. Es ist eher selten, dass das passiert, dass jemand mit den Studenten nicht zurande kommt. Dass die Studenten weg bleiben, das gibt es auch [...]. Das Angebot ist ziemlich groß für die Studierenden, so dass sie auch den Anspruch stellen, dass es interessant ist; nur damit man den Schrein kriegt, wie es früher war, nur die Punkte sammelt für den Bachelor – das machen sie nicht, dafür ist ihnen die Zeit selber zu kostbar. Sie steigen durchaus aus Seminaren aus und verzichten auf die Punkte.“¹⁸⁹⁴

Urgieren die Lehrenden, dass sie ein vergrößertes Lehrangebot für nötig hielten, werden sie häufig auf die Möglichkeit der Lehraufträge verwiesen.¹⁸⁹⁵

„Wir finden zwar Leute, die Lehraufträge machen würden, aber das sind nicht unbedingt die Leute, die wir unbedingt suchen. Und diejenigen, die wir suchen, können wir keine Lehraufträge anbieten, die fragen uns, ob wir spinnen. Die sind schlecht bezahlt, und wahrscheinlich muss man sich auf VHS-Niveau dann eher mit diesen schlechtbezahlten Lehrern begnügen. [...] Ein ehemaliger Student, der beruflich nicht unbedingt zu den jungen Stars gehört, den ich allerdings von den Seminaren her gut in Erinnerung habe, als jemand, der sehr bereichernd war, in seinen Ansichten, in der Genauigkeit des Blicks, einem solchen kann ich einen Lehrauftrag geben, der wird froh sein, dass er ihn hat. Auf der anderen Seite, ist es ein bisschen schwierig, den Studierenden, die gerade anfangen in Leipzig zu vermitteln, warum sie jetzt ausgerechnet in dieses Seminar gehen sollen, von jemandem, den sie als Schriftsteller überhaupt nicht kennen.“¹⁸⁹⁶

¹⁸⁹⁰ Tobias Amslinger, E-Mail-Auskunft, 04. 01. 2009.

¹⁸⁹¹ Vgl.: Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁸⁹² a.a.O.

¹⁸⁹³ a.a.O.

¹⁸⁹⁴ a.a.O.

¹⁸⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁹⁶ a.a.O.

Bei anderen GastdozentInnen müsse man sich hingegen eine Form der Begrenzung durch eine Strukturierung einfallen lassen, so dass besonders Beliebte nicht ein überfülltes Seminar erhielten: „Ich kann keine Beschränkungen machen, im Grunde kann jeder hinein, der bei uns studiert; aber sinnvoll ist ein Rahmen von höchstens 20 Teilnehmern – 20 ist schon viel, 15 wäre besser.“¹⁸⁹⁷ Zum Beispiel in dem man, wie bei Mora, die ein Seminar zur Romanstruktur hielt, dreißig Seiten eines eigenständigen Projekts zur Bedingung für eine Seminarteilnahme machte.¹⁸⁹⁸

Die universitäre Verankerung des Studiengangs bewirkt u.a., dass man in der Gestaltung „[...] nicht völlig freie Hand [...]“¹⁸⁹⁹ habe, trotzdem unterstreicht Hans-Ulrich Treichel in einem Interview, die Bedeutung der Einbindung in den universitären Rahmen, von dem er nicht glaube, dass jener den Schreibstudiengängen schade:

„Ich finde es nachdrücklich positiv. Erst mal wäre das Institut zu klein, um eine eigene Hochschule zu sein. Hinzu kommt, dass wir durch die Universität strukturell und logistisch gestützt werden, das muss man ja auch mal sehen. Und den Hochschulabschluss einer Universität zu haben, ist natürlich für die Studierenden ebenfalls attraktiv. Es gibt keinen Verwissenschaftlichungsdruck von Seiten der Uni, dort vertraut man uns, dass wir schon die richtige Mischung finden. Es gibt natürlich einen Druck, was Prüfungen und Studienordnungen usw. angeht, da müssen bestimmte Bedingungen erfüllt werden. Das ist vielleicht nicht immer sehr künstlerisch, so eine Prüfungsordnung. Aber jedes Studium braucht Rahmenbedingungen. Und auch die freie Malerei an einer Kunsthochschule kennt Prüfungsordnungen.“¹⁹⁰⁰

Einerseits sei es ein Anliegen, den Studierenden einen Abschluss zu ermöglichen, der eine Relevanz habe, denn „[...] als Schriftsteller können sie sowieso nichts damit anfangen [...]“¹⁹⁰¹, und daher sei ein akademischer Grad relevant, der außerdem andere Perspektiven wie ein nachfolgendes Studium eröffne oder eine über das Schreiben als Kunstform hinausgehende Kompetenz, die im kulturellen Feld gefragt sei.¹⁹⁰² Vor der Umstellung auf Bachelor- und Master-Studiengänge, so Josef Haslinger, sei die Anerkennung des Diploms des «Deutschen Literaturinstituts Leipzig» mehr oder weniger eine Sache des guten Willens gewesen.¹⁹⁰³ Das klassische Diplom, meint Hans-Ulrich Treichel, sei viel und zugleich wenig wert gewesen, abhängig davon,

¹⁸⁹⁷ a.a.O.

¹⁸⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁸⁹⁹ a.a.O.

¹⁹⁰⁰ Man möchte Varianten des eigenen Lebens erzählt bekommen. Hans-Ulrich Treichel im Gespräch mit André Hille. 10. 08. 2007. URL: <http://www.poetenladen.de/andre-hille-hans-ulrich-treichel.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁹⁰¹ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁹⁰² Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁰³ Vgl.: a.a.O.

woran man es messe;¹⁹⁰⁴ es gebe andere KollegInnen, die ihr Studium wegen des Schreibens abbrechen, um nach den ersten ein oder zwei Büchern festzustellen, ihnen fehle nun irgendein Hochschulabschluss, weil es sei eben „[...] sehr wahrscheinlich, dass man nicht als völlig freier Schriftsteller lebt und arbeitet [...]“¹⁹⁰⁵, sondern dass man auf Einkünfte aus diversen weiteren Tätigkeiten angewiesen ist.¹⁹⁰⁶ Diese Überlegungen sind auch den Studierenden bewusst. So schreibt die Absolventin Nora Bossong in ihrem Fragebogen, der Gedanke, für ihr Schreiben ein Diplom zu erhalten, habe sie in Zeiten der Selbstzweifel und Schreibkrisen beruhigt.¹⁹⁰⁷

Der Wechsel zu Bachelor- bzw. Master-Studien haben man „[...] sehr begrüßt [...]“¹⁹⁰⁸, da nunmehr ein international anerkannter Titel vergeben werden könne.¹⁹⁰⁹ „Andererseits hat diese Umstellung dazu geführt, dass wir uns an bestimmte internationale Richtlinien halten müssen, nämlich ein Modulsystem durchzuziehen, bei dem jedes Modul benotet wird. Das ist bei uns schlichtweg ein Unsinn [...], [trotzdem] müssen wir einen Weg finden, wie wir überhaupt Noten geben können, die vertretbar sind, eine Art von Leistungsskala, die sich nachvollziehen lässt, die nicht nur zu Unmut führt [...].“¹⁹¹⁰ Fazit der Überlegungen war, „[...] dass man versucht gleichsam den Aufwand, den jemand hat oder sich macht [...]“¹⁹¹¹ zu benoten, was jedoch nicht bedeute, dass ein überzeugender Text, der jemandem leicht fiel, deshalb negativ zu bewerten sei. „Aber es kann auch sein, dass einer ein ‚Sehr gut‘ kriegt, der einen missratenen Text vorlegt, dann eine zweite Fassung schreibt, auf das, was im Seminar besprochen wurde, eingeht, und [diese] nochmals schriftlich einreicht [...]“¹⁹¹²

Der Absolvent Bertram Reinecke weist auf weitere Nachteile und einen Vorteil des Bachelor-Systems hin:

„Der Modulcharakter bedeutet, dass man oft bei einem Dozenten, der einem was bringt, anfängt und das Modul dann bei einem für einen selbst weniger geeigneten Dozenten abschließen muss. Um auf die Stundenzahl für den Arbeitsaufwand zu kommen, wurde der Anteil an selbstständiger schriftlicher Arbeit erhöht. Für die eigenständige Lektüre und Suche bleibt weniger Platz (Auch wenn sie nicht jeder betrieben hat.). Bei der Berechnung der Stundenzahl blieb auch

¹⁹⁰⁴ Vgl.: Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

¹⁹⁰⁵ a.a.O.

¹⁹⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁰⁷ Vgl.: Nora Bossong, Fragebogen, 19. 01. 2009.

¹⁹⁰⁸ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁹⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁹¹⁰ a.a.O.

¹⁹¹¹ a.a.O.

¹⁹¹² Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

unberücksichtigt, dass Institutler gewohnheitsmäßig auch bei Partys, nachts um halb zwei, noch über Literatur und ihr Studium diskutieren. Einen Vorteil gibt es: Die starren Gattungsgrenzen sind aus der Studienordnung verschwunden. Ich hatte Lyrik und Prosa im Hauptfach und konnte mir neue Medien nicht anrechnen lassen; so etwas geht jetzt, wie auch sich nebenbei mit Dramatik beschäftigen.“¹⁹¹³

Ob die universitäre Struktur für diese Art von Studium von Vorteil oder Nachteil sei, ist nach Ansicht Josef Haslingers schwer zu sagen:

„Das Problem ist immer die Alternative. Natürlich hat die universitäre Struktur Nachteile. Den größten Nachteil sehe ich im System der Notengebung.“¹⁹¹⁴ Jeder muss für sich transparente Lösungen finden, wie er zu den Noten kommt [...]. Es gibt auch Gastprofessoren, die sagen, [...] ich gebe jedem, der regelmäßig kommt und mitmacht, [...] eine Eins – das kann ein Gastprofessor mal machen, er geht nach einem Semester, einem Jahr wieder weg; die hauptamtlichen können das nicht machen, weil das würde das System ad absurdum führen. Ein Vorteil ist sicher, dass [...] die Universität [...] ein großer Kulturträger ist, ganz allgemein gesprochen, dass man über die Universität einen Zugriff auf sehr viele Ressourcen dieses Kultursystems hat; auch die Idee, die mit dem Bachelorstudium jetzt forciert wird: dass es fächerübergreifende Module gibt, das ist keine schlechte Idee. Es wird zwar der Bachelor immer [...] [als] Fachidiotentum [abgehandelt], aber in Wirklichkeit, von der Idee her, ist es gar nicht so, es ist eine Öffnung nicht nur zu anderen Universitäten, zu anderen Sprachräumen hin, es ist auch eine Idee der Öffnung der Fächer vorgesehen gewesen [...].“¹⁹¹⁵

Die Möglichkeit zu interdisziplinären Projekten mit anderen Studierenden der Künste, sei es Graphik, Buchkunst oder Musik, Theater, ergebe sich bereits durch die Verortung:

„All die Leute, die da auf der Straße rumlaufen, das sind entweder Studenten oder Professoren, und die sind alle irgendwo im künstlerischen Bereich tätig; und die Leute, die dort in den Kneipen sitzen, dito. Es wäre ja fast eine Anstrengung zu verhindern, dass diese Leute in Kontakt miteinander kommen – was auch niemand verhindern will. Es gibt gelegentlich gemeinsame Veranstaltungen, aber die entscheidenden Dinge entstehen, indem die Studierenden in Kontakt kommen und gemeinsam Dinge probieren; das kann sogar das Wichtigste sein, es kann sein, dass das zum Hauptprojekt wird.“¹⁹¹⁶

So zum Beispiel das gemeinsame Projekt in Kooperation mit der «Hochschule für Grafik und Buchkunst»: «RE:UNITED», welches die Wiedervereinigung Deutschlands zum Thema hatte, oder «L-Tunes», bei dem alles um die

¹⁹¹³ Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.

¹⁹¹⁴ Vgl. auch: Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

¹⁹¹⁵ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁹¹⁶ a.a.O.

Schaffung eines akustischen Bildes der Stadt Leipzig kreist.¹⁹¹⁷

„Es geht nicht darum, dass wir da ein Programm hätten, wie man mit anderen Künsten umgeht, was man mit anderen gemeinsam macht. Das sind Experimentierfelder, die wir auch machen, aus denen sich dann etwas Neues entwickeln kann oder auch nicht, das stellt sich dann heraus. Aber es ist eigentlich fast immer so, dass sich da Leute treffen, kennenlernen, die etwas gemeinsam weitermachen.“¹⁹¹⁸

Neben diesen Projekten, die „[...] einen offiziellen Charakter [...]“¹⁹¹⁹ haben, entstehen darüber hinausgehende, quasi inoffizielle Möglichkeiten des Austausches untereinander, die sich mitunter in studentischen Projekten niederschlagen.¹⁹²⁰ „Das sind Sachen, die autonom entwickelt werden, unabhängig von den Veranstaltungen, die wir selbst im Haus haben. Und das ist gut so, wenn eine Selbsttätigkeit entsteht.“¹⁹²¹ Seit 1997 werden für die Studierenden außerdem gemeinsame Bildungsreisen angeboten, die gerne wahrgenommen werden.¹⁹²²

Der Masterstudiengang, der zweimal angekündigt und verschoben werden musste, ist nun gleichfalls Teil des Lehrangebots. Hans-Ulrich Treichel schildert im Interview 2007 die Problematik mangelnder Ressourcen als Hintergrund für die Verzögerung:

„Wir haben die Lehrkapazitäten nicht und ringen gerade, was in diesen Zeiten nicht ganz einfach ist, um eine Stellenerweiterung, um den Master zu realisieren. Das ist ein Problem, weil wir einerseits nicht so viele Studenten haben wie die großen Fächer, aber gleichwohl gemäß der Studienordnung das entsprechende Lehrangebot bereithalten müssen, das ein eigener Studiengang erfordert. Personell reicht es im Moment gerade für den Bachelor. Und da verhandeln wir jetzt und wollen den Master spätestens 2009 anbieten. So machen es auch andere Fächer. Dann hat nämlich die erste Generation der Bachelorstudenten abgeschlossen. Ich hoffe sehr, dass das gelingt.“¹⁹²³

Um ein Master-Studium, welches am «DLL» wie in Hildesheim projektorientiert ist, bewirbt man sich mit einem Romanprojekt, für dessen

¹⁹¹⁷ Vgl.: http://www.hgb-leipzig.de/index.php?WWW_HGB=2e4bb7987118900ad248c751860be965&a=person&b=mitarbeiter&p=220&vorverz_id=3148& – Zuletzt eingesehen am 27. 12. 2011.

¹⁹¹⁸ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁹¹⁹ a.a.O.

¹⁹²⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁹²¹ a.a.O.

¹⁹²² Vgl.: Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁹²³ Man möchte Varianten des eigenen Lebens erzählt bekommen. Hans-Ulrich Treichel im Gespräch mit André Hille. 10. 08. 2007. URL: <http://www.poetenladen.de/andre-hille-hans-ulrich-treichel.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

Ausarbeitung einem vier Semester zur Verfügung stehen:

„Es hat sich unter den Autoren, die sich beworben haben, kein bekannter Schriftsteller befunden, keiner der schon Romane veröffentlicht hätte, die in irgendeiner substantiellen Bedeutung wahrgenommen worden wären; es waren einige darunter mit Veröffentlichungen in Kleinverlagen, Selbstverlagen und so.“¹⁹²⁴

Im Sommersemester 2010 bestand die Gruppe der Master-Studierenden aus drei angenommenen LiteratInnen, was beinahe eine zu kleine sei, weil jeder Einzelne hierdurch sehr häufig aufgefordert sei, seine Arbeiten zu präsentieren, und es daher bei einem 14-mal im Semester angesetzten vierstündigen Seminar fast „[...] etwas zu fordernd [...]“¹⁹²⁵ sei, so Josef Haslinger, der eine sechsköpfige Gruppe oder maximal sieben Master-Studierende bevorzugen würde.¹⁹²⁶

Es sei für Haslinger durchaus vorstellbar, zum Master-Studium auch AutorInnen zu zulassen, „[...] die schon einmal gezeigt haben, dass sie es können [...]“¹⁹²⁷, im Gegensatz zu einer Aufnahme ins Bachelor-Studium, das AnfängerInnen vorbehalten sei:

„Die Zahl der Bewerbungen stieg stetig an, bis sie im Jahre 2001 das halbe Tausend überschritt und sich danach ziemlich konstant zwischen 400 und 600 einpendelte. Für die einzureichenden literarischen Textproben gibt es außer einer Beschränkung auf zwanzig Seiten keinerlei Vorgaben. Um diese Flut von über 10 000 Seiten in der zur Verfügung stehenden Zeit von nur zwei Monaten verantwortungsvoll bewältigen zu können, ging man bald dazu über, die Texte auf mehrere Gruppen aufzuteilen. Dazu war es nötig, die Gastprofessoren schon bei ihrer Berufung zu verpflichten, dem [◁]DLL[▷] nicht nur für den Lehrbetrieb, sondern auch für die Auswahl der Studienbewerber zur Verfügung zu stehen. Und so besteht die Prüfungskommission seither aus allen zur Bewerbungszeit im [◁]DLL[▷] tätigen Professoren und Gastprofessoren sowie aus drei Studierenden auf freiwilliger Basis und in beratender Funktion. Es wird nicht vorab festgelegt, wie viele Bewerber zur Eignungsprüfung eingeladen werden. In den vergangenen Jahren schwankte ihre Zahl zwischen 30 und 50. Auch die Zahl derer, die zum Studium am [◁]DLL[▷] zugelassen werden, ist nicht festgelegt, sie lag aber in den letzten zehn Jahren ziemlich konstant um die zwanzig.“¹⁹²⁸

¹⁹²⁴ Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

¹⁹²⁵ Josef Haslinger zu Gast im Lehrgang «Literarisches Schreiben», 23. 03. 2010.

¹⁹²⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁹²⁷ Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

¹⁹²⁸ Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

„Ich wurde ins Büro von Herrn Treichel gebeten, dem geschäftsführenden Professor. An einem runden Tisch saßen drei Autoren, die als Gastdozenten am Institut waren, und ein Student. Die Prüfung bestand zum größten Teil aus einem Gespräch. Es wurde über meinen Werdegang gesprochen, meine Erwartungen an das Studium. Es ging eher darum zu prüfen, ob ich eine genaue Vorstellung davon hatte, was ich mit meinem Schreiben machen wollte. Hier wurde in ähnlicher Weise über einen Text aus meiner Mappe gesprochen wie in Hildesheim, nur musste ich klarer definieren, was für Stilmittel ich eingesetzt hatte und wozu. Man wollte wissen, ob ich ein Romanprojekt hatte und wies mich auf die Eigeninitiative hin, die das Studium verlangt.“

(Sakowsky, Lennart: Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt ... 2007. URL: http://www.lit06.de/head/thema/thema_0702.html – Zuletzt eingesehen am 15.12.2011.)

In der Reihenfolge ihres Eintreffens werden die eingereichten Arbeitsproben den Gruppen zugeteilt;¹⁹²⁹ in der Regel, so Haslinger im zweiten Interview, sei man sich bei rund 80 % der Texte einig, einige habe man zu diskutieren und bei einer sehr geringen Zahl sei man über den Wert der Arbeit uneins.¹⁹³⁰ Im Zweifelsfall lade man diese gleichfalls zu einem Gespräch ein, insbesondere wenn sich eine/r für jenen Text besonders einsetze, der bei anderen auf Skepsis stoße.¹⁹³¹ Es sei außerdem möglich, zu einer eingereichten Arbeitsprobe die Meinung der anderen Gruppen einzuholen, wenn sich weder ein entschiedenes «Dafür» oder «Dagegen» herauskristallisiere.¹⁹³² Das Eignungsgespräch, das um den eingereichten Text kreise, diene zuerst einmal der Klärung der Frage, ob jene Arbeitsproben wirklich von dem oder der BewerberIn stammen, was relativ leicht herauszufinden sei, so Haslinger, erkundige man sich nach den Hintergründen der Entstehung.¹⁹³³

„Dann geht es darum, auch die Erwartungen abzuklären an dieses Studium, die jemand hat, wenn jemand sagt, dass er sich von Kindheit an für Literatur interessiert, darf man schon auch fragen, was er so bisher gelesen hat, welche Autoren interessieren und warum. Das ist ein literarisches Gespräch, [...] [um] die Fähigkeit über Literatur zu reden und das Interesse daran [abzuklären]. – Ja, die Motivation ist schon wichtig, die Hintergründe, warum jemand sich bewirbt; und die Vorstellungen, die jemand davon hat, ob jemand in der Lage ist, überhaupt mit anderen zu kommunizieren, ob man sich für andere Texte interessiert. Es gibt keine festgelegten Kriterien. Wir haben

¹⁹²⁹ Vgl.: Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁹³⁰ Vgl.: a.a.O.

¹⁹³¹ Vgl.: a.a.O.

¹⁹³² Vgl.: a.a.O.

¹⁹³³ Vgl.: a.a.O.

einmal versucht, solche Kriterien zu formulieren; es geht gar nicht. Es ist der Versuch, [uns] in dieser Stunde, in der wir uns mit dem Kandidaten unterhalten, [...] ein möglichst umfassendes Bild darüber zu machen, ob das für den eine sinnvolle Sache sein kann, ob das den weiterbringen kann, ob das etwas ist, was zu seiner Art, literarisch weiterzukommen, überhaupt dazu passt.“¹⁹³⁴

Des Weiteren sei die Bereitschaft, sich mit fremden Texten zu befassen nötig, die Kompetenz, eigenständig zu agieren.¹⁹³⁵ Neben einer mangelnden literarischen Qualifikation könne ein möglicher Ablehnungsgrund darin bestehen, dass der oder die KandidatIn überqualifiziert sei, denn was solle es für einen Sinn haben, so Josef Haslinger, dass sich jemand mit mehreren Publikationen in anerkannten Verlagen bewerbe?¹⁹³⁶ Zumeist sei der Hintergrund für eine solche Bewerbung, dass er oder sie an einem Arbeitsprojekt „[...] nicht recht voran kommt [...]“¹⁹³⁷. Und selbst wenn Haslinger klar sei, dass „[s]olche eine Zurückweisung [...] als harsch und ungerecht empfunden werden [kann] [...]“¹⁹³⁸, sei es dennoch relevant, sie distanziert zu betrachten, denn „[...] wer im Grunde seinen Weg als Autor gefunden hat, und nur in einer Schreibkrise steckt, der braucht kein ganzes Studium [...]“¹⁹³⁹, sondern er oder sie bedürfe anderer Hilfestellungen, die aber nicht Sache eines Studiengangs seien, „[...] das ist eine völlig falsche Vorstellung: wir sagen ihm, wie das Schreiben geht [...]“¹⁹⁴⁰. Ebenso Hans-Ulrich Treichel, der im Interview angibt, in der Regel lese er die beigelegten Biographien nicht:¹⁹⁴¹

„Ich sehe das oft in unseren Besprechungen, wir streiten uns über die Texte und deren Qualität und jemand sagt, guck doch mal, wann ist der oder die eigentlich geboren? Das Alter spielt in unserer Wahrnehmung nicht die besondere Rolle, aber der Anteil an jüngeren Bewerbern insgesamt ist gestiegen und das kann natürlich mit der Zeit eine Verschiebung bringen. Aber in Kategorien wie <formbar> denken wir nicht. Ein Negativkriterium könnte allerdings sein, wenn jemand schon ein halbes Dutzend Bücher geschrieben hat und wir das Gefühl haben, der Bewerber braucht kein Studium, sondern einen Lektor. Natürlich ist derjenige begabt, aber er hat seinen Ton und seine Schreibweise bereits gefunden. Da geht es dann eher darum, den Schritt in einen Verlag zu machen und nicht ein Studium mit

¹⁹³⁴ a.a.O.

¹⁹³⁵ Vgl.: a.a.O.

¹⁹³⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁹³⁷ a.a.O.

¹⁹³⁸ a.a.O.

¹⁹³⁹ a.a.O.

¹⁹⁴⁰ a.a.O.

¹⁹⁴¹ Vgl.: Man möchte Varianten des eigenen Lebens erzählt bekommen. Hans-Ulrich Treichel im Gespräch mit André Hille. 10. 08. 2007. URL: <http://www.poetenladen.de/andre-hille-hans-ulrich-treichel.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

Prüfungen und Seminaren und den ganzen Verpflichtungen zu absolvieren.¹⁹⁴²

Bei denjenigen, die glauben, sie bekämen durch dieses Studium von außen die „[...] literarische Kompetenz vermittelt [...]“¹⁹⁴³, werde die Kommission bohrend, da jede und jeder die Auseinandersetzung mit dem eigenen Text zu suchen habe, um Fortschritte im Studium zu erzielen.¹⁹⁴⁴ „Und dann gibt es immer eine Gruppe von Journalisten, die jetzt Schriftsteller werden wollen, auch die nehmen wir nicht, das hat überhaupt keinen Sinn [...]“¹⁹⁴⁵, ebenso werden in der Regel alle GymnasiastInnen abgelehnt.¹⁹⁴⁶ Eine Garantie für die Richtigkeit der getroffenen Entscheidung, es bestehe ein oder kein Entwicklungspotential, gebe es nie.¹⁹⁴⁷ Manche lade man ein, obgleich eher die Biographie und nicht unbedingt einzig der Text dafür spreche; zum Beispiel wenn bei MigrantInnen noch sprachliche Mankos aufgrund des Sprachwechsels existieren.¹⁹⁴⁸ Andere fordere man auf, sich ein Jahr lang intensiv mit Literatur zu beschäftigen und alsdann nochmals zu bewerben; Juli Zeh sei zum Beispiel ein solcher Fall gewesen.¹⁹⁴⁹ „Manche scheiden aus, weil wir genau wissen, die sind sozial nicht verträglich – es gibt so merkwürdige Genietypen, wo es auch besser ist, wenn die allein ihren Weg fortsetzen [...] – ein enormes neurotisches Potential im Hintergrund.“¹⁹⁵⁰ Viele dieser „Genies“¹⁹⁵¹, die sich „[...] ganz obsessiv der Literatur widmen, die viel lesen, die viel wissen [...]“¹⁹⁵², teilweise zu viel, seien hierdurch gefährdet, zu stark in die Epigonen-Schiene zu rutschen, und manche, so Haslinger, seien in ihrem Verhalten zu auffällig; man sei zwar am «DLL» schon toleranter als anderswo, schließlich „[...] sind [es] ja Künstler [...]“¹⁹⁵³ mit denen man zu tun habe, aber „[...] Gruppenarbeit muss möglich [...]“¹⁹⁵⁴ scheinen, wer also hinsichtlich seiner psychischen Verfassung allzu auffällig sei, scheide gleichfalls von vornherein aus.¹⁹⁵⁵

Gegenüber älteren BewerberInnen um die 40 sei man gleichfalls eher skeptisch eingestellt, denn es habe sich herausgestellt, dass sie – aufgrund

¹⁹⁴² a.a.O.

¹⁹⁴³ Josef Haslinger zu Gast im Lehrgang «Literarisches Schreiben», 23. 03. 2010.

¹⁹⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁴⁵ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁹⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁴⁷ Vgl.: Josef Haslinger zu Gast im Lehrgang «Literarisches Schreiben», 23. 03. 2010.

¹⁹⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁵⁰ a.a.O.

¹⁹⁵¹ a.a.O.

¹⁹⁵² a.a.O.

¹⁹⁵³ a.a.O.

¹⁹⁵⁴ a.a.O.

¹⁹⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

einem Mehr an Lebenserfahrung – mit den Jüngeren nicht so gut können, sich in der Regel zu separieren beginnen; hinzu komme, dass die jüngeren „[...] eine wesentlich größere Saugkraft haben [...]“¹⁹⁵⁶, sie nehmen Neues auf, experimentieren herum, für Ältere sei das schwieriger.¹⁹⁵⁷ Hans-Ulrich Treichel spricht sich im Interview für eine relativ unabhängige Aufnahme hinsichtlich des Alters der BewerberInnen aus:

„Wir haben überhaupt gar keine statistische Intention, jung, nicht so jung, Männer, Frauen. Das ergibt sich immer so, bilden wir uns jedenfalls ein. Wir stellen dann im Nachhinein fest: Aha, dieses Jahr sind es ja sehr viele Frauen oder sehr viele junge Leute. Ich glaube aber, dass die Mehrzahl der Bewerber, die wir nehmen, zwischen 23 und 27 sind und nicht zwischen 19 und 22. Die Bewerbungen von den ganz Jungen haben oft noch sehr privaten Charakter und man kann noch nicht erkennen, wie literarisch das mal sein könnte oder auch nicht. Aber es gab immer auch mal sehr junge Studierende, Franziska Gerstenberg oder Nora Bossong etwa, die waren dann mit 22 oder 23 schon fertig mit dem Studium. In diesen Fällen war das geradezu ideal, dass sie sehr früh ihre Begabung entwickelt und bald auch schon publiziert und entsprechende Anerkennung gefunden haben. Es hängt eben alles von der einzelnen Person ab.“¹⁹⁵⁸

Der Absolvent Tobias Amslinger betont in seinem Fragebogen, er habe bereits das Aufnahmegespräch als „[...] sehr bereichernd [...]“¹⁹⁵⁹ erlebt:

„Die Genauigkeit, mit der die Prüfer meine Texte diskutierten, hatte ich nicht erwartet. Trotz eines relativ positiven Gefühls nach dem Gespräch, empfand ich die Zeit bis zum Erhalt der Zulassung als quälend lang – zumal mich der Brief wegen meines vorherigen Umzugs erst mit einigen Tagen Verzögerung erreichte. Neben meine Freude über die Aufnahme ans [◁]DLL[▷] gesellte sich allerdings auch der Zweifel darüber, ob es wirklich das richtige Studium für mich ist. Ich fürchtete, dass mein theoretisches Interesse bei einem reinen <Schreibstudium> nicht ausreichend befriedigt werden würde.“¹⁹⁶⁰

Sascha Kokot beschreibt den Erhalt der Benachrichtigung zur Einladung zum Gespräch als „[...] starke Bestärkung [...]“¹⁹⁶¹, im Gegensatz dazu habe ihn das folgende Bewerbungsgespräch sehr abgeschreckt, und er hatte für sich abzuwägen, ob er das wolle, sich seine Texte zerpfücken lassen.¹⁹⁶²

Josef Haslinger betont im Interview, er sei sich sehr wohl darüber im Klaren, dass viele der Studierenden keinerlei Erfahrung mit der Arbeitswelt haben, es

¹⁹⁵⁶ a.a.O.

¹⁹⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁵⁸ Man möchte Varianten des eigenen Lebens erzählt bekommen. Hans-Ulrich Treichel im Gespräch mit André Hille. 10. 08. 2007. URL: <http://www.poetenladen.de/andre-hille-hans-ulrich-treichel.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁹⁵⁹ Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.

¹⁹⁶⁰ a.a.O.

¹⁹⁶¹ Sascha Kokot im Interview, 30. 10. 2008.

¹⁹⁶² Vgl.: a.a.O.

sei ein „Manko“¹⁹⁶³, aber das „[...] lässt sich [...] nicht so einfach ausgleichen, ich kann ja nicht sagen, schicken wir sie wieder in die Produktion, wie [...] in der DDR-Zeit [...]“¹⁹⁶⁴. Das einzig Mögliche sei, „[...] das Bewusstsein darüber, was fehlt, wach [zu] halten, [...] ich versuche schon zu vermitteln, dass eine Literatur im Zustand des ewigen Feierabends doch etwas Entscheidendes übersieht, aber diese Form von Literatur der Arbeitswelt, wie sie in den [19]60er-Jahren existiert hat [...]“¹⁹⁶⁵, wäre heute „uninteressant“¹⁹⁶⁶.

Die Abschlussarbeit könne bei der Einreichung in einer Erstfassung fertig gestellt sein oder eventuell nur die ersten 100 Seiten umfassen, wobei dies die Beurteilung erschwere.¹⁹⁶⁷ Die Abschlussarbeiten entwachsen in der Regel aus einem Pflichtseminar des dritten Jahrgangs, in dem dieses Werk bereits begleitet und diskutiert wurde.¹⁹⁶⁸ Da die Studierenden offiziell nur 23 Wochen für die Abschlussarbeit Zeit haben, sei man zu der Lösungsvariante übergegangen, dass sie ihr Thema erst kurz vor der Fertigstellung einreichen, wodurch sich die Frist verlängere und das Verfassen eines Romans ermögliche.¹⁹⁶⁹ „Für die Abschlussarbeit gibt es auch einen Betreuer, den man sich aussuchen kann, mit dem man so viele Gespräche über diese Arbeit führen kann, wie dieser Betreuer verträgt.“¹⁹⁷⁰

Für wesentlich erachte man es, dass die kulturellen Veranstaltungen am «DLL» öffentlich sind:¹⁹⁷¹ „Lesungen, Podiumsdiskussionen, Vorträge, Musikabende und Feste – das [◁]DLL[▷] ist in der Stadt seit seiner Gründung präsent und es wird überregional beachtet.“¹⁹⁷²

Mit der Frage, ob die Lehre Einfluss auf sein eigenes Schreiben habe, wolle sich Josef Haslinger, wie er im Interview betont, nicht befassen:¹⁹⁷³ „Ich meine, mit Sicherheit hat es Auswirkungen. Ich weiß aber nicht welche, und ich will mich da nicht selbst zum Versuchskaninchen machen, wie weit die Dinge, die ich im Seminar betreibe, jetzt auch für mein eigenes Schreiben eine Rolle spielen. Ich

¹⁹⁶³ Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

¹⁹⁶⁴ a.a.O.

¹⁹⁶⁵ a.a.O.

¹⁹⁶⁶ a.a.O.

¹⁹⁶⁷ Vgl.: Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

¹⁹⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

¹⁹⁷⁰ a.a.O.

¹⁹⁷¹ Vgl.: Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁹⁷² a.a.O.

¹⁹⁷³ Vgl.: Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.

nehme an, dass eine größere Reflektiertheit in der Textgestaltung gegeben ist. Und weniger Zeit [...].“¹⁹⁷⁴

„Nein, für Genies ist in Leipzig kein Platz.“

(Haslinger, Josef: Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten. Die Zeit Nr. 43/2000. Hamburg 2000. URL: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.)

5. 1. 3. Die Frage der Lehrbarkeit

„Im Rahmen eines derart intensiven literarischen Austausches, bei dem tagaus tagein die Texte der Studierenden besprochen werden, entwickelt sich jedoch eine eigene Gruppendynamik, bei der ein generations- oder auch jahrgangsspezifischer, ‹schulbildender› Charakter nicht von vornherein ausgeschlossen werden kann.“¹⁹⁷⁵

So lautet der betont vorsichtige Grundtenor im Vorwort des Sammelbandes «Schreiben lernen – Schreiben lehren», in dem Haslinger und Treichel wie folgt fortfahren:

„Erfolgreiche Kunst hat immer zweierlei Reaktionen hervorgerufen: Eine Neigung zur Nachahmung der ästhetischen Konzepte und eine Neigung zu ästhetischen Antistrategien. In einer Ausbildungsstätte für Schriftsteller muss für beides Platz sein. Und es muss vor allem dafür Platz sein, solche Konzepte zu erkennen. Wo sonst, wenn nicht dort, sollten Autoren über ihrem täglichen Kampf mit literarischen Darstellungsformen auch zur Frage vorstoßen, wozu das alles gut sein soll.“¹⁹⁷⁶

Beide Aspekte sind im Lehrkonzept, das am «DLL» praktiziert wird, relevant und werden im Blick behalten. Es wäre, räumen die beiden Dozenten ein, grundsätzlich nichts dagegen einzuwenden, dass einzelne Literaturinstitute einen eigenen Stil, eine eigene Methode entwickeln – unter der Voraussetzung,¹⁹⁷⁷ es gebe „[...] eine Vielzahl solcher Institute [...]“¹⁹⁷⁸, was im deutschsprachigen Raum bis heute eher unter ‹Wunschtraum› klassifiziert werden muss.

Josef Haslinger vermerkt in einem Essay auf die Frage, eines jungen Autors,

¹⁹⁷⁴ a.a.O.

¹⁹⁷⁵ Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans-Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 10.

¹⁹⁷⁶ a.a.O.

¹⁹⁷⁷ Vgl.: Ebenda. S. 10–11.

¹⁹⁷⁸ Ebenda. S. 11.

was er ihm denn für seinen Werdegang rate:

„Schreiben, sagte ich. Schreiben und lesen. Und wenn dich etwas fasziniert, es so oft lesen, bis es dich nicht mehr fasziniert, weil du dahintergekommen bist, wie es gemacht ist. Heute würde ich hinzufügen: Und wenn du 30 Seiten beisammen hast, bewirbst du dich um einen Studienplatz am [◁]Deutschen Literaturinstitut[▷] in Leipzig. Damals jedoch war Leipzig noch in der DDR, und so riet ich dem jungen Mann, er solle den Kontakt zu anderen jungen Autoren suchen oder sich mit seinen Texten an eine Literaturzeitschrift wenden. Aus eigener Erfahrung wusste ich, dass man ein paar vertrauenswürdige Menschen braucht, die einem sagen, was an den eigenen Texten schlecht ist. Nur so kann man ein ästhetisches Feinempfinden und ein zielführendes literarisches Wollen entwickeln.“¹⁹⁷⁹

Hierzulande sieht Haslinger bis heute die Genieästhetik im Denken verankert:

„Allerdings darf man nicht vergessen, dass es das Deutsche Literaturinstitut Leipzig nur deshalb gibt, weil es in der DDR das [◁]Johannes R. Becher Institut[▷] gab. Eine Grundskepsis, dass man Schreiben lehren und lernen kann, scheint in den deutschsprachigen Ländern geblieben zu sein. Der Geniebegriff ist zu schön, um ihn einfach zum Müll der Geistesgeschichte zu werfen.“¹⁹⁸⁰

Michael Lentz, der sein eigenes Ankommen am «DLL» als Mischung aus „[...] hochfliegenden Plänen [...]“¹⁹⁸¹ und Selbstzweifeln beschreibt, verweist in seiner Abwehr der Haltung, andere hätten gleichfalls kein Lehrinstitut gebraucht, auf Lessing: „◁Ich habe nie verlangt, daß allen Bäumen *eine* [Hervorhebung i. O.] Rinde wachse.“¹⁹⁸² Literatur entstehe seines Erachtens stets aus der Auseinandersetzung: „Literatur ist eine Mischung aus Literatur von anderen und Literatur von einem selbst. Literatur muss gelesen, gesehen und gehört werden, sich selber ist man immer hinterher – und das zuweilen ganz schön sprachlos.“¹⁹⁸³

¹⁹⁷⁹ Haslinger, Josef: Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten. Die Zeit Nr. 43/2000. Hamburg 2000. URL: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

¹⁹⁸⁰ a.a.O.

¹⁹⁸¹ Lentz, Michael: Lieber lernen als irren! In: Schreiben lernen in Leipzig. In: Akzente. Hg.: Michael Krüger. 54. Jahrgang. Heft 2/April 2007. S. 97.

¹⁹⁸² a.a.O.

Vgl. auch: Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. Stuttgart: Reclam 1988. S. 98. (4. Aufzug, 4. Auftritt)

¹⁹⁸³ Lentz, Michael: Lieber lernen als irren! In: Schreiben lernen in Leipzig. In: Akzente. Hg.: Michael Krüger. 54. Jahrgang. Heft 2/April 2007. S. 97.

*„natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.
qui studet optatam cursu contingere metam,
multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit,
abstinuit venere et vino; [...]“*

(Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Stuttgart: Reclam 2008. S. 30.)

Auf Horaz verweisend, erläutert Lentz die Verflochtenheit zwischen Talent, Bemühen, innerem Reichtum und Handwerk; das eine nütze ohne das andere nichts.¹⁹⁸⁴

Darüber hinaus fragt sich Lentz ob nicht in der Gruppendynamik auch ein motivierendes Element liege: „Oder bietet das [◁]DLL[▷] doch die tägliche Herausforderung, den Kick, sein Profil zu schärfen gerade in der vor Augen und Ohren gestellten Konkurrenzsituation zu anderen – und zu sich selbst. Wer will schon freiwillig nachlassen, Niveau verlieren?“¹⁹⁸⁵

„Ich denke, mich hat das Studium stark desillusioniert. Mir sind die handwerklichen Aspekte des Schreibens bewusster geworden; es ist oft harte Arbeit und erfordert viel Disziplin. Der Literaturbetrieb entpuppt sich bei näherer Kenntnis als größtenteils ökonomischen Gesetzen unterworfen und ziemlich unangenehm. Die anderen Autoren: kochen auch nur mit Wasser.“

(Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.)

In einem Essay erklärt Michael Lentz, „[d]as Sprechen über sich selbst setzt Selbstbeobachtung voraus, und genau das ist das Problem. Der Autor ist sein eigener blinder Fleck [...]“¹⁹⁸⁶. Deshalb verweist er auch darauf, dass eine gewisse Skepsis im Umgang mit Äußerungen von AutorInnen hinsichtlich ihres Schreibens angebracht sei:

„Es sollte zum guten Ton gehören, Selbstaussagen eines Schriftstellers mit aller Vorsicht zu begegnen. Zu viel Eitelkeit, verletzter Stolz, Verkennung oder bewusste Verdrehung der Sachlage schwingen mit. Der Autor kann über sich selbst gar keine Aussagen treffen – ist die ehrlichste Aussage, die er machen kann.“¹⁹⁸⁷

¹⁹⁸⁴ Vgl.: Ebenda. S. 97–98.

¹⁹⁸⁵ a.a.O.

¹⁹⁸⁶ Lentz, Michael: Ich, anders. Brüche und Umbrüche. Eine Poetik der Schwelle Teil I. In: <nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör>. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 205.

¹⁹⁸⁷ Ebenda. S. 206.

Hans-Ulrich Treichel antwortet auf die Frage, ob man bei ihm Schreiben lernen könne, dass eine stilkritische und lektorierende Arbeit das Handwerkszeug schärfe und vervollständige, aber allgemeingültige Regeln, die man sich während eines Studiengangs aneigne, gebe es nicht.¹⁹⁸⁸ Auf die angesprochene Gefahr, dass literarische Arbeiten durch die Werkstattgespräche „[...] glatt gebügelt, geschliffen [...]“¹⁹⁸⁹ werden, antwortete er mit der Aussage:

„Ich hoffe nicht. Doch müssen das die Studierenden und auch die Texte aushalten. Jeder muss für sich selbst am Ende entscheiden, was er mit den Hinweisen, die er im Seminar bekommen hat, anfängt. Man kann natürlich die eigenen stilistischen Entscheidungen nicht einer Mehrheitsmeinung opfern, nach dem Motto: Ich schreib jetzt kurze Sätze, wenn alle meinen, die seien zu lang. Aber so verfährt auch niemand. Man darf sich ja auch später nicht von der Literaturkritik sagen lassen, wie man zu schreiben hat. Aber darüber nachdenken darf man natürlich schon. In den Seminardiskussionen ist es zudem nicht so, dass man immer einen Konsens findet. Es gibt dort durchaus verschiedene Ansichten über die Eigenschaften oder Güte eines Textes, was für den Einzelnen manchmal gar nicht so einfach ist. Ich frage oft am Ende: Haben Sie, wenn [S]ie jetzt nach Hause gehen, eine Orientierung für die Überarbeitung? Und an der Stelle müssen die Einzelnen für sich entscheiden, was sie annehmen, was ihren eigenen Intentionen entgegen kommt, und den Rest gegebenenfalls ignorieren. Sonst funktioniert das nicht.“¹⁹⁹⁰

Befragt, ob er glaube, dass jene, die es mit dem «DLL» geschafft hätten, sich nachhaltig im literarischen Feld zu etablieren, dies ohne das Institut ebenfalls gelungen wäre, erklärte Treichel:

„Ich würde mal sagen, wer es nicht ohne das [◁DLL▷] schafft, schafft es auch nicht mit dem [◁DLL▷]. Man kann das jetzt nicht empirisch prüfen, denn wer hier war, der war halt hier. Aber im Grunde kann das Studium am [◁DLL▷] nicht darüber entscheiden, ob jemand sich zum Schriftsteller entwickelt oder nicht. Wir wollen auch gar nicht so viel Macht über Biografien haben. Der Anspruch ist ja, den Studierenden zu helfen, sie zu unterstützen und zu begleiten, und nicht das Zünglein an der Waage zu sein für Lebensentwürfe. Es kann natürlich sein, dass jemand in dieser konzentrierten Phase schneller zu sich findet, als wenn man allein für sich herumprobiert und die Auseinandersetzung viel defensiver führt. Das Studium hat sicher eine Beschleunigerfunktion und die Entscheidung für oder gegen das Schreiben – man merkt ja in den Seminaren, ob man Zuspruch bekommt oder nicht – fällt schneller. Man kann hier nicht richtig ausweichen. [...] Als junger Mensch, der einen Schreibwunsch hat, neigt man ja dazu, von seinen Texten lieber zu träumen, statt sie zu schreiben. [...] Das geht am Institut natürlich nicht. Hier muss man die

¹⁹⁸⁸ Vgl.: Beuse, Stefan: Das kann doch nicht so schwer sein. Die Zeit magazin. Nr. 5, 28. Januar 1999. S. 21.

¹⁹⁸⁹ Man möchte Varianten des eigenen Lebens erzählt bekommen. Hans-Ulrich Treichel im Gespräch mit André Hille. 10. 08. 2007. URL: <http://www.poetenladen.de/andre-hille-hans-ulrich-treichel.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

¹⁹⁹⁰ a.a.O.

Karten, das heißt die Texte, relativ schnell auf den Tisch legen, was sicher nicht immer einfach ist. Die Diskussion der eigenen Texte beginnt für die Studierenden gewissermaßen schon am ersten Tag des ersten Semesters.“¹⁹⁹¹

Eine der ersten AbsolventInnen, Beatrice Kobow, betont, sie sei stilsicherer geworden, sei in der Lage, eine Metaebene zum eigenen Text zu entwickeln.¹⁹⁹² Und die beiden Autoren Saša Stanišić und Thomas Pletzinger erklären in ihrem Essay:

„Ob in Iowa oder in Leipzig, es ist vom geringen Nutzen, nur Absolvent eines ›Writer's Workshop‹ zu sein. Reich und berühmt werden die wenigsten. Was man an diesen Orten lernt, ist nicht das Schreiben, sondern intellektuelle Aufrichtigkeit gegenüber dem Kunstwerk. Man lernt nicht, *wie* [Hervorhebung i. O.] man schreibt, sondern wie man sein Schreiben besser vorantreiben kann. Institutionen schreiben keine Romane. Das schriftstellerische Erwachsenwerden in einem für Experimente offenen Raum und nicht das Texten nach Schablone sind Weg und Ziel. Es geht darum, sich seinem Werk gegenüber ehrlicher und kritischer positionieren zu können und nicht um schnelle Publikation. Es geht um Diskussionskultur und Sprachsensibilität. Und eventuell entstehen dabei bemerkenswerte Romane, Theatertexte und Lyrikbände. Schreibprogramme können zudem die Existenzgrundlagen auch für gestandene Autoren verändern – in Amerika und England ernähren sie bereits eine ganze Autoren-Armada. Diese Ehe von Kunst und Akademie kann als offene Beziehung für beide Seiten fruchtbar sein.“¹⁹⁹³

Claudius Nießen, Geschäftsführer und Absolvent des «DLL» im Interview:

„Nicht alles, was da herauskommt, ist gut, aber das hat nichts mit dem Literaturinstitut zu tun. Nicht das Literaturinstitut ist schuld, dass es schlechte Texte gibt, man kann auch nicht erwarten, dass [...] da jetzt nur [...] nobelpreisfähige Texte herauskommen. [...] [W]ie hoch ist der Prozentsatz derer, die nach dem Musikstudium Solisten werden, wie viele werden Musiklehrer [...]? Das ist [...] nicht das Ziel; natürlich will jeder, der da hinkommt, gerne Autor werden. Und natürlich nicht nur Autor im Sinne von ›Ich hab da eine Veröffentlichung‹, sondern er will davon leben, er will natürlich auch ein bisschen diese Öffentlichkeit, er will [...] mehr publizieren als nur ein Werk [...]. Aber dieser Diskurs, dieser Schuldiskurs, der da geführt wird, der ist billig, und teilweise auch in völliger Unkenntnis, die Leute wissen ja teilweise noch nicht einmal, wie das Studium überhaupt aufgebaut ist, wenn sie darüber schreiben. [...] Das ärgert mich, weil das ist schlechtes journalistisches Handwerk und die Journalisten wiederum haben ja schon seit Jahren eigene Schulen [...], wo man das ja eigentlich ein bisschen präziser hätte lernen können, die Recherche.“¹⁹⁹⁴

¹⁹⁹¹ a.a.O.

¹⁹⁹² Vgl.: Beuse, Stefan: Das kann doch nicht so schwer sein. Die Zeit magazin. Nr. 5, 28. Januar 1999. S. 21

¹⁹⁹³ Stanišić, Saša; Pletzinger, Thomas: Wir müssen gar nichts - Aus dem Bauch des Deutschen Literaturinstituts Leipzig. URL: <http://www.bogusmag.de/wp-content/Wirmuessengarnichts.stanisic.pletzinger.pdf> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

¹⁹⁹⁴ Claudius Nießen im Interview, 30. 10. 2008.

Kerstin Preiswuss: „Man wird erschüttert. Ich glaube, es ist ganz gut, als Schriftsteller oder als Dichter Erschütterung zu erleben und sozusagen mal aus der eigenen Haut raus geworfen worden zu werden, und sich dann die eigne Haut mal anzugucken. Danach weiß man wesentlich mehr als vorher. Das Literaturinstitut macht keine Autoren, aber es hilft, glaube ich, nach der Identität des Autors zu fragen.“

(Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.)

5. 1. 4. Chancen und Unmöglichkeiten

Pro Jahrgang sind es durchschnittlich zwei bis drei der zwanzig Studierenden, die sich tatsächlich im literarischen Geschäft behaupten können.¹⁹⁹⁵ Härter formulierte es die Gastdozentin Terézia Mora: „‹Einer von 20 oder 30 dort ist wirklich ein Schriftsteller› [...].“¹⁹⁹⁶ Wodurch sich diese/r charakterisiere, führt Mora jedoch nicht aus.

Josef Haslingers Aussage hierzu legt den Fokus klar auf die Publikation: „Das Schreiben kennzeichnet nicht den Schriftsteller. Es kennzeichnet einen alphabetisierten Menschen. Das Schreiben charakterisiert nicht den Schriftsteller, sondern das Veröffentlichen. Der Wunsch oder es wirklich [zu] veröffentlichen.“¹⁹⁹⁷

Josef Haslinger betont im Interview, er halte es für wesentlich, dass sich Schreibende an sich selbst orientieren:

„‹Sie dürfen sich in dem, was Sie schreiben, überhaupt nicht an den derzeitigen Moden orientieren, denn bis Sie mit Ihrem Buch fertig sind, sind die Moden längst vorbei, und Sie stehen als ein Epigone da.“¹⁹⁹⁸ [...] Sie machen Ihr Ding!› Was jenes Eigene für eine/n jede/n Einzelne/n sei, das müsse jede/r für sich selbst herausfinden, wozu sich der Diskurs in der Gruppe gut eigne. Mitunter stelle sich heraus, dass das Eigene einen Nerv treffe und eine Resonanz auslöse, die man nicht zu träumen wagte. Hingegen halte er das Gemecker über Verlage und Verleger, die bloß Mainstream-Literatur publizieren und alles andere verschmähen, für ‹eine bequeme Ausrede›: ‹Das sind alles Plausibilisierungen der eigenen Erfolgslosigkeit.› Die Zustimmung, die man mittels solcher Argumentation seitens der

¹⁹⁹⁵ Vgl.: Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

¹⁹⁹⁶ Voigt, Claudia: Auf Linie. 25. 02. 2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

¹⁹⁹⁷ Josef Haslinger zu Gast im Lehrgang «Literarisches Schreiben», 23. 03. 2010.

¹⁹⁹⁸ Vgl. auch: Man klammere sich nicht an Moden, sondern suche sich einen Stoff, der einen fasziniere. (Vgl.: Morrell, David: Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft. Cincinnati: Writer's Digest Books 2002. S. 7.)

KollegInnen erhalte, tue zwar dem Seelenleben gut, trotzdem solle man Vorsicht walten lassen, da die Annahme, von der man ausgeht, nicht korrekt sei und man sich den Reflexionsprozess über das eigene Werk nur scheinbar erspare.“¹⁹⁹⁹

Seiner Ansicht nach seien die häufigst vorkommenden Fehleinschätzungen seitens der StudentInnen folgende:

„Mit Sicherheit ist eine Fehleinschätzung, dass es irgendwie schon gehen wird, finanziell. Es probieren logischerweise viel mehr, als es letztlich schaffen, ein Dasein als freier Autor, aber auch wenn sich das als Fehleinschätzung erweist, ist es, glaube ich, trotzdem richtig, das zu probieren. Ich glaube, es wäre falsch, zu viel Panik zu verbreiten, ihnen zu sehr abzuraten, diesen Weg zu gehen. Was wir machen können ist, ein einigermaßen realistisches Bild der Situation zu vermitteln. Nachdem wir aber natürlich auch Interesse haben, möglichst interessante Autoren als Gastprofessoren zu haben und interessante Autoren sich logischerweise leichter tun als uninteressante Autoren, sind sie dann von der Seite der Lehrenden doch mit Autoren zusammen, bei denen sie erleben, dass es doch irgendwie geht, die erfolgreiche Bücher publiziert haben, die Preise gekriegt haben, das ermutigt sie, diesen Weg auch selbst zu versuchen.“²⁰⁰⁰

Das Arbeiten in der Gruppe sei andere als die Arbeit mit Einzelnen, so Haslinger, und nach einer Etablierung einer gemeinsamen Sprachebene, um Texte diskutieren zu können, nach einer klaren Kenntnis der Strukturen, die sich auch in bewusst getroffenen Entscheidung jedes Einzelnen im eigenständigen Arbeiten widerspiegle, liege der Fokus der Textgespräche nunmehr auf dem Wesentlichen, auf dem Bereich der Ästhetik.²⁰⁰¹ Ein bedeutender Vorteil der Gruppe sei, dass man als AutorIn ein besseres Gefühl für den Leser, die Leserin bekomme, denn für LiteratInnen bestehe immer die Gefahr, dass man die Intention, die „[...] Wünsche und das Anliegen, die man an einen Text stellt [...]“²⁰⁰² als erfüllte Voraussetzung mitdenkt.²⁰⁰³ „Für den Leser ist es ja umgekehrt. Der Leser muss diese Intentionen aus dem Text herauslesen. [...] Als Autor hat man sie gleichsam mitgeschrieben, das sind die Folien, die einem Text zugrunde liegen.“²⁰⁰⁴ In der Gruppe erhalte man ein besseres Gefühl dafür, „[...] was man selber mit der Sprache leisten kann, was man gerne leisten wollte, aber in Wirklichkeit nicht tut. Man kriegt eine größere Sicherheit in der sprachlichen Darstellung, wenn man sich auf Gruppenarbeit eingelassen hat. Man kann das, was man geschrieben hat,

¹⁹⁹⁹ Schachinger, Marlen (Hg.ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 130.

²⁰⁰⁰ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

²⁰⁰¹ Vgl.: Josef Haslinger zu Gast im Lehrgang «Literarisches Schreiben», 23. 03. 2010.

²⁰⁰² a.a.O.

²⁰⁰³ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁰⁴ a.a.O.

selber letztlich besser einschätzen [...]“²⁰⁰⁵ In der Gruppe komme der Hintergrund eines Textes rasch zur Sprache, und es sei ein Entwicklungsschritt als AutorIn, wenn man den eigenen Text wie denjenigen eines Fremden lesen könne, es sei eine Art Spaltung, die notwendig sei, um das Echo eines Textes vorherzusehen:

„Sobald man auf Literatur als Kommunikation abzielt und nicht nur auf Literatur als persönliche Beschäftigungstherapie für irgendetwas, sondern auf Kommunikation, dass das etwas ist, das für andere Menschen Mitteilungen enthält, dann wird man sich irgendwann fragen müssen, welcher Art sind diese Mitteilungen, die beim anderen ankommen. Was ich schreiben wollte, werde ich schon noch wissen, aber was kommt an.“²⁰⁰⁶

Als AutorIn sei man zwei Gestalten in einer Person: der/die Korrigierende, Kontrollierende, „[...] die Instanz des zeitgenössischen Lesers, der man ja auch ist [...]“²⁰⁰⁷ und außerdem der/die Schreibende; beide müssen in den Schreibprozess eingebunden sein, was bewirke, dass das Schreiben verunsichert werde:²⁰⁰⁸ Es entstehe ein „[...] große[r] Möglichkeitsraum [...]“²⁰⁰⁹, Varianten in der Darstellung tun sich auf, die gegeneinander abgewogen sein wollen, und die Kenntnis der Literatur, wer aller über dieses Thema geschrieben hat und in welcher Form komme hinzu.²⁰¹⁰

„Ich komme in ein Gespräch mit der literarischen Welt beim Schreiben, bin nicht mehr ganz so allein – das macht es auf der einen Seite schwieriger, auf der anderen kann man sich als Leser auch vielleicht stärkere Orientierung über das Schreiben und das, was man will verschaffen, man kann sich auch eine gewisse Sicherheit aufbauen, indem man zumindest bestimmte Dinge sagen kann wie, ich kann Dialoge schreiben.“²⁰¹¹

Der Gruppe werde die Funktion eines „Echoraum[s]“²⁰¹² zugesprochen, in dem man die Töne, die man im Text erzeuge, verstärkt, reflektiert hören könne.²⁰¹³ Josef Haslinger betont zudem, dass keinem letztlich die Arbeit durch die Gruppe abgenommen werden könne, denn dieser geschützte Raum sei als „[...] ein Durchgangsstadium in die literarische Existenz hinaus [...]“²⁰¹⁴ zu sehen, der einzig dem „[...] Aufladen und Ausstatten [...]“²⁰¹⁵ diene: „Mit

²⁰⁰⁵ a.a.O.

²⁰⁰⁶ a.a.O.

²⁰⁰⁷ a.a.O.

²⁰⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁰⁹ a.a.O.

²⁰¹⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁰¹¹ a.a.O.

²⁰¹² a.a.O.

²⁰¹³ Vgl.: a.a.O.

²⁰¹⁴ a.a.O.

²⁰¹⁵ a.a.O.

literarischer Erfahrung aufladen, mit literarischem Know-how ausstatten, mit einem gewissen inneren Zugang zu drängenden Themen, ihnen Themen eröffnen, ihnen ein Gefühl dafür vermitteln, was in ihnen stecken könnte, für das Potential in ihnen.“²⁰¹⁶

Dennoch könne kein Erfolg garantiert werden:

„Studenten, die drei bis vier Jahre lang ständig gefordert sind, Texte zu schreiben und den Rest der Zeit damit verbringen, eigene und fremde Texte in ihrer Kompositionsstruktur, in ihren Stilelementen und in ihrer Aussagekraft kritisch zu prüfen, müssen deshalb nicht zwangsläufig gute Schriftsteller werden. Der Schreibimpuls und die dahinter stehende eigene Lebensgeschichte lassen sich nicht einfach ersetzen. Aber sie haben am Ende ein Maß an literarischer Erfahrung gesammelt, für das sie, auf sich allein gestellt, Jahrzehnte benötigt hätten.“²⁰¹⁷

Man müsse erkennen, dass einem „[...] in den entscheidenden Fragen niemand helfen [...]“²⁰¹⁸ könne. Sie kämen hoffnungsvoll, um danach zu wissen, wo ihre Schwächen liegen; die Schreibgruppe sei seines Erachtens deshalb nicht für jeden das richtige, denn jene, die „[...] aus einer starken, bedrängenden Biographie heraus [schreiben] – wozu brauchen die eine Schreibgruppe? Wenn der Ton passt und einigermaßen durchgehalten wird [...]“²⁰¹⁹, genüge ein qualifizierter Lektor, der seine Arbeit tue.

Im Hinblick auf etwaige Schreibblockaden halte er die Gruppe hingegen für wesentlich, da diese Erfahrung dort weniger schmerzlich sei, als habe man sie danach alleine auszufechten.²⁰²⁰ Jede/r Studentin habe irgendwann einmal eine Schreibkrise, das ständige Sprechen über Texte, über ein Wie des Schreibens, führe irgendwann unweigerlich dazu, aber es sei möglich aus solchen Krisen gestärkt hervorzugehen, wenn man lerne, sich selbst zu vertrauen und ein hohes Maß an Selbstkritik entwickeln könne; das bloße brave Erlernen des Stoffes sei in diesem Studiengang keinesfalls ein erfolgversprechendes Rezept.²⁰²¹

Juli Zeh schreibt in ihrem Essay «Alles auf dem Rasen» über die Lernprozesse am «DLL»:

„Kritikfähigkeit muss mühsam erlernt werden – diese lapidare Feststellung sagt wenig aus über die individuelle, häufig schmerzhaft

²⁰¹⁶ a.a.O.

²⁰¹⁷ Haslinger, Josef: Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten. Die Zeit Nr. 43/2000. Hamburg 2000. URL: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁰¹⁸ Josef Haslinger zu Gast im Lehrgang «Literarisches Schreiben», 23. 03. 2010.

²⁰¹⁹ a.a.O.

²⁰²⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁰²¹ Vgl.: Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

Entwicklung, die man als Student vor allem während der ersten Semester durchläuft. Bei mir führte das Studium zunächst zu einer profunden Schreibkrise. Ich schrieb nicht mehr heimlich und nicht mehr viel, sondern gar nicht mehr. Am besten nie wieder. Alles, was ich an dieser Stelle über das Gefühl sagen wollte, sich aus einer solchen Krise wieder herauszuarbeiten und plötzlich in die nächsthöhere literarische Etage einzutreten, ist wegen Kitschgefahr dem inzwischen serienmäßig integrierten Rotstift zum Opfer gefallen. Später, nach drei Jahren Studium hatte ich den paradoxen Eindruck, verdammt viel über das Schreiben gelernt zu haben – und zwar ausschließlich Dinge, auf die ich irgendwann von selber gekommen wäre. Nur hätte das viel länger gedauert. Die Schule wirkt wie ein Katalysator für die Suche nach dem eigenen Stil.“²⁰²²

Haslinger unterstreicht, er halte die Atmosphäre im Haus für ein wesentliches Kriterium des Gelingens: „Man kann noch so gute Studienpläne, noch so gute Gastdozenten, noch so interessante Schreibansätze auch im Sinne von Lesungen von Autoren usw. in diesem Haus versammeln, wenn die Atmosphäre unter den Studenten und zwischen den Studenten und Professoren nicht stimmt, ist das alles vergebliche Liebesmühe.“²⁰²³

Im Vergleich zu anderen Instituten wurde auf den Fragebögen der StudentInnen bzw. AbsolventInnen des «DLL» relativ wenig zur Atmosphäre am Institut notiert. Vier von sieben notierten Kommentare hierzu: Nora Bossong bezeichnete sie als „[...] recht familiär [...]“²⁰²⁴ aufgrund der Kleinheit des «DLL», Tobias Amslinger als geprägt von großer Ernsthaftigkeit,²⁰²⁵ zwischen DozentInnen und StudentInnen sehr kollegial²⁰²⁶ und einem „[...] respektvollen, manchmal fast familiären Umgang der Studierenden [...]“²⁰²⁷ untereinander. Christina M. Landerl betont den „[...] sehr rege[n] Austausch [...] auf einem hohen Niveau [...]“²⁰²⁸, eine „[...] konzentrierte Atmosphäre [...]“²⁰²⁹, durch die sie sich in ihrem Selbstverständnis als Autorin „[...] sehr bestärkt [...]“²⁰³⁰ fühle. Der Austausch sei „[...] das großartigste, was dieses Institut überhaupt bieten kann [...]“²⁰³¹, so Sascha Kokot. Ähnlich Björn Kern, der hervorstreicht, man habe sich als ein/e AutorIn unter vielen nicht zu

²⁰²² Zeh, Juli: Alles auf dem Rasen. München: Btb Verlag 2008. S. 189.

²⁰²³ Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL.

Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

²⁰²⁴ Nora Bossong, Fragebogen, 19. 01. 2009.

²⁰²⁵ Vgl.: Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.

²⁰²⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁰²⁷ a.a.O.

²⁰²⁸ Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

²⁰²⁹ a.a.O.

²⁰³⁰ a.a.O.

²⁰³¹ Sascha Kokot im Interview, 30. 10. 2008.

erklären, der Wunsch, sich als LiteratIn zu etablieren, der ansonsten kritisiert oder belächelt werde, gelte hier als normal.²⁰³²

„zu vielen der studenten von damals bleibt der kontakt, weil man sich ständig auf messen und lesungen wiedersieht. einziges manko: egal, in welches seminar man ging, eigentlich hat man immer das gleiche gemacht: texte, die man ohnehin geschrieben hatte, unter neuem motto durchzudeklinieren. das hatte auch etwas eintöniges.“²⁰³³

Man konfrontiere sich mit der eigenen Feigheit, lerne das persönliche Schreibtemperament kennen,²⁰³⁴ erhalte Zeit sich auszuprobieren,²⁰³⁵ selbst wenn manche wie Nora Bossong diese drei Jahre als zu lang empfinden mögen:

„Ein wunderbarer Effekt ist, dass man 3 Jahre Zeit hat, sich ausschließlich mit Literatur zu beschäftigen, mit dem eigenen Schreiben voranzukommen und wenig abgelenkt wird. Ich habe das als tolles Geschenk empfunden, muss aber gleichzeitig hinzufügen, dass ich anderthalb oder zwei Jahre als ausreichend empfunden hätte; nach dieser Zeit habe ich mich doch nach neuen, zusätzlichen Herausforderungen gesehnt und muss sagen, dass mir mein jetziges Studium einen guten Ausgleich zum Schreiben gibt.“²⁰³⁶

Nora Bossong selbst hätte ein Mehr an Theorie begrüßt.²⁰³⁷ Den Wert dieses Wissens betont gleichfalls Tobias Amslinger, der notiert, jene Kenntnisse könne man sich als Autodidakt nur „mühsam“²⁰³⁸ oder im Rahmen eines Germanistikstudiums aneignen.²⁰³⁹ Er selbst sei neben seiner Schreibbegeisterung außerdem von der Geisteswissenschaft allgemein fasziniert:

„Eine genaue Vorstellung meiner Zukunft habe ich nicht. Da ich neben meinem Studium am <DLL> zusätzlich Philosophie studiere und ein großes wissenschaftliches Interesse habe, kann ich mir auch eine akademische (literaturwissenschaftliche) Laufbahn vorstellen. Sicher werde ich noch einige Jahre studieren. Dem Bild des <Berufsschriftstellers>, also des Autors, der nur schreibt, stehe ich eher skeptisch gegenüber. Ich denke, es raubt sehr viel Kraft, seinen Lebensunterhalt mit dem Schreiben zu verdienen. Außerdem schadet es sicherlich nicht, sich auch anderen Einflüssen auszusetzen. Andererseits rauben die meisten anderen Berufe vermutlich die Kraft, die man zum Schreiben braucht ...“²⁰⁴⁰

Bertram Reinecke weist in seinen Antworten auf dem Fragebogen auf einen weiteren interessanten Blickwinkel hin, wenn er hervorkehrt, die

²⁰³² Vgl.: Björn Kern, Fragebogen, 22. 06. 2009.

²⁰³³ a.a.O.

²⁰³⁴ Vgl.: Claudia Klischat, Fragebogen, 23. 06. 2009.

²⁰³⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁰³⁶ Nora Bossong, Fragebogen, 19. 01. 2009.

²⁰³⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁰³⁸ Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.

²⁰³⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁴⁰ a.a.O.

Literaturwissenschaft gehe eher von theoretischen Positionierungen aus, Schreibstudiengänge hingegen, welche die/den LiteraturIn stets im Blick haben, wären bereit anzunehmen, „[...] dass der Autor der Dumme sein könnte [...]“²⁰⁴¹ und nicht unbedingt die Lesenden.²⁰⁴²

Amslinger unterstreicht die Bedeutung der poetologischen Essays, die Studierende am Institut verfassen; dass sie eher Momentaufnahmen eines Entwicklungsprozesses gleichkämen, mindere ihren Wert nicht, im Gegenteil, sie stellen eine wesentliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Tun dar.²⁰⁴³

Generell sei es seines Erachtens zwar ebenso möglich, sich eine eigene Gruppe außerhalb universitärer Studiengänge zu suchen, doch bezweifle er, ob man sich selbst zu einer Reflexion über die eigene Poetik zwingen, vermutlich würde man es „[...] vielleicht nicht so intensiv und systematisch tun [...]“²⁰⁴⁴:

„Ich denke, dass das <DLL> bestimmte Entwicklungsprozesse beschleunigt. Man liest Bücher, die man sonst nicht gelesen hätte, man sieht sich der Vielzahl der unterschiedlichsten Schreibweisen ausgesetzt, und man lernt Autoren kennen, die man sonst wahrscheinlich nicht kennengelernt hätte. Man hinterfragt sein eigenes Schreiben, lernt, kritischer zu lesen. Die Schwierigkeit des Studiums besteht schließlich darin, sich selbst nicht zu verlieren. Irgendwann heißt es: Abstand nehmen. Sich sagen: ihr macht es so, schön und gut. Ich mache es jetzt aber so [Hervorhebung i. O.]!“²⁰⁴⁵

Hierin deckt sich Amslinger mit zuvor bereits zitierten Aussagen von Verena Roßbacher, Nora Bossong und anderen Studierenden, doch ist er der einzige, der darauf hinweist, er habe seitens der DozentInnen eine unterstützende Kompetenz bei diesem notwendigen Prozess vermisst:

„Ich habe nicht das Gefühl, dass die Lehrenden das explizit thematisieren. Im Gegenteil vermisste ich manchmal, dass in einer Textbesprechung auf die persönliche Entwicklung eines Autors eingegangen wird. In der Regel wird eine sehr hohe Messlatte angelegt und nicht auf die Prozesse geschaut, die ja jeder durchlaufen muss. Dazu kommt, dass die teilweise völlig konträren Ansichten der Seminarteilnehmer bzw. Dozenten über einen Text nicht unbedingt förderlich sind. Für mich selbst hat sich irgendwann gezeigt, dass ich eine gewisse Distanz zum Institut einnehmen muss. Ich habe weniger Seminare besucht und versucht, nicht alles an mich heranzulassen. Es ist gut, sich der Vielzahl der Meinungen auszusetzen, aber irgendwann muss man auch lernen, für sich zu erkennen, welches Feedback wichtig ist, die eigene Entwicklung fördert – und welches man getrost wieder vergessen kann. Sicher ist das auch später wichtig, wenn man

²⁰⁴¹ Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.

²⁰⁴² Vgl.: a.a.O.

²⁰⁴³ Vgl.: Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.

²⁰⁴⁴ a.a.O.

²⁰⁴⁵ a.a.O.

mit Rezensionen der eigenen Bücher in Zeitungen konfrontiert wird.“²⁰⁴⁶

Der Faktor Zeit wird gleichfalls von Christopher Kloeble betont: „Und selbst wenn ich vielleicht auch ohne das <DLL> zu dem Punkt gekommen wäre, an dem ich momentan stehe, dann mit Sicherheit nicht so schnell. Für einen Autoren ist wichtig, dass er weiß, was er tut. Zu lernen wie man das lernt, dabei war das <DLL> eine große Hilfe.“²⁰⁴⁷ Björn Kern macht hieraus eine Frage: „es geht auch alles allein, keine frage. vielleicht geht es am <DLL> etwas schneller? und engagierte studenten, die ihrerseits doch nicht autoren werden wollen, stellen oft viel auf die beine [...]“.“²⁰⁴⁸

Bertram Reinecke kehrt hervor, es gebe seines Erachtens zwei Typen, die Schreiben studieren wollen: Die einen wollen lernen, wie man es mache, die andere legen Wert darauf, Texte zu diskutieren und poetologische Positionierungen zu hinterfragen – die eigenen und jene der DozentInnen.²⁰⁴⁹

Eine Literaturkritikerin erhielt die Möglichkeit, das Institut einen Tag lang von innen ein wenig genauer kennen zu lernen:

„In Antje Rávic Strubels Dialog-Seminar werden an diesem Mittwoch zwei Texte von Teilnehmerinnen besprochen, zwei Geschichten, die auf sehr unterschiedliche Art mit Figurenrede und Perspektiven experimentieren. Der erste erzählt vom Verlieben, der zweite vom Entlieben: Hier sitzen ein Junge und ein Mädchen abends am Fluss, dort spricht eine Frau mit einer männlichen Attrappe, einem an die Wand projizierten Exfreund. Akribisch schrauben die etwa zwölf Studenten, alle zwischen Mitte zwanzig und Mitte dreißig, die Texte auseinander. Was soll der mysteriöse Paul in der ersten Geschichte? Wer spricht überhaupt? Und wird bei der zweiten Geschichte klar genug, dass die Ich-Erzählerin mit einer Filmkonserve abrechnet? Kurz fragt man sich, ob es in solchen Seminaren wohl auch mal zu Gebrüll und Tränen kommt. Stattdessen läuft alles professionell ab, die Kommentare sind nicht unter der Gürtellinie und gehen dennoch ans Eingemachte. Antje Rávic Strubel moderiert, stellt die Leitfragen und auch die Kritik infrage. Anders als in vielen Germanistikseminaren kommt man hier mit bloßer physischer Anwesenheit nicht durch. Alle sind gefordert, und alle geben ungefragt ihre Einschätzungen ab. Wer hier sitzt, muss Kritik einstecken können, den Elfenbeinturm des Schriftstellers gibt es wohl nur zur Untermiete. Oder als WG mit wechselnden, mehr oder weniger zartfühlenden Mitbewohnern. Einerseits das Auseinanderschrauben und Beharken, andererseits die Begeisterung darüber, dass man nicht allein ist mit dem Schreiben [...]“.“²⁰⁵⁰

²⁰⁴⁶ Tobias Amslinger, E-Mail-Auskunft, 04. 01. 2009.

²⁰⁴⁷ Christopher Kloeble, Fragebogen, 07. 07. 2009.

²⁰⁴⁸ Björn Kern, Fragebogen, 22. 06. 2009.

²⁰⁴⁹ Vgl.: Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.

²⁰⁵⁰ Person, Jutta: Die Schreibwütigen. 17. 02. 2011. URL:

<http://www.kultiversum.de/Literatur-Literaturen/Deutsches-Literaturinstitut-Leipzig-Schriftstellerei.html>? – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

Nach Michael Lentz' Einschätzung gelingt am «DLL» das Austarieren von Kollegialität und Rivalität:

„So weit ich beobachten kann, ja. Manche Freundschaften haben sicher auch nach dem Studium noch Bestand, bei anderen fällt das soziale Netz auseinander, die orientieren sich dann in anderen Zusammenhängen. Die individuelle Erscheinungsform wird ja a priori gekappt dadurch, dass man sich in einen Raum begibt. Das ist zunächst etwas Uniformes und wird auch so von außen gesehen, als so genannte «Institutsprosa». Das ist aber eine Chimäre, ich habe diese «Institutsprosa» nirgends gefunden. Juli Zeh z.B. hat mit Clemens Meyer nichts zu tun. Es herrscht eine große Individualität und Vielfalt der Stimmen.“²⁰⁵¹

Constantin Göttfert, der von Österreich nach Leipzig übersiedelte, um am «DLL» zu studieren, meint, es gebe schon Seminare, in denen man aus Wut den Raum verlasse:

„Es ist ja alles ein total persönliches Thema, wir sind ja alle Schriftsteller, und wir bilden uns alle ein, wir wissen halt, was gute Literatur ist, jeder Einzelne, und [...] natürlich wird man da teilweise auch total aggressiv im Seminar [...], manchmal wird es auch persönlich, aber meistens, muss ich sagen, ist die Atmosphäre schon so, dass man trotzdem den Respekt und die Freundschaft, [...] die Kollegialität untereinander nicht vergisst. [...] und wenn einer einen Preis bekommt, und es heißt, der studiert dort, das hebt ja auch [...] den Respekt für alle.“²⁰⁵²

Tobias Amslinger notiert am Fragebogen zu diesem Thema:

„Sicher gibt es eine Art von Konkurrenzdruck, der nicht zuletzt daraus entsteht, dass man so eng miteinander vernetzt ist: Jeder erfährt sofort vom Preis oder Stipendium des anderen. Ich persönlich habe diese Situation aber nie als belastend erlebt. Eher freue ich mich, wenn 'einer von uns' für seine Arbeit ausgezeichnet wird. Abgesehen davon erfährt man hier auch sehr schnell, wie willkürlich manche Auszeichnung vergeben wird. Oft ist es ja so, dass jemand, der bereits drei Stipendien vorweisen kann, ohne Schwierigkeiten ein viertes bekommt.“²⁰⁵³

Die Konkurrenz sei im Vergleich zum realen Literaturbetrieb danach marginal, so Sascha Kokot,²⁰⁵⁴ dem Christian Schulteisz widerspricht, weil er der Meinung ist, es gehe auch danach in erster Linie um Qualität und nichts anderes:²⁰⁵⁵ „Es liegt an mir, den Text zu schreiben, der dann veröffentlicht werden sollte. Es gibt doch keinen, der neben mir her rennt und mir dann den Platz wegschnappt.“²⁰⁵⁶

²⁰⁵¹ Eggers, Michael: «Boxen ist ein toller Sport.» o. D. URL: http://www.polar-zeitschrift.de/polar_05.php?id=252 - Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

²⁰⁵² Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

²⁰⁵³ Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.

²⁰⁵⁴ Vgl.: Sascha Kokot im Interview, 30. 10. 2008.

²⁰⁵⁵ Vgl.: Christian Schulteisz im Interview, 30. 10. 2008.

²⁰⁵⁶ a.a.O.

Christina M. Landerl vermerkt, es gebe natürlich Konkurrenz, und es wäre eine Lüge zu behaupten, man freue sich für alle Erfolge der anderen:²⁰⁵⁷

„Schnell merkt man, dass sich im Literaturbetrieb nicht unbedingt immer Qualität durchsetzt. Aber so ist es eben, damit muss man sich abfinden. Konkurrenz kann auch anspornen, wenn ich sehe, was andere erreichen. Andererseits bekommt man auch immer wieder Unterstützung von KollegInnen, auch bzgl. Veröffentlichungen und ähnlichem.“²⁰⁵⁸

Björn Kern, der nach einem Semester aus privaten Gründen vom «DLL» ausschied,²⁰⁵⁹ beschreibt in seinem Fragebogen die existente Konkurrenz am «DLL» als „[...] anstachelndes Gefühl [Kleinschreibung i. O.] [...]“²⁰⁶⁰

Außerdem betont Lentz, mache der Umgang mit Kritik in den Werkstattgesprächen die angehenden AutorInnen „[...] firmer nach außen hin [...], gegenüber dem Literaturbetrieb und der literarischen Öffentlichkeit.“²⁰⁶¹

„Aber was passiert eigentlich mit denjenigen, die mit dem Schreiben dann doch nicht vorankommen oder einfach kein Publikum finden? Die Plan-B-Frage ist überall präsent: Hans-Ulrich Treichel spricht von Mischkalkulation, Claudius Nießen berät die Studenten in praktischen Alltagsdingen und Nebenerwerbs-Möglichkeiten. Und was sagen sie selbst? Erst mal wollen sie schreiben, so unbedingt, dass viele ein Studium oder eine Lehre hinter sich lassen, die möglicherweise eine sichere Bank gewesen wären. Einer der Seminarteilnehmer ist Heilpädagoge und hat Jugendliche in der Psychiatrie betreut, ein anderer hat als Schlosser und Tischler gearbeitet, eine der Kommilitoninnen jobbt als Textkorrekturin. Es ist ja auch nicht so, dass sich das Zukunftsproblem gerade bei angehenden Schriftstellern oder Theaterautoren dringlicher stellt als anderswo in den Geisteswissenschaften.“²⁰⁶²

Im ersten Jahr sei der Umgang mit Kritik „[...] sehr hart [...]“²⁰⁶³, es bedürfe eines Lernprozesses, auszuwählen, was man aufnehme, so Sascha Kokot,²⁰⁶⁴ Christopher Kloeble²⁰⁶⁵ und Christina M. Landerl²⁰⁶⁶. Tobias Amslinger verweist darauf, dass insbesondere für jene, die bereits jahrelang eigenständig arbeiteten und die sich nun „[...] radikal einer Kritik [...]“²⁰⁶⁷ stellen, könne dies

²⁰⁵⁷ Vgl.: Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

²⁰⁵⁸ a.a.O.

²⁰⁵⁹ Vgl.: Björn Kern, E-Mail-Auskunft, 22. 06. 2009.

²⁰⁶⁰ Björn Kern, Fragebogen, 22. 06. 2009.

²⁰⁶¹ Eggers, Michael: «Boxen ist ein toller Sport.» o. D. URL: http://www.polar-zeitschrift.de/polar_05.php?id=252 - Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

²⁰⁶² Person, Jutta: Die Schreibwütigen. 17. 02. 2011. URL:

<http://www.kultiversum.de/Literatur-Literaturen/Deutsches-Literaturinstitut-Leipzig-Schriftstellerei.html>? – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

²⁰⁶³ Sascha Kokot im Interview, 30. 10. 2008.

²⁰⁶⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁶⁵ Vgl.: Christopher Kloeble, Fragebogen, 07. 07. 2009.

²⁰⁶⁶ Vgl.: Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

²⁰⁶⁷ Tobias Amslinger, E-Mail-Auskunft, 04. 01. 2009.

zuerst einmal einem „Schock“²⁰⁶⁸ gleichkommen und sich durch die „[...] Vielzahl der Auseinandersetzungen [...]“²⁰⁶⁹ eventuell „[...] auch kontraproduktiv [...]“²⁰⁷⁰ auf das eigene Schaffen auswirken:

„Ich selbst habe gemerkt, dass ich durch das Studium eine gewisse Unbefangenheit verloren habe, mein Schreiben ist stärker kontrolliert. Viele kommen mit dem Glauben ans <DLL>, jetzt würden sie ungeheuer produktiv. Tatsächlich tritt oft das Gegenteil ein: man fühlt sich gehemmt, gerät ins Zweifeln und schreibt im schlimmsten Fall gar nicht mehr. Ich persönlich bin der Meinung, dass sich die Effekte des Studiums erst nach dem Abschluss wirklich zeigen: Man steckt nicht mehr im Lehrbetrieb, muss keinen Text abgeben, um eine bestimmte Note zu erhalten, sondern kann sich wieder auf seinen eigentlichen Schreibimpuls besinnen. Gleichzeitig greift man auf eine Menge Know-how zurück, die vorher nicht da war.“²⁰⁷¹

Claudia Klischat formuliert, sie habe sich während des Studiums „[...] einen eigenen Blick auf Texte anderer als auch auf meine eigenen [...]“²⁰⁷² erarbeitet. Nora Bossongs Einschätzung nach sei es wesentlich, sich im Schonraum Institut auszuprobieren, dazu lernen und dies ohne den Druck, sogleich veröffentlichen zu müssen.²⁰⁷³ Kritikfähigkeit zu lernen, das sei ihres Erachtens für den späteren Umgang mit Reaktionen auf eigene Texte seitens des Literaturbetriebs essenziell.²⁰⁷⁴ Zwischen einer autodidaktischen und einer institutionalisierten Ausbildung sieht sie kaum Differenzen:

„Ich sehe eigentlich einen recht geringen Unterschied. Für mich (19jährig zum Zeitpunkt des Studienbeginns und gerade erst aus der Schule heraus) war es fantastisch, so viele Menschen kennen zu lernen, die sich alle mehr oder weniger ebenso sehr wie ich für Literatur begeisterten. Ich denke aber, wenn ich statt dessen nach Berlin gegangen wäre, hätte ich mir über kurz oder lang ähnliche Kreise erschlossen. [...] Man gewinnt eine höhere Textsensibilität, die man sich zwar auch allein durch Lektüre u.ä. aneignen kann, der Lernprozeß durch die Diskussion mit anderen wirkt aber beschleunigend, denke ich, zudem wird der eigene Blick etwas weiter und es fallen einem auch Dinge auf, die man selbst vielleicht nie beachtet hätte.“²⁰⁷⁵

In der Regel habe sie mehr Texte als Zeit für Diskussionen im Seminar zu Verfügung stehe, sie schreibe jedoch nicht für das Institut.²⁰⁷⁶

²⁰⁶⁸ a.a.O.

²⁰⁶⁹ a.a.O.

²⁰⁷⁰ a.a.O.

²⁰⁷¹ a.a.O.

²⁰⁷² Claudia Klischat, Fragebogen, 23. 06. 2009.

²⁰⁷³ Vgl.: Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

²⁰⁷⁴ Vgl.: Nora Bossong, Fragebogen, 19. 01. 2009.

²⁰⁷⁵ Claudia Klischat, Fragebogen, 23. 06. 2009.

²⁰⁷⁶ Vgl.: Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

Ähnlich äußert sich Christopher Kloeble:

„Man muss trotz des Studiums in Leipzig seinen eigenen Weg gehen und sich seine Gruppen suchen. Leipzig kann dies vereinfachen, muss es aber nicht notwendigerweise. Letzten Endes ist das Studium in Leipzig eben ein Studium und nicht eine Gemeinschaft aus Mitstreitern, die gemeinsam den Literaturbetrieb erobern wollen. Die meisten Autoren aus Leipzig hätten ihren Weg auch ohne das Studium gemacht, nur möglicherweise nicht so schnell. Insofern ist Leipzig eine Art Katalisator. [...] Man schreibt bewusster. Man übt sich in einem genaueren Blick auf die eigenen Texte. Man lernt, was passiert, wenn man diese oder jene Technik verwendet, wie die Leute reagieren, ob es sie ärgert, langweilt.“²⁰⁷⁷

Die Betonung eines bewussten, reflektierten Schreibens fällt bei den Antworten der StudentInnen oder AbsolventInnen des Instituts auf. Zugespitzt ließe sich eine solche Positionierung in den Worten Bertram Reineckes wie folgt wiedergeben: „Wer auf sein Gefühl setzt, reproduziert oft nur relativ langweilige Strukturen.“²⁰⁷⁸

Claudius Nießen, selbst Absolvent und heutiger Geschäftsführer des Instituts, ist außerdem als Literaturvermittler tätig.²⁰⁷⁹ Des Weiteren leitet er ein Seminar, dessen Fokus auf der Vermittlung eines realistischen Bildes des Literaturbetriebs in all seinen Facetten und Strukturen liegt, zu dem AgentInnen und LektorInnen eingeladen werden, die ihr Arbeitsfeld vorstellen,²⁰⁸⁰ und das von Studierenden wegen seiner Nähe zum Alltagsleben als AutorIn im literarischen Feld geschätzt wird.²⁰⁸¹

„Das hatten wir früher nicht; erst seit ein paar Jahren. Ich meine, einer der Gründe ist ja auch, dass es immer wieder Absolventen von uns gibt die gar nicht Autoren werden, sondern die sonst irgendwo im Literaturbetrieb tätig sind. Claudius Nießen ist selbst so ein Fall, er hat bei uns studiert, dann hat er eine literarische Agentur gegründet, und hat begonnen Veranstaltungen zu machen, ‹turboprop› [...] [zum Beispiel] [...]“²⁰⁸²

Claudius Nießen betont, es sei in seinen Augen eine Gelassenheit wichtig, eine Entspanntheit der jungen AbsolventInnen, die nicht von sich verlangen sollten, „[...] alle drei Jahre einen neuen [Roman] raus[zu]hauen [...], das kann nicht funktionieren [...]“²⁰⁸³. Was am Institut in den Werkstätten geschehe, lasse sich seiner Ansicht nach sehr gut mit der Tätigkeit eines qualifizierten Lektors

²⁰⁷⁷ Christopher Kloeble, Fragebogen, 07. 07. 2009.

²⁰⁷⁸ Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.

²⁰⁷⁹ Vgl.: Person, Jutta: Die Schreibwütigen. 17. 02. 2011. URL: <http://www.kultiversum.de/Literatur-Literaturen/Deutsches-Literaturinstitut-Leipzig-Schriftstellerei.html?> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

²⁰⁸⁰ Vgl.: Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

²⁰⁸¹ Vgl.: Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

²⁰⁸² Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

²⁰⁸³ Claudius Nießen im Interview, 30. 10. 2008.

vergleichen, dem es ein Anliegen sei, die Texte voranzutreiben, zu bearbeiten; dies, sich selbst der beste Lektor, die beste Lektorin zu werden, sei der Lernprozess, den jede/r am Institut zu durchlaufen habe.²⁰⁸⁴ Er selbst habe als Studierender ein Seminar mit Fokus auf Mechanismen des Literaturbetriebs vermisst, deshalb habe es ihn gereizt, sich diesen Fachbereich für die Lehre zu wählen.²⁰⁸⁵

Neben Claudius Nießen sind weitere AbsolventInnen in verschiedensten Bereichen des literarischen Feldes tätig, sei es im Verlagswesen wie Jo Lendle, der erste Absolvent, oder sie verfassen nun feuilletonistische Kolumnen in Zeitungen, andere sind beim Rundfunk oder in Fernsehen-Redaktionen tätig, arbeiten in literarischen Agenturen.²⁰⁸⁶ Praktika im literarischen Feld, die während des Studiums im Mindestausmaß von drei Monaten getätigt werden und die bei der Arbeitssuche auch hilfreich sind, können als ein Modul anerkannt werden.²⁰⁸⁷

Während seines Studiums gründete Claudius Nießen die Jahresanthologie «Tippgemeinschaft», nun ist er mit der Organisation der «Langen Leipziger Lesenacht» beschäftigt.²⁰⁸⁸ Die «Tippgemeinschaft» war ein „[...] rein studentische[s] [...]“²⁰⁸⁹ Projekt.

„Überhaupt hält sich das Institut in der Öffentlichkeit eher zurück, es geht ja gerade nicht um eine Marke oder ein Label, sondern um die Arbeit am Text. Etwas Ähnliches sagt später auch Direktor Hans-Ulrich Treichel. [...] Gefragt nach dem Literaturbetrieb, nach Alumni-Netzwerken und Verlagskontakten, antwortet Treichel zurückhaltend: «Das Schreiben ist schon schwer genug. Ich will die Studenten nicht noch zusätzlich in den Markt hineintreiben.» Wichtig seien eben auch das Labor und der Elfenbeinturm: «Der innere Kosmos will gepflegt sein.» Auch die Vitrine im Foyer – Absolventenbücher sind hier streng demokratisch in alphabetischer Reihenfolge ausgestellt – wirkt demonstrativ unknallig, alles andere würde auch kaum zum gediegenen Villen-Inneren passen.“²⁰⁹⁰

²⁰⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁸⁶ Vgl.: Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

²⁰⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁸⁸ Vgl.: Person, Jutta: Die Schreibwütigen. 17. 02. 2011. URL:

<http://www.kultiversum.de/Literatur-Literaturen/Deutsches-Literaturinstitut-Leipzig-Schriftstellerei.html?> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

²⁰⁸⁹ a.a.O.

²⁰⁹⁰ a.a.O.

5. 1. 5. Netzwerke

„Den einzigen Agenten, der je in der Villa in der Wächterstraße gesehen wurde, fand man am Morgen nach einer Feier betrunken unter dem Klavier Rilke rezitieren.“

(Stanišić, Saša; Pletzinger, Thomas: Wir müssen gar nichts - Aus dem Bauch des Deutschen Literaturinstituts Leipzig. URL: <http://www.bogusmag.de/wp-content/Wirmuessengarnichts.stanisic.pletzinger.pdf> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.)

Josef Haslinger, der selbst als junger Autor beim Klagenfurter Bachmannpreis las, ohne einen Preis zugesprochen zu bekommen, jedoch mit einem anschließenden Verlagsvertrag in der Tasche, vermittelt sehr nüchtern den Nutzen solcher Veranstaltungen für die/denjenigen, die/der „[...] nicht große Probleme hat mit dem ganzen Ritual, das dort stattfindet, und dieser öffentlichen Vorführung [...]“²⁰⁹¹: Es sei nach wie vor eine „[...] ganz gute Möglichkeiten [...], was die Literaturvermarktung betrifft, weil es sind mehr oder weniger von allen Medien Kritiker dort, es sind von allen bedeutenden literarischen Verlagen Lektoren dort und auch wenn man keinen Preis kriegt, wenn der Text nicht wirklich vollkommen daneben geraten ist [...]“²⁰⁹², habe man gute Chancen, einen Verlag zu finden, der sich dafür interessiert.

Die Möglichkeit, mit anderen ins Gespräch zu kommen, die im literarischen Feld eine Machtposition besetzen, sei für junge LiteratInnen im Hinblick auf mögliche Vernetzungen relevant:²⁰⁹³ „Man muss schon sagen, es ist im engeren Sinn kaum eine literarische Veranstaltung. Es wird zwar vorgelesen und es wird über Literatur gesprochen, aber es ist eine große Veranstaltung des Literaturbetriebs. Das ist, glaube ich, das Entscheidende.“²⁰⁹⁴

Vernetzungen entstehen, so Claudius Nießen, automatisch durch eine Präsenz der StudentInnen im literarischen Feld:

„Nach ein zwei Jahren kenne ich Namen im Literaturbetrieb, einfach auch, weil die Leute parallel – die vergeben auch Stipendien, weil sie parallel zu den weiteren Stufen, zu denen sie kommen, [...] und überall da treffen sie auch Betriebsmensen und überall da verteilen Betriebsmensen Visitenkärtchen, das heißt – jeder kennt 1, 2, 3, 4 Leute aus dem Betrieb und wenn sich auch dadurch zwei Jahre kein Buch konkret daraus entwickelt, vernetzt ist man danach alle Mal. Aber das ist nicht so, dass sich das Literaturinstitut auf die Fahne

²⁰⁹¹ Herter, Gerwald: Junge Autoren suchen Verlage. 24. 06. 2009. URL: http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/987746/ – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

²⁰⁹² a.a.O.

²⁰⁹³ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁹⁴ a.a.O.

schreibt, wir machen Networking. Das ergibt sich. Und das ist ja auch okay. Das ist vollkommen legitim, aber wir sind nicht dazu da, zu sagen irgendwie, wir machen jetzt matchmaking, das ist Sache der Literaturagenten, das sollen die machen. Das kann es nicht sein.“²⁰⁹⁵

Die Studentinnen Nora Bossong und Verena Roßbacher kehren beide hervor, es entwickle sich ein Mikrokosmos am Institut, man bleibe unter sich,²⁰⁹⁶ was manchmal nerve und, so Nora Bossong, einen realistischen Blick verhindere, dann müsse sie sich ins Gedächtnis rufen, dass die meisten ihrer Freunde nicht lesen, dass Literatur für jene nicht den Stellenwert habe, den sie im Institut erhalte.²⁰⁹⁷

Wer ein fertig gestelltes Manuskript habe, müsse als «DLL»-StudentIn nicht die Verlage abklappern, sondern könne es einem/einer der DozentInnen zeigen, „[...] und wenn es dem gefällt, wird er sicher bereit sein, bei der Vermittlung [...]“²⁰⁹⁸ zu helfen, so Josef Haslinger, nach dessen Erfahrung an den Studierenden in der Verlagslandschaft ein „[...] erhebliches Interesse [...]“²⁰⁹⁹ bestehe, meistens genüge es schon, einen Begleitbrief zu verfassen.²¹⁰⁰

„Wir sind ein einziges Netzwerk zum Literaturbetrieb, wir sind keine Service-Stelle, aber wir sind ein Netzwerk. Oder ein Teil des Netzwerkes. – Die Studierenden werden dann automatisch auch ein Teil des Netzwerkes. Meistens müssen sie dieses Netzwerk gar nicht bewusst nutzen, sondern das ergibt sich, sie veröffentlichen in bestimmten Zeitschriften, in dieser Studenten-Anthologie <Tippgemeinschaft>, sie treten auf in der Stadt Berlin, beim <Open Mike>, in der Literaturwerkstatt beim Bachmann-Preis oder im <Literaturkurs>, und man wird auf sie aufmerksam. Sie schicken irgendwo einen Text hin und schreiben dazu, dass sie am <DLL> studieren, damit nutzen sie das Netzwerk. [...] Sie müssen gar nicht so extensiv irgendwelche Netzwerke nutzen, sondern indem sie das tun, was sie tun, nämlich schreiben und in ihrem Rahmen zu veröffentlichen, an Lesungen teilzunehmen, wird man auf sie aufmerksam. Und wenn es denn sein muss, dann kann man auch auf die Kontakte seiner – bestimmter Lehrender zurückgreifen, die man im Lauf seines Studiums in großen Menge kennen lernte; was aber meistens nicht nötig ist [...], aber wenn jemand ohne Verlagskontakte da steht, kann es natürlich wichtig sein, damit es vom Lektor gelesen wird und nicht an irgend welchen Zugangshürden scheitert.“²¹⁰¹

Claudius Nießen wies im Interview darauf hin, die meisten Professoren hüten sich davor, Studierende verbindlich einem Verlag zu empfehlen und überlassen dies lieber den GastdozentInnen, um die Konkurrenz unter den StudentInnen

²⁰⁹⁵ Claudius Nießen im Interview, 30. 10. 2008.

²⁰⁹⁶ Vgl.: Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

²⁰⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁰⁹⁸ a.a.O.

²⁰⁹⁹ a.a.O.

²¹⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

²¹⁰¹ Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

nicht künstlich zu schüren.²¹⁰² Manche seitens des Literaturbetriebs gingen seiner Erfahrung nach sehr offensiv im Sinne eines Talent-Scouting vor:

„Ich weiß es noch, [...] ich habe die erste Tippgemeinschaft gemacht, die ging in die Druckerei – die war noch nicht draußen! – da sprachen mich, den Herausgeber, plötzlich 20 Leute an, sie hätten jetzt eine Mail bekommen von einem XY, der wolle Manuskripte – woher der denn die Mailadresse ... [...] Er hat gehört, es gibt dieses Buch, ist zur Druckerei gegangen und hat sich über Umwege, die nicht ganz lauter waren, die Fahnen besorgt und sich gesagt: «Ich grase das vorher ab.» [...] – Die Karin Graf in Berlin, die hat die ganzen «Tippgemeinschaften» im Regal stehen, klar. Die sind ja auch nicht doof. [...] Aber es kann nicht sein, dass das Literaturinstitut dann hingeht und irgendwie sagt, den musst du nehmen, den musst du nicht nehmen, das soll außerhalb dieses Elfenbeinturms entstehen – wenn es denn ein Elfenbeinturm ist.“²¹⁰³

Die «Tippgemeinschaft» werde von Studierenden einmal jährlich herausgegeben und zur Leipziger Buchmesse vorgestellt.²¹⁰⁴ „Das ist ein Riesenfest, am Samstagabend, [...] voll mit Leuten aus dem Literaturbetrieb. Das ist ein interessantes Netzwerk, das sich da bildet, [...] das sind [...] nicht unbedingt die alten Lektoren, sondern das sind junge Lektoren, das sind auch nicht unbedingt die alten Verlage [...].“²¹⁰⁵

Von studentischer Seite gab es das Bestreben Alumni-Treffen zu organisieren, was sich laut Josef Haslinger nicht bewährt habe:

„Weil die erfolgreichen ohnedies in Kontakt standen, ständig in Kontakt kamen, bei den verschiedensten Literaturveranstaltungen, und die nicht erfolgreichen sich bei solchen Treffen nur eher schlecht fühlten – sozusagen noch einmal augenscheinlich geboten bekamen, was sie ohnedies schon befürchtet [hatten], als ihr Lebensdesaster erkannt zu haben; über kurze Zeit hat sich herausgestellt, dass eigentlich keiner, der nicht so richtig Fuß fassen konnte, literarisch, da mehr hingehen will.“²¹⁰⁶

Jasmin Herold ist überzeugt, ein Studium am «DLL» könne nicht mit einem „«So, ja, zack! Und jetzt ist alles gut!»“²¹⁰⁷ gleichgesetzt werden, denn es steigen die Ansprüche an sich selbst, hinzu komme die Konfrontation mit dem eigenen Schreiben, den Texten, und der bereichernde Austausch mit KollegInnen mündet am Ende in die Erfahrung, man sei wieder allein, ziehe sein eigenes Ding durch.²¹⁰⁸

Nora Bossong fügt hinzu, Eigeninitiative sei gefragt, Förderpreise, Open Mike, «LCB», bei all diesen Initiativen und während der Studienjahre könne man sich

²¹⁰² Vgl.: Claudius Nießen im Interview, 30. 10. 2008.

²¹⁰³ a.a.O.

²¹⁰⁴ Vgl.: Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

²¹⁰⁵ a.a.O.

²¹⁰⁶ a.a.O.

²¹⁰⁷ Jasmin Herold im Interview, 30. 10. 2008.

²¹⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

ein Netzwerk aufbauen:²¹⁰⁹ „Ich denke doch, dass es [das Studium] im Endeffekt eher hilft als [...] ein Hindernis ist.“²¹¹⁰ Auch Treichel betont, das Institut sei die beste Drehscheibe, eine einzigartige Möglichkeit, Kontakte zum Literaturbetrieb aufzubauen, „[...] eine Verbindung, die genutzt [...]“²¹¹¹ werden könne, und außerdem sei das Institut kein Massenbetrieb, man könne sich an die DozentInnen und GastdozentInnen wenden, was Wege verkürze, „[...] Brücken in die Berufspraxis [...]“²¹¹² seien „[...] relativ leicht gebaut [...]“²¹¹³, u.a. aufgrund der Vielfalt ästhetischer Positionierungen der einzelnen DozentInnen.²¹¹⁴

Oder um es mit Josef Haslinger zuzusagen: Die StudentInnen sind sehr nahe am Literaturbetrieb, sie befinden sich „[...] einen Schritt vor dem Ziel [...]“²¹¹⁵, und dieser Schritt sei hier, am Institut, „[...] sehr leicht machbar [...]“²¹¹⁶.

Dass ein Studium am «DLL» den Weg in den Literaturbetrieb ebne,²¹¹⁷ davon ist Tobias Amslinger überzeugt:

„Sicher ist es so, dass das Etikett «DLL» im Literaturbetrieb für eine Art Qualitätssiegel gehalten wird. Immerhin haben die Studenten ja bereits ein Auswahlverfahren durchlaufen. Zu ergänzen wäre, dass auch Verlage – zumindest höre ich das immer wieder – Manuskripte von «DLL»-Absolventen bevorzugt behandeln. Die meisten unverlangt eingesandten Manuskripte werden ungelesen zurückgeschickt. Hat der Autor dagegen am «DLL» studiert, wird ein Lektor wenigstens einen Blick auf den Text werfen.“²¹¹⁸

Ebenso Christopher Kloeble, der hervorkehrt, dass „[...] meine Texte bei Verlagen ernsthaft von Lektoren gelesen und nicht gleich vom Praktikanten in den Müll gefeuert wurden. Die Verlage schätzen das [«DLL»], nicht zuletzt als Sieb für zukünftige Talente [...]“²¹¹⁹.

Nora Bossong merkt hingegen an, ihren Verleger habe die Tatsache, dass sie Absolventin sei, „[...] nicht so begeistert und [er] murmelte etwas wie: naja, aber der roman ist ja trotzdem gut [...]“²¹²⁰. Ihres Erachtens habe ohnehin ein/e jede/r jenen Weg allein für sich zu gehen, „[...] da scheint es mir relativ

²¹⁰⁹ Vgl.: Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig / DLL. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003.

²¹¹⁰ a.a.O.

²¹¹¹ a.a.O.

²¹¹² a.a.O.

²¹¹³ a.a.O.

²¹¹⁴ Vgl.: a.a.O.

²¹¹⁵ a.a.O.

²¹¹⁶ a.a.O.

²¹¹⁷ Vgl. auch: Claudia Klischat, Fragebogen, 23. 06. 2009.

²¹¹⁸ Tobias Amslinger, E-Mail-Auskunft, 04. 01. 2009.

²¹¹⁹ Christopher Kloeble, Fragebogen, 07. 07. 2009.

²¹²⁰ Nora Bossong, E-Mail-Auskunft, 19. 01. 2009.

unerheblich [...]“²¹²¹, ob man am «DLL» studiert habe oder nicht. Dies deckt sich mit der Einschätzung Bertram Reineckes, der ein Schreibstudium als „Hindernis“²¹²² im Literaturbetrieb definiert. Björn Kern gibt für sich an, er glaube nicht, dass ihm das Studium den Weg geebnet habe, obgleich er diese Erfahrung nicht würde missen wollen:²¹²³ „[...] man sollte es nicht als Ausbildung verstehen, an deren Ende eine fertige Autorenexistenz steht. Die muss man sich selbst erschaffen.“²¹²⁴

Er habe sich nach dem Studium Kontakte erst etablieren müssen, schreibt Bertram Reinecke.²¹²⁵ Jene Netzwerke über das Institut wie ein E-Mail-Verteiler für Ausschreibungen, Preise oder Initiativen, habe ihm Verbindungen zu zeitgenössischen MusikerInnen eröffnet, die für ihn interessant waren.²¹²⁶

Felix Mennen schreibt, man habe seitens des Instituts versucht, ihm den Weg zu ebnen, leider habe es in seinem Fall nicht gefruchtet.²¹²⁷ Dass er sein Studium abbrach, bereut er heute: Er habe „[...] die mir gebotenen Chancen nicht ergriffen [...], weil ich damals so naiv war zu glauben, ich könnte es auch alleine schaffen [...]“²¹²⁸. Heute sei ihm klar, dass die dort möglichen Netzwerke ihm vieles erleichtern würden:

„[...] vor allem in Hinblick darauf, Kontakte zu machen, was mir dort von einem Dozenten auch ganz klar gesagt wurde: «Sie müssen lernen, Klinken zu putzen.» Das Talent nicht alles und die richtigen Kontakte aber (fast) alles bedeuten können, habe ich erst später begriffen. Denn gerade im Literaturbetrieb entscheiden Personen, die selber keinerlei ausgewiesene Qualifikation haben (oder gibt es neuerdings einen Belletristik-Lektoren-Studiengang?) darüber, was gedruckt werden soll. Ein Beispiel: Ein – nicht nur in meinen Augen – sehr blutleer schreibender Mitstudent machte damals einen 1er Abschluss und wurde Lektor bei einem großen Verlag – es war am «DLL» ein offenes Geheimnis, dass man ihn in dieser Funktion besser aufgehoben sah, als als Schriftsteller. Jahre später veröffentlicht er plötzlich bei Suhrkamp, dem Hort der hohen deutschen Literatur? – Frage: Ist seine Schreibe plötzlich mitreißend und jemand auf sein verschüttetes Talent aufmerksam geworden – oder hat er womöglich seine Beziehung genutzt? Ich an seiner Stelle hätte es getan.“²¹²⁹

Verena Roßbacher betont, die Thematisierung der Realität des literarischen Lebens und die Möglichkeit der Vernetzung, werde jetzt erst von den StudentInnen in Leipzig eingefordert, sie habe nach ihrem Diplom noch „[...]

²¹²¹ a.a.O.

²¹²² Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.

²¹²³ Vgl.: Björn Kern, Fragebogen, 22. 06. 2009.

²¹²⁴ a.a.O.

²¹²⁵ Vgl.: Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.

²¹²⁶ Vgl.: a.a.O.

²¹²⁷ Vgl.: Felix Mennen, Fragebogen, 20. 06. 2009.

²¹²⁸ a.a.O.

²¹²⁹ a.a.O.

naiv und blauäugig [...]“²¹³⁰ ihren Text unaufgefordert an Verlage gesandt und Pauschalabsagen der Verlage erhalten, „[...] die danach gerne mein Buch verlegt hätten [...]“²¹³¹.

Netzwerken, so habe sie beobachtet, werde von Männern ausnehmend gut beherrscht; die Nächte, das lange Miteinander, insbesondere auch am Theater: „Man kommt sehr weit damit.“²¹³² Ihr sei das „[...] zu viel [...]“²¹³³ gewesen. „Aber es funktioniert auch anders. Man muss sich da nicht bange machen lassen. [...] Es ist als Frau völlig anders, denn als Mann, das beobachte ich schon. [...] [W]ie medial mit Fotos gearbeitet wird.“²¹³⁴ Dass Schönheit wesentlich sei und nicht der Text:²¹³⁵ „Das ist tragisch. Das ist wirklich tragisch, dass es diese Mechanismen hat. Es wird auch anders von Frauen erwartet, auch in der Literatur. Man geht nicht davon aus, dass Frauen komisch sind.“²¹³⁶ Unterstützung, so fügt sie hinzu, habe sie als Autorin nicht von Frauen erhalten:²¹³⁷ „Die Angebote, die mir zu geschachert wurden, das waren Angebote von Männern! Sowohl der Verlag wie auch der Lehrvertrag, das waren Autoren.“²¹³⁸

Eine Erhöhung des Frauenanteils am «DLL» scheint ihr vorteilhaft, denn Frauen hätten einen anderen Blick, würden Arbeitsverhältnis anders gestalten: „Leipzig würde ich es wünschen, dass da eine gute Frau ins Boot geholt wird. [...] Man verschenkt [...] [mit der Männerdomäne] auch Ressourcen, die Leipzig gut tun würden.“²¹³⁹

²¹³⁰ Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

²¹³¹ a.a.O.

²¹³² a.a.O.

²¹³³ a.a.O.

²¹³⁴ a.a.O.

²¹³⁵ Vgl.: a.a.O.

²¹³⁶ a.a.O.

²¹³⁷ Vgl.: a.a.O.

²¹³⁸ a.a.O.

²¹³⁹ a.a.O.

„Der Geniekult, das kotzt mich so an! Diese Vorbehalte gibt es natürlich, und ich wundere mich immer darüber. Ich treffe oft auf Kollegen, die mir gegenüber reserviert sind, nur weil ich an diesem Institut war! Ich kann das nicht mehr hören, das ist doch nur ein Kultivieren von Allüren – vielleicht deshalb, weil Schreibinstitute bei uns neu sind. Bei Kunsthochschulen stört sich kein Mensch daran. Da ist klar, dass man etwas lernen kann und dass trotzdem kein Einheits-Institutsstil herauskommt.“

(Böck, Christina: Verena Rossbacher: Geniekult kotzt mich an. 12. 03. 2009. URL: http://diepresse.com/home/kultur/literatur/460404/Verena-Rossbacher_Geniecult-kotzt-mich-an – Zuletzt eingesehen 23. 01. 2012.

5. 1. 6. Echo

Die Zuschreibung, eine Ausbildung am «DLL» sei «elitär»,²¹⁴⁰ können die Studierenden des Instituts nicht nachvollziehen: „Über die Schwierigkeiten, die eine Autorenexistenz mit sich bringt, ist sich jeder bewusst. Man gerät ja ständig mit Autorenexistenzen in Berührung. Man sieht neben den wenigen Absolventen, die gleich nach dem Studium Erfolg mit ihrem Debütroman haben, auch diejenigen, die Hartz IV beantragen.“²¹⁴¹ Oder Nora Bossong: „Ärgerlich sind solche Reaktionen von außen, die sich verallgemeinernd und nicht fundiert gegen Autoren des «DLL» wenden.“²¹⁴²

Laut Jasmin Herold sei einer der Gründe für die Etablierung der Lesereihe «Hausdurchsuchung» gewesen, dass in den Medien „[...] nach wie vor der Vorwurf [...]“²¹⁴³, das «DLL» sei „[...] ein sehr elitärer, kleiner Elfenbeinturm [...]“²¹⁴⁴, kursiere und man testen wollte, wie kämen die eigenen Texte bei „[...] normalen Lesern [...]“²¹⁴⁵, die sich nicht tagtäglich mit Literatur beschäftigen, an.²¹⁴⁶ Sie sehe das Institut eher als eine „Schutzzone“²¹⁴⁷. Claudius Nießen und Sascha Kokot stimmen ihr und einander zu, dass man

²¹⁴⁰ Vgl.: „[...] Elite-Kindergarten des literarischen Betriebes [...]“: Voigt, Claudia: Auf Linie. 25. 02. 2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Vgl. auch: Schwabe, Ole: «Schlager, Schnaps und Zigaretten». Interview mit Matthias Jügler und Lisa Kreißler. 08. 10. 2011. URL: <http://webmoritz.de/2011/10/08/»-schlager-schnaps-und-zigaretten-«/> – Zuletzt eingesehen am 28. 12. 2011.

²¹⁴¹ Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.

²¹⁴² Nora Bossong, Fragebogen, 19. 01. 2009.

²¹⁴³ Jasmin Herold im Interview, 30. 10. 2008.

²¹⁴⁴ a.a.O.

²¹⁴⁵ a.a.O.

²¹⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

²¹⁴⁷ a.a.O.

solch eine Auswahl Bestqualifizierter in keiner Stadt ‹einfach so› finde, weshalb das ‹DLL› einem unabhängig von Instituten sich findenden Kreis vorzuziehen sei;²¹⁴⁸ daher sei der „Bewerbungshürdengang“²¹⁴⁹ zur „Qualitäts-Sicherung“²¹⁵⁰ sinnvoll; von keinem der am Tisch sich befindenden sechs Studierenden bzw. Alumni werden die Auswahlkriterien bedacht oder die unmögliche Garantie für einen Erfolg reflektiert.

Christopher Kloeble, der im Fragebogen betont, ihm sei es wichtig gewesen, während der Studienzeit seine Kontakte außerhalb des Instituts zu FreundInnen, die weder schrieben noch passionierte LeserInnen waren, aufrecht zu erhalten,²¹⁵¹ sieht den Vorwurf sehr nüchtern:

„Ich war froh, dass es diesen Elfenbeinturm gab, in dem ich experimentieren und mich austoben konnte, ohne darüber nachdenken zu müssen, ob dies oder jenes in ein Verlagsprogramm passt. ‹Elitär› ist das [‹DLL›] nur in der Hinsicht, als dass es nur wenige ähnliche Institutionen gibt. Daher auch der Vorwurf. Gäbe es so viele künstlerische Hochschulen für das Schreiben, wie es sie bereits für die Schauspielerei oder die bildende Kunst gibt, dann würden die meisten Kritiker verstummen: es wäre dann nicht mehr ‹elitär›, sondern ‹normal›.“²¹⁵²

Bertram Reinecke vermerkt, als er am ‹DLL› begann, habe er ein „Elitebewußtsein“²¹⁵³ verspürt:

„Dies äußerte sich z.B. durch eine gewisse Selbstfeierei zu den Institutsfesten. Dauernd wurde für irgend etwas applaudiert usw. Auch gab es ein Bewußtsein derart: Ich bin ja begabt, weil ich hier genommen wurde. Nun wird eher ruhig gearbeitet. Dieser Sinneswandel hat mehrere Gründe. Zunächst war das Dozententeam bis zur Berufung von Michael Lentz verhältnismäßig homogen. Es gab also sehr einsinnige Bestätigungshierarchien.“²¹⁵⁴

Christina M. Landerl betont, sie finde die Meinung Außenstehender zum ‹DLL› generell schwierig, da sie zumeist eher auf Mutmaßungen und nicht auf der Realität basiere,²¹⁵⁵ und die Frage nerve, denn bei anderen Künsten erkundige sich keiner, ob es elitär oder legitim sei, sich darin ausbilden zu lassen.²¹⁵⁶

„also mir wurde noch nie eine großartige möglichkeit geschenkt, nur weil ich hier studiere und ich kenne auch niemanden, für den jetzt alles einfach geworden ist. auch nicht für diejenigen, die keineswegs mehr in den kinderschuhen stecken, über 30 sind und zwei romane in der schublade liegen haben. vielleicht war das früher anders, das kann ich nicht beurteilen. ich habe nicht das gefühl zu einer elite zu

²¹⁴⁸ Vgl.: Claudius Nießen, Sascha Kokot im Interview, 30. 10. 2008.

²¹⁴⁹ Jasmin Herold im Interview, 30. 10. 2008.

²¹⁵⁰ a.a.O.

²¹⁵¹ Vgl.: Christopher Kloeble, Fragebogen, 07. 07. 2009.

²¹⁵² a.a.O.

²¹⁵³ Vgl.: Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.

²¹⁵⁴ a.a.O.

²¹⁵⁵ Vgl.: Christina M. Landerl, E-Mail-Auskunft, 15. 01. 2009.

²¹⁵⁶ Vgl.: Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

gehören, mehr kann ich dazu nicht sagen, so was halte ich für einen mythos, der von außen geprägt wird [...].“²¹⁵⁷

Felix Mennen hingegen merkt an, ‹Literarisches Leben› mit seinem Anspruch einzig nach ‹hoher Literatur›, sei seines Erachtens per se elitär, darüber hinaus habe dies mit einem realen AutorInnen-Dasein in der Regel wenig zu tun:²¹⁵⁸

„Any type of story is only a means—what a writer does with it is what matters.“

„Für mich war diese ganze elitäre Geklüngel, das ich dort erlebt habe, eher abschreckend und hat mich mehr in Richtung Film ‹getrieben› – nicht dass es

(Morrell, David: *Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft*. Cincinnati: *Writer's Digest Books* 2002. S. 24.)

dort kein Geklüngel gäbe, aber wenigstens nicht unter dem Deckmäntelchen der heiligen Literatur.“²¹⁵⁹ Und Björn Kern vermerkt am Fragebogen: „es gab schon ein paar, die glaubten, sie wären nun die wunderliteraten. aber das ist ja auch normal in dem alter. nach dem ersten hübschen verriss kommen die auch wieder runter.“²¹⁶⁰

Den Kontakt mit dem Literaturbetrieb findet Christina M. Landerl wie viele andere KommilitonInnen ernüchternd:

„Ich habe KollegInnen, die ich wirklich bewundere, und die trotzdem (noch) nicht vom Literaturbetrieb wahrgenommen werden, obwohl sie sich darum bemühen. Andere wiederum schaffen es – warum, ist mir oft eher unverständlich. Gedruckt, ausgezeichnet, unter Vertrag genommen wird das, was der Markt will – und das ist dann auch das, was die Literaturinteressierten vom ‹DLL› mitbekommen – das, was sich vermutlich gut verkaufen wird. Zum Beispiel sind mir die Entscheidungen beim ‹Open Mike› ein einziges Rätsel, wenn ich daran denke, wer sich beworben hat und wer eingeladen wird! Und das ist schon desillusionierend.“²¹⁶¹

Weitere studentische oder vom Institut organisierte Initiativen, die in Form öffentlicher Veranstaltungen stattfinden, sind neben Lesungen, Literaturformaten und literarischen Aktionen auch die Poetikvorlesungen:

„Am 31. Oktober 2007 wurden von Ingo Schulze im großen Festsaal des Alten Rathauses die Leipziger Poetikvorlesungen eröffnet. Sie werden von nun an jährlich gemeinsam mit der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und in Zusammenarbeit mit der Freien Akademie der Künste zu Leipzig jeweils im Herbst stattfinden.“²¹⁶²

²¹⁵⁷ Christina M. Landerl, E-Mail-Auskunft, 15. 01. 2009.

²¹⁵⁸ Vgl.: Felix Mennen, Fragebogen, 20. 06. 2009.

²¹⁵⁹ a.a.O.

²¹⁶⁰ Björn Kern, Fragebogen, 22. 06. 2009.

²¹⁶¹ Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.

²¹⁶² Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL:

Studentische Initiativen wie das bereits erwähnte Literaturformat «Turbo-prop», eine Veranstaltung bei der das Publikum in das Geschehen involviert wird,²¹⁶³ oder die «Tippgemeinschaft», die Lesereihe «Hausdurchsuchung» bestimmen das kulturelle Leben nicht nur in Leipzig mit. Für ihre Lesetätigkeit fordern die jungen AutorInnen zumindest ein Honorar, das Fahrtkosten und Nächtigung abdeckt; wie so viele andere Teilnehmende an Studien- und Lehrgängen machen sie die Erfahrung, dass viele Orte in einem Engagement junger LiteratInnen ein kostenfreies Programm sehen:²¹⁶⁴ „teilweise ist es wirklich eine Schande wie gutsituierte Häuser Schriftsteller ausnehmen.“²¹⁶⁵

Bei der «Hausdurchsuchung» gehe es u.a. darum, zu zeigen,

„[...] dass Vielstimmigkeit für uns dazu gehört, dass jeder anders ist, so Jasmin Herold. Deswegen gibt es auch ein Rotationsprinzip. Jedesmal packen andere Autoren ihren Rucksack. Und man liest in anderer Reihenfolge. So dass dann die Bayreuther morgen im Kulturverein Glashaus eine etwas andere Lesung erwarten dürfen als die Leipziger, die zur Buchmesse ihre Erstauflage eine «Hausdurchsuchung» bekommen. Die eigentlich nichts mit Kriminalgeschichten zu tun hat. Eher mit dem Erkunden dessen, was da im Institut in der Wächterstraße die Gemüter bewegt und heranreift. Und irgendwann auch als Buch den Weg findet in die Welt. [...] Das Wichtigste an der «Hausdurchsuchung» ist ihnen die «ungezwungene Atmosphäre», die Chance, nicht nur die ganze Bandbreite dessen zu zeigen, was die jungen Autoren so zu Papier bringen, sondern dann auch mit dem Publikum ins Gespräch zu kommen. «Und vor allem auch an unterschiedlichen Orten zu lesen», so Jasmin Herold. «Ich glaube, es gibt nichts Öderes als eine fest installierte Lesereihe immer am selben Ort.»“²¹⁶⁶

Dass «DLL» sei, so Tobias Amslinger, „[...] ein Literaturbetrieb im Kleinen [...]“²¹⁶⁷:

„Die Presse wird regelmäßig über Veranstaltungen im «DLL» (etwa Lesungen von Studierenden) informiert. Die Connewitzer Verlagsbuchhandlung in Leipzig übernimmt den Vertrieb unserer Jahresanthologie «Tippgemeinschaft». Jedes Jahr präsentiert sich das «DLL» auf der Buchmesse. Trotzdem ist es nicht so, dass Professoren gezielt versuchen, einzelne Studenten an Verlage zu vermitteln. Man lernt die Funktionsweise des Betriebs kennen, aber letztlich ist jeder auf sich allein gestellt.“²¹⁶⁸

Saša Stanišić und Thomas Pletzinger beklagen in ihrem Essay, dass

http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.

²¹⁶³ Vgl.: Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

²¹⁶⁴ Vgl.: Sascha Kokot, E-Mail-Auskunft, 18. 12. 2008.

²¹⁶⁵ a.a.O.

²¹⁶⁶ Julke, Ralf: Bayreuth, Berlin, Barcelona: Literaturstudenten starten Hausdurchsuchung. 22. 02. 2008 URL: <http://www.l-iz.de/Kultur/Lebensart/2008/02/Bayreuth-Berlin-Barcelona-L-200802220015.html> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

²¹⁶⁷ Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.

²¹⁶⁸ a.a.O.

„[d]ie Bandbreite literarischer und literaturnaher Projekte, die abseits des Mainstream-Literaturbetriebs von Studenten und Absolventen des Instituts verwirklicht werden, [...] oft nicht wahrgenommen [wird]: etliche Lesereihen, die sich dem Konventionellen versperren, performative Akte, etwa von oulipotischen Texten, Herausgabe von verschiedenen Zeitschriften, etwa der ›Minima‹, in der Text-Miniaturen gedruckt werden. Es entstehen Hörspiele, multimediale Erzählprojekte, genreübergreifende Arbeiten. Die Reihe ließe sich leicht fortsetzen, die Würdigung all dieser Projekte wird der Betrieb niemals leisten. Und soll es auch gar nicht.“²¹⁶⁹

„Der Literaturbetrieb ist immer dümmer als man denkt. Debatten, die scheinbar über Literatur handeln, sind stärkstens von anderen Dingen überformt. Literaturdebatten interessieren nicht mal die Kritiker wegen der Literatur. Es geht um Erfolg und Mißerfolg, um die Rolle des Schriftstellers, weniger um Technik [...].“

(Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.)

5. 1. 7. Ausblicke auf ...

„Immer noch gibt es den feuilletonistischen Spott über dichtende Hausfrauen und Workshops, in denen die Teilnehmer angehalten sind, ihre Geschichten aufzuschreiben. Selbst Gedichtetes und selbst Gestricktes werden dabei in einem Atemzug genannt, eine Analogie, die offenbar zum zwanghaften Reflex geworden ist. Doch niemand soll sich den Hang zu selbst Gedichtetem nehmen lassen, weder von arroganten Feuilletonisten noch von genialischen Dichtern. Der höchste Sinn der Alphabetisierung liegt in der Fähigkeit, eine eigene sprachliche Identität zu entwickeln. Nicht um Handel zu treiben, ist Literatur nötig, sondern um sich selbst verstehen zu lernen und um sich auf seine ganz eigene Weise mitteilen zu können. Für den Handel hätte zur Not auch eine Mathematisierung gereicht.“²¹⁷⁰

So schreibt Josef Haslinger in seinem Essay «Die Penne der Poeten», und er verweist auf die USA, wo seit John Deweys Betonung der sprachlichen Weiterentwicklung als Teil der Persönlichkeitsbildung, ein anderer Umgang mit sprachlichem Vermögen Usus sei.²¹⁷¹ Josef Haslinger selbst kenne einzig den «Iowa Writers' Workshop» aus eigener Erfahrung, und er sei überzeugt, es bestehe zwischen diesem und dem «DLL» „[...] kein so großer Unterschied

²¹⁶⁹ Stanišić, Saša; Pletzinger, Thomas: Wir müssen gar nichts – Aus dem Bauch des Deutschen Literaturinstituts Leipzig. URL: <http://www.bogusmag.de/wp-content/Wirmuessengarnichts.stanisic.pletzinger.pdf> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

²¹⁷⁰ Haslinger, Josef: Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten. Die Zeit Nr. 43/2000. Hamburg 2000. URL: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²¹⁷¹ Vgl.: a.a.O.

[...]“²¹⁷², abgesehen von einem, der jedoch für das «DLL» spreche, denn dort haben die Studierenden „[...]“ freiere Entwicklungsmöglichkeiten haben; in Iowa muss man sich von vornherein für Fiction, Poetry, Non-Fiction bewerben [...]“²¹⁷³.

Biel sei zwar nach dem Vorbild des «DLL» entstanden, weise aber mit der Mentoratsbindung auf einen längeren Zeitraum eine wesentliche Differenz auf; seines Erachtens zeige sich darin doch „[...]“ so eine Art Meisterschüler Prinzip [...]“²¹⁷⁴, das man in Leipzig nicht für erstrebenswert erachtete. Ein MentorInnen-System existiere zwar gleichfalls am «DLL», doch sei dies freier gestaltet:

„Es kann sich jeder Student an einen Professor, einen Gastprofessor wenden, um sich mit ihm intensiver über seine literarische Entwicklung zu verständigen, also nicht nur Texte zu geben, sondern um sich einen Überblick zu verschaffen, was er geschrieben hat, was er gerade dabei ist zu schreiben, sich Rat zu holen, um in ein umfassenderes Gespräch zu kommen. Dieses Angebot ist immer da, es wird gelegentlich genutzt, [...] das kommt hin und wieder vor, wenn jemand denkt, dass ein bestimmter Professor hilfreich sein könnte, vielleicht in der einen oder anderen Frage der literarischen Entwicklung [...]“²¹⁷⁵

Am Bieler Konzept halte er insbesondere den Ansatz der Mehrsprachigkeit für interessant,²¹⁷⁶ „[...]“ auch wenn es bislang nicht so entwickelt ist, wie sie es ursprünglich vorhatten, [...] und d.h. dass die Fragen des literarischen Übersetzens eine Bedeutung haben [...]“²¹⁷⁷ und Josef Haslinger kehrt hervor, wie wesentlich Übersetzen seines Erachtens zur Schulung der sprachlichen Sensibilität sei.²¹⁷⁸ Ursprünglich habe man am «DLL» eine Stelle für literarisches Übersetzen gehabt, die jedoch leider gestrichen wurde, als jener Lehrende in Pension ging.²¹⁷⁹

Für die Lehre ganz allgemein erachte er es als wesentlich, dass

„[...]“ die Texte im Mittelpunkt zu stehen haben und nichts sonst, dass [die] Hauptaufgabe [der DozentInnen] darin besteht, nicht nur zu moderieren, sondern etwas anzubieten, dafür werden sie auch bezahlt. Den Horizont zu öffnen, zu zeigen, was es sonst noch so gibt. Ihre Erfahrung beizusteuern. Interessant ist, [...] dass die interessanteren Autoren am Anfang unscheinbar sind, es geht auch

²¹⁷² Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.

²¹⁷³ a.a.O.

²¹⁷⁴ a.a.O.

²¹⁷⁵ a.a.O.

²¹⁷⁶ Vgl.: a.a.O.

²¹⁷⁷ a.a.O.

²¹⁷⁸ Vgl.: a.a.O.

²¹⁷⁹ Vgl.: a.a.O.

darum, das Selbstbewusstsein der Autoren zu stärken, sie zu ermutigen [...]“²¹⁸⁰.

Kurzworkshops außerhalb der Universität, die geblockt ein paar Tage dauern, das finde er „[...] alles okay [...]“²¹⁸¹, aber es sei mit einem Studiengang nicht wirklich vergleichbar.²¹⁸² „Die VHS mit ihren Kursprogrammen, die ebenfalls [...] Workshops haben, ich glaube, es ist sinnvoll auf allen Ebenen das zu machen, nur habe ich halt mit diesen anderen Ebenen wenig Erfahrung.“²¹⁸³ Darüber hinaus finde er es schade, dass die Bemühungen in Richtung <Literatur der Arbeitswelt> wieder aufgehört haben, dass das eingeschlafen sei.²¹⁸⁴

„Es ist, glaube ich, eine falsche Vorstellung, dass Literatur und akademische Lehre unbedingt zusammen sein müssen, dass sie sozusagen eine gemeinsame Basis haben. Es hat ja jede Menge Schriftsteller gegeben, die keine Akademiker waren, sondern die aus ihrer Lebenserfahrung und aus ihrem Interesse zur Literatur gefunden haben, hochinteressante Bücher geschrieben haben, mir fällt gerade der Ludwig Fels ein, wenn ich an sein <Die Sünden der Armut>, das kam auch eher aus der <Werkkreis Literatur>; dann hat er ein Buch geschrieben, auch vor langer Zeit, das hieß: <Ein Unding der Liebe>. Der hat keinerlei akademischen Hintergrund. Ein anderer Schriftsteller war Max von der Grün, insbesondere seine frühen Bergwerk-Romane [...]. Ich glaube, dass ja diese Schreibkreise, die es gibt, automatisch dazu führen, dass das Interesse sich intensiver – und eben auch theoretisch – mit den Dingen zu beschäftigen, gesteigert wird [...].“²¹⁸⁵

Für zahlreiche Schreibende sei ein theoretischer Einstieg hemmend, was man an vielen SchriftstellerInnen sehe, „[...] die versehentlich im Germanistik-Studium gelandet sind, so gut wie nichts anfangen können, und dass es dort auch niemanden gibt, der sich für ihr Schreiben interessiert [...]“²¹⁸⁶. Ganz allgemein sei er der Ansicht, die Frage, ob es für die Teilnehmenden eine sinnvolle Sache sei, habe nichts mit der Institution, die als Träger fungiere, zu tun.²¹⁸⁷

Vorteile des universitären Systems verglichen mit dem autodidaktischen sieht Josef Haslinger darin, dass

„– wenn die institutionelle Ausbildung nicht von vornherein ein Mängelsystem ist, wo man Zeit verbringt und nicht viel kriegt, diesen Fall einmal bei Seite gelassen –, [...] ist der Vorteil der, dass man die Möglichkeit hat, eine Fülle an literarischen Erfahrungen zu sammeln, an die man sonst nicht so leicht herankäme, wo man länger brauchen würde und es umständlicher wäre. Vielleicht, dass zunächst einmal die Grundvoraussetzung ist, dass der junge Autor ein Suchender ist,

²¹⁸⁰ a.a.O.

²¹⁸¹ a.a.O.

²¹⁸² Vgl.: a.a.O.

²¹⁸³ a.a.O.

²¹⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

²¹⁸⁵ a.a.O.

²¹⁸⁶ a.a.O.

²¹⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

wenn er das nicht ist, dann braucht er das ja alles nicht. Dann soll er sein Ding machen, und damit hat es sich; aber wenn er ein Suchender ist, kann eine solche Ausbildung beim Finden des möglichen, eigenen Weges eine Herausforderung sein, Phasen und Stadien, die man durchlaufen kann, ohne dass man sich der Öffentlichkeit stellen muss; man kann sich sozusagen in einem halböffentlichen Raum, aber doch unter qualifizierter Resonanz [...] literarisch weiterentwickeln [...]“²¹⁸⁸.

Jo Lendle vergleicht in einem Interview das «DLL» mit Hildesheim, es herrsche ein „[...] unterschiedlicher Geist [...]“²¹⁸⁹ an den beiden Instituten:

„Wenn man es zuspitzen will, ist Hildesheim stärker Projekt orientiert, da kommen eher Teamspieler raus, die gelernt haben, miteinander atemberaubend schöne Projekte auf die Beine zu stellen. Während in Leipzig sozusagen eher der Einzelkämpfer mit dem Zug zum Tor ausgebildet wird, der dann auch mal sagen kann, so, ich mach jetzt mein Ding, und ihr seht mich mal drei Monate nicht. Was letztlich, so erklär ich es mir, auch der Grund ist, warum aus Leipzig viel viel mehr Veröffentlichungen tatsächlich entstanden sind.“²¹⁹⁰

Als „[...] große Gefahr beim Schreiben [...]“²¹⁹¹ bezeichnet Lendle, dass man relativ schnell einen Roman fertig haben kann, bei dem man das Gefühl hat, er sei „[...] okay [...] – der hat doch einen Anfang, eine Mitte und ein Ende [...]“²¹⁹²; selbst bei Verlagen habe es eine Zeit lang genügt, „[...] um eine Veröffentlichung zu kriegen [...]“²¹⁹³, und man hat „[...] eine Generation erheblich ermuntert, doch einfach mal drauflos zu schreiben. Und nicht rechts, und nicht links zu gucken [...]“²¹⁹⁴; es fehlte die Auseinandersetzung mit bestehender Literatur,²¹⁹⁵ nun sei das Gute daran „[...] dass man Gefühle von Ehrfurcht und Demut entwickelt, die einem helfen, nicht so schnell zu sagen, das ist jetzt schon gut genug [...]“²¹⁹⁶.

„Aber es gibt ein Interesse und einen Markt für junge deutschsprachige Literatur, auch wenn beide nicht mehr so groß sind wie noch vor ein paar Jahren, und es klafft eine große Lücke bei der Nachwuchsförderung. Die Publikumsverlage leisten es sich kaum noch, junge Autoren über mehrere Bücher hinweg aufzubauen. Sie schicken ihre Lektoren stattdessen nach Klagenfurt, zum Open Mike und eben nach Leipzig. Viele junge Schriftsteller geraten deshalb zu früh ins Netz der Talentsucher.“²¹⁹⁷

²¹⁸⁸ a.a.O.

²¹⁸⁹ Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.

²¹⁹⁰ a.a.O.

²¹⁹¹ a.a.O.

²¹⁹² a.a.O.

²¹⁹³ a.a.O.

²¹⁹⁴ a.a.O.

²¹⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

²¹⁹⁶ a.a.O.

²¹⁹⁷ Voigt, Claudia: Auf Linie. 25. 02. 2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Andere suchen ganz bewusst nach kleineren Verlagen, in denen ihr Status ein anderer sein kann:

„Interessanterweise haben sich mit der Gründung von unabhängigen Kleinverlagen wie [◁]Blumenbar[▷] oder [◁]Liebeskind[▷] in den vergangenen Jahren neue Schutzräume für heranwachsende Autoren gebildet. Weil hier keine fünfstelligen Auflagenenerwartungen herrschen, können die Berufsanfänger in diesen Verlagen in Ruhe über zwei, drei Bücher hinweg ihren Ton und ihre Geschichten finden. Eine ähnliche artengeschützte Konkurrenz wäre auch die Lösung für die Autorenausbildung. Das Problem am Literaturinstitut ist seine Monopolstellung. Was hier gelehrt wird, setzt sich auf dem Markt zu leicht durch. Größenwahn gedeiht so besser als Größe.“²¹⁹⁸

Aus Sicht der Lehrenden des «DLL», welche die Daseinsberechtigung ihres Instituts darin sehen, „[...] einen intensiven literarischen Erfahrungs- und Entfaltungsraum [...]“²¹⁹⁹ zu gewährleisten, gestaltet sich die Sache etwas anders:

„Die meisten von ihnen kommen mit dem Ziel, Schriftsteller zu werden, und sie werden zum Studium zugelassen, weil sie es in gewisser Weise schon sind. Ob das letztlich dazu führt, dass sie als Schriftsteller auch Anerkennung finden, ist bei denen, die in Leipzig oder Hildesheim studieren, genauso ungewiss, wie bei denen, die ihren literarischen Weg ohne das Feedback von Workshops und Schreibseminaren gehen. Für diejenigen, die sich zu einem solchen Studium entschließen, soll freilich alles getan werden, ihren literarischen Impetus zu befördern.“²²⁰⁰

²¹⁹⁸ a.a.O.

²¹⁹⁹ Haslinger; Treichel: Vorwort. In: Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Treichel, Hans Ulrich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 15.

²²⁰⁰ Ebenda. S. 14.

5. 2. «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus», Hildesheim

5. 2. 1. Entstehungsgeschichte

Hanns-Josef Ortheil fällt in seinen Seminaren im Fachbereich «Kulturwissenschaftliche und ästhetische Kommunikation» in den 1990er Jahren auf, dass es anscheinend sehr unterschiedliche Dispositionen von Schreibenden gibt, die unter anderem an einer Hinwendung zu bestimmten literarischen Genres erkennbar sind.²²⁰¹ Die Untersuchung solcher

*Wider eine
Literatur im
Elfenbeinturm*

unterschiedlicher «Schreibansätze» war anfänglich deshalb auch eines der Themen des 1999 gegründeten, 9-semesterigen Diplomstudiengangs «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus», aus dem dann später ein Bachelor- und ein Master-Studiengang hervorgingen.²²⁰²

Hildesheim ist eine relativ junge Universität, die den Fokus allgemein auf die Interdisziplinarität verschiedener Kunstbereiche legt,²²⁰³ und auch in den beiden sich daraus entwickelnden und hier thematisierten Lehrangeboten findet sich dieser Ansatz aufgrund der Entstehungsgeschichte des Instituts im Konzept verankert:

„Die Studiengänge «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» (Diplom und B.A.) an der Stiftungsuniversität Hildesheim sind die bisher einzigen an deutschsprachigen Hochschulen, die das literarische und kulturjournalistische Schreiben in Verbindung mit anderen Künsten (Theater/ Medien/ Musik/ Bildende Kunst) sowohl in der Theorie wie in der Praxis lehren. Ihre Kerngebiete und Ziele sind die reflektierte Beherrschung einer breiten Palette literarischer und kulturjournalistischer Ausdrucksmittel und Gattungen sowie der damit verbundenen Poetiken und literaturwissenschaftlichen Theoriebildungen. Im eigentlichen Zentrum der sich daran anschließenden vielfältigen Forschungen steht die kulturwissenschaftlich grundierte Frage nach den besonderen Eigentümlichkeiten von Schreiben und Schrift sowie nach den Grundlagen des Lesens und der bis heute entwickelten Lektüreformen.“²²⁰⁴

²²⁰¹ Vgl.: Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 19. Vgl. auch: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁰² Vgl.: Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 19.

²²⁰³ Vgl.: Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁰⁴ <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=4300> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

In jenem dem Schreiben angegliederten Fachbereich «Kulturjournalismus» sieht Ortheil eine „[...] pragmatische Ergänzung [...]“²²⁰⁵, die neben einem Kennen Lernen des Feldes und einer Orientierung über eigene Talente auch den nach innen gerichteten Schreibenden die Außenwelt in Form von literarischen Reportagen, Kritiken und kultureller Berichterstattung nahebringt.²²⁰⁶

Aus dem Diplom-Studiengang heraus entwickelte sich der nunmehr 6-semestrige ²²⁰⁷ Bachelor-Studiengang «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus», der erstmals in dieser Form im Wintersemester 2008/09 angeboten wurde;²²⁰⁸ zu jenem Zeitpunkt wurde das Institut, welches zuvor Teil des «Instituts für deutsche Sprache und Literatur» war, außerdem eigenständig. Das nach wie vor existierende «Institut für deutsche Sprache und Literatur» visiert als Studierende zukünftige Lehrende des Fachbereichs Deutsch an, es „[...] hat also nicht diesen produktionsästhetischen Zuschnitt [...]“²²⁰⁹.

Seit dem Wintersemester 2011/12 kann anschließend an das Bachelor-Studium ein 4-semestriges Master-Studium «Literarisches Schreiben» vertiefend angehängt werden.²²¹⁰ Im Gegensatz zum Bachelor-Studiengang, der ein „[...] breiteres Profil [...]“²²¹¹ aufweist und generelle Schreibkompetenz vermitteln soll, „[...] setzt [das Masterstudium] ganz auf die Vermittlung literarische[r] Schreibkompetenzen [...]“²²¹², weshalb man dies auch im anders gearteten Titel deutlich machen wollte.

Die heutigen Bachelor-Studierenden seien, so Ortheil im Interview, oft nicht älter als 18 oder 19 Jahre; in einem solchen Alter sei man mit dem eigenen Schreiben nur in sehr seltenen Fällen schon gut vertraut.²²¹³ Man kenne seine Schreibdisposition noch nicht genau, ja man wisse nicht, wo und in welchen Formen und Genres die Stärken des eigenen Schreibens lägen, und deshalb gehe es im Studium zunächst darum, möglichst viele Schreibtechniken

²²⁰⁵ Ortheil, Hanns-Josef: Der Studiengang «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» an der Universität Hildesheim. In: Wie aufs Blatt kommt, was im Kopf steckt. Über Kreatives Schreiben. Hg.: Ermert, Karl; Kutzmutz, Olaf. Mit drei Illustrationen von Michael Wittmann. Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel 2005. Norderstedt: BoD 2005. S. 71.

²²⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

²²⁰⁷ Vgl.: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=1552> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

²²⁰⁸ Vgl.: Thomas Klupp, E-Mail-Auskunft, 30. 11. 2011.

²²⁰⁹ a.a.O.

²²¹⁰ Vgl.: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=5822> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

²²¹¹ Thomas Klupp, E-Mail-Auskunft, 30. 11. 2011.

²²¹² a.a.O.

²²¹³ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

auszuprobieren, um sich nach dieser Phase des Ausprobierens und Übens genauer festlegen zu können.²²¹⁴ Der Bachelor-Studiengang sei mit seinen sechs Semestern und in der Kombination mit wichtigen anderen Nebenfächern (Theater, Medien, Kunst, Musik und Kulturpolitik) daher ein idealer Einstieg in eine persönliche Kennenlernphase des Schreibens.²²¹⁵

5. 2. 2. Lehrkonzept

Thomas Klupp, Absolvent und heute als Lehrender am Institut tätig, sieht die interdisziplinäre Verankerung sowie die angebotene Verzahnung aus literaturwissenschaftlichen, -betrieblichen und schreibpraktischen, künstlerischen sowie poetologischen Modulen²²¹⁶ in der Entstehungsgeschichte des Studiengangs begründet.²²¹⁷

Den Grundtenor, Praxis und Theorie zu verbinden, beschreibt der Dozent Thomas Klupp im Interview als: „Wir interessieren uns für das praktische Tun, mehr als für den rein theoretischen Blick. Wir brauchen den theoretischen Blick, wir brauchen aber auch Praktika; aus dieser Doppelgleisigkeit kommt das Studienkonzept der Kulturwissenschaften in Hildesheim.“²²¹⁸

Die hier angesprochenen Praktika sind in einem Lehrkonzept Literarischen Schreibens auf universitärer Ebene im deutschsprachigen Raum singulär und haben die Vermittlung umfassender Kenntnisse des literarischen Feldes zum Ziel:

„Zum Studium gehört ein zwölfwöchiges berufsorientierendes Praktikum. Ziel des Praktikums ist es, den Studierenden eine praxisnahe Vorstellung kulturorganisatorischer bzw. kultur-darstellender Arbeitsfelder zu vermitteln; sie sollen soziale und betriebliche Strukturen in Kultur- und Medieneinrichtungen kennen lernen. Das Praktikum soll dazu dienen, den Studierenden Orientierungshilfe bei der Wahl ihrer Studienschwerpunkte und ihrer späteren Berufsausrichtung zu geben.“²²¹⁹

Die Verpflichtung zu einem Praktikum wurzelt in dem zuvor bereits erwähnten, älteren Studiengang mit dem Titel «Kulturwissenschaftliche und ästhetische Praxis», der weiter existiert und die Fächer Theater, Medien, Kunst, Musik und Kulturpolitik interdisziplinär zusammen führt.²²²⁰ Als aus diesem größeren

²²¹⁴ Vgl.: a.a.O.

²²¹⁵ Vgl.: a.a.O.

²²¹⁶ Vgl.: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=1552> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

²²¹⁷ Vgl.: Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²¹⁸ a.a.O.

²²¹⁹ Studienordnung (Stand 10. 11. 2010). Einsehbar über Link auf der URL: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=1552> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

²²²⁰ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

Studiengang der kleinere für «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» hervor ging, habe man die dort curricular vorgeschriebenen Praktika übernommen, weil man von ihrer starken Bedeutung für das Studium überzeugt gewesen sei.²²²¹ Diese Ausbildung in Form eines Praktikums bei einem Verlag, einer Zeitung, in einem Literaturhaus, in der Organisation eines internationalen Literaturfestivals etc. dient dem Aneignungsprozess interner Kenntnisse des literarischen Feldes, welches Thomas Klupp in hohem Maß und mit zunehmender Tendenz als „spezialisiert“²²²² beschreibt: Eine Vorstellung davon, was ein zeitgemäßes Event oder Literaturvermittlung im 21. Jahrhundert bedeuten könne, lasse sich nur praxisbezogen erfahren.²²²³

Den Grundgedanken des Bachelor-Studiengangs, Praxis und Theorie zu verbinden, wertet Thomas Klupp als essenziell:²²²⁴

„Wenn man sagt, das hier ist eine Schreibschule, würde ich sogar sagen, das stimmt gar nicht, das ist eine Schule hier, eine Universität, ein Institut, das Leute für ein Leben im literarischen Feld ausbildet. Sei es als Autoren, als Kulturjournalisten, Kritiker, Kulturvermittler; und im Laufe dieses Studiums können diese Leute langsam für sich entdecken, wo ihre Stärken liegen, und dann spezialisieren sie sich weitergehend. In diesem Sinne verstehe ich dieses Studium, und deswegen ist diese Ausgangsbedingung – das Theoretische wie auch das Praktische [miteinander verbunden und darüber hinaus:] praktische Anteile im Sinne sowohl von literarischer Schreibarbeit als auch von praktischer Literaturvermittlung – dass diese Aspekte [...] mit dem Akademischen [...] zueinander kommen, finde ich sehr, sehr gut.“²²²⁵

Dass diese Verzahnung auch vom Arbeitsmarkt goutiert werde, zeige sich außerdem darin, dass die AbsolventInnen in der Regel kein Problem hätten, eine Arbeitsstelle innerhalb des literarischen Feldes zu finden.²²²⁶ Die StudienabbrecherInnenquote gehe gegen Null.²²²⁷ Leider verfüge man über keine exakte statistische Erhebung, wie viele der AbsolventInnen sich langfristig im Literaturbetrieb als AutorInnen etablieren können,²²²⁸ doch würde Hanns-Josef Ortheil die Zahl aufgrund seiner Erfahrung im Schnitt auf zwei bis vier AbsolventInnen pro Jahrgang ansetzen, was im internationalen

²²²¹ Vgl.: a.a.O.

²²²² Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²²³ Vgl.: a.a.O.

²²²⁴ Vgl.: a.a.O.

²²²⁵ a.a.O.

²²²⁶ Vgl.: a.a.O.

²²²⁷ Vgl.: a.a.O.

²²²⁸ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

Vergleich im oberen Mittelfeld liegen würde.²²²⁹ Die übrigen sind in jenem Bereich tätig, den man mit „Kreativwirtschaft“²²³⁰ betiteln könne.

Rund 300–400 Bewerbungen für den Bachelor-Studiengang erhalten die Lehrenden durchschnittlich, die Tendenz sei weiterhin steigend, weshalb man sich entschieden habe, auch die Zahl der BewerberInnen, die zu einem ersten Gespräch eingeladen werden, auf 60 zu erhöhen und statt 15 nunmehr 20 BewerberInnen pro Wintersemester aufzunehmen.²²³¹ Ortheil betont, dass die durchschnittliche Qualität der Einreichungstexte auffallend gestiegen sei, was er abgesehen von verbesserten Handbüchern in deutscher Sprache auf den verstärkten Einsatz kreativer Schreibtechniken im Deutschunterricht der Oberstufenausbildung sowie auf diverse Publikationsmöglichkeiten und Literaturwettbewerbe für jugendliche Schreibende zurückführt.²²³² Früher seien die OrganisatorInnen solcher Angebote mit Jugendlichen „[...] wie mit rohen Eiern [...]“²²³³ umgegangen, heute kämen diese jungen Schreibenden bereits sehr früh mit durchaus auch kritischen Rückmeldungen auf ihre Texte in Berührung, was ihrem Lernprozess förderlich sei.²²³⁴

Im Bachelor-Studiengang liegt der Fokus explizit auf unter 25-Jährigen,²²³⁵ die erst an einem „Startpunkt“²²³⁶ stehen, auch wenn alle eingehenden Bewerbungen von unter 30-Jährigen begutachtet werden,²²³⁷ aber „[...] ältere haben kein Chance – [das] ist von vornherein ausgeschlossen [...]“²²³⁸, denn es sei eben „[...] eine Einführung in die Grundtechniken Literarischen Schreibens [...]“²²³⁹, die während jener 6 Semester erfolge.

Ein weiteres Motiv für die Altersbegrenzung ist der Wunsch, eine relativ homogene Gruppe mit einem ähnlichen Hintergrund an Lebenserfahrungen zu erhalten, damit diese gut in Projekten zusammenarbeiten könne.²²⁴⁰

Die anvisierte Altersgruppe des Master-Studiengangs liegt mit maximal 35 Jahren etwas höher.²²⁴¹ Er fokussiert explizit das Finden der eigenen literarischen Stimme,²²⁴² „[...] in dem Sinn, dass einer sich bestmöglich [...] im

²²²⁹ Vgl.: a.a.O.

²²³⁰ a.a.O.

²²³¹ Vgl.: a.a.O.

²²³² Vgl.: a.a.O.

²²³³ a.a.O.

²²³⁴ Vgl.: a.a.O.

²²³⁵ Vgl.: Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²³⁶ a.a.O.

²²³⁷ Vgl.: a.a.O.

²²³⁸ a.a.O.

²²³⁹ a.a.O.

²²⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

²²⁴¹ Vgl.: a.a.O.

²²⁴² Vgl.: a.a.O.

literarischen Text verwirklicht [...]“²²⁴³ und dementsprechend wird der Schwerpunkt während der Ausbildung auch auf jenes literarische Projekt gelegt mit dem sich eine/r für den Master bewarb.²²⁴⁴ Im Master-Studiengang «Literarisches Schreiben» wird das bei der Bewerbung eingereichte Schreibprojekt „[...] von der Keimzelle bis zum Endprodukt [...]“²²⁴⁵ begleitet. Diese Begleitung ist auch die Aufgabe von LektorInnen, die als GastdozentInnen eingeladen werden. Ein Schwerpunkt des viersemestrigen Master-Studiengangs liege also durchaus auch im Bereich Lektorieren und Redigieren, um den sich vor allem Klaus Siblewski kümmere,²²⁴⁶ der außerdem als Cheflektor beim Luchterhand Verlag sowie als Dozent der «Textmanufaktur»²²⁴⁷ tätig ist.²²⁴⁸

Zusätzlich zu den klassischen Lehrformaten Vorlesung, Seminar, Praktikum, Schreibseminar wird auf Wunsch der Studierenden seit 2009 auch die Möglichkeit eines Mentorats angeboten, da diese kritisierten, die Individualbetreuung für Schreibprojekte sei nicht ausreichend.²²⁴⁹ Da in den Schreibwerkstätten durchschnittlich 12 und maximal 15 Studierende zugelassen werden, stehe für eine Textdiskussion der einzelnen Arbeiten in relativ geringfügigem Maß Zeit zur Verfügung.²²⁵⁰ Das Mentorat, Thomas Klupp nennt es eine „[...] Begleitung bei der Textentwicklung [...]“²²⁵¹, setzt bereits beim Fragment an, welches in Einzelgesprächen analysiert und in seiner weiteren Entwicklung durch ein deutliches Feedback unterstützt wird, welches „[...] alle Regeln von [◁]Creative Writing[▷] weit hinter sich lässt [...]“²²⁵², um in Form eines Dialogs mit dem/der Studierenden, das bestmögliche für das Projekt herauszuholen.²²⁵³ „Ich, als Leser [...], ganz subjektiv, finde [...] diese Textpassagen am stärksten, da habe ich den Eindruck, dein Erzählinteresse ist am nächsten bei dir, ist am Dringlichsten, der Text wirkt [hier] am stärksten [...]“²²⁵⁴

²²⁴³ a.a.O.

²²⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

²²⁴⁵ Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

²²⁴⁷ Vgl.: <http://www.text-manufaktur.de/dozenten.html> – Zuletzt eingesehen am 14. 12. 2011.

²²⁴⁸ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁴⁹ Vgl.: Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

²²⁵¹ a.a.O.

²²⁵² a.a.O.

²²⁵³ Vgl.: a.a.O.

²²⁵⁴ a.a.O.

Thomas Klupp betreut auf diese Art um die 10 Arbeiten für zwei Semester,²²⁵⁵ eine Zahl, die der in Biel tätigen Mentorin Verena Roßbacher sehr hoch erscheint.²²⁵⁶

Leider übersteige die Menge der hierfür eingereichten Literaturprojekte die Kapazitäten der vorhandenen Lehrenden; im ersten Jahr habe man von 30 abgegebenen Arbeiten (im Ausmaß von mindestens 25 Seiten sowie einem Exposé) sieben auswählen und begleiten können.²²⁵⁷ Diejenigen, die sich bei Thomas Klupp bewarben und die er in jenem ersten Semester ablehnen musste, haben dafür im nachfolgenden eine erhöhte Chance, aufgenommen zu werden, und „[...] so verbessere sich der Prozentsatz jedes Semester [...]“²²⁵⁸, denn grundsätzlich sei es, wenn auch mit Wartezeiten, schon geplant, dass jede/r Studierende die Möglichkeit eines Mentorats erhalte.²²⁵⁹ Um dies zu realisieren, wurden der Absolvent und Suhrkamp-Autor Paul Brodowsky für den Fachbereich Prosa sowie Ulrike Draesner für das Lyrik-Mentorat ins Team der Lehrenden eingebunden.²²⁶⁰ Darüber hinaus steht es Studierenden auch frei, eigenständig einen Autor bzw. eine Autorin für eine spezielle Betreuung des eigenen Schreibprojekts vorzuschlagen, denn man habe ein Interesse daran, Lehrpersonal zu verpflichten, das mit dem Hildesheimer Lehrprogramm nicht bis in alle Details vertraut sei oder sogar ganz andere Positionen vertrete.²²⁶¹ Finanziert werden die Mentoratsplätze über Lehraufträge,²²⁶² und Ortheil räumt ein, dass jener Lehrbereich „[...] einen großen Teil des Etats [...]“²²⁶³ koste, was aber in jedem Fall ein gut angelegtes Geld sei.²²⁶⁴

Auswahlkriterien für die Vergabe eines Mentorats seien zum einen die Textqualität, zum anderen – und dieser Aspekt sei, so Klupp im Interview, der gewichtigere –, ob dem Mentor, der Mentorin die vorgelegte Arbeit im Hinblick auf Gattung und Genre liege, er bzw. sie also den Eindruck habe, hier konkrete Hilfestellungen geben zu können.²²⁶⁵ Exemplarisch führt Thomas Klupp aus, er habe zwar „[...] ganz großen Respekt [...]“²²⁶⁶ vor einem „[...] stark verdichtete[n], lyrische[n] Erzählen [...]“²²⁶⁷, bei dem mayröckeresk mit

²²⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

²²⁵⁶ Vgl.: Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

²²⁵⁷ Vgl.: Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁵⁸ a.a.O.

²²⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

²²⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

²²⁶¹ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁶² Vgl.: a.a.O.

²²⁶³ a.a.O.

²²⁶⁴ Vgl.: a.a.O.

²²⁶⁵ Vgl.: Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁶⁶ a.a.O.

²²⁶⁷ a.a.O.

Assoziationen gearbeitet werde und bei dem Kategorien wie Figur, Erzähler, Ort, Handlung irrelevant sind, doch sei ihm bewusst, für die Betreuung eines solchen Projekts wäre er nicht der geeignete Dialogpartner, denn ihm stehen episch angelegte Arbeiten, bei denen Fragen der Dramaturgie, der Figurenentwicklung etc. relevant sind, näher.²²⁶⁸ Aus diesem Wissen heraus versuche man auch, „[...] verschiedene Lehrende, mit verschiedenen poetologischen Profilen, verschiedenen Schreibtemperamenten nach Hildesheim zu holen [...]“²²⁶⁹.

Als Lehrende halte man AbsolventInnen diverser Schreibstudiengänge tendenziell für eher geeignet als autodidaktische QuereinsteigerInnen:²²⁷⁰ „Es reicht ja nicht, dass das ein toller Schriftsteller ist [...]“²²⁷¹, er oder sie müsse auch eine „[...] vermittelnde Kompetenz [...]“²²⁷² aufweisen können. Trotzdem sei man bestrebt, pädagogisch versierte AutorInnen aus schreibschulfernen Kontexten zu integrieren, weil ihre poetologischen Ansätze differieren können und man eine Durchmischung für wesentlich erachte, damit man nicht im eigenen Sud koche.²²⁷³

„Auf schnelles und effizientes Arbeiten wird im Studium Wert gelegt. Die Studenten sollen möglichst wirklichkeitsnah auf den Literaturbetrieb vorbereitet werden, in dem oft in wenigen Stunden ein Text geschrieben werden muss. Jeder soll auch kulturjournalistisch arbeiten können und damit im Idealfall sein [◁]literarisches Schreiben[▷] ergänzen.“

(Sakowsky, Lennart: Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt ... 2007. URL: http://www.lit06.de/head/thema/thema_0702.html – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.)

Auch Thomas Klupp zählt zu den AbsolventInnen, die nach ihrem Debüt als AutorIn ihr literarisches Arbeiten mit einer Lehrtätigkeit ergänzen.²²⁷⁴ Wie für so viele andere GesprächspartnerInnen, die sich als ExpertInnen für die nötigen Interviews im Rahmen dieser Arbeit zur Verfügung stellten, hatte Thomas Klupp als Student eine zwiespältige Einstellung zum Terminus «Kreatives Schreiben». Damals habe er „[...] den Titel verleugnet [...]“²²⁷⁵ und

²²⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

²²⁶⁹ a.a.O.

²²⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

²²⁷¹ a.a.O.

²²⁷² a.a.O.

²²⁷³ Vgl.: a.a.O.

²²⁷⁴ Vgl.: a.a.O.

²²⁷⁵ a.a.O.

die Angabe, er studiere Schreiben, bevorzugt.²²⁷⁶ Inzwischen sehe er das entspannter, denn der Begriff öffne – neben dem Anklang an die Schreibbewegung der 1970er Jahre – als zweites Assoziationsfeld jenes des amerikanischen «Creative Writing», welches in „[...] hohem Maß ausdifferenziert ist [...]“²²⁷⁷.

Hanns-Josef Ortheil betont im Interview, es sei eine bewusste Entscheidung gewesen, den Diplom-Studiengang «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» zu betiteln,²²⁷⁸ da die jungen BewerberInnen zwar bereits ein Schreibtalent hätten, „[...] aber noch kein ausgewiesenes Schreibprojekt [...]“²²⁷⁹ vorweisen könnten. Man sehe die Phase, in der sich Studierende mit Anfang 20 befinden, als eine Übergangsstufe, deshalb lege man auch Wert darauf, dass die Lehransätze noch breit gefächert seien und nicht schon einzig das Literarische Schreiben in den Mittelpunkt des Blicks für Bachelor-StudentInnen gerückt werde.²²⁸⁰ Im Gegensatz dazu fokussiere das Studienprogramm am «DLL» stärker bereits eine ältere Generation, die schon eigenständige, fortgeschrittenere Projekte verfolge.²²⁸¹

Der Dozent Thomas Klupp ergänzt im Interview, aus heutiger Sicht würde er hinzufügen, dass die sogenannte «Schreibbewegung», der er zwar nach wie vor kritisch gegenüberstehe, nicht insgesamt zu verteufeln sei, denn „[...] ich muss ganz polemisch sagen: Ich glaube, dass alles Schreiben aus einem selbsttherapeutischen Impuls kommt [...]“²²⁸², und die Frage sei doch viel mehr, was man daraus mache.²²⁸³

Obgleich er jenem Thema heute entspannter gegenüber stehe, befürworte er dennoch beim Master-Studiengang den Wechsel des Titels zu «Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft»;²²⁸⁴ auch um sich „[...] von oberflächlichen, von außen zugetragenen Zuschreibungen abzugrenzen [...]“²²⁸⁵.

Katrin Zimmermann betont, dass die breitere Fokussetzung in Hildesheim den TeilnehmerInnen später auch verschiedenste Erwerbsmöglichkeiten im gesamten literarischen Feld zugänglich mache.²²⁸⁶

²²⁷⁶ Vgl.: a.a.O.

²²⁷⁷ a.a.O.

²²⁷⁸ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁷⁹ a.a.O.

²²⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

²²⁸¹ Vgl.: a.a.O.

²²⁸² Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁸³ Vgl.: a.a.O.

²²⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

²²⁸⁵ a.a.O.

²²⁸⁶ Vgl.: Katrin Zimmermann im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

Man kenne auch die Erfahrung, dass manche mit dem Wunsch, sich als Autorin zu etablieren hierherkämen und alsdann feststellten, ihre Begabung liege in einem anderen Bereich, zum Beispiel im Verfassen von Radiobeiträgen oder Ähnliches.²²⁸⁷

„Man muss natürlich sagen, im Idealfall wäre es [so], dass die Studierenden sich relativ schnell ihrer [Talente] – man hat ja meistens nicht nur ein[es] – [...] bewusst werden, [...] dann hätten sie die Möglichkeit, sich dahingehend die Dozenten, die Seminare auszusuchen, die sie in diesem Bereich [...] unterstützen können, weiterbringen können.“²²⁸⁸

Thomas Klupp kennt die Suche danach aus eigener Erfahrung: Bevor er sich in Hildesheim bewarb, begann er ein Publizistik-Studium in Berlin; Publizistik deshalb, da er, passionierter Schreibender, wusste, er habe den „[...] größten libidinösen Gewinn [...]“²²⁸⁹ am Verfassen von Primärtexten.²²⁹⁰ Daher schied er ein Studium der Deutschen Philologie wegen seines Theorie-Schwerpunktes von vornherein aus.²²⁹¹ Nach vier Semestern Publizistik bereits „kreuzunglücklich“²²⁹² mit seiner Wahl und kaum noch Seminare besuchend, recherchierte er im Internet und fand die beiden Studiengänge in Leipzig und Hildesheim.²²⁹³ Um sich bei ersterem zu bewerben, hatte er zu große Zweifel an seinem Talent als Autor, Ängste, die im Hinblick auf eine Verortung im Rahmen der «Kulturwissenschaften» nicht so massiv zum Tragen kamen:²²⁹⁴ „Da haben die bürgerlichen Anteile meines Wesens stark hinein gespielt.“²²⁹⁵ Rückblickend erklärt er, „[...] das war, glaube ich, eine der besten Entscheidungen meines Lebens [...]“²²⁹⁶.

Wie auch andere junge Lehrende, sei er zu Beginn im Versuch, alles richtig zu machen, besorgt gewesen und habe dies, im Bemühen „[...] eine wasserdichte Oberfläche zu bilden [...]“²²⁹⁷, mit Kühle und betonter Objektivität kaschiert.²²⁹⁸ Nach nunmehr 6-jähriger Lehrtätigkeit bezeichnet er jene Haltung als „Quatsch“²²⁹⁹, denn mittlerweile sei ihm deutlich geworden, „[i]ch muss in mich eindringen, muss da auch mit meiner Person eingehen [...]“²³⁰⁰,

²²⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

²²⁸⁸ a.a.O.

²²⁸⁹ Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²²⁹⁰ Vgl.: a.a.O.

²²⁹¹ Vgl.: a.a.O.

²²⁹² a.a.O.

²²⁹³ Vgl.: a.a.O.

²²⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

²²⁹⁵ a.a.O.

²²⁹⁶ a.a.O.

²²⁹⁷ a.a.O.

²²⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

²²⁹⁹ a.a.O.

²³⁰⁰ a.a.O.

nicht „[...] erdrückend oder narzisstisch [...]“²³⁰¹, aber dennoch stets die eigene Poetologie einbringend, denn er habe den Eindruck, dieser Fokus auf seinen persönlichen Zugang ermögliche Studierenden auch die nötige Reibung, um seine Sicht abzulehnen, sie als «interessant», aber für das eigene Arbeiten «nicht relevant» zu klassifizieren.²³⁰²

„Und ich glaube, einen praktischen Zugang zur Literatur zu unterrichten, das geht nur über einen gewissen Grad an Subjektivität.“²³⁰³ Im Gegensatz dazu stünden Objektivitäten wie Textstruktur, Verarbeitungsmodi etc., die man kühl abhandeln könne, doch „[...] wenn es ans Eingemachte geht [...]“²³⁰⁴, glaube er, dass sich die Person des Lehrenden nicht hinter Objektivität verschanzen dürfe.²³⁰⁵ So habe sich für ihn in den drei Jahren seiner Unterrichtstätigkeit „[...] eine etwas personalisiertere Lehre [...]“²³⁰⁶ ergeben.

Die Benotung, so Thomas Klupp, stelle in den Theorieseminaren kein Problem dar, denn hier seien die Maßstäbe ebenso deutlich formuliert wie in anderen wissenschaftlichen Fächern auch.²³⁰⁷ „Bei den schreibpraktischen Seminaren finde ich Benotung Schwachsinn [...]“²³⁰⁸, sie sei aber Teil des universitären Systems und somit eine zu erfüllende Bedingung, die jede/r Lehrende auf seine oder ihre Art umsetze.²³⁰⁹

„Ich löse es, indem ich nicht schlechter als 1,7 gebe, weil ich sage, die künstlerische Arbeit mit einer härteren Note zu [...] [bewerten] ist absurd. [...] In der Schreibwerkstatt gibt es keine Note, auch das Mentorat wird weitgehend herausgezogen. Das Problem stellt sich dann [...] [erneut] bei der Bachelorarbeit, denn da muss eine Note gegeben werden.“²³¹⁰

Für Thomas Klupp ist der theoretische Teil der Bachelor-Arbeit sowie das Gespräch darüber im Hinblick auf den Zwang, sie zu benoten, die „Rettung“²³¹¹, da es in jenem Teilbereich um die Fähigkeit zur Reflexion gehe, was sich seines Erachtens einfacher bewerten lasse.²³¹²

Hanns-Josef Ortheil spricht sich im Interview für eine Abschaffung jeglicher Benotung für Deutsch-Aufsätze im Regelschulsystem aus, weil sie den

²³⁰¹ a.a.O.

²³⁰² Vgl.: a.a.O.

²³⁰³ a.a.O.

²³⁰⁴ a.a.O.

²³⁰⁵ Vgl.: a.a.O.

²³⁰⁶ a.a.O.

²³⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

²³⁰⁸ a.a.O.

²³⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

²³¹⁰ a.a.O.

²³¹¹ a.a.O.

²³¹² Vgl.: a.a.O.

„Konformitätszwang“²³¹³ erhöhen, da sich „[...] die Klasse nach den Vorbildern der gut benoteten Texte ausrichtet [...]“²³¹⁴. Hinzu komme außerdem, dass Lehrende zu diversen Aufgabenstellungen Vorgaben machen, damit es alsdann zu benoten sei, und diese Kriterien ersticken in Ortheils Augen jeden kreativen Anlauf, machen aus dem Verfassen von Aufsätzen ein bloßes Erfüllen der Vorgaben.²³¹⁵ Im universitären Rahmen hingegen müsse man differenzieren, so Ortheil.²³¹⁶ Bei der Eignungsprüfung werden die eingereichten Arbeitsproben ohnehin nicht benotet, ihre etwaige Originalität spiele jedoch eine große Rolle und Abweichungen von Vorgaben oder von anderen eingereichten Texten, die Rückschlüsse auf eine gewisse Souveränität, sich einen literarischen Text auch anders vorstellen zu können, zulassen, seien vorteilhaft.²³¹⁷ Diese angesprochene Souveränität komme im Bewerbungsgespräch auch in der Frage zur Sprache, ob es dem/der AntragstellerIn denkbar sei, den eigenen Text auf eine andere Art zu gestalten.²³¹⁸ Zum Beispiel im Hinblick auf eine veränderte formale Struktur, denn ein Gefühl für Varianten, für eine Offenheit des Projekts zu haben sei ein wesentliches Element der Kreativität, so Hanns-Josef Ortheil im Interview.²³¹⁹ Planspiele nach Vorgaben abzuspulen – das genüge nicht.²³²⁰ Der eingereichte Text wird durch Fragen nach der Wahl der Erzählperspektive oder was geschehe, werde jene eine Figur eliminiert, benötige es sie wirklich, „[...] als Möglichkeitstext erfahren, nicht als Endtext [...]“²³²¹.

In den Seminaren wird mit Punkten bewertet, ob jemand die Anwesenheitspflicht erfüllt habe, Modulabschnitte hingegen werden gar nicht benotet, die Arbeit werde aber in einem Gespräch ähnlich jenem während des Aufnahmeprozesses diskutiert.²³²² Hierbei steht die Frage im Zentrum, wie elegant und vielfältig kann jemand mit Texten umgehen; ebenso werde dies bei der Bachelor-Abschlussarbeit, die wie bereits erwähnt aus einem literarischen oder kulturjournalistischen Text und einer poetologischen Reflexion besteht, gehandhabt.²³²³ Im Prüfungsgespräch wird alsdann über-

²³¹³ Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³¹⁴ a.a.O.

²³¹⁵ Vgl.: a.a.O.

²³¹⁶ Vgl.: a.a.O.

²³¹⁷ Vgl.: a.a.O.

²³¹⁸ Vgl.: a.a.O.

²³¹⁹ Vgl.: a.a.O.

²³²⁰ Vgl.: a.a.O.

²³²¹ a.a.O.

²³²² Vgl.: a.a.O.

²³²³ Vgl.: a.a.O.

wiegend das Verhältnis der beiden zueinander beleuchtet:²³²⁴ „Wir bewerten nicht die literarische Form oder Cleverness, sondern das Verhältnis von Poetik zu Text, die Art und Weise, wie jemand über dieses Verhältnis reden kann.“²³²⁵

5. 2. 3. Die Frage der Lehrbarkeit

Die Frage der Lehrbarkeit sieht Thomas Klupp „[...] sehr entspannt [...]“²³²⁶:

„Ich weiß, dass es in allerletzter Weise, niemand lernen kann, einen Roman zu schreiben. [...] Ich glaube zu wissen, dass es Hilfestellungen geben kann, die einem helfen, das eigene Potenzial abzurufen. Da meine ich nicht nur, dass man sagt: Da hast du ein Adjektiv zu viel, machen wir weniger Adjektive, dann klingt es weniger blumig [...] oder dann wird es realistischer ... [...] Das ganze System ›Schreibschule‹ – jetzt benutze ich doch diesen Begriff – ist eigentlich ein permanentes Sich-Austauschen über Literatur, ein permanentes Vergleichen anderer literarischer Entwürfe, ein affektives Kennenlernen fremder literarischer Entwürfe, fremder literarischer Verfahren, fremder literarischer Techniken im Abgleichen mit den eigenen. [...] [Und wenn ein] angstbefreiter, lebendiger und wirklich interessierter Dialog permanent da ist, wo die Leute auch, wenn sie aus dem Seminar hinausgehen, [...] [an ihren Texten] weiterarbeiten [...] und sich da diese Fragestellungen in ihr Leben dauernd integrieren, dann werden die meiner Ansicht nach mit mehr Freude und vor allem auch mit einem genaueren Auge auf Texte, auf fremde wie [...] auf eigene, schauen, und das wird ihnen etwas bringen [...], da werden sie mehr zu sich selbst, als die Schreibende, die sie sind, kommen [...].“²³²⁷

Das Gegenargument, welches man seines Erachtens gegenüber Schreibstudiengängen anführen könne, sei, dass durch permanentes Reflektieren eventuell auch eine Schreibhemmung entstehe, weil man zu bezweifeln beginne, ob man selbst etwas Neues, zuvor noch nicht Existentes schaffen könne und sich Fragen wie ›Wer braucht denn mein Erzählen?‹ einstellen:²³²⁸

„Dass man [...] [also] Krisen produzieren kann, durch diesen Overkill an praktischer Beschäftigung mit Literatur [...]“²³²⁹, sei eine Gefahr, aber seines Erachtens zielen diese möglichen Krisen, denen man sich zu stellen habe, auf des Pudels Kern, es seien wesentliche Prozesse, die nötig sind, um einen eigenen Ton zu finden.²³³⁰ Sie müssen, so Thomas Klupp, im Laufe einer LiteratInnen-Karriere irgendwann einmal kommen, und so hätten Studierende

²³²⁴ Vgl.: a.a.O.

²³²⁵ a.a.O.

²³²⁶ Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³²⁷ a.a.O.

²³²⁸ Vgl.: a.a.O.

²³²⁹ a.a.O.

²³³⁰ Vgl.: a.a.O.

– während einer Zeit des Begleitet-Werdens – diese schon hinter sich oder seien zumindest darauf vorbereitet.²³³¹

An eine „[...] direkte Lehrbarkeit [...]“²³³² glaube er hingegen nicht, aber es können „[...] Atmosphäre und Rahmenbedingung [...]“²³³³ geschaffen werden, welche „[...] literarische Entwicklungen von Individuen stark begünstig[en] [...]“²³³⁴.

Vergleiche man den autodidaktischen Weg mit dem institutionellen, so bestehen die Vorteile des Instituts nach Ortheil eindeutig „[...] in der großen Kommunikationsvielfalt; man kann hier professionell angeleitet alles ausprobieren auf einem hohem Niveau [...]“²³³⁵ – unabhängig davon, ob es Film, Radio oder Theater sei, es stehe einem die nötige technische Ausrüstung sowie ein Experte, eine Expertin seines/ihres Fachgebiets zur Verfügung:²³³⁶

„Das verkürzt natürlich die langen Phasen des Nachdenkens, die der Autodidakt notwendigerweise [...] in seiner Entwicklung durchläuft. Andererseits [...] kann man aber auch sagen: Es gibt auch den glücklichen Autodidakten, dem redet niemand drein, der möchte vieles nur aus sich allein hervor bringen und will sich nicht dauernd betreuen lassen. Wir leben ja wirklich auch in einer Überbetreuungsgesellschaft. Deshalb habe ich manchmal den Eindruck, dass wir beinahe zuviel in dieser Hinsicht tun und dass es besser wäre, wenn jeder Einzelne auch Phasen kennen würde, in denen er sich einmal ausschließlich auf sich selbst und sein eigenes Arbeiten zurück zieht, ohne es dauernd mit anderen zu diskutieren. Ich habe also großes Verständnis für jene, die sagen, ich lasse mich mal eine Weile oder auch länger nicht auf so etwas ein, sondern ich will meine Sachen alleine machen, ich zeige meine Sachen auch nicht dauernd herum. Aber es ist schwer, auf dem gegenwärtigen Markt als ewiger Einzelgänger zu bestehen. Denn viele Texte werden natürlich auch durch die Hinweise von außen besser und gewinnen an Bedeutung und Gewicht. Wer sich zum Beispiel heutzutage mit einem eigenen Text auf einen Literaturwettbewerb einlässt, der hat diesen Text meist schon durch einige Foren getragen, um dort den letzten Feinschliff zu erhalten. Da hat es der Autodidakt schwerer, und er muss schon sehr sicher und auch selbstbewusst sein, um wirklich ganz allein und aus eigener Kraft zu bestehen.“²³³⁷

Neben dem Erlernen des Reflexionsprozesses fügt Katrin Zimmermann auch das bekannte Argument an, ein Werdegang im Rahmen eines Studiums biete die Möglichkeit einer strukturierten Aneignung in konzentrierter Zeit.²³³⁸

Außerdem gebe einem ein Studiengang den Rahmen und die Legitimation, um

²³³¹ Vgl.: a.a.O.

²³³² a.a.O.

²³³³ a.a.O.

²³³⁴ a.a.O.

²³³⁵ Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³³⁶ Vgl.: a.a.O.

²³³⁷ a.a.O.

²³³⁸ Vgl.: Katrin Zimmermann im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

Zeit für das Schreiben aufzuwenden, um zu üben, um Versuche zu machen, möglicherweise auch Fehlversuche, die man sich sonst eventuell nicht zugestehen würde.²³³⁹ Auf die Frage, ob sie es nicht dem Zeitgeist geschuldet und darüber hinaus bedenklich finde, dass permanent schnellere Lernprozesse eingefordert werden würden, die dem Einzelnen für die notwendige Entwicklung kaum Raum ließen, antwortet Katrin Zimmermann:

„Es muss nicht schlecht sein, wenn es länger dauert, aber ich glaube schon, dass man vielleicht im Austausch mit anderen, indem man Zeit hat, viel zu lesen, um auch zu merken, was das eigene Profil ist, auch als Lesender – dass man das schärfen kann, ich glaube schon, dass man da gewisse Abwege oder Umwege vermeiden kann, aber ich würde Ihnen durchaus recht geben, dass es vielleicht die Frage ist, ob das überhaupt das Ziel sein muss, ob es möglichst schnell gehen muss, es ist ja auch nicht das Ziel, dass jeder mit 25 schon ein Buch veröffentlicht hat [...].“²³⁴⁰

Katrin Zimmermann merkt an, sie wolle keine Wertung im Sinne von ‹das Schnellere sei das Bessere› vornehmen, aber es sei ihres Erachtens erstaunlich, wie rasch jemand in kurzer Zeit im Austausch mit anderen Fortschritte mache, wo sie schon denke, das würde außerhalb länger dauern, es wäre vielleicht schmerzhafter gewesen oder er/sie hätte ansonsten, unter dem Eindruck, es führe zu nichts, aufgegeben.²³⁴¹ Ob man in einem institutionellen Rahmen besser aufgehoben sei oder lieber den autodidaktischen Weg gehe, sei ihres Erachtens primär eine Frage der Persönlichkeit.²³⁴²

„Außer dass es eben oft trotzdem [im Rahmen eines Studiengangs] wahrscheinlich intensiver – auf einen gewissen Zeitraum begrenzt – intensiver geschieht, weil ja die meisten Autodidakten das nebenbei tun. Auf die innere Entwicklung kann man wahrscheinlich tatsächlich nicht in dem Sinn [schließen] – man sieht ja sowieso oft nur das Ergebnis, und es gibt natürlich [...] auch grundverschiedene Entwicklungsmuster. [...] Es ist einfach eine Entscheidung, glaube ich [...]. Es sagt ja auch – zumindest in meinem Umfeld – niemand, man müsse eine Ausbildung in Literarischem Schreiben machen, um Autor werden zu können.“²³⁴³

Oft täuschen sich StudienanfängerInnen ihrer Erfahrung nach in der eigenen Einschätzung bezüglich eines Talents für eine bestimmte Textgattung oder über ihren Umgang mit der Situation in einem Schreibstudiengang selbst:

„Ich habe Studierende erlebt, die sich den Austausch gewünscht haben, eine bestimmte Vorstellung davon hatten, wie das sei würde, und die dann gemerkt haben, dass sie völlig überfordert damit [sind], dass z. B. bereits die ersten 10 Seiten eines länger angedachten Schreibprojekts in der Gruppe besprochen werden und zu viele

²³³⁹ Vgl.: a.a.O.

²³⁴⁰ a.a.O.

²³⁴¹ Vgl.: a.a.O.

²³⁴² Vgl.: a.a.O.

²³⁴³ a.a.O.

Meinungen dazu bekommen haben, und [die hierdurch] ihre Überzeugung, ihre eigene Vorstellung, wie das aussehen solle, verloren haben. Es kann überfordern, wenn man plötzlich zu viele fremde Blicke wahrnimmt, und [...] die [trotzdem] zu befriedigen versucht; für andere wiederum ist das eine wahnsinnige Bereicherung.“²³⁴⁴

Die Frage nach den Vor- und Nachteilen des autodidaktischen Wegs ist in Thomas Klupps Augen „hochkomplex“²³⁴⁵; und er merkt an, ein Text an einem Institut entstehe letztlich auch autodidaktisch.²³⁴⁶ Es zähle zu den grundlegenden Erfahrungen als LiteratIn, dass man immer „[...] vor Punkt Null [...]“²³⁴⁷ stehe, und deshalb sei er sich nicht sicher, ob er die Begrifflichkeiten <autodidaktisches Schreibprinzip> kontra <Schreibschulenprinzip> so trennen könne, er würde eher sagen: Man lerne im Gespräch, in den Aufgaben, in der Imitation anderer Schreibverfahren, in deren Analyse, durch jenen Dialog mit anderen Poetologien und literarischen Werken – was sich daraus entwickle, nehme man alsdann an den eigenen Schreibtisch mit, integriere es in die Schreibarbeit, in das eigene „[...] singulär eremitische [...]“²³⁴⁸ Schreiben.²³⁴⁹

Die Kernaussage eines Studiums, die eigene Stimme entstehe in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreiben sowie mit fremden Texten, treffe ja zudem auf einen Werdegang außerhalb einer institutionalisierten Ausbildung gleichfalls zu, noch ein Grund weshalb er das nicht so antagonistisch im Sinne einer Zuschreibung eines dialogischen versus eines autodidaktischen Prinzips sehe.²³⁵⁰

Klupp resümiert, ob man den autodidaktischen oder den institutionellen Bildungsweg einschlage, sei unwesentlich, die beiden Wege weisen unterschiedliche Rahmenbedingungen auf, durch welche die einen serviert bekommen, was sich die anderen suchen müssen, doch die Problematiken des Schreibens, denen man sich zu stellen habe, seien in beiden Werdegängen identisch;²³⁵¹ es sei eine Illusion, wenn man glaube, das Institut erleichtere den Weg, mal abgesehen davon, dass ein Studiengang vielleicht dazu ermutige, sich in das literarische Feld zu wagen.²³⁵²

Ein/e Absolvent/in des Studiengangs antwortete auf die Frage nach Vorteilen bzw. Nachteilen der beiden Wege wie folgt:

²³⁴⁴ a.a.O.

²³⁴⁵ Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

²³⁴⁷ a.a.O.

²³⁴⁸ a.a.O.

²³⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

²³⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

²³⁵¹ Vgl.: a.a.O.

²³⁵² Vgl.: a.a.O.

„Erweiterung, Professionalisierung, Kenntnis und spielerischer Umgang mit den Gesetzmäßigkeiten des literarischen Feldes. Die meisten Autoren, die nicht auf eine Schreibschule gehen und weit ab von literaturbetrieblichen Zusammenhängen (ein sehr, sehr seltener Fall bei erfolgreicheren Autoren!) ihren ersten Roman schreiben, machen all die Betriebserfahrungen, die wir in vielen Semestern machen konnten, schlagartig und weniger spielerisch in der einen Buchsaison ihrer ersten Veröffentlichung.“²³⁵³

Er/sie glaube jedoch nicht, dass es von Vorteil sei, einen Schreibstudiengang zu besuchen, seines/ihres Erachtens, sei das nur „[...] ein Weg unter vielen [...]“²³⁵⁴, die möglich seien:

„Ob man sich in einem universitären Rahmen oder anderswie mit Schreiben befassen möchte, hängt meiner Meinung nach nur von der eigenen Persönlichkeit und der entstehenden eigenen Poetik ab. Möchte man sich professionell mit Literatur beschäftigen, später Anstellungen im Literaturbetrieb finden, und auch genauer wissen, wie Bucherfolge etc. entstehen und funktionieren, dann könnte eine Studienwahl gut sein, in der genau solches Wissen ausprobiert werden kann.“²³⁵⁵

Ortheil betont im Interview, in seinen Augen stelle die Lehrbarkeitsdebatte, „[...] mit der man als Lehrender immer wieder konfrontiert werde [...]“²³⁵⁶, die falsche Frage, denn bevor man darüber reflektieren könne, ob Schreiben lehrbar sei, müsse man doch zuerst darauf fokussieren, wie an einem bestimmten Ort oder in bestimmten Projekten methodisch gearbeitet werde.²³⁵⁷

„[...] <Creative Writing> Lehrbücher²³⁵⁸ zum Beispiel gehen meist so vor, dass für jede Gattung oder für jedes Schreibprojekt bestimmte Lösungen angeboten und dann schrittweise vermittelt werden: Mach das, achte darauf, geh so und so vor, dann hast Du am Ende das und das geschafft. Diese Lehrbücher arbeiten also mit Schreibprogrammen, die typisiert sind und die am Ende immer nur auf eine bestimmte Text- und Werkstruktur hinaus wollen. Von der versprechen sie sich dann den großen Erfolg. Eine solche Lehrbarkeit von Schreiben vertreten wir in Hildesheim eben gerade nicht [...]“²³⁵⁹

Am Hildesheimer Institut, so Ortheil im Interview, werden Schreibstrukturen anhand von Referenztexten aus Beispielen der Weltliteratur untersucht. Von besonderem Interesse sind dabei die Produktions- oder Entstehungsprozesse dieser Beispiele.²³⁶⁰ Schritt für Schritte verfolge man, wie Texte organisiert und gestaltet werden und vergleiche dann mehrere Texte mit ähnlichem

²³⁵³ Anonym H III, Fragebogen, 16. 08. 2011.

²³⁵⁴ a.a.O.

²³⁵⁵ a.a.O.

²³⁵⁶ Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

²³⁵⁸ Vgl. hierzu auch Kapitel 2. 1. 3., S. 69–128.

²³⁵⁹ Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

inhaltlichen oder formalen Aufbau miteinander.²³⁶¹ So begeben man sich gleichsam in die Werkstätten der großen Autoren, um von ihnen zu lernen, wie Werke überhaupt entstehen und welche Typen von Werkentstehung es gibt.²³⁶²

Welche Rückschlüsse Studierende daraus für ihre eigenen Texte ziehen, bleibe ihnen selbst überlassen.²³⁶³ Es handle sich also um einen Lehransatz, der eigene Schreibansätze mit ähnlich gelagerten großer Autoren laufend vergleicht und daraus Anregungen oder Empfehlungen zu ziehen versucht.²³⁶⁴ Die Texte, die daraus entstehen, müsse man freilich zunächst einmal als «Übungen» betrachten.²³⁶⁵ «Kreatives Schreiben» sei ein solches Üben, der Sprung hin zum «Literarischen Schreiben» stehe dann noch bevor.²³⁶⁶ Wichtig für das Schreibtraining sei auch das Einüben der Reflexion, also der genaue Blick auf andere und eigene Texte:²³⁶⁷

„Ein Reflexionszusammenhang ist natürlich lehrbar. Im Grunde geht es nämlich darum, dass der jeweilige Schreiber an der Entwicklung seiner Poetik arbeitet. Und das formt natürlich das eigene Schreiben immens, die Kenntnis anderer Texte und ihrer Struktur, das formt das eigene Schreiben, weil man viel mehr an seinem eigenen Text [...] wahrnimmt. Eine so genaue Beobachtung des eigenen Schreibens hat darüber hinaus auch oft etwas sehr Befriedigendes, denn es führt zu einer stärkeren inneren Verankerung im eigenen Text. Freilich muss das alles noch nicht bedeuten, dass die so entstandenen Texte großartig sind oder unbedingt veröffentlicht werden müssen. Originalität des Blicks und letztlich des Talents kann man nur schwer vermitteln und lehren, es wird bei guten Schreibern immer einen dunklen, nur schwer durchdringbaren Kern geben, aus dem heraus die Kraft der Darstellung kommt.“²³⁶⁸

Reflexionszusammenhänge seien also durchaus lehrbar, alles andere hingegen nur in beschränktem Maß, äußert sich Hanns-Josef Ortheil im Interview.²³⁶⁹ Man müsse den Studierenden von Anfang an eben einen realistischen Blick auf das vermitteln, was lehrbar, und auf das, was eben nicht explizit lehrbar sei.²³⁷⁰

²³⁶¹ Vgl.: a.a.O.

²³⁶² Vgl.: a.a.O.

²³⁶³ Vgl.: a.a.O.

²³⁶⁴ Vgl.: a.a.O.

²³⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

²³⁶⁶ Vgl.: a.a.O.

²³⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

²³⁶⁸ a.a.O.

²³⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

²³⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

5. 2. 4. Chancen & Unmöglichkeiten

„Wir schnüren hier ein großes Paket mit einigen wichtigen Nebenfächern und mit vielen Projekten und Aktivitäten, da kann man überall einsteigen, wenn man will. Das ist alles schon sehr anregend, gerade auch für die Lehrenden. Wenn ich selbst aber die Freiheit hätte, dem Schreibunterricht eine neue Form geben zu können, dann würde ich ihn so organisieren, wie die Kunst an den Kunstakademien oder Kunsthochschulen organisiert ist. Dort gibt es Klassen, die jeweils von einem Meister oder Lehrer geleitet werden, und die Studenten sind frei in der Wahl ihrer Lehrer. Eine Zeitlang arbeiten sie mit denen dann eng zusammen und sind in einem kleinen Kreis fest organisiert. Ich habe diese Arbeit einmal über einen bestimmten Zeitraum an der Düsseldorfer Kunstakademie beobachtet, das hat mir sehr gefallen, und ich denke, es wäre das Experiment wert, etwas Ähnliches auch einmal in der Literatur zu versuchen. Eine Literaturakademie also, mit vielen Schriftstellerinnen und Schriftstellern als Lehrenden!“²³⁷¹

Dadurch werde eine persönliche Auseinandersetzung mit einem Gegenüber erreicht, das „[...] geht auch in die private Ebene hinein [...]“²³⁷², der Lehrende sei Gegenpol, sei „[...] jemand, der einen drei Jahre lang richtig beschäftigt und absorbiert [...]“; ich bedaure es nämlich, dass die Lehre durch die BA/MA-Studiengänge nicht mehr personenzentriert ist, sondern die Wahl der Seminare sich eher an Modulen ausrichtet [...]“²³⁷³. Eine Gefahr im Meisterklassenprinzip sehe er in der Möglichkeit der Entwicklung eines MeisterschülerInnenstons.²³⁷⁴ Die Entwicklung eines Institutstons in der Zusammenarbeit mehrerer Lehrender halte er hingegen für „absurd“²³⁷⁵; um das zu prüfen, müsse man sich bloß die Werke der AbsolventInnen ansehen.²³⁷⁶

Die Geschehnisse in der Textwerkstatt schildert der Student Lino Wirag folgendermaßen:

„Bei uns wird erst vorgelesen, dann fassen wir unsere Eindrücke zusammen und beschreiben, was an Inhalt überhaupt rübergekommen ist. Dann kommt eine vorsichtige oder auch nicht so vorsichtige Analyse des Ganzen, und dann werden möglichst objektiv und kritisch die Stellen benannt, bei denen man denkt, da funktioniert etwas noch nicht. Alle kleinen Teile müssen zu einem guten Ganzen zusammengefügt werden, und dann wird auch schon mal über ein Adjektiv oder einen Zeilenwechsel geredet. Man kann in so einer Textwerkstatt den Text auch nicht komplett durchsprechen, aber man kann Anstöße geben. Inwieweit diese Anstöße dann auch umgesetzt werden, ist unterschiedlich. Textbesprechung heißt ja auch nicht, dass

²³⁷¹ a.a.O.

²³⁷² a.a.O.

²³⁷³ a.a.O.

²³⁷⁴ Vgl.: a.a.O.

²³⁷⁵ a.a.O.

²³⁷⁶ Vgl.: a.a.O.

ein Tonklumpen hineingeht und ein Diamant herauskommt. Das setzt immer voraus, dass man am Text noch einmal hart arbeitet.“²³⁷⁷

Die Lehrenden Ortheil und Klupp merken beide an, eine Werkstatt-Gruppengröße von 15 Personen sei problematisch, acht Studierende wären weitaus idealer, zwölf gelte als Kompromiss, um noch konstruktiv mit StudentInnen arbeiten zu können,²³⁷⁸ denn bei mehr als zwölf Teilnehmenden gebe es „[...] viel zu viele Meinungen, die in zu kurzer Zeit auf einen Text abgefeuert werden, da entsteht kein echtes

„Man wird auch in Hinblick auf Autoreninszenierung geschult, wenn man das will. Ansonsten wird man motiviert an Wettbewerben teilzunehmen. Welche sind wichtig, wo sollte man nicht teilnehmen (teilnahmegebührenpflichtige) usw. Man wird hinsichtlich des ganzen Verlagswesens geschult, auf Fallen vorbereitet. Dadurch, dass man den Betrieb um sich herum hat und ihn am eigenen Leib erfährt (z.B. bei der Lektorenkonferenz, durch Gastdozenten, durch die Teilnahme an den Buchmessen usw.), kann man sich zusätzlich ein eigenes Bild machen.“

(Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011.)

Gespräch, kein echter Dialog über den Text, der dem Text helfen könnte [...]“²³⁷⁹. Man versuche deshalb eine maximale Personenzahl von zwölf pro Textwerkstätte zu erreichen, Mentorate natürlich ausgenommen, ebenso sind die Einführungskurse oder die literaturtheoretischen Seminare hier exkludiert, bei denen Gruppengrößen bis zu 70 Studierenden Usus seien.²³⁸⁰ Thomas Klupp tendiert auch deshalb immer mehr zu kleinen Gruppen, bei denen der Einzelne eine weitaus höhere Sprechzeit erhalte, weil er der Auffassung sei, man lerne stets am besten, wenn man agiere und nicht bloß reagiere.²³⁸¹ Ortheil selbst erinnert sich an die Kleingruppenarbeit noch aus den Anfangsjahren:²³⁸² 1999 habe man mit 10 bis 15 Studierenden begonnen, man kannte jede/n Einzelnen, konnte sich um jede/n kümmern, wusste danach auch über deren weitere Wege Bescheid.²³⁸³ Mittlerweile gebe es im Studiengang mehr als hundert Studierende, man kenne persönlich nur noch einen Teil, das private Zusammensein sowie ein Wissen um den Werdegang danach habe erheblich nachgelassen.²³⁸⁴

²³⁷⁷ Bendixen, Katharina: Hildesheim vs. Leipzig: Die Schlacht der Schreibschulen. 14. 05. 2007. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/381228/2/1#texttitel> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

²³⁷⁸ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³⁷⁹ Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

²³⁸¹ Vgl.: a.a.O.

²³⁸² Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³⁸³ Vgl.: a.a.O.

²³⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

Von jenen acht Studierenden, die bereit waren, Fragebögen auszufüllen bzw. einem Interview zustimmten, äußerte keine/r den Wunsch nach einer noch kleineren Textwerkstattgruppe. Auffallend war außerdem, dass die Fragebögen mit durchschnittlich sechs Seiten im internationalen Vergleich doppelt so umfassend beantwortet wurden als an den meisten anderen Instituten.²³⁸⁵ Vier Studierende merkten an, die Atmosphäre am Institut sei sehr angenehm, familiär, man sei untereinander befreundet,²³⁸⁶ das beginne schon bei der Eignungsprüfung, für die man bei anderen Studierenden des Instituts untergebracht werde,²³⁸⁷ was die Integration fördere, und einem das Gefühl vermittle „[...] wirklich erwünscht zu sein [...]“²³⁸⁸:

„Ohne es aus eigener Erfahrung beurteilen zu können, würde ich behaupten, dass es nirgends im deutschsprachigen Raum einen solchen künstlerisch-wissenschaftlichen Mikrokosmos gibt wie in Hildesheim. «Mein Hildesheim» besteht eigentlich nur aus den Studierenden des Fachbereichs Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation, sowie deren Projekten. Gerade weil die Stadt selbst so wenig für junge Leute zu bieten hat, setzen die Studierenden dagegen, was sie nur können, und so entstehen einzigartige Projekte wie die BELLA triste, PROSA NOVA [Hervorhebung i. O.], Transeuropa, diverse freie Theater-Gruppen, Web-Serien, Filme, Kreativ-Firmen etc. Hildesheim ist wie ein Planspiel für angehende Kultur-Schaffende, alles, was einen später im Kultur-Betrieb erwartet, findet man schon hier, in Miniatur und viel harmloser. Wir bekommen hier die Möglichkeit, uns ohne Druck, quasi sehr behütet, aber dennoch realistisch auszuprobieren und dadurch mehr zu lernen, als wir es je in der Theorie könnten.“²³⁸⁹

Diese „Familie“²³⁹⁰, wie Marielle Schavan es nennt, könne durch die existierende Konkurrenz nicht nachhaltig gestört werden:

„Konkurrenz gibt es hier in jedem Fall auch und unter dem leidet man besonders, wenn man noch keine «Nische» für sich gefunden hat, in der man sich wohl fühlt, in der man Erfolg hat und die einen von anderen abhebt und unterscheidet. Sobald oder wenn man die gefunden hat, kommt man gut damit klar, dass andere in ihren jeweiligen Nischen große Erfolge feiern, und das tun sie ja zweifelsohne. So sehr wir hier auch wetteifern, wenn dann ein Hildesheimer den Publikumspreis in Klagenfurt gewinnt, feiern wir ihn hier alle!“²³⁹¹

²³⁸⁵ Vgl.: Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011. (6 ½); Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011. (6); Marielle Schavan, Fragebogen, 08. 08. 2011. (6); Alina Herbig, Fragebogen, 04. 12. 2010. (6); Anonym H III, Fragebogen, 16. 08. 2011. (6);

²³⁸⁶ Vgl.: Victor Witte im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010; Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011; Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011; Alina Herbig, Fragebogen, 04. 12. 2010.

²³⁸⁷ Vgl.: Alina Herbig, Fragebogen, 04. 12. 2010.

²³⁸⁸ a.a.O.

²³⁸⁹ Marielle Schavan, Fragebogen, 08. 08. 2011.

²³⁹⁰ a.a.O.

²³⁹¹ a.a.O.

Es sei „[...] eher ein Miteinander als ein Gegeneinander [...]“²³⁹², gekennzeichnet davon, dass man sich unter „Gleichgesinnten“²³⁹³ befinde, und die herrschende Konkurrenz vermittele auch die reale Welt im literarischen Feld, sie sei daher nicht beängstigend.²³⁹⁴

„Anfangs musste ich mich daran gewöhnen, dass es keine Prüfung gibt, für die man pauken muss. Das fehlende Lernziel war für mich ungewohnt. Schnell gefiel mir allerdings der Gedanke, Hildesheim als Ballungszentrum Kreativer und Experimentierhort zu verstehen. Außerdem konnte ich eine Entwicklung meinerseits feststellen, für die es kein konkretes Ziel geben muss, sondern die aus sich heraus fruchtbar wird. Konkurrenz besteht ganz klar (insbesondere wenn es um den Markt geht). Und auch unter den Studierenden ist diese Konkurrenz mitunter zu beobachten. Da entsteht mitunter der Eindruck, man sein nur dann gut, wenn man bereits veröffentlicht hat usw. Das kann gelegentlich nerven oder gar zermürend sein. Während des Studiums muss man sich aber auch immer wieder ins Gedächtnis rufen, dass die anderen dich nicht kritisieren, weil du schlecht bist, sondern weil sie dir weiterhelfen wollen.“²³⁹⁵

Bei allen Kommentaren der Studierenden klingt ein betont realistischer Blick an, unabhängig davon, ob sich ein Kommentar auf die Konkurrenz, den Markt, die Frage, ob man sich werde etablieren können bezieht:

„Ich sehe das Studium ähnlich wie einen Leistungskader im Sport. Man hat ein Talent und kommt vielleicht sogar als eine/r von vielen in den Landeskader, dann gilt es hart zu trainieren (in unserem Fall: üben, mit Texten arbeiten) und sich anzubieten (Wettbewerbe). Am Ende bleiben pro Jahrgang ein, zwei übrig, die vom Schreiben leben können. Das muss einem bewusst sein. Ich glaube, wir werden in Hildesheim gut darauf vorbereitet und auch anderweitig geschult (z.B. durch die Nebenfächer/ Gewichtung von Literaturvermittlung usw.). Die Atmosphäre in Hildesheim ist unterschwellig schon von Konkurrenzgedanken geprägt. Das passiert automatisch, wenn so viele ausdrucksbedürftige Individuen auf kleinem Raum zusammentreffen. Ich denke aber, es hält sich noch in Grenzen. <Ihr habt es hier gut, aber draußen ist die Luft kälter>, hat Angelika Klammer gesagt, als sie auf der Lektorenkonferenz zu Besuch war.“²³⁹⁶

Eine/r AbsolventIn definiert für sich rückblickend, Hildesheim

„[...] simulierte [...] eigentlich den Literaturbetrieb, verkleinerte ihn auf Maßstäbe, in denen man selbst sich innerhalb eines quasi virtuellen literarischen Feldes ausprobieren konnte: Es gab echte Schriftsteller als Dozierende, Studenten, die erste Erfolge <draußen> hatten, Hildesheimer Literaturzeitschriften, Verlage etc. Einzig die Zeit zum Schreiben wurde durch all diese Einübungsleistungen häufig sehr knapp – für mein Bestreben, Autor zu werden, habe ich in den Jahren viel zu wenig geschrieben, egal, ob auf eine Veröffentlichung hin, oder

²³⁹² Victor Witte im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²³⁹³ Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011.

²³⁹⁴ Vgl.: Alina Herbig, Fragebogen, 04. 12. 2010.

²³⁹⁵ Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011.

²³⁹⁶ Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011.

nur zur Übung. [...] Ich finde das Hildesheimer Programm immer noch überaus interessant und anregend für mich, mich hat es in meinem ganzen Denken zu dem gemacht, der ich bin – nicht nur literarisch, auch sozial, was eben im Studium für mich immer einherging. Arbeits- und Lebensbereich «Autorsein»: Natürlich ist die Realität rauher, als es ein studienmäßiges Ausprobieren von Schreibhaltungen etc. sein könnte. Später gibt es z. B. auch eine ökonomische Komponente, die beim Studieren für mich keine Rolle spielte, und die damals auch auf meine literarischen Vorlieben überhaupt keine Auswirkung hatte.²³⁹⁷

Hätte er/sie sich jedoch weniger auf die anderen Seminare und Projekte eingelassen, um das eigene Schreiben voranzutreiben, würde ihm/ihr ebenjener Teil an Erkenntnissen fehlen, „[...] Basisarbeit an kulturellem, theoretischem, praxeologischen Wissen [...], die doch recht eigentlich die besondere Eigenart und Qualität einer solchen Studienmöglichkeit darstellen [...]“²³⁹⁸. Auch ein/e andere/r, der/die derzeit noch studiert, konstatiert im Rahmen der Aussage, die universitäre Struktur als solche sei kein Nachteil, das Bachelor-System hingegen schon, einen Zeitmangel: „Oft habe ich das Gefühl, Dinge noch intensiver und genauer betreiben zu wollen, aber keine Zeit dafür zu haben. Insofern wäre eine andere Struktur wünschenswert.“²³⁹⁹

Allgemein wird die Verzahnung Praxis – Theorie sowie der interdisziplinäre Ansatz als Positivum erlebt.²⁴⁰⁰ Marius Hulpe sieht in dem breiten Spektrum, das einem im Bereich der Lehre in Hildesheim geboten werde und das auch Bereiche wie Computerspiel-Ästhetik abdecke, „[...] Dinge, die auf eine gute Weise von diesem permanenten Produktionsdruck, der ja völlig krank ist, ablenken. Und das Umfeld [der schreibpraktischen Fächer] bietet reichlich Abwechslung. Ich vermute, dass das so in Leipzig nicht geboten wird. Ich kenne [...] «DLL»er, wenn man mit denen spricht, da geht es ausschließlich um «Buch» [...]“²⁴⁰¹.

Anonym H I fühlt sich durch das Institut in seinem/ihrem Bestreben AutorIn zu werden, unterstützt, weil es möglich sei, von Einzelnen eine direkte Rückmeldung auf literarische Arbeiten zu erhalten:

„Erst einmal wird mir natürlich Raum gegeben, meine Texte am Gegenüber zu überprüfen. Mit diversen Aufgabenstellungen werde ich des Weiteren in meinem Schreiben gefordert und gefördert. Außerdem hat man jederzeit die Möglichkeit Texte mit Dozenten unter vier Augen zu besprechen, d. h. es findet auch eine individuelle

²³⁹⁷ Anonym H III, Fragebogen, 16. 08. 2011.

²³⁹⁸ a.a.O.

²³⁹⁹ Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011.

²⁴⁰⁰ Vgl.: Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011; Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011; Anonym H II, Fragebogen, 15. 12. 2010; Alina Herbig, Fragebogen, 04. 12. 2010; Marius Hulpe im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010; Victor Witte im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴⁰¹ Marius Hulpe im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

Betreuung statt. Neben dieser Arbeit am Text, am Schreiben findet eine Vorbereitung auf den Literaturbetrieb statt, den man umfassend kennenlernt. Darüber hinaus kann man bereits in der Universität erste Kontakte knüpfen, die einem auch später noch helfen können. Am wichtigsten ist mir persönlich dabei allerdings das individuelle Urteil. Wenn ein Dozent während eines Gesprächs eine Arbeit von mir lobt, beflügelt das am ehesten.“²⁴⁰²

Und dennoch notiert ebenjene/r den Gedanken, das Studium aufgrund von Selbstzweifeln aufzugeben, was keine Seltenheit darstelle:

„Ich glaube, viele denken hier daran, aufzugeben. Und auch ich habe mir im 2. Semester Sorgen gemacht. Manchmal fühle ich mich so unkreativ, dass ich glaube, falsch zu sein. Manchmal will man lieber noch etwas ›Handfestes‹ machen, bei dem die Jobperspektiven günstiger sind usw. Gründe gibt es viele, schlussendlich fühle ich mich aber zu wohl mit dem, was ich hier mache, als dass ich es aufgeben könnte.“²⁴⁰³

„Hildesheim ist ein Reagenzglas. Viele kreative Menschen an einem Ort. Menschen, die vom Charakter her nicht unbedingt einfach sind. Das führt zu einer großen zwischenmenschlichen Dynamik, und wenn es gut läuft, entsteht daraus eine Energie, die wundervolle Projekte hervorbringt.“

(Anonym H II, Fragebogen, 15. 12. 2010.)

Zwei mittlerweile auch außerhalb des Instituts anerkannte studentische Projekte, die Literaturzeitschrift «BELLA triste»²⁴⁰⁴ und das alle drei Jahre stattfindende Literaturfestival «Prosanova»²⁴⁰⁵, „[...] das größte Festival für junge deutsche Literatur in der Bundesrepublik [...]“²⁴⁰⁶, bei dem rund 50 AutorInnen an vier bis fünf Tagen ihre Arbeiten präsentieren,²⁴⁰⁷ stellen – neben den Praktika und den in Seminaren gewonnen theoretischen Einblicken – gleichfalls bedeutsame erste Schritte in den Literaturbetrieb dar.

Weitere Projekte für Studierende seien das Literaturradio, der institutseigene Verlag «Edition Pächterhaus»²⁴⁰⁸ sowie ein Internetportal, das es erlaube, fortlaufend neue Texte aus den Seminaren oder Werkstätten ins Netz zu stellen. „Wir haben an Aktivitäten also wirklich keinen Mangel.“²⁴⁰⁹

Die Dozentin Katrin Zimmermann unterstreicht den wesentlichen Charakter der studentischen Projekte wie «Prosanova» oder «BELLA triste» im

²⁴⁰² Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011.

²⁴⁰³ a.a.O.

²⁴⁰⁴ Vgl.: <http://www.bellatriste.de/start.html> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

²⁴⁰⁵ Vgl.: <http://www.prosanova.de/> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

²⁴⁰⁶ Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁰⁸ Vgl.: <http://www.paechterhaus.de/> – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.

²⁴⁰⁹ Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

Interview.²⁴¹⁰ Sie habe damals, da in der Schweiz zu jener Zeit noch kein Studium Literarischen Schreibens möglich war, sie sich jedoch in ihrer Ausbildung bewusst mit dem, was sie am meisten interessierte, also mit dem Schreiben, beschäftigen wollte, beschlossen, nach Hildesheim zu ziehen.²⁴¹¹ Während ihrer Studienjahre hatte sie manchmal den Eindruck, das Schreiben käme zu kurz, es sei eben doch eingebettet in eine universitäre Struktur, man habe Seminare zu absolvieren, die teilweise wenig mit dem literarischen Gestalten an und für sich zu tun haben. So habe sie nebenbei viele der möglichen studentischen Projekte mitgemacht.²⁴¹² Dies seien ihr allerdings „[...] sehr wertvolle Erfahrungen [...]“²⁴¹³ gewesen. Dass sie den Eindruck hatte, manchmal käme das eigene Schreiben zu kurz, könne eventuell auch an ihr gelegen haben, wie sie im Interview einräumt, denn damals sei es ihr schwer gefallen, sich eigenständig Strukturen einzurichten.²⁴¹⁴ Außerdem solle ihre Aussage nicht als Kritik an der Verzahnung von Theorie und Praxis gewertet werden, sie befürworte den Blick über den Tellerrand durch die Einbindung literaturtheoretischer Inhalte; ja, es sei ihr klar, dass darin möglicherweise ein Widerspruch liege, den wolle sie aber gerne so stehen lassen.²⁴¹⁵

Heute genieße sie die Beschäftigung mit den theoretischen Bereichen und halte es auch für ein wesentliches Element der Lehre, denn was sich später als relevant für den eigenen Werdegang durch andere, auf diese Art hinzukommende Ebenen auftrue, könne man im Moment der Ausbildung kaum vorhersagen.²⁴¹⁶

Nach ihrem Studium sei sie als Assistentin zurück in die Schweiz gegangen, um in Biel, am damals im Entstehen befindlichen «Schweizerischen Literaturinstitut», an dem sie zuvor bereits ihr Praktikum absolvierte, mitzuwirken; im Oktober 2010 kehrte sie dann als wissenschaftliche Mitarbeiterin wieder nach Hildesheim zurück.²⁴¹⁷

Die Fragebögen zeigen, dass auch jetzt diese nebenher laufenden Projekte von den Studierenden geschätzt werden, selbst wenn ein Einlassen darauf es mitunter mit sich bringe, dass der ansonsten übliche Lehrbetrieb im eigenen

²⁴¹⁰ Vgl.: Katrin Zimmermann im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴¹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁴¹² Vgl.: a.a.O.

²⁴¹³ a.a.O.

²⁴¹⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁴¹⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁴¹⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁴¹⁷ Vgl.: a.a.O.

Erkennen ins Hintertreffen gerate;²⁴¹⁸ außerdem wird hierbei die Zusammenarbeit der Studierenden untereinander als prägend erlebt:

„Was ich nicht immer schlimm finde, denn ich profitiere ja von der ›Auslese‹, die die Institute betreiben und so einen Pulk junger, interessanter Menschen formen, die voneinander und miteinander lernen, viel mehr als vom Lehrpersonal. Das kommt oft nicht wirklich hinterher, weder inhaltlich noch formal. Es gibt zwar immer mal wieder ein Seminar, in dem man Interessantes lernt, die meisten erzählen einem als Kultur-Interessierter und -Schaffender allerdings nichts Neues oder wiederholen nur. Das liegt zum Teil sicher auch an der Zusammensetzung des Lehrkörpers, den ich als zu einheitlich empfinde. Ganz platt: Es gibt viel zu wenige Frauen (!), zu viele ältere Herren, [...] nicht für jede literarische Richtung einen ›Fachmann‹, beispielsweise momentan keinen festen Dozenten für Dramatik, nur einen Gast.“²⁴¹⁹

5. 2. 5. Netzwerke

Kooperationen bestehen, so Hanns-Josef Ortheil im Interview, mit Biel und Wien, mit den Leipziger Studierenden gebe es ebenfalls einen engen Kontakt und Austausch.²⁴²⁰

Daneben seien alle Lehrenden bemüht, den Studierenden durch die Vermittlung von Praktika und durch gezielte Empfehlungen erste Zugänge in den literarischen Betrieb zu ermöglichen.²⁴²¹

Dem arbeite auch das Projekt der jährlich stattfindenden Lektorenkonferenz entgegen, in deren Verlauf ein Kreis von Lektorinnen und Lektoren bedeutender deutschsprachiger Verlage für ein Wochenende nach Hildesheim kommen, um dort „[...] Probleme des Lektorats und der Verlagsentwicklung [...]“²⁴²² zu diskutieren; dies verschaffe nicht nur dem Institut selbst die Möglichkeit, weiterhin Praktikums-Stellen in jenen Verlagen aufzutun,²⁴²³ sondern biete auch den Studierenden eine zusätzliche Möglichkeit zur Kontaktaufnahme.

Die Existenz und Zunahme der Schreibstudiengänge allgemein setzt Thomas Klupp auch in Bezug zum Markt und seinen Gegebenheiten: Es sei eine Tatsache, dass eine „[...] grundsätzliche Tendenz zur Verjüngung [...]“²⁴²⁴ bestehe, AutorInnen, die erstmals im Alter von siebzehn, achtzehn vom

²⁴¹⁸ Vgl.: Anonym H IV, Fragebogen, 08. 08. 2011.

²⁴¹⁹ a.a.O.

²⁴²⁰ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴²¹ Vgl.: a.a.O.

²⁴²² a.a.O.

²⁴²³ Vgl.: a.a.O.

²⁴²⁴ Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

Literaturbetrieb wahrgenommen werden, seien heutzutage keine Seltenheit, sie ließen sich eben gut vermarkten, und dass der Betrieb genau daran interessiert sei, wäre verständlich, früher sei es auch nicht anders gewesen.²⁴²⁵

Natürlich sei der Markt kein homogenes Gebilde, aber es ließe sich diese Mode feststellen, so wie eben unsere Zeit allgemein von einer Jugendlichkeitstendenz geprägt sei.²⁴²⁶

Die Zuschreibung, Schreibschulen beschleunigten den Marktgang der AutorInnen, betrachte er deshalb mit Skepsis.²⁴²⁷ Vergleiche man heutige Entwicklungstendenzen und Verhältnisse zum Beispiel mit der Pariser Literaturszene in den 1920er Jahren, sei letztere seines Erachtens „[...] viel brutaler, härter [...]“²⁴²⁸ in ihren Ein- und Ausschlüssen gewesen und weitaus stärker „[...] auf subjektive[n] Gusto ausgerichtet [...]“²⁴²⁹ als Schreibinstitute es jemals waren.²⁴³⁰ Tatsache sei, dass an ihn ebenso wie an andere DozentInnen verschiedenste VerlegerInnen mit der Frage herantreten, ob er oder sie eine Empfehlung habe, doch da an einem Institut stets mehrere Personen beschäftigt seien, die aufgrund ihrer Lehrtätigkeit in jene Position gelangen, Befürwortungen auszusprechen, seien diese weniger von ästhetischen Präferenzen und Sympathien eines Einzelnen abhängig und somit auch objektiver als das alte Beziehungs-System.²⁴³¹ Die Existenz dieser Netzwerke zu leugnen oder sie moralisch zu werten, sei unsinnig, denn „[...] so funktioniert Welt, so wird sie immer funktionieren [...]“²⁴³².

Zumindest sei das System heute „[...] viel ausdifferenzierter, viel viel schöner – ich glaube, wir leben in der besten aller Welten – und dieses Moment, dass [...] da noch immer ein Teil von Subjektivität, ein Teil von Willkür drinnen ist [...]“²⁴³³, das werde niemals anders sein. „Jedes System produziert Willkür [...]“²⁴³⁴, doch sei er überzeugt, das System ›Schreibschule‹ produziere diese in einem geringeren Ausmaß, das sehe man auch, wenn man die amerikanischen Studiengänge betrachte.²⁴³⁵

²⁴²⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁴²⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁴²⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁴²⁸ a.a.O.

²⁴²⁹ a.a.O.

²⁴³⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁴³¹ Vgl.: a.a.O.

²⁴³² a.a.O.

²⁴³³ a.a.O.

²⁴³⁴ a.a.O.

²⁴³⁵ Vgl.: a.a.O.

Stefan Vidović betont im Fragebogen, er sehe an einem Studiengang „[...] keinen allgemeinen Vorteil [...]“²⁴³⁶:

„Wer es auch so schafft, Schriftsteller zu werden und funktionierende Netzwerke aufzubauen, hat für seinen Beruf keine Nachteile. Insgesamt ist er/sie wahrscheinlich nicht so breit aufgestellt, oder muss sich seine Erkenntnisse und Fähigkeiten abseits der eigenen Texte selbstständig erarbeiten. Wahrscheinlich braucht er/sie ein wahnsinniges Selbstbewusstsein und enormen Willen, um die Rückschläge ohne diesen Background, der doch einiges auffängt und relativiert, einzustecken. Ich weiß nur, dass es für mich keinen anderen Weg gibt.“²⁴³⁷

Der zuvor angesprochene realistische Blick, der für alle acht Studierenden, die bereit waren, Fragebögen auszufüllen, typisch ist, bewirkt auch, dass man selbst die am Institut existenten Netzwerke skeptisch betrachtet:

„Man kriegt natürlich auch mit, dass der Beruf als freiberuflicher Schriftsteller nicht wirklich leicht zu erreichen ist, es wahrscheinlich die wenigsten schaffen, ich glaube, dass man gute Voraussetzungen hat, wenn man hier studiert, weil man sich einzuordnen weiß [...]. Meine Idealvorstellung wäre als Autor, klappt das – statistisch gesehen ist das unwahrscheinlich; [...] ich könnte mir auch vorstellen, anderes im Literaturbetrieb zu arbeiten, [...] sicherlich wäre das eine Enttäuschung auch, aber man muss es realistisch sehen, und ich weiß nicht, ob man sagen kann, gute Texte setzen sich sowieso durch [...]? Es ist ja auch ein Markt – wenn man sich Wettbewerbe wie den Open Mike anguckt, der ja der größte Nachwuchswettbewerb ist, da habe ich schon das Gefühl, dass es nicht unbedingt immer die allerbesten Texte sind, die genommen werden, sondern eben auch Texte, die inhaltlich – oder warum auch immer – interessant sind. Da ist immer ein Zufallsfaktor auch mit dabei.“²⁴³⁸

Ein denkbarer Nutzen des Studiums bestehe außerdem in der Möglichkeit, eine Zeile im Lebenslauf zu gewinnen;²⁴³⁹ „[...] ob es gut ist, es da stehen zu haben oder nicht [...]“²⁴⁴⁰, dessen ist sich Victor Witte nicht sicher, bei Verlagseinreichungen sei es wahrscheinlich „[...] sowieso egal; vielleicht führt es dazu, dass sich Leute in dem Verlag das [Manuskript] eher angucken [...]“²⁴⁴¹.

Eventuell wirke sich in diesem Sinne auch die Jahresanthologie des Instituts aus, die den Titel «Landpartie» trägt: Sie sei mit kürzeren Lesungen auch auf Buchmessen vertreten, man gehe auf Lesereise,²⁴⁴² und „[...] die «Landpartie»

²⁴³⁶ Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011.

²⁴³⁷ a.a.O.

²⁴³⁸ Victor Witte im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴³⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁴⁰ a.a.O.

²⁴⁴¹ a.a.O.

²⁴⁴² Vgl.: a.a.O.

wird an Kritiker, an Zeitungen verschickt, sodass Leute darauf reagieren können [...]"²⁴⁴³.

5. 2. 6. Echo

Dass sich längerfristig durch eine Zunahme der Lehrangebote im deutschsprachigen Raum die literarische Szene selbst relevant verändern werde, glaubt ein/e AbsolventIn nicht, dennoch stimmt seine/ihre Sicht auf das Feld und die darin herrschenden Beschäftigungsverhältnisse bedenklich:

„[...] [I]ch denke, dass es größere Faktoren gibt, die die Literatur einer Zeit jeweils prägen. Ob Schreibangebot oder kein Schreibangebot in der Autorenvita: Auch Menschen, die NICHT [Hervorhebung i. O.] [.]Kreatives Schreiben[.] etc. studiert haben, und heute erfolgreich debütieren, sind im Prinzip meistens ebenso professionell, bewusst, handlungssicher. Wenn in diesen Jahren der (bundesrepublikanische) Buchmarkt rapide zunehmend durchökonomisiert wird, setzen sich eben vor allem Autoren mit Projekten durch, die souverän und bewusst gestaltet und gemacht sind – ich spreche jetzt gar nicht nur von Bestsellerautoren in großen Verlagen, sondern ebenso werden eben auch Nischen heute anders, souveräner bedient als in den [19]70ern. Es werden in den kommenden Jahren einfach in allen Ton- und Stillagen sicherere Bücher veröffentlicht, als das früher der Fall war, weil quasi der stark steigende Druck auf dem Gesamtsystem verstärkt nur noch ›gute‹, interessante, ihr Ziel findende Bücher zulässt. Also, jetzt nur mal als These. Die andere Seite der Medaille ist aber vielleicht, dass genau für einen solchen Prozess der steigenden Professionalisierung, die immer weniger [und zugleich] immer dominantere, clevere, nach den Regeln des Feldes besser funktionierende Autoren zulässt, schlicht viel zu viele Autoren an Schreibschulen ausgebildet werden. In den meisten Fällen sind alle diese Studiengänge also eigentlich Ausbildungen, die nur das Kultur-Prekariat vergrößern; viele der Ex-Schreibstudenten zählen dann zwar irgendwie ein paar Jahre lang zur literarischen Szene, werden aber sicher nicht langfristig als Autoren in dieser Szene existieren. Weil viel zu viel ausgebildet wird, würde ich ganz unbeleckt übrigens schätzen, dass es eine Trendwende geben wird: Kreativ-Schreibprogramme werden in den kommenden Jahren irgendwann wieder weniger werden, jedenfalls nicht weiter ausgebaut werden. Stattdessen wird es wieder zirkulär eine Hinwendung zu Kulturvermittlungs-Studienangeboten geben, denn der aufgepumpte, überfüllte Literatur- und Kunstbetrieb muss dann ja irgendwie auch an sein Publikum vermittelt werden.“²⁴⁴⁴

Ein Journalist, der unter dem Titel «Von wegen Genie, Dichter arbeiten» ausgehend von der Genieästhetik die beiden Institute in Leipzig und

²⁴⁴³ a.a.O.

²⁴⁴⁴ Anonym H III, Fragebogen, 16. 08. 2011.

Hildesheim einander gegenüberstellt, vermerkt über die Auswirkungen auf die literarische Szene:

„Als ›Schreibschulen‹ lassen sich beide Institute ungern bezeichnen; nicht zuletzt, weil der Begriff ›Schreibschulenliteratur‹ schnell zum negativen Wertungsurteil der Literaturkritik geworden ist; nicht immer zu Unrecht. Denn in einem Punkt hat sich durch jene Studiengänge das Berufsbild des Schriftstellers in der Tat gravierend gewandelt: Hatte ein Schriftsteller in früheren Zeiten zunächst einmal ein Werk, mit dem er, vorausgesetzt, er fand einen Verlag, in den Literaturbetrieb eintrat, ist ein Absolvent aus Leipzig oder Hildesheim heute bereits breit vernetzt und orientiert. [...] Dass diese frühe Einordnung in eine den Moden und Diskursen unterworfenen Szene ästhetische Eigenständigkeit fördert, darf bezweifelt werden.“²⁴⁴⁵

5. 2. 7. Ausblicke auf ...

Thomas Klupp ist überzeugt, „[...] insgesamt ändert sich die Literaturszene, durch diese Institutionen [Studiengänge] [...]“²⁴⁴⁶. Es sei ein allmählicher Prozess, von dem auch Mark McGurl in seinem Werk «The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing» im Hinblick auf die Entwicklungen in den USA eindrucksvoll Zeugnis ablege, es sei „[...] eine Bewegung [...]“²⁴⁴⁷, und irgendwann werde auch im deutschsprachigen Raum der Punkt erreicht sein, dass ein Sprechen über Literatur, ohne jene Institute einzubeziehen, nicht mehr möglich sei.²⁴⁴⁸

Thomas Klupp weist darauf hin, dass viele angehende LiteratInnen bereits früh publizieren, manche dieser Werke hätten eher noch Imitationscharakter, und erst beim dritten oder vierten sei ein Erkennen einer eigenen Stimme gegeben;²⁴⁴⁹ andere wiederum publizieren ein, zwei Bücher, danach nichts mehr – und diese Tendenz werde seines Erachtens zunehmen, denn durch die angewandten Techniken in Schreibstudiengängen erlernen Interessierte das Handwerk auf der Imitationsebene sehr rasch, was aber nicht bedeute, dass sie sich nachhaltig als AutorInnen etablieren können.²⁴⁵⁰

Katrin Zimmermann merkt an, bei einem Vergleich mit dem «Schweizerischen Literaturinstitut» in Biel falle auf, dass dort (wie auch beim «DLL»²⁴⁵¹) die

²⁴⁴⁵ Schröder, Christoph: Von wegen Genie, Dichter arbeiten. 27. 05. 2008. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F05%2F27%2Fa0117&src=GI&cHash=0e1a6a28e1> – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.

²⁴⁴⁶ Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴⁴⁷ a.a.O.

²⁴⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵¹ Vgl.: Kapitel 5. 1., S. 301–367.

Konzentration verstärkt auf dem eigenen Schreiben liege.²⁴⁵² Es gebe in geringerem Ausmaß Seminare in anderen Bereichen, auch weniger literaturwissenschaftliche Seminare, wodurch ihres Erachtens Textanalysen erschwert werden können und ein gemeinsames Vokabular – wie es die Literaturwissenschaft biete – komplizierter zu etablieren sei.²⁴⁵³ Manchmal hatte sie während ihrer dortigen Lehrtätigkeit den Eindruck, dass sich die Diskussionen der Primärtexte auf sehr unterschiedlichen Reflexionsstufen bewegten.²⁴⁵⁴ Andererseits halte sie viel von dem Mentoratsprogramm, wie es in Biel etabliert sei, und sie unterstreicht, dass dort keiner davon ausgehe, fünfzehn Leute sollten bei einem Meister lernen, was Kunst sei.²⁴⁵⁵ Zimmermann fügt einschränkend hinzu, es sei jedoch zu bedenken, dass diese Form der Einzelbetreuung, insbesondere bei StudienanfängerInnen mit noch geringer Schreiberfahrung, auch eine Überforderung darstellen könne.²⁴⁵⁶ Ursache hierfür sei ihrer Beobachtung nach, dass jene Erwartungen, die AnfängerInnen durch das Mentorat auf sich zukommen sehen, wie zum Beispiel jede Woche Texte zu schreiben und vorzuzeigen, und das nicht in einem spielerischem Kontext, sondern in Form eigener Projekte, die sofort an den Start zu bringen seien, Stress und Verunsicherung bewirken können – dann ist es wichtig, dass der Mentor, die Mentorin betone, sie sollen es ruhig angehen, zuerst einmal Notizen, ein Logbuch erarbeiten.²⁴⁵⁷ Im Gegensatz dazu seien in Hildesheim grundsätzlich keine Erstsemestrigen zum Mentoratsprogramm zugelassen, man bewerbe sich dafür gezielt mit einem vorher bereits entwickelten eigenständigen Projekt.²⁴⁵⁸ Als ein mögliches alternatives System für die Universität sehe sie das Bieler System nicht, welches ja in den Rahmen einer Kunsthochschule eingebettet sei.²⁴⁵⁹ Allgemein formuliert halte sie aber die Tendenz zur Einzelbetreuung für eine positive.²⁴⁶⁰ Interessant ist zudem ihre Beobachtung, dass am Schweizerischen Literaturinstitut ein auffallend freundlicher Ton herrsche und Studierende ihr gegenüber anmerkten, man sei untereinander beinahe zu nett, man nehme sehr viel Rücksicht aufeinander.²⁴⁶¹

²⁴⁵² Vgl.: Katrin Zimmermann im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴⁵³ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁶¹ Vgl.: a.a.O.

Trotzdem in der Biographie der Lehrenden in der Person Katrin Zimmermanns der Biel-Bezug gegeben ist, war der Hälfte der Studierenden, die Fragebögen beantworteten, das «Schweizerische Literaturinstitut» nicht bekannt.²⁴⁶² Drei äußerten sich zwar zu anderen Instituten wie dem «DLL», kommentierten jedoch Biel nicht²⁴⁶³ oder vermerkten es als «disloziert»²⁴⁶⁴. Eine/r fügte hinzu, der interdisziplinäre Aspekt der Studienausrichtung in Hildesheim habe den Ausschlag für die Wahl seines Studienortes gegeben.²⁴⁶⁵ Marius Hulpe wies im Interview darauf hin, er höre immer wieder von Studierenden am «DLL», dass dort

„[...] Seminare oder Textwerkstätten wesentlich brutaler sein sollen, – dass man da schon ein Umfeld hat, wo es einzig um das literarische Produkt geht. Was hier nicht so ist, wir können alles Mögliche machen, das wird dann auch durchaus wertgeschätzt, wenn man sich beispielsweise nur auf den Kulturjournalismus konzentriert und ganz weg von der Literatur, ist das überhaupt kein Problem, für mich waren beide immer Steckenpferde, ich fahre gerne zwei- oder dreigleisig, das kann ich hier am besten [...]“²⁴⁶⁶

Auf die Frage einer Journalistin, der bei einem Vergleich der beiden Jahresanthologien, die Hildesheim bzw. das «DLL» veröffentlichen, aufgefallen war, dass in derjenigen aus Hildesheim literarisch weitaus mehr gewagt werde, sich experimentellere Texte darunter fänden, antwortete der Student Lino Wirag:

„Ungefähr die Hälfte der Texte aus der Anthologie ist traditionell erzählt: Es gibt Figuren, die stehen in Beziehung zueinander, interagieren auf irgendeine Art und Weise, es passiert etwas. Wenn man experimentell sehr weit interpretiert, ist der Rest der Anthologie tatsächlich experimentell. Ich würde aber nicht sagen, dass wir hier explizit experimentell schreiben. Wir nehmen uns einfach die Freiheit, nicht marktkonform zu schreiben. Wir haben schon alle im Hinterkopf, dass man mit einem tollen Roman oder einer brillanten Erzählungssammlung einen guten Vorschuss bekommen kann. Aber dazu zwingt uns ja erst mal keiner. Wir sind hier nicht so sehr wie die Leipziger in einer Bspitzelungsatmosphäre, und wir fragen uns nicht «Wohin verkaufe ich meine Sachen?», sondern: «Was interessiert mich eigentlich?» Und wir haben ja beim Kulturjournalismus auch noch Kunst und Theater, und wenn man von den anderen Medien noch etwas mitbekommt, dann gibt es automatisch Wechselwirkungen.“²⁴⁶⁷

²⁴⁶² Vgl.: Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011; Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011; Marius Hulpe im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01.12.2010. Marielle Schavan, Fragebogen, 08. 08. 2011.

²⁴⁶³ Vgl.: Anonym H II, Fragebogen, 15. 12. 2010; Alina Herbig, Fragebogen, 04. 12. 2010.

²⁴⁶⁴ Vgl.: Victor Witte im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴⁶⁵ Vgl.: Anonym H II, Fragebogen, 15. 12. 2010.

²⁴⁶⁶ Marius Hulpe im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴⁶⁷ Bendixen, Katharina: Hildesheim vs. Leipzig: Die Schlacht der Schreibschulen. 14. 05. 2007. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/381228/2/1#texttitel> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

Dass Leipzigs Studiengang weitaus bekannter sei,²⁴⁶⁸ sieht Wirag historisch begründet:

„Ich glaube, das liegt an der Tradition. Leipzig gab es ja schon zu DDR-Zeiten. Viele wichtige DDR-Schriftsteller waren dort. Das ist auch eine Popularitätsfrage: Leipzig ist größer, hat die Buchmesse, viele Institutionen. Damit verbindet man viel mehr, das bleibt eher im Kopf hängen als Hildesheim. Ich werde auch ständig gefragt: achso, du studierst in Heidelberg? Hildesheim kennen die wenigsten. Das bleibt deswegen auch nicht hängen. Und vielleicht ist der Name des Studiengangs zu klobig. Aber ich sehe das nicht als Konkurrenz zwischen den beiden Instituten. Die Ansätze sind ja auch unterschiedlich.“²⁴⁶⁹

Vergleiche man das Studium in Hildesheim mit kurzen außer-universitären Schreibwerkstätten, so werde bei ersterem sehr wohl gefordert, dass man sich mit dem eigenen Schreiben, einer eigenen Poetik auseinandersetze; hierzu eingesetzte Techniken des «Creative Writing» dienen nur „[...] einem größeren Ganzen [...]“²⁴⁷⁰, notiert eine/r im Fragebogen.

Ortheil hält insbesondere eine Richtung wie die «Poesiepädagogik» Lutz v. Werders, die ja in Ansätzen auch die «Wiener Schreibpädagogik» mitprägt,²⁴⁷¹ für eine „[...] ganz und gar unpraktikable Richtung [...]“²⁴⁷² im universitären Bereich, da in dieser primär therapeutische Motive für das Schreiben gesehen werden:

„Auch in der «Poesiepädagogik» arbeiten die Studierenden in einer Gruppe, der Schreibwerkstatt. Hierbei richtet sich das Interesse jedoch weniger auf die Textarbeit als darauf, was der Text über den Schreiber aussagt. Der in derartigen Schreibwerkstätten geschriebene Text interpretiert die Biographie, das Seelenleben, die Denkbewegungen seines Produzenten, und es ist die Aufgabe der anderen Teilnehmer der Schreibwerkstatt, unter Anleitung eines Poesiepädagogen derartige Verbindungen zu erkunden.“²⁴⁷³

Ziel sei dabei „[...] die gruppendynamische Aktion [...]“²⁴⁷⁴, das Abwerfen von „Seelenballast“²⁴⁷⁵ mit vielen Tränen gemischt, wie Ortheil doch tendenziell

²⁴⁶⁸ Vgl. hierzu auch:

Die Studierenden am «DLL» „[...] profitieren von der größeren Bekanntheit [...]“ des Instituts. (Sakowsky, Lennart: Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt ... 2007. URL: http://www.lit06.de/head/thema/thema_0702.html – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.)

²⁴⁶⁹ Bendixen, Katharina: Hildesheim vs. Leipzig: Die Schlacht der Schreibschulen. 14. 05. 2007. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/381228/2/1#texttitel> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

²⁴⁷⁰ Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011.

²⁴⁷¹ Vgl. Kapitel 6. 1., S. 467–493.

²⁴⁷² Ortheil, Hanns-Josef: Wie fang’ ich nach der Regel an? Überlegungen zum «Kreativen Schreiben». In: Identität und Schreiben. Eine Festschrift für Martin Walser. Ringvorlesung an der Universität Hildesheim im Wintersemester 1996/97. Hg.: Brändle, Werner. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1997. S. 59.

²⁴⁷³ a.a.O.

²⁴⁷⁴ Ebenda. S. 60.

²⁴⁷⁵ a.a.O.

ironisch anmerkt. Im Gegensatz hierzu seien andere Initiativen nicht-akademischer Ausbildungsvarianten wie sie zum Beispiel am «LCB» geboten werden, eher im Sinne der Hildesheimer Lehrenden. Katrin Zimmermann bewertet die «Autorenwerkstatt Prosa» am «LCB» als sinnvoll, aber sie betont, dass man von unterschiedlichen Bedingungen ausgehe: In Hildesheim werde ein gesamtes Ausbildungspaket angeboten, am «LCB» werde jungen LiteratInnen eine Unterstützung bei einem ersten längeren Projekt gewährt, deshalb erscheine ihr diese Initiative für diejenigen wertvoll, die bereits eine Ausbildung hätten, deren literarisches Werk schon recht weit sei und/oder die sich danach für ein Master-Studium bewerben wollen, ebenso für diejenigen, welche diese Entwicklung autodidaktisch oder in anderen Zusammenhängen durchgemacht haben und noch Austausch suchen, bevor sie zu einem Verlag gehen²⁴⁷⁶ – in diesem Kontext des in der Gruppe stattfindenden Reflektierens über Arbeitsproben seien sie einander nicht so unähnlich, das «LCB» und universitäre Angebote,²⁴⁷⁷ aber es seien dennoch „[...] verschiedene Formen für verschiedene Bedürfnisse zu verschiedenen Zeitpunkten [...]“²⁴⁷⁸.

„Grundsätzlich sollte es aber nicht darum gehen Konkurrenz zu schüren, sondern durch Zusammenarbeit [der einzelnen Institute] die Schreibschulenidee weiter zu etablieren.“

(Stefan Vidović, Fragebogen,

14. 08. 2011.)

²⁴⁷⁶ Vgl. hierzu auch die Äußerungen der am «LCB» Lehrenden und deren artikuliertes Unverständnis für diese Doppelgleisigkeit, siehe Kapitel 5. 3. 1., S. 408.

²⁴⁷⁷ Vgl.: Katrin Zimmermann im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

²⁴⁷⁸ a.a.O.

5. 3. «Literarisches Colloquium Berlin» («LCB»)

5. 3. 1. Entstehungsgeschichte & Organisationsstruktur

„Die Literaturlandschaft hat sich in den letzten zwanzig Jahren im deutschsprachigen Raum verändert. War es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch üblich, seinen Erstling einem Verlag anzubieten, haben sich seit den [19]90er Jahren neue Wege herauskristallisiert, wie junge Schriftsteller zu ihrer ersten Buchveröffentlichung kommen. Das Scouting hat sich von den Verlagen weg in zahlreiche Literaturagenturen, Institutionen, Werkstätten oder Literaturpreisjurys verlagert. Das [◁]Deutsche Literaturinstitut[▷] an der Universität in Leipzig, der Studiengang «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» in Hildesheim, aber auch Wettleseveranstaltungen wie der Klagenfurter [◁]Ingeborg Bachmann-Preis[▷], der Berliner [◁]Open Mike[▷] oder der [◁]Alfred-Döblin-Preis[▷] sind Börsen für Nachwuchsautoren geworden, zu denen die großen Publikumsverlage ihre Lektoren auf der Suche nach Talenten hinschicken. Schreibwerkstätten wie «Textwerk» und «Manuskriptum» in München sind Anlaufpunkte für Nachwuchsautoren geworden. In diese Reihung gehört auch die [◁]Autorenwerkstatt Prosa[▷], die seit 1997 jährlich mit großem Erfolg im [◁]LCB[▷] stattfindet.“²⁴⁷⁹

Als Vorläufer der heutigen «Autorenwerkstatt Prosa» wurde in den 1960er Jahren im Literarischen Colloquium Berlin „[...] eine Art Seminar, [mit dem Titel] [«Schreibwerkstatt] Prosaschreiben[»] von Walter Höllerer ²⁴⁸⁰ [angeboten], der [1963]²⁴⁸¹ das [◁]LCB[▷] gegründet hat [...]“²⁴⁸², und ihm bis 1983²⁴⁸³ als Direktor vorstand. Auch damals galt bereits als grundsätzliche Bedingung, dass Teilnehmende an diesem Seminar maximal eine Publikation vorweisen dürfen.²⁴⁸⁴

Hans Christoph Buch²⁴⁸⁵ nennt den Literaturwissenschaftler Walter Höllerer in seinem in der Wochenzeitung «Die Zeit» am 28.05.2003 publizierten Nachruf

²⁴⁷⁹ Miller, Norbert; Sartorius, Joachim: Editorial. In: spritz. Nr. 193, 48. Jg., Berlin: März 2010. S. 3.

²⁴⁸⁰ Germanist. – Vgl.: Buch, Hans-Christoph: Walter Höllerer. 28. 05. 2003. URL: http://www.zeit.de/2003/23/H_9allerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁸¹ Vgl.: Buch, Hans-Christoph: Walter Höllerer. 28.05.2003. URL: http://www.zeit.de/2003/23/H_9allerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁸² Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁴⁸³ Vgl.: Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁸⁴ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁴⁸⁵ Laut seiner Homepage (Vgl.: <http://www.hans-christoph-buch.de/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.) wird der Vorname Hans Christoph geschrieben; im Artikel in der Wochenzeitung «Zeit» (Vgl.: http://www.zeit.de/2003/23/H_9allerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.) wird er hingegen als Hans-Christoph notiert, weshalb jene Passagen daraus auch mit dieser Schreibweise zitiert werden.

den „[...] erfolgreichsten Literaturmanager West-Berlins [...]“²⁴⁸⁶, der sich insbesondere seiner eigenen Gegenwartsliteratur gegenüber aufgeschlossen verhielt,²⁴⁸⁷ was u.a. auch darin zu begründen ist, dass er selbst als Lyriker tätig war:

„Bereits 1952 debütierte Höllerer als Lyriker mit dem Gedichtband ›Der andere Gast‹ im [◁]Carl Hanser[▷] Verlag. Sein Mentor und Lektor war Georg Britting. Aus diesem ersten Kontakt mit dem [◁]Carl Hanser[▷] Verlag entwickelte sich der Plan, eine literarische Zeitschrift zu gründen. Im Februar 1954 erschien das erste Heft der ›Akzente‹, die Höllerer bis Ende 1967 zusammen mit Hans Bender herausgab.“²⁴⁸⁸

Des Weiteren beteiligte sich Walter Höllerer ab dem Jahr 1954 zum einen als Kritiker, zum anderen als Literat an den Treffen der «Gruppe 47».²⁴⁸⁹ In Hans Christoph Buchs Nachruf wird die Überzeugung deutlich, dass die «Gruppe 47» in ihm vor allem den Autor sah.²⁴⁹⁰ Im Oktober 1962 „[...] lotste Höllerer das alljährliche Treffen der [◁]Gruppe 47[▷] in die Villa am Sandwerder 5, ›ein Labyrinth von Gerümpelkammern‹, wie man befand, aber ein Haus mit Atmosphäre [...]“²⁴⁹¹.

Gemäß dem Gründer des «LCB» sollte diese Einrichtung als „[...] zentrale[r] Punkt auf der Landkarte der deutschsprachigen Literatur [...]“²⁴⁹² verstanden werden oder wie es der Zürcher Literaturwissenschaftler Peter von Matt nannte: „[...] ein Nervenzentrum der gesamten deutschsprachigen Literatur [...]“²⁴⁹³.

Eine klug gewählte Metapher, so Hans-Joachim Neubauer in seiner Darstellung der Historie des Hauses:²⁴⁹⁴ „Tatsächlich bildet das [◁]LCB[▷] einen Mittelpunkt dessen, was Pierre Bourdieu das ›literarische Feld‹ genannt hat, jenes Kräftefeld verschiedener mit dem Lesen und dem Buch zusammenhängender Personen und Institutionen.“²⁴⁹⁵

²⁴⁸⁶ Buch, Hans-Christoph: Walter Höllerer. 28. 05. 2003. URL:

http://www.zeit.de/2003/23/H_9allerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁸⁸ <http://literaturarchiv.de/informationen/ueber-das-haus/walter-hoellerer-1922-2003.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁹⁰ Vgl.: Buch, Hans-Christoph: Walter Höllerer. 28. 05. 2003. URL:

http://www.zeit.de/2003/23/H_9allerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁹¹ Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁹² a.a.O.

²⁴⁹³ a.a.O.

²⁴⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁴⁹⁵ a.a.O.

Die Gründung des «Literarischen Colloquiums Berlin» sei nach Ansicht Hans Christoph Buchs auf jeden Fall

„[...] ein Glücksgriff [gewesen], wie die Liste angehender Autoren zeigt, die er [Höllerer] nach Berlin einlud: Peter Bichsel, Hubert Fichte, Nicolas Born, Hermann Piwitt – auch ich [Hans Christoph Buch] war mit von der Partie. Unsere Lehrer hießen [Günter] Grass, [Peter] Rühmkorf und Peter Weiss, Witold Gombrowicz und Ernst Bloch hielten Gastvorträge, und Höllerer machte uns mit W. H. Auden und Michel Butor bekannt. Später holte er das [«]Living Theater[«] nach Berlin, dazu die poetische Avantgarde von [Andrej] Wosnessenski und [Lawrence] Ferlinghetti bis zum damals noch unbekannten [Ernst] Jandl, und promovierte F[riedrich] C[hristian] Delius zum Dr. phil.“²⁴⁹⁶

Die «Schreibwerkstatt Prosaschreiben» widmete sich neben poetologischen Debatten auch dem Projekt, gemeinsam einen Roman zu verfassen:

„Unter der Mentorenschaft von Hans Werner Richter, Peter Weiss, Günter Grass, Peter Rühmkorf und Walter Höllerer arbeiteten 14 junge, damals noch unbekannte Autoren – Peter Bichsel, Klaus Stiller, Peter Heyer, Hubert Fichte, Wolf Simeret, Elfriede Gerstl, Jan Huber, Wolf D. Rogosky, Martin Doehlemann, Corinna Schnabel, Joachim Neugröschl, Hermann Peter Piwitt, Nicolas Born und Hans Christoph Buch – an einem Gemeinschaftsprojekt, das 1965 unter dem Titel «Das Gästehaus. Roman» veröffentlicht wurde. Kein Meisterwerk, sondern «work in progress». Auch die im Rahmen dieser Autoren-Werkstatt geführten Gespräche über theoretische und praktische Probleme zeitgenössischer Dichtkunst sind in einer Dokumentation mit dem Titel «Prosaschreiben» (Berlin 1964) nachlesbar.“²⁴⁹⁷

Im Mai 1963 gründete man den Trägerverein des «LCB», der – entsprechend seiner Vereinssatzung – zum Zweck hat,²⁴⁹⁸ „[...] durch die Präsentation jüngerer, «wenn möglich anwesender» Autoren und «artverwandter Berufsgruppen» [...]“²⁴⁹⁹, die Wissenschaft und Kunst zu fördern.

Finanziert wurde der Verein durch Programm-Mittel des US-amerikanischen Historikers und Journalisten²⁵⁰⁰ Shephard Stone²⁵⁰¹ und der Ford-

²⁴⁹⁶ Buch, Hans-Christoph: Walter Höllerer. 28. 05. 2003. URL:

http://www.zeit.de/2003/23/H_9allerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁹⁷ <http://www.lcb.de/archiv/index.htm?monat=05&jahr=03> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2010.

²⁴⁹⁸ Vgl.: Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [«]Literarische Colloquium Berlin[«]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁴⁹⁹ a.a.O.

²⁵⁰⁰ Curter, Maria: Ein Genie der Freundschaft. Edition Luisenstadt. 1998. URL: <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstext/9803pord.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

Foundation:²⁵⁰² „Nur so konnte Höllers Traum Wirklichkeit werden, ein Laboratorium der Künste zu schaffen, einen staatsfernen Freiraum ohne Mitgliedsausweis oder ästhetische Normierung.“²⁵⁰³

Alsdann kam auch das Land Berlin als Finanzier hinzu.²⁵⁰⁴ Bis heute erhält das «LCB» feste Zuwendungen seitens des Berliner Senats, um die «Autorenwerkstatt Prosa» zu veranstalten.²⁵⁰⁵

„Doch die Arbeit am symbolischen Kapital Literatur ist nicht umsonst zu organisieren, und auch ein Netzwerk dieser Größe kann alleine die Kosten die[ses] Veranstaltungsprogramms nicht tragen, die nur zum Teil von öffentlichen Mitteln gedeckt werden. Also schafft das Haus seine eigenen Einnahmen – durch Vermietungen, Eintrittsgelder und nicht zuletzt durch Sponsoren: Heute finanziert das [c]LCB[>] einen

²⁵⁰¹ „Im Rahmen seines Amtes, das er von September 1950 bis Ende Juli 1952 innehatte, bemühte sich Shepard Stone nachhaltig um den Aufbau einer demokratischen Presse im Nachkriegsdeutschland, unterstützte Verleger und Journalisten auch beim Erschließen von Geldquellen und förderte verschiedene Austauschprogramme. Nach Ablauf seiner Amtszeit [Er leitete das Amt für öffentliche Angelegenheiten und Informationswesen beim amerikanischen Hochkommissar in Deutschland, John McCloy.] kehrte er gemeinsam mit dem zurückgetretenen Hochkommissar McCloy in die Vereinigten Staaten zurück, wo er 1953 in den Stab der Ford Foundation aufgenommen wurde und in den Jahren von 1954 bis 1968 Direktor der dortigen Abteilung für internationale Angelegenheiten war. In dieser Funktion trat er besonders als Förderer West-Berlins hervor. Er vermittelte Millionenspenden für den Ausbau der Freien Universität Berlin (Osteuropa-Institut), für verschiedene wissenschaftliche Institute und die Deutsche Oper.“

(Curter, Maria: Ein Genie der Freundschaft. Edition Luisenstadt. 1998. URL: <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstext/9803pord.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.)

²⁵⁰² Vgl: Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [c]Literarische Colloquium Berlin[>]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

Vgl. auch: „The Ford Foundation was established on Jan. 15, 1936, with an initial gift of \$25,000 from Edsel Ford, whose father Henry, founded the Ford Motor Company. During its early years, the foundation operated in Michigan under the leadership of Ford family members. Since the founding charter stated that resources should be used <for scientific, educational and charitable purposes, all for the public welfare, > the foundation made grants to many kinds of organizations. [...] Today, the Ford Foundation, led by Luis Ubiñas, our ninth president, remains committed to advancing human welfare. Headquartered in New York City, we make grants in all 50 states and, through 10 regional offices around the world, support programs in more than 50 countries. Over the years, our trustees have been drawn from the United States, Latin America, Africa and Asia and have brought experience in business, government, higher education, law, nonprofit management and the civic sector with a diversity of approaches and continuity of purpose.“ (<http://www.fordfound.org/about-us/history> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.)

Vgl. auch: Die Darstellung der einzelnen Projekte, wobei hier die Berliner Initiative nicht explizit dokumentiert ist, sich jedoch auffallend viele Kunstprojekte in den 1950er und 1960er Jahren finden. (<http://www.fordfound.org/about-us/timeline#1>– Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.)

²⁵⁰³ Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [c]Literarische Colloquium Berlin[>]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁵⁰⁴ Vgl.: a.a.O.

Ein exaktes Datum ließ sich leider nicht eruieren.

²⁵⁰⁵ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

erheblichen Teil seines Veranstaltungsetats durch selbständig eingeworbene Drittmittel.²⁵⁰⁶

Für die öffentlichen Aktivitäten werden rund ein Drittel der für das Programm zur Verfügung stehenden Summe aufgewandt, der Großteil des Etats steht den Werkstätten und AutorInnen-Treffen, der Förderung der Übersetzung sowie den Stipendien, die an LiteratInnen vergeben werden, zur Verfügung.²⁵⁰⁷

Im Sinne des «LCB» heißt die Förderung der Kunst vor allem

„[...] Begegnungen und Gespräche ermöglichen – zum einen zwischen den Autoren und Übersetzern, zum anderen zwischen ihnen und Vertretern weiterer literarischer Professionen, also Verlegern, Kritikern, Journalisten – und nicht zuletzt auch zwischen den schreibenden Gästen des Hauses und ihrem Publikum, den Leserinnen und Lesern.“²⁵⁰⁸

Im Gegensatz zu manchen Literaturhäusern und anderen Orten, die sich der literarischen Veranstaltung verschrieben haben, verfügt das «LCB» auch über elf Gästezimmer, welche AutorInnen, ÜbersetzerInnen, StipendiatInnen zur Verfügung stehen.²⁵⁰⁹

1996 griff man die Seminar-Idee Walter Höllerers erneut auf;²⁵¹⁰ Motivation hierzu lieferte die Verteuerung der amerikanischen Lizenzen und zugleich ein daraus resultierendes gesteigertes Interesse für deutschsprachige Literatur.²⁵¹¹ Seither dominiert die Werkstätten-Arbeit während gewisser Zeiträume die Tätigkeit desjenigen Angestellten des «LCB», der für den Arbeitsbereich deutschsprachige Gegenwarts-Literatur verantwortlich ist,²⁵¹² in den letzten Jahren war dies Thorsten Dönges,²⁵¹³ welcher derzeit von Marcel Regenberg²⁵¹⁴ vertreten wird.²⁵¹⁵

²⁵⁰⁶ Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [«]Literarische Colloquium Berlin[»]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁵⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁰⁸ a.a.O.

Auch die «schule für dichtung» in Wien sieht primär in ihrem Fokus die Ermöglichung einer Begegnung zwischen etablierten AutorInnen und angehenden LiteratInnen. Dennoch sind beide Konzepte m. E. nicht zu vergleichen, da das «LCB» auf Dauer setzt, die «schule für dichtung» jedoch betont punktuell arbeitet, sich die Begegnungen verstärkt in den virtuellen Raum verlagern und daher im Hinblick auf ihre Effektivität marginalisiert werden. Siehe auch Kapitel 6. 2., S. 494–548.

²⁵⁰⁹ Vgl.: Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [«]Literarische Colloquium Berlin[»]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁵¹⁰ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵¹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁵¹² Vgl.: a.a.O.

²⁵¹³ Vgl.: <http://www.lcb.de/service/kontakt/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

²⁵¹⁴ Marcel Regenberg ist seit 2008 am «LCB» tätig, war jedoch bislang für andere Arbeitsbereiche zuständig. Vgl.: Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵¹⁵ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

1997 begann das Programm mit der Ausschreibung des Stipendiums,²⁵¹⁶ die Idee, ein Seminar in dieser Form anzubieten, ist nach meinem bisherigen Forschungsstand singulär. Sie entstand vor dem Hintergrund, dass diese Möglichkeit für alle deutschsprachigen AutorInnen, unabhängig von nationalen Grenzen, gedacht sein sollte.²⁵¹⁷ Ursprünglich, so Thorsten Dönges im Interview, sei jener Betrag wesentlich höher dotiert gewesen, weil er als maximal sechsmonatiges Aufenthaltsstipendium konzipiert war, während dessen die StipendiatInnen auch im «LCB» logierten, um so ein ruhiges Arbeiten an einem längeren Prosawerk zu ermöglichen; zum anderen war es von Beginn an gleichfalls als Auszeichnung eines interessanten Projektes eines unbekannten Autors, einer unbekannten Autorin gedacht.²⁵¹⁸ Thorsten Dönges ist sich dessen bewusst, dass die nunmehr zur Verfügung gestellte finanzielle Zuwendung von einmalig 1.800 Euro, mit deren Annahme man sich auch verpflichtet, den Fristen und Terminen nachzukommen,²⁵¹⁹ eher einem zusätzlichen Schmankerl gleichkomme und nicht mehrmonatige Lebenskosten abdecken könne.²⁵²⁰

In den auf der Website des «LCB» veröffentlichten Richtlinien heißt es: „Das Ziel der [◁]Autorenwerkstatt Prosa[▷] ist, jüngere Autoren, die bereits ihre literarische Befähigung haben erkennen lassen, durch ein Stipendium zu fördern und ihnen die Gelegenheit zu bieten, eine Sensibilisierung im Umgang mit Sprache und eine Verfeinerung in der Beherrschung literarischer Mittel zu gewinnen.“²⁵²¹

Die Formulierung „[...] bereits ihre literarische Befähigung haben erkennen lassen [...]“ beziehe sich, so Thorsten Dönges, auf den Einreichungstext, nicht auf ein vorhergehendes Schaffen oder etwaige Publikationen, abgesehen von Textbeiträgen in Anthologien oder Zeitschriften, weil man Wert darauf lege, dass BewerberInnen noch nicht debütiert hätten.²⁵²²

²⁵¹⁶ Vgl.: Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁵¹⁷ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵¹⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁵¹⁹ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/richtlinien.htm> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010. Inzwischen offline.

²⁵²⁰ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵²¹ <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/richtlinien.htm> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010. Inzwischen offline.

(Vgl. in verkürzter Form:

http://www.kulturpreise.de/web/preise_info.php?cPath=6&page=2&preisd_id=4249 – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.)

²⁵²² Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

Eine definierte Altersobergrenze gebe es nicht, die Formulierung «jünger» sei gewollt nebulos gehalten, +/- 35 werde angestrebt; wesentlicher als das Geburtsjahr erachte man jedoch die Qualitäten des Textes, mit dem sich die einzelnen AutorInnen um das Stipendium bewerben; auch Spätberufene wolle man nicht ausschließen.²⁵²³

Für die Bewerbung sind bei der Jury, die sich jeweils aus den Lehrenden des kommenden Jahrganges zusammensetzt, und die daher stets wechselt, neben einem Exposé und einem kurzen Lebenslauf auch eine rund dreißigseitige Arbeitsprobe des Prosaprojekts, an dem man während der Autorenwerkstatt arbeiten möchte, einzureichen.²⁵²⁴ Etablierte AutorInnen sowie jene, die bereits eigenständige Prosa-Publikationen veröffentlicht haben, sind von der Teilnahme ausgeschlossen, bei einem Kleinstverlag könne man über eine Bewerbung sprechen.²⁵²⁵ Im Interview äußerte sich Thorsten Dönges auch ablehnend gegenüber einer Aufnahme von AutorInnen, die bereits in anderen einschlägigen Studiengängen involviert sind: „Wir nehmen keine Bewerber, die gerade in einem Studium sind. Weil ich mir das selber sehr anstrengend vorstelle, man präsentiert den Text in Hildesheim, dann fährt man nach Berlin, stellt ihn dort vor ...“²⁵²⁶ Hingegen spreche nichts gegen ein zeitliches Nacheinander von einer Schreibschule, «Klagenfurter Literaturkurs» und der «Autorenwerkstatt».²⁵²⁷ Zahlreiche Studierende im Bereich Literatur – sei es in Leipzig, Hildesheim, Biel bewerben sich Jahr für Jahr um eine Teilnahme an der Werkstätte im «LCB», was Regenberg persönlich rätselhaft vorkomme, weil er sich frage, warum diese den Besuch eines solchen Seminars neben einem Studium für sinnvoll erachten, den Text ein weiteres Mal auf den Prüfstein legen wollen.²⁵²⁸

Weshalb die Einreichung zur «Autorenwerkstatt Prosa» nicht anonymisiert erfolge, wenn doch bloß die Textprobe von entscheidender Bedeutung sei, begründet Marcel Regenberg damit, dass es nicht den Charakter eines Wettbewerbs haben solle,²⁵²⁹ und darüber hinaus sei es „[...] auch wichtig, dass wir wissen, mit wem wir es zu tun haben, [weil] es auch um [die] Gruppe [als solche] geht, [...] um [die] Arbeit unter- und miteinander [...]“²⁵³⁰.

²⁵²³ Vgl.: a.a.O.

²⁵²⁴ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/richtlinien.htm> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2010.

²⁵²⁵ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵²⁶ a.a.O.

²⁵²⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁵²⁸ Vgl.: Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵²⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁵³⁰ a.a.O.

Diese Einschätzung bleibe verständlicherweise eine Gefühlssache, doch sehe man Entwicklungsschritte in der Biographie, und manchmal sei es auch hilfreich, gerade wenn der eingereichte Text nicht überzeuge, zu wissen, was er oder sie zuvor in Anthologien oder Zeitschriften bereits veröffentlicht habe.²⁵³¹ Im Hinblick auf die Notwendigkeit, mögliche gruppenspezifische Prozesse abzuschätzen, nennt Regenberg das Beispiel promovierter Philologe und Hilfsarbeiter, beide bewerben sich mit einem ausgezeichneten Text,²⁵³² doch „[...] es könnte für ihn [den Hilfsarbeiter] ein Problem sein [...]“²⁵³³, weil er erlebe, dass er mit Begrifflichkeiten nicht umgehen könne, die für andere gewohnt sind.²⁵³⁴

5. 3. 2. Lehrkonzept

Thorsten Dönges wies im Interview darauf hin, dass das Angebot im Rahmen der «Schreibwerkstatt Prosaschreiben» zu Beginn der 1960er Jahre anderer Natur war als heute, da der Fokus einst verstärkt darauf lag, explizite Schreibaufgaben zu stellen; eine sei nach Thorsten Dönges gewesen, dass folgende Idee literarisch zu gestalten sei: Ein Protagonist entferne sich bei abnehmender Beleuchtung.²⁵³⁵ Was gegenwärtig üblicherweise in der «Autorenwerkstatt Prosa» am Programm stünde, habe im Gegensatz zu dem Format, das Walter Höllerer einst anbot, wenig mit «Creative Writing» zu tun, so Thorsten Dönges, grenzt jedoch sogleich mit dem Nachsatz ein, wenn er recht verstehe, worum es dabei gehe.²⁵³⁶ Seine Ansicht begründet er damit, dass sich die Leitenden der «Autorenwerkstatt Prosa» sowie die Gruppe auf jeden einzelnen Text einlassen wollen, um „[...] mit den Texten, die vorliegen, [zu] arbeiten [...]“²⁵³⁷ und keine Rezepte für den „Supertext“²⁵³⁸ erörtern;²⁵³⁹ zentrales Thema des Seminars sei, wiederholt er, die intensive Textarbeit, die Frage, was stecke im Text und wie könnten dessen Ansätze optimiert werden.²⁵⁴⁰

²⁵³¹ Vgl.: a.a.O.

²⁵³² Vgl.: a.a.O.

²⁵³³ a.a.O.

²⁵³⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁵³⁵ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵³⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁵³⁷ a.a.O.

²⁵³⁸ a.a.O.

²⁵³⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

Ergänzt sollte werden, dass jede/r seriöse Lehrende ebenjene Technik anwendet. Die Abgrenzung, welche Thorsten Dönges hier vornimmt, kann im Grunde genommen daher einzig auf Basis der historischen Entwicklung der Schreibstudiengänge im deutschsprachigen Raum verstanden werden. (Vgl. auch nachfolgende Fußnote zur Aussage Marcel Regenbergs.)

Auch Marcel Regenberg betonte die gleiche Differenz zu Höllers Werkstatt sowie außerdem zu anderen Creative-Writing-Lehrgängen, die ein rundes Curriculum anbieten:

„Ich sehe einen großen Unterschied zu dem, was wir machen, weil es bei uns nicht darum geht, jemandem das Schreiben generell beizubringen, wir arbeiten mit Leuten, [bei denen] wir eine literarische Qualität bereits erkennen, mit Texten, die ein interessantes Projekt bedeuten können. Diese Autoren mit diesen Texten möchten wir sammeln. D.h.: Wir arbeiten konkret an dem Text, gehen ihn analytisch durch, indem wir alle Facetten des Textes besprechen, Grammatik, Zeichensetzung; Schwächen hat auch jeder, es schadet nicht, gewisse Grundlagenarbeit zu machen. Aber dadurch, dass wir keinen kompletten Studiengang durchführen [...], unterscheiden wir uns.“²⁵⁴¹

Inwiefern Höllers Seminar-Vorstellungen eventuell auch von seinen Aufenthalten als Gastprofessor in den USA geprägt waren, ließ sich nicht mit Sicherheit eruieren. Er lehrte 1960 an der «University of Wisconsin», 1973 und 1988 an der «University of Illinois».²⁵⁴² An der «University of Wisconsin» selbst kam er mit «Creative Writing» als universitärem Studiengang im engeren Sinn vermutlich nicht in Berührung, da diese ihn erst seit 1978²⁵⁴³ anbietet; hingegen hat die «University of Illinois» diese Studienrichtung – zumindest für Undergraduates – seit rund 60 Jahren im Programm.²⁵⁴⁴ Es wäre also durchaus denkbar, dass er aufgrund seiner Aufenthalte an amerikanischen Universitäten dieses System aus eigenem Erleben kannte.

²⁵⁴¹ Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

Allgemein ist hier anzumerken, dass man am «LCB» ebenso wie an der Mehrheit der Institute mit denen Recherchegespräche geführt wurden, um Abgrenzungen gegen andere Studien- oder Lehrgänge bemüht ist. Zum einen gegen andere Lehrorte, zum anderen jedoch ebenfalls entweder explizit pro eine Aufnahme der Theorie in die Lehre (Frankreich, «Aleph-Écriture») oder vehement dagegen (Spanien, «Escuela de Escritores»). Auch was die Bezeichnung der Lehre, die Etikettierung, betrifft, gibt es nationale Differenzen: Insbesondere im deutschsprachigen Raum steht man dem Terminus «Kreatives Schreiben» kritisch gegenüber, was meines Erachtens und wie von Thomas Klupp, Lehrender in Hildesheim, im Interview bestätigt wurde, offensichtlich mit der Geschichte der Schreiblehrgänge im deutschsprachigen Raum und deren Aufkommen vor dem theoretischen Hintergrund, Schreiben könne jeder, zu tun hat. In Hildesheim beschloss man daher eine Benennung des Master-Studiums in «Literarisches Schreiben und Kulturjournalismus».

(Vgl.: Thomas Klupp, E-Mail-Auskunft, 30. 11. 2011.)

(Vgl. auch: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=856> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.)

Sowie Kapitel 4., S. 269–272 und S. 294–298.

²⁵⁴² Vgl.: <http://literaturarchiv.de/informationen/ueber-das-haus/walter-hoellerer-1922-2003.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011

²⁵⁴³ Vgl.: <http://www.creativewriting.wisc.edu/about/history.html> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.

²⁵⁴⁴ Vgl.: <http://creativewriting.english.illinois.edu/undergraduate/about/> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.

Dass die exakte kritische Analyse einer eigenen Arbeit sowie die detaillierte Auseinandersetzung mit Werken anderer stets einen intellektuellen Gewinn über den einen zu besprechenden Text hinaus bringen kann, liegt auf der Hand. Für den Stipendiaten Sina Tahayori waren es insbesondere Fragen der Figurengestaltung, wie man diese einführen, sie schnell und unauffällig skizzieren könne, ohne dass man dadurch den Erzählfluss beeinträchtigt, „[...] Ungereimtheiten im Text [...]“²⁵⁴⁵ sowie Besonderheiten der Perspektive:

„Mir ging es darum herauszufinden, welche Perspektive die adäquatere für das Thema ist. Es hat sich herausgestellt, dass der Wechsel der Perspektive eine gute Entscheidung war, weil ich durch die 3. Person die Möglichkeit hatte, aus der Sicht meines Protagonisten die Geschichte zu erzählen oder mich [auch] von ihm ein paar Schritte zu entfernen und seine Umgebung auszuleuchten.“²⁵⁴⁶

Katharina Hartwell wies darauf hin, ihr sei die korrekte Verwendung der Zeiten, insbesondere bei komplexeren Textstrukturen, die mit Rückblenden arbeiten, und die Bedeutung der Exaktheit bewusster geworden: „[...] [M]ir ist im Seminar aufgefallen, dass ein ohnehin schon schwer zu verstehender Text unnötig verwirrend wird, wenn man bei den Kleinigkeiten nicht sauber arbeitet.“²⁵⁴⁷

In der «Autorenwerkstatt Prosa» des «LCB» habe man sich in der Regel entschlossen, Schreibübungen nur an einem Tag aufzugeben; einige solcher Aufgabenstellungen schildere Ursula Krechel in ihrem Buch «In Zukunft schreiben», welches im Jahr 2003 im Verlag «Jung und Jung» erschien. Andere Übungen, die man den Teilnehmenden je nach Bedarf empfehle, fokussieren allgemeinere Themenbereiche wie zum Beispiel die Bedeutung von Notizen und wie man damit arbeite.²⁵⁴⁸ Immer jedoch entstehen diese Aufgabenstellungen aus der jeweiligen Gruppe heraus und stellen daher eine Reaktion auf Fragestellungen, auf Themen, die in ihr zuvor anklangen, dar.²⁵⁴⁹

Bewusste Lektüre der Werke anderer AutorInnen und Analyse des Gelesenen sei zumindest kein vorab festgesetzter Programmpunkt, doch häufig ergebe sich im Text-Gespräch der Hinweis auf dieses oder jenes Werk der Weltliteratur als Lektürehinweis für TeilnehmerInnen; ebenso verhält es sich mit den Lehrbereichen Rhetorik und/oder Poetik.²⁵⁵⁰

²⁵⁴⁵ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁵⁴⁶ a.a.O.

²⁵⁴⁷ Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010.

²⁵⁴⁸ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

Wie bei allen anderen Initiativen fällt auch hier am «LCB» auf, dass sich der Kreis schließt und manche StipendiatInnen als Lehrende wiederkehren: So besuchte zum Beispiel Burkhard Spinnen 2004 die «Autorenwerkstatt Theatertexte» bei dem Übersetzer²⁵⁵¹ Hinrich Schmidt-Henkel²⁵⁵² und kehrte als Lehrender 2007 wieder. Dass es sich bei Burkhard Spinnen auch 2004 keinesfalls um einen Debütautor gehandelt haben kann, da er bereits seit 1991 mehrfach mit Literaturpreisen ausgezeichnet worden war,²⁵⁵³ seit 1995 als freier Schriftsteller tätig ist,²⁵⁵⁴ und zudem von 1998 bis 2000 eine Professur am «Deutschen Literaturinstitut» der Universität Leipzig («DLL»)²⁵⁵⁵ inne hatte, sei hier nur am Rande angemerkt.

Trotz aller Abgrenzungsbemühungen zu den Anfängen der Werkstatt wird in der Geschichtsschreibung des «LCB» von einer „[...] Art schreibdidaktischer Genealogie des [◁]LCB[▷] [...]“²⁵⁵⁶ gesprochen, die nach und nach entstanden sei, von „[...] eine[r] Schule der Literatur, die bis in die Anfänge der sechziger Jahre [...]“²⁵⁵⁷ zurückverfolgt werden könne. Neben den AutorInnen der Werkstatt sind in „[...] dieser Tradition der Anstiftung zum literarischen Schreiben [...]“²⁵⁵⁸ auch jene zu nennen,

„[...] [die] in poetologischen Vorträgen und literarischen Lesungen die Welt der Fiktion erkundet haben. Unter ihnen waren Autorinnen, Autoren und Gelehrte wie Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Ernst Bloch, Johannes Bobrowski, Günter Eich, Wilhelm Emrich, Günter Bruno Fuchs, Ernst Jandl, Hans Mayer, Pier Paolo Pasolini oder John Steinbeck, um nur einige der inzwischen verstorbenen Gäste aus den frühen Jahren zu nennen.“²⁵⁵⁹

Neben der «Autorenwerkstatt» sind andere Mittel der Förderung seitens des «LCB»

„[...] auch die Literaturpreise, die am Sandwerder vergeben werden. Das [◁]LCB[▷] organisiert mehrere der national und international angesehenen literarischen Wettbewerbe, so den Alfred-Döblin-Preis und den Lyrikdebutpreis. Mit den meisten dieser Auszeichnungen werden junge Autorinnen und Autoren geehrt, damit ihre Arbeit am Ästhetischen auch ökonomische Früchte trägt. Über das Preisgeld

²⁵⁵¹ Vgl.: <http://www.koerber-stiftung.de/koerberforum/gaeste/gaeste-details/gast/hinrich-schmidt-henkel.html> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010.

²⁵⁵² Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2004.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁵⁵³ Vgl.: <http://www.schoeffling.de/content/autoren/Burkhard-Spinnen.html> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010.

²⁵⁵⁴ Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/jury/2> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010.

²⁵⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁵⁶ Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. Werkstätten, Stipendien, Preise. o. D. URL:

<http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/werkstaetten.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.

²⁵⁵⁷ a.a.O.

²⁵⁵⁸ a.a.O.

²⁵⁵⁹ a.a.O.

hinaus unterstützt jede öffentliche Anerkennung einen Autor auf seinem Weg in den Markt.“²⁵⁶⁰

5. 3. 3. Die Frage der Lehrbarkeit

Im Hinblick auf die Frage der Lehrbarkeit Literarischen Schreibens gibt Thorsten Dönges sich gelassen: „Die Lehrbarkeits-Debatte wird auch nie vom Tisch kommen; glaube ich. Darüber können wir uns endlos unterhalten. Natürlich kann man Schreiben lernen, wir haben es ja alle gelernt, in der Schule, da wird doch auch geschrieben.“²⁵⁶¹ Ob man dieses miteinander vergleichen könne? „Das ist genau der Punkt. Wie schreibe ich einen sau-guten Roman – wenn es [eine Anleitung] dafür gebe, und man [sie] nur für 9 Euro 90 kaufen müsste, hätten wir sie alle zuhause und wären alle Bestsellerautoren.“²⁵⁶² Wie ein Debüt zu einem Bestseller werde, könne man, so Dönges, niemandem beibringen, ebenso wenig könne man Talent lehren, das müsse jemand schon haben.²⁵⁶³

Auf die Frage, ob er an die Lehrbarkeit glaube, antwortete Dönges: „Ich glaube an die Texte, die ausgewählt werden, an denen wir arbeiten; ich glaube, dass diese Texte Potenzial haben und dass aus diesen Texten ein Buch werden wird.“²⁵⁶⁴

Implizit wird hier auch der Fokus, den das «LCB» in der «Autorenwerkstatt Prosa» setzt, deutlich; es geht nicht um Grundlagen des Erzählens, sondern, so Thorsten Dönges²⁵⁶⁵ und auch Marcel Regenberg,²⁵⁶⁶ um eine Begleitung von AutorInnen, deren Talent sich bereits in Form von qualifizierten Erstlingstexten zeigen muss. Dönges formuliert es so: „Das muss der Text sein, bei dem ich ›Wow‹ sage – und Ursula Krechel auch ›Wow‹ sagt. – Warum wir ›Wow‹ sagen, das hat bei jedem Text ganz verschiedene Gründe.“²⁵⁶⁷ Jener Ausruf der Begeisterung, so fügt er hinzu, könne zwar in seiner Lautstärke verschieden sein, doch habe er zu existieren.²⁵⁶⁸

Abgesehen von der «Autorenwerkstatt Prosa» sei es dem «LCB» generell ein Anliegen, Hilfestellung bei der Verlagssuche zu geben, denn seit dessen Bestehen wandten sich zahlreiche junge AutorInnen an das «LCB» mit der Bitte

²⁵⁶⁰ a.a.O.

²⁵⁶¹ Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵⁶² a.a.O.

²⁵⁶³ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁶⁴ a.a.O.

²⁵⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁶⁶ Vgl.: Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵⁶⁷ Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

um einen externen Blick auf den Text, um Hilfestellungen bei der Beurteilungen des eigenen Schreibens; dem aber seien während der regulären Arbeit der MitarbeiterInnen des «LCB» zeitliche Grenzen gesetzt, welche das Unternehmen bereits in den Anfängen scheitern lassen müsse, da niemandem mit oberflächlichen Blicken gedient sei, mehr sei jedoch nicht möglich.²⁵⁶⁹

Einen weiteren bedeutenden Arbeitsfokus sehe Marcel Regenbergs darin, neue SchriftstellerInnen zu entdecken, zu fördern,²⁵⁷⁰ was zunehmend schwierig werde, denn heute würden talentierte angehende AutorInnen „[...] bereits früher auffällig [...]“²⁵⁷¹, sei es mittels Publikationen in Zeitschriften, in Anthologien, Auftritten bei «Open Mikes» ...²⁵⁷²

Interessanter als die Debatte um die Lehrbarkeit an und für sich, erscheine ihm die Frage, ob die Veränderungen eines Textes andere seien, wenn jemand auf sich gestellt diesen bearbeite oder wenn es im Prozess des Feedbacks in der Gruppe geschehe.²⁵⁷³ „Bei uns ist das eine Kombination, sie fahren danach mit diesem Text und mit den Anregungen aus der Werkstatt nach Hause und müssen dann doch alleine entscheiden, was sie davon aufnehmen, welche Einwände, welches Lob sie Ernst nehmen. Letztlich ist wieder jeder alleine mit dem Text.“²⁵⁷⁴

Die Herausgeber des «spritz» äußern sich in ihrem Vorwort zu Heft 189 im Hinblick auf den Streitpunkt der Lehrbarkeit:

„Die Frage ist schnell entschärft, wenn man sie ein wenig umformuliert, etwa dahingehend, ob man Texte hinterfragen, lektorieren oder redigieren kann. Wird die Frage so gestellt, ist die Antwort dann auch schnell gegeben. Das kann man natürlich, und das sind im Wesentlichen die Techniken, die in der [⌜]Autorenwerkstatt[⌞] des [⌜]Literarischen Colloquiums[⌞] angewandt werden.“²⁵⁷⁵

Tobias Roth, einer der Stipendiaten des Jahres 2010,²⁵⁷⁶ brach im E-Mail-Interview, im Gegensatz zu allen anderen Befragten, in seiner Antwort, ob er

²⁵⁶⁹ Vgl.: Marcel Regenbergs im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁷¹ a.a.O.

²⁵⁷² Vgl.: a.a.O.

²⁵⁷³ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵⁷⁴ a.a.O.

Eine Erfahrung, die so in jedem seriösen Lehrbetrieb, der angehende AutorInnen an eigenständiges Arbeiten heranführen will, gegeben sein muss. Vgl. auch:

„Am Ende ist man mit der Fertig[st]ellung und der finalen Entscheidung über den eigenen Text alleine. Was auch so gut ist. Gut und wichtig wie gegen die Meinung von Dozenten und Mitstudenten zu handeln und zu schreiben, um sich als eigenständige künstlerische Persönlichkeit entwickeln zu können.“

(Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.)

²⁵⁷⁵ Miller, Norbert; Sartorius, Joachim: Editorial. In: spritz. Nr. 189, 47. Jg., Berlin: März 2009.

S. 3.

²⁵⁷⁶ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2010.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.

Vorteile im institutionellen Weg verglichen mit dem autodidaktischen sehe, der klassischen Philologie eine Lanze:

„Gerade im Falle eines solchen Vergleiches finde ich es schwierig, den Moment des Lernens im Umgang mit und in der Erzeugung von Texten in einem Begriffsfeld von Ausbildung, Weiterbildung und Autodidaktik zu diskutieren. Der Versuch, einen literarischen Text zu schreiben, kann nicht von klaren Handlungsanweisungen begleitet werden, und bleibt auch am Ende in seiner Einschätzung zu prekär – was sich allerdings nicht bis auf die handwerkliche Seite eines solchen Textes erstreckt. Das Handwerk des Lesens und Schreibens lässt sich nur durch intensives Lesen und Schreiben befördern. Es hängt m.E. ganz am Naturell eines Autors, ob sich diese Konzentration besser in Gruppen oder besser allein einstellt und aufrecht erhalten lässt. Grundsätzlich aber schätze ich den Anteil des einsamen Arbeitens als notwendigen Löwenanteil de[s] gesamten Schreibprozesses. Da man sich dabei mit Text und Welt und zugleich allein beschäftigt, ist wohl hierin jeder Autodidakt und zugleich niemand auf sich gestellter Autodidakt. Für kurzfristige, punktuelle Stipendi[en] bin ich[, be]vor [...] [mich das] [⋀]LCB[⋀] [einlud,]nicht ausgewählt worden; in einem universitären Kontext eine Schreibschule zu besuchen (Hildesheim, Leipzig, etc.) erscheint mir nach Augenzeugenberichten und nach eigener Augenzeugenschaft nicht erstrebenswert, da a) mir weder die Kaderbildung kleiner Gruppen in relativ kleinen Ortschaften angenehm scheint, b) der Markt sehr viel weiter in den Seminarraum hineinragt, wie es am [⋀]LCB[⋀] der Fall ist, c) mir die schleichende Verpflichtung auf bestimmte ästhetische Maßgaben durch die Länge der Betreuungsverhältnisse unumgänglich erscheint,²⁵⁷⁷ d) sich für mich die gute alte Philologie als universitäre Tätigkeit nicht nur als fruchtbar, sondern als unumgängliche Vermittlungsplattform zur intensiven Bekanntschaft mit Literatur erwiesen hat.“²⁵⁷⁸

Thomas Klupp, selbst Absolvent eines Schreibstudiengangs und nun Lehrender in Hildesheim betont:

„Die Gründe, die Tobias Roth gegen ein Studium an einer Schreibschule ins Feld führt, sind durchaus nachvollziehbar. Tatsächlich wäre es für eine (eher eremitisch gepolte) Autorenpersönlichkeit wie ihn wohl unproduktiv, in einen Schreibraum wie Hildesheim, Leipzig, Wien oder Biel einzutreten. Wer den Markt a priori als problematisch ansieht und mit sozialen Dynamiken nichts anfangen kann, wird hier nicht glücklich. Fraglich bleibt allerdings sein durch «Augenzeugenberichte» und «eigener Augenzeugenschaft» gewonnener Eindruck, dass es an den genannten Orten eine Verpflichtung auf bestimmte ästhetische Maßgaben gibt. Schreibschulen lassen sich in erster Linie ja als Milieus oder auch Szenen verstehen, wo sich literarisch begeisterte und ambitionierte Individuen treffen, um sich über ihre jeweiligen Literaturen auszutauschen. Da lassen sich so viele unterschiedliche ästhetische Vorstellungen, so viele unterschiedliche Arbeitsweisen ausmachen (von Seiten der Lehrenden wie auch der Studierenden), dass das Argument der Länge des Betreuungsverhältnisses viel zu kurz greift.

²⁵⁷⁷ Vgl. auch Karin Fleischanderls Aussage, Kapitel 6. 4., S. 559–560.

²⁵⁷⁸ Tobias Roth, E-Mail-Interview, 06. 12. 2010.

Das Gegenteil ist der Fall: Es geht für den Einzelnen eher darum, in der Vielfalt der vorgestellten Produktionsweisen und Tonlagen das herauszufiltern, was das eigene Schreiben weiterbringt. Davon erzählt indirekt ja auch die thematische und formale Unterschiedlichkeit der Texte, die aus solchen Schulen hervorgehen. Von Dorothee Elminger zu Thomas Pletzinger, von Sabrina Janesch zu Ricarda Junge, von Sebastian Polmans zu Clemens Meyer – vielfältiger geht es kaum.²⁵⁷⁹

Marcel Regenberg betont, er stehe der Frage der Lehrbarkeit „[...] sicher auch kritisch gegenüber [...]“, obgleich er hinzufügt, er kenne «Creative Writing»-Lehrgänge nicht von innen, weder aus den USA, noch habe er in Leipzig studiert.²⁵⁸⁰ Die Lehre Literarischen Schreibens vergleicht er mit derjenigen anderer Künste, wo es gleichfalls darum gehe, dass Talent bereits erkennbar sei und man danach die Förderungsmöglichkeit schaffe, um mit denjenigen, die diesen Weg gehen wollen, an bestimmten Dingen zu arbeiten, die Grundlagen durch Anschauungsmaterial, in diesem Fall also literarische Werke, zu vermitteln, das sei sicherlich auch in der Literatur möglich; wie viel Zeit es benötige, wage er jedoch nicht zu sagen.²⁵⁸¹ Seiner Überzeugung nach müsste das Lesen in jeder Aus- und Weiterbildung einen zentralen Stellenwert einnehmen, darüber hinaus hätten auch bereits umfassende Vorkenntnisse der Weltliteratur vorhanden zu sein.²⁵⁸² Ebenso müsste Sprachgefühl gegeben sein.²⁵⁸³ Dass dieses dennoch ausbaufähig, lehrbar sei, wisse er aus eigener Erfahrung.²⁵⁸⁴ Weise man zum Beispiel AutorInnen auf Wiederholungen hin, führe ihnen explizit bestimmte sprachliche Elemente ihres Duktus’ vor Augen, so stelle er fest, dass dies schon fruchtbar sei.²⁵⁸⁵ Ein Gefühl für Rhythmus, für Zeit, für Personen habe sicherlich teilweise vorhanden zu sein, zum Teil sei es aber auch lehrbar.²⁵⁸⁶ Erstaunlich sei für ihn, dass viele Teilnehmende einen Text fabrizieren, aber nicht den Bezug zur Person aufbauen, oder sie negieren Fragen der Erzählperspektive, im Sinne eines «Was kann wer wann wissen».²⁵⁸⁷ Wäge er den autodidaktischen gegen den institutionellen Weg, in welcher Form auch immer, ab, so sehe er im Hinblick auf Werkstätten nur Vorteile, selbst wenn man bedenke, dass für manche aufgrund der Erwartungshaltung, ihr Text sei, da er ja aufgenommen wurde, ohnehin schon sehr gut, die Textdiskussion, bei der das Augenmerk auf vorhandene

²⁵⁷⁹ Thomas Klupp, E-Mail-Auskunft, 30. 11. 2011.

²⁵⁸⁰ Vgl.: Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁵⁸¹ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁸² Vgl.: a.a.O.

²⁵⁸³ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

Schwachstellen gelegt wird, ein harter Schlag sei.²⁵⁸⁸ Einen weiteren relevanten Vorteil der Werkstätten macht er in dem sehr konzentrierten, konkreten Austausch mit anderen fest,²⁵⁸⁹ ebenso darin sich mit dem Text auseinanderzusetzen, „[...] ihn einer Prüfung zu unterziehen [...]“²⁵⁹⁰. Entscheidend für den Erfolg der Arbeit in einer Werkstätte sei seines Erachtens das Bewusstsein, man arbeite mit nicht fertiggestellten Texten, ebenso jenes, dass jeder Hinweis, jede Kritik ein Angebot darstelle, das man nicht annehmen müsse,²⁵⁹¹ und Regenberg fügt hinzu, „[...] [w]enn [jedoch] vier, fünf Leute an einem Text entdecken, dass etwas nicht funktioniert, dann ist das auch so [...]“²⁵⁹². Verglichen damit wäre der Austausch mit FreundInnen oder mit einem Lektor, einer Lektorin, der/die den Text unverlangt bekommen hat, weniger produktiv.²⁵⁹³ Marcel Regenberg stellt klar, man könne natürlich alleine sein Werk schreiben, dafür einen Verlag suchen, alsdann mit dem Lektor/der Lektorin arbeiten:²⁵⁹⁴ „Ich kann nichts dagegen einwenden. Schreiben ist kein Gruppensport.“²⁵⁹⁵ Im Gegensatz zum Film, bei dem Teamarbeit, zum Beispiel, verlangt ist.²⁵⁹⁶

Der Feststellung, dass erfolgreiche TeilnehmerInnen bei Wettbewerben, Literaturpreisen und -stipendien in stetig steigender und auffällender Zahl auch Werkstätten-Erfahrung haben, stimme er zu; darüber hinaus stelle er fest, dass in den vergangenen zwei Jahrzehnten zunehmend eine Förderstruktur für angehende AutorInnen entstanden sei, die vielen ermögliche, recht bald als freie SchriftstellerInnen zu leben.²⁵⁹⁷ Früher sei die Kombination mit einem Brotberuf, in welchem Bereich auch immer, manche näher, manche ferner der Literatur, die üblichere Variante gewesen.²⁵⁹⁸

„Das greift auch schon bei den Jüngsten. Denen wird sehr schnell die Möglichkeit gegeben, erste Preise, erste Förderungen zu erhalten, bevor man noch von einem Verkauf von Büchern sprechen könne – darüber kann man sich ja streiten, ob das gut oder schlecht ist.“²⁵⁹⁹ Dadurch dass dieses Netz so

²⁵⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁹⁰ a.a.O.

²⁵⁹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁹² a.a.O.

²⁵⁹³ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁹⁵ a.a.O.

²⁵⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁵⁹⁹ a.a.O.

Vgl. auch Kapitel 7., Werdegang im 21. Jahrhundert – Die Frage nach der Dominanz des Marktes, S. 642–658.

dicht ist, entstehe der Eindruck, es sei schon wieder eine, die in Hildesheim studiert hat, wieder einer, der in der «Autorenwerkstatt» war.²⁶⁰⁰ Betrachte er die Biobibliographien, die BewerberInnen einreichen, falle auf, dass zahlreiche Preise vorkommen, von denen er noch nie zuvor gehört habe; eine „Bestätigungslandschaft“²⁶⁰¹ habe sich entwickelt, die hierdurch den angehenden AutorInnen gleichfalls implizit die Vorstellung vermittele, sie hätten Talent.²⁶⁰² „Natürlich erregt man damit mehr Aufmerksamkeit [...]“²⁶⁰³, wenn sich in der Biobibliographie Preise und Institute sammeln.²⁶⁰⁴ „Es gibt Hierarchien in den Preisen, das ist klar, dass man nicht mit dem Bühnerpreis anfängt.“²⁶⁰⁵ Und klar sei, dass es mehr Renommée aufweise, habe man in Leipzig oder Hildesheim studiert „[...] und nicht in der Provinz [...]“²⁶⁰⁶.

„Was sich sicherlich in den letzten Jahren geändert hat: Es gibt insgesamt mehr institutionelle Förderungsmöglichkeiten, Leipzig, Hildesheim, andere Werkstätten, seien sie in München, Hamburg usw. Das ist dichter geworden. Wer also veröffentlichen will, hat heute sicher bessere Möglichkeiten, wahrgenommen zu werden, als vor zehn oder fünfzehn Jahren. Man fällt in der Regel kaum noch durch – wenn man hartnäckig genug ist, die Qualität nachweist, dann wird das – in irgendeiner Form – auch klappen. Für uns ist es dadurch aber auch wieder schwieriger geworden. Im Gegensatz zur Anfangszeit, wo wir wirklich noch von Entdeckungen sprechen konnten, wo viele durch unsere Werkstatt überhaupt erst zu ihrem Debüt gekommen sind.“²⁶⁰⁷

Stipendien hätten nunmehr eine weitaus größere Tragweite als früher.²⁶⁰⁸ Daneben gebe es aber auch noch immer den eher klassischen Weg der philologischen Studien, danach Jobs, im studiennahen Bereich oder das bekannte Sich-Durchhangeln als Lebensentwurf, damit seien nach wie vor zahlreiche konfrontiert,²⁶⁰⁹ und er glaube nicht, „[...]“, dass es hinsichtlich der weiteren Entwicklung grundsätzlich ein Negativum ist, wenn man nicht in dieser Mühle – das klingt jetzt so negativ – drinnen ist. Das zeigt sich ja auch darin, dass es erstaunliche Debüts von Leuten gibt, von denen hat man zuvor nie etwas gehört [...]“²⁶¹⁰.

²⁶⁰⁰ Vgl.: Marcel Regenbergs Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁰¹ a.a.O.

²⁶⁰² Vgl.: a.a.O.

²⁶⁰³ a.a.O.

²⁶⁰⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁰⁵ a.a.O.

²⁶⁰⁶ a.a.O.

²⁶⁰⁷ a.a.O.

²⁶⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁶¹⁰ a.a.O.

Ein weiterer Nachteil des autodidaktischen Weges neben der schwierigeren Etablierung der inneren kritischen Stimme ist laut Marcel Regenbergs das mangelnde Netzwerk bzw. die Mühsamkeit, sich dieses als Einzelner aufzubauen.²⁶¹¹

Der Vorwurf, Studien seien nur geschaffen worden, um AutorInnen mit Lehrstellen und Einkommen zu versorgen, entbehre seiner Ansicht jeglicher Grundlage, hier sprächen einzig die „[...] Neider; diejenigen, die nicht dran kommen, die schreien dann auch am lautesten. Ich glaube generell nicht an Gerechtigkeit, im Leben. Das Leben ist ungerecht [...]“²⁶¹².

Auch der These des Institutstons kann er nichts abgewinnen:

„Das kann man nicht grundsätzlich so stehen lassen, das stimmt überhaupt nicht! Aber es gibt eine gewisse Anzahl von Texten, von Autoren, von Debüts, denen man eine gewisse Nähe zu ihrer Ausbildungsstelle anmerkt. Nur bleibt da wieder die Frage, ob es die Institution ist, oder ob das nicht einer bestimmten Zeit geschuldet ist? Die Leute sind ja auch in einem ähnlichen Alter. Ob es nicht eher ein bestimmter Ton einer Autoren-Generation ist. – Der immer wieder [von anderen] unterlaufen wird.“²⁶¹³

Und als Beispiele aus der Vergangenheit nennt er die Zeit des Dokumentarromans.²⁶¹⁴ Die Stoffe, die Themen ähneln einander, Heimat, Provinz vs. Großstadt, Adoleszenz, erste WG in Berlin ... – aber das sei nicht relevant, sondern ein Text solle sich durch Sprache erkennen lassen, er solle Räume aufmachen, soll seinem Thema nicht im Wege stehen. Eventuell existiere auch in jenen Instituten, denen man dies verstärkt anlastete, eine ähnliche Strukturierung der Lehre, die sich so auswirke.²⁶¹⁵ „Wir glauben, dass das Modell der Werkstatt durchaus einigen Autoren eine Chance bietet.“²⁶¹⁶

Bei manchen dauere es länger, nicht immer sei es das Projekt, welches am «LCB» bearbeitet wurde, manchmal erst das nachfolgende mit dem der Durchbruch gelänge.²⁶¹⁷ Und von einigen höre man nie wieder etwas.²⁶¹⁸ „Doch das Gros der Leute schafft es.“²⁶¹⁹

²⁶¹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁶¹² a.a.O.

²⁶¹³ a.a.O.

²⁶¹⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁶¹⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁶¹⁶ a.a.O.

²⁶¹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁶¹⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁶¹⁹ a.a.O.

5. 3. 4. Chancen & Unmöglichkeiten

Aus jenen rund 200–300 Bewerbungen, die jährlich eingehen, wählen die Lehrenden acht bis zehn StipendiatInnen aus.²⁶²⁰ Diese treffen einander im «LCB» in etwa einmal pro Monat an vier langen Wochenenden, und „[...] jedem dieser Stipendiaten gehört ein Tag [...]“²⁶²¹, an dem dessen Text, der zwei bis drei Wochen vorab an alle anderen gesandt wurde, besprochen wird. Je nach Wahl des Autors/der Autorin kann hierfür entweder das gesamte Manuskript oder ein Auszug daraus von mindestens 30 Seiten vorgelegt werden.²⁶²²

Bei längeren Manuskripten sind die teilnehmenden AutorInnen aufgefordert, gleichfalls zusätzlich rund 30 Seiten zu definieren, die demnach als Pflichtlektüre für alle gelten, da man sich dessen bewusst ist, dass die detailgenaue, analytische Lektüre eines längeren Textes auch viel Zeit benötigt.²⁶²³

Dass ein Stipendiat/eine Stipendiatin die vorgelegten Prosawerke der anderen Teilnehmenden nicht lese, so Thorsten Dönges, sei seines Wissens nach „erfreulicherweise“²⁶²⁴ niemals vorgekommen: „Das hat auch damit zu tun, [dass] alle darauf angewiesen sind, dass die anderen mitmachen, [...] [das Gesamtkonzept] beruht auf Gegenseitigkeit.“²⁶²⁵

Aus den Rückmeldungen vergangener Jahre wisse er, dass oftmals die Teilnehmenden über „[...] eine große Lust auf die Auseinandersetzung mit Texten [...]“²⁶²⁶ berichteten, und zwar nicht in erster Linie im Hinblick auf ihren eigenen Text, sondern eher dass sie aus den Gesprächen über die vorgelegten Manuskripte, die nachfolgenden Textdebatten, die Kritik der Anwesenden, das Abwägen der Argumente viel gelernt hätten.²⁶²⁷

Die Textanalyse beginne in der Gruppe; am Nachmittag, um 16:00 Uhr, kommen die etablierten und auf Wunsch des jeweiligen Stipendiaten/der Stipendiatin eingeladenen AutorInnen, dessen bzw. deren Arbeitsprojekt an jenem Tag auf dem Programm stehen, zur Runde hinzu, und sprechen alsdann gut eine Stunde über den zur Diskussion stehenden Text, um anschließend

²⁶²⁰ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶²¹ a.a.O.

²⁶²² Vgl.: Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶²³ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶²⁴ a.a.O.

²⁶²⁵ a.a.O.

²⁶²⁶ a.a.O.

²⁶²⁷ Vgl.: a.a.O.

rund 20 Minuten aus eigenen Werken zu lesen und weitere 40 Minuten allfällige Fragen zu beantworten.²⁶²⁸

Meist werden diese Gäste von den StipendiatInnen ausgewählt, weil dessen bzw. deren Sicht auf das eigene Schreiben interessant erscheint oder das literarische Werk des Gastautors, der Gastautorin als besonders prägend empfunden wird.²⁶²⁹ Ingo Schulze werde oft gewünscht, auch Monika Maron und Marcel Beyer seien mehrmals eingeladen worden.²⁶³⁰ Manchmal wähle man anstelle eines Literaten, einer Literatin auch ExpertInnen eines anderen Fachgebietes, wie zum Beispiel der Psychiatrie, des Strafrechts oder Ähnliches, da deren praxiserprobtes Wissen im Hinblick auf das zu entwickelnde Manuskript von Bedeutung ist.²⁶³¹

Der Aufwand wird diesen Gästen – seien sie nun als AutorInnen oder in anderen Sparten tätig – mit 300 Euro vergolten.²⁶³²

Sie seien ebenfalls eingeladen, eine Lesung mit einem eigenen oder auch einem fremden bzw. einem theoretischen Text, der in Bezug zu jenem zu besprechenden Werkausschnitt des/der angehenden Autors/Autorin stehe, zu gestalten, was den StipendiatInnen außerdem die Möglichkeit gebe, literarische Erfahrungen zu sammeln.²⁶³³

Thorsten Dönges berichtet im Interview, es habe manchmal Gäste gegeben, die ankamen, und erklärten, es tue ihnen leid, sie hätten den Ausschnitt aus dem Manuskript zum ersten Mal während der Zugfahrt gelesen und könnten daher nur diesen Eindruck wiedergeben, ebenso käme es vor, dass manche die ausgewählte Textpassage mehrmals studiert hätten und sich daher überaus detailliert dazu äußern könnten.²⁶³⁴

Sina Tahayori, ein in Wien lebender Autor persischer Muttersprache, der 2009 als Stipendiat die «Autorenwerkstatt» besuchte und sich selbst Feridun Zaimoglu wählte, schilderte den Vorteil dieser ungezwungenen Begegnung an einem Nachmittag und Abend wie folgt:

„Dann hat es geheißen, die Bar ist geöffnet. Meistens sind diese Autoren geblieben und haben sich mit den teilnehmenden Personen im Colloquium unterhalten. Nachdem sie nicht diese Anspannung hatten, die sie normalerweise haben, wenn sie irgendwo lesen oder eine Veranstaltung am Podium durchstehen müssen, waren sie locker, haben über unterschiedliche Themen geplaudert, auch sehr viel von sich erzählt; natürlich nicht alle gleich, je nach dem jeweiligen

²⁶²⁸ Vgl.: Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶²⁹ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶³⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁶³¹ Vgl.: a.a.O.

²⁶³² Vgl.: a.a.O.

²⁶³³ Vgl.: Marcel Regenberg im Telefoninterview, 21. 12. 2010.

²⁶³⁴ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

Charakter ... über persönliche Sorgen, über misslungene Studienaufenthalte, schlechte Stipendien, die sie bekommen haben ...²⁶³⁵

Über die Jahre gab es im Hinblick auf die Besetzung der Leitung der «Autorenwerkstatt» verschiedene Modelle der Lehre: Manche Werkstätten wurden von einem Autor/einer Autorin geleitet, andere von zwei MitarbeiterInnen des «LCB» – nun, während der letzten Jahre, habe man eine Kombination aus einem Autor bzw. einer Autorin und einem Mitarbeiter des «LCB», der Philologe sei, bevorzugt.²⁶³⁶ Als Lehrende waren bislang folgende LiteratInnen, jeweils gemeinsam mit einem Literaturwissenschaftler bzw. einer Literaturwissenschaftlerin tätig: 2005 Terézia Mora, Katja Lange-Müller und Dieter Stolz,²⁶³⁷ 2006 Judith Kuckart, Joachim Helfer und Thorsten Dönges,²⁶³⁸ im Jubiläumsjahr 2007 Katja Lange-Müller und Burkhard Spinnen,²⁶³⁹ 2008 Ulrike Draesner und Thorsten Dönges²⁶⁴⁰ sowie 2009 Ursula Krechel und Thorsten Dönges.²⁶⁴¹ 2010 hatte die Leitung erneut Ursula Krechel gemeinsam mit Marcel Regenbergs²⁶⁴² über, ebenso 2011 das Team Krechel – Dönges²⁶⁴³.

„Wir setzen auf das Gespräch in der Gruppe. Es ist nie so gewesen, dass vorne der große Autor, der große «LCB»-Mitarbeiter sitzt und weiß, wie es geht. Es

„Ich empfehle jedem Menschen, der schreibt und am ersten großen Roman arbeitet, daran teilzunehmen, weil das sicher eine fruchtbare Auseinandersetzung ist mit dem, was man vorhat.“

(Sina Tahayori im Interview, 14.06.2010.)

ist [seitens der Lehrenden] mehr Moderation [des Geschehens gefragt.]“²⁶⁴⁴ Dieses Modell habe sich bewährt, die verantwortlichen Lehrenden achten darauf, dass konstruktive und pointierte Kritik, konkrete Hinweise gegeben werden – von der Gruppe, zusätzlich zu ihrer eigenen Sicht auf den Text; die eingeladenen AutorInnen sind „[...] zwei gleichberechtigte Stimmen in der Gruppe [...]“²⁶⁴⁵, betonte Thorsten Dönges.

²⁶³⁵ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶³⁶ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶³⁷ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2005.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁶³⁸ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2006.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁶³⁹ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2007.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁶⁴⁰ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2008.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁶⁴¹ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2009.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁶⁴² Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2010.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁶⁴³ Vgl.: <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

²⁶⁴⁴ Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁴⁵ a.a.O.

Dem widersprechen manche Aussagen von TeilnehmerInnen. Sina Tahayori erlebte Ursula Krechel als „[...] federführend. Sie hat sehr viel Initiative gezeigt und sich eingehend mit allen Texten sehr intensiv auseinandergesetzt. Sie war tonangebend, welche Kritiken relevant waren, welche nicht [...]“²⁶⁴⁶.

Der Äußerung, es sei also keine Begegnung auf Augenhöhe gewesen, setzte er einen realistischen Blick ²⁶⁴⁷ entgegen, indem er das Gespräch als gekennzeichnet von einem „[...] kollegiale[n] Gefälle [...]“²⁶⁴⁸ bezeichnete, fügte jedoch hinzu:

„Dieses Gefälle war für mich nicht negativ besetzt, sondern es war eine willkommene Angelegenheit, dass sich jemand mit meinem Text so ausführlich auseinandersetzt, das war erfrischend. Wobei sie keinen Einfluss auf das Endprodukt nahm; das heißt, auch wenn sie gewisse Dinge kritisierte und damit nicht einverstanden war, hielt sie sich danach zurück; ebenso bei der Auswahl der Textpassage für die Anthologie. Ich hatte das Gefühl, dass Ursula Krechel manche Texte – ich sage bewusst Texte, nicht Personen – bevorzugte. Das heißt: Mit manchen Texten konnte sie mehr anfangen als mit anderen, nichts desto trotz möchte ich anführen, dass sie alle Texte aussuchte, weil sie von deren literarischer Qualität überzeugt war.“²⁶⁴⁹

Marcel Regenberg ist sich als Lehrender dieser Tatsache der subjektiven Auswahl und der eigenen Vorlieben des Dozenten, der Dozentin bewusst:

„[...] [W]er die Werkstatt leitet, der gibt ja auch eine Richtung vor. Bei grundsätzlichen Sachen gibt es immer auch geschmackliche Vorlieben; wenn da acht Teilnehmer sind, ist es auch so, dass ich nicht mit jedem Text gleichermaßen zufrieden bin, zurecht komme, das gibt es immer, dass man einen besseren Zugriff zu einem Text hat, als zu einem anderen.“²⁶⁵⁰

Sina Tahayori betonte die Notwendigkeit, die erhaltenen kritischen Einwände eigenständig zu evaluieren: „Ich muss sagen, [...] meine Bewunderung, meine Zustimmung für [Ursula Krechel] als Leiterin führte nicht dazu, dass ich kritiklos alles akzeptierte, was sie sagte, weder bei mir noch bei anderen TeilnehmerInnen der Gruppe.“²⁶⁵¹

Katharina Hartwell schrieb im E-Mail-Interview:

„Manchmal hätte ich es mir gewünscht, dass in den Seminar-diskussionen mehr Wert darauf gelegt wird, dass auch unterschiedliche Positionen ihren Wert haben, und Gehör finden sollten. Mein Gefühl war manchmal, dass suggeriert wird, für einen Text gibt es nur eine richtige Richtung. Ich denke, es ist besser, wenn

²⁶⁴⁶ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁴⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁴⁸ a.a.O.

²⁶⁴⁹ a.a.O.

²⁶⁵⁰ Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁵¹ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

man klarer markiert, dass es unterschiedliche Möglichkeiten gibt, wie man mit einem Text weiterarbeitet.“²⁶⁵²

Die Interviewpartnerin Katharina Hartwell zählt zu jenen TeilnehmerInnen, die während ihrer Anfangsjahre eine Reihe Werkstätten/Seminare/Lehrgänge besucht haben; ihr Kommentar zeigt auch die Wichtigkeit einer pädagogischen Befähigung des Lehrenden:

„Anfang des Jahres habe ich noch eine Werkstatt am Literaturhaus Frankfurt besucht. Unter der Leitung von Markus Orths. Diese war sehr gut, und hat mir von allen Werkstätten (außer dem [LCB] und dem [DLL]) war ich noch mehrmals beim [Jungen Literaturforum Hessen-Thüringen]) am meisten gebracht. Markus Orths hat eben lange Zeit als Lehrer gearbeitet und das merkt man [...] an der Ausrichtung des Seminars. Gerade genug Kritik, genug Raum zu widersprechen, aber eben auch genug Struktur und Strenge.“²⁶⁵³

Die Textbesprechungen, die 2009 von Ursula Krechel und Thorsten Dönges geleitet wurden, empfand Sina Tahayori als sehr wertvoll:

„An einem Tag wurde ein Text ganz konkret besprochen: inhaltlich, stilistisch usw. usf. Die ersten Seiten lektorierten wir dann auch gemeinsam, Satz für Satz, Wort für Wort – und viele Erkenntnisse nahm man aus Fehlern bzw. aus positiven Kritiken, die [über fremde Texte] geäußert wurden, für den eigenen Text mit [...] Meine Auseinandersetzung mit anderen Texten in dieser Ausführlichkeit machte mir Mut, bei meinem eigenen Text mehr zu experimentieren, meine eignen sprachlichen Möglichkeiten auszuloten. Und ich stellte fest, dass ich den Plot betreffend richtig liege, das war eine sehr wichtige Erkenntnis, die ich mitnahm. Ich hatte Angst, dass ich zu viele Handlungsstränge entwickelt habe und dass sie zusammen ein verwirrtes Spiel abgeben würden, aber ich fand heraus, dass dem nicht so war, dass diese Stränge, die vorhanden sind, gut miteinander verwoben waren.“²⁶⁵⁴

Auch Tobias Roth, Stipendiat im Jahr 2010, kehrte die Bedeutung der intensiven Textarbeit hervor, als er zu den Vorteilen eines solchen Formats befragt wurde:

„Grundsätzlich die Schärfung des Blicks für fremde und eigene Texte (ohne dass es sich um einen literaturwissenschaftlichen Blick handelt), das Kennenlernen verschiedener Arbeitsstrategien mit ihrem Verhältnis zu den angestrebten Ergebnissen. Die zeitintensive Arbeit an einem konkreten Text, wie sie im [LCB] gepflegt wird, steigert die Bewusstheit im Umgang mit eigenen Texten, auch wenn der Umgang mit fremden Texten rein quantitativ im Vordergrund stand.“²⁶⁵⁵

In der «Autorenwerkstatt Prosa» des «LCB» sei ein Sujet der Textgespräche auch stets, wie weit fortgeschritten jemand im Hinblick auf sein oder ihr Prosaprojekt sei – stehe er oder sie bereits kurz vor der Fertigstellung oder

²⁶⁵² Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010.

²⁶⁵³ a.a.O.

²⁶⁵⁴ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁵⁵ Tobias Roth, E-Mail-Interview, 06. 12. 2010.

noch am Anfang; deshalb könne es bis zur Publikation jener Werke manchmal auch mehrere Jahre dauern.²⁶⁵⁶

Auffallend ist auch die Betonung der konzentrierten Arbeitsatmosphäre,²⁶⁵⁷ die sich aus dem Bewusstsein der begrenzten Zeit speist: „Da alle TeilnehmerInnen wussten, die Zeit ist begrenzt, und wir wollen davon profitieren, war auch die Konzentration eine andere [...]“²⁶⁵⁸, als bei mehrjährigen Seminaren ohne festgesetzten Abschlusstermin, bei denen die TeilnehmerInnen einander in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen treffen, und die Tahayori mit einem „[...] lange[n] ruhige[n] Fluss, der dahinplätschert [...]“²⁶⁵⁹ verglich.

Marcel Regenbergs, der den Faktor Zeit gleichfalls für einen wesentlichen hält, betont ebenso diese Begrenzung – selbst wenn sie über die Wochenenden hinausgehe, eine weitere Betreuung in Form eines nachfolgenden Lektorats stattfinde; um jedoch von einer idealen Lehrsituation zu sprechen, räumte Regenbergs im Interview ein, bräuchte man wesentlich mehr Seminareinheiten als derzeit zur Verfügung stünden.²⁶⁶⁰

Er wisse, ehemalige TeilnehmerInnen kämen immer wieder und gerne ins «LCB» – zu Lesungen anderer ebenso wie als Lesende, es bestehe „[...] schon eine gewisse Bindekraft [...]“²⁶⁶¹, was er persönlich für positiv halte, nicht als Verpflichtung, sondern als Angebot an AbsolventInnen des «LCB».²⁶⁶² Er könne es sich sehr wohl vorstellen, das Programm auf zwei oder drei Werkstätten im Jahr zu erweitern, mit kleineren Gruppen zu arbeiten²⁶⁶³ – fragte sich jedoch zugleich: „[...] aber würde das der «Autorenwerkstatt» nicht etwas nehmen? Und bei den Verlagen mache man sich auch nicht unbedingt beliebter, wenn man zweimal im Jahr vor der Tür steht und neue Autoren vorstellt.“²⁶⁶⁴

Mehrfach genannt wurde in Interviews seitens der TeilnehmerInnen auch die einander positiv gesinnte Arbeitshaltung, der Mangel an Konkurrenzszenarien: Sina Tahayori, Stipendiat 2009: „Wir waren eine bunt zusammengewürfelte Gruppe mit unterschiedlichen Texten und unterschiedlichen Thematiken, und ich hatte nicht das Gefühl, dass sich jemand unter Druck gesetzt fühlte, weil er

²⁶⁵⁶ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁵⁷ Vgl.: Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010. Ebenso: Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁵⁸ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁵⁹ a.a.O.

²⁶⁶⁰ Vgl.: Marcel Regenbergs im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁶¹ a.a.O.

²⁶⁶² Vgl.: a.a.O.

²⁶⁶³ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁶⁴ a.a.O.

oder sie glaubte, aha, da will mich jemand übertrumpfen oder gönnt mir den Erfolg nicht.“²⁶⁶⁵

Tobias Roth, der 2010 Stipendiat war, stimmte in seinem E-Mail-Interview diesem Eindruck zu: „Ich habe die Stimmung im [«]LCB[»] erstaunlich wenig von Konkurrenzen unter den Stipendiaten und von aktiver Prägung entlang ästhetischer Prämissen von Seiten der Lehrenden gezeichnet empfunden.“²⁶⁶⁶

Katharina Hartwell, die ein Prosaprojekt einreichte, weil sie sich „[...] generell auf alles bewerbe, was einen beim Schreiben weiterbringt[,] [d]ie Werkstatt ist sehr renommiert, macht sich auch gut in der Vita [...]“²⁶⁶⁷, formulierte das Arbeitsklima am «LCB» wie folgt: „Ich habe mich in der Werkstatt sehr wohl gefühlt. Ein Teil der Gruppe trifft sich auch weiterhin, auch nach dem Ende der Werkstatt. Wenn der Kontakt zu anderen Schreibenden erhalten bleibt, dann ist das ja immer das Beste, was nach so einer Werkstatt passieren kann. Dass es auch immer Teilnehmer gibt, deren Profilierungsbedürfnis einer sinnvollen Diskussion im Weg steht, lässt sich wohl nicht vermeiden.“²⁶⁶⁸

Thorsten Dönges räumt ein, Nervosität oder auch einmal gereizte Stimmung komme während der Arbeit in der Gruppe manchmal vor, es sei eben doch eine angespannte Situation, in der einer bzw. eine sein Werk der Kritik anderer unterbreite; Lustlosigkeit oder Desinteresse seitens der analysierenden KollegInnen habe er hingegen niemals beobachtet.²⁶⁶⁹ Die Bedeutung einer konstruktiven Kritik ist den Teilnehmenden klar:

„Ich halte wenig von Kritiken [...], die mit weißen Handschuhen ausge[liefert] werden, ich will keine Sekunde hören, du hast ja einen tollen Text abgegeben – was habe ich davon? Genau so wenig von dem Kommentar: Der Text ist schlecht. – [...] Ich will konstruktive und durchaus harte Kritik; und begründet. Ich möchte, dass man mich auf die Schwächen aufmerksam macht. Warum soll ich wohin fahren, um Lob einzuheimsen – was natürlich nicht schlecht wäre – aber das war nicht der Zweck dieser Unternehmung.“²⁶⁷⁰

Und er zieht den Vergleich zu KritikerInnen und RezensentInnen im Literaturbetrieb, mit denen und etwaigen harschen Stimmen müsse man nach Erscheinen eines Romans auch umgehen.²⁶⁷¹

Zertifikate oder Ähnliches werden seitens des «LCB» nicht ausgestellt, hierfür gebe es simpel keinen Grund,²⁶⁷² denn die Aufnahme in das Programm habe

²⁶⁶⁵ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁶⁶ Tobias Roth, E-Mail-Interview, 06. 12. 2010.

²⁶⁶⁷ Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010.

²⁶⁶⁸ a.a.O.

²⁶⁶⁹ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁷⁰ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁷¹ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁷² Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

bereits Empfehlungscharakter – für den Autor/die Autorin ebenso wie für das zu bearbeitende Prosaprojekt an und für sich:²⁶⁷³

„Das ist etwas, worauf Verlage mittlerweile gucken, dass [...] [ein Autor], den wir ernst nehmen [und daher als Lehrenden einladen], diesen Text [eines Stipendiaten] auch schon einmal für gut befunden hat. [...] [Bei der Auswahl der StipendiatInnen] wird eben sehr genau gesiebt und hingeschaut. Und dieses schon mal Ausgesiebt-worden-sein ist das Zertifikat.“²⁶⁷⁴

Das deckt sich auch mit der Beschreibung, die TeilnehmerInnen von der Bekanntgabe des Erhalts des Stipendiums berichten: Sina Tahayori sagte:

„Es ist immer eine schöne Bestätigung, wenn man Anerkennung erfährt, das gab mir Auftrieb; keine Frage. – Die ganze Veranstaltung hat mir Selbstsicherheit gegeben, Selbstvertrauen, weil ich auch davor wenig Auseinandersetzung mit meinem Text erlebt habe, im Gegensatz zu den anderen [StipendiatInnen], von denen viele aus dem Literaturbetrieb kamen. [...] Ich konnte kaum meine Position in der Literatur einschätzen, daher war es gut, einen Spiegel vorgehalten zu bekommen, um zu sehen, wo ich stehe und was es so um mich gibt.“²⁶⁷⁵

Dass eine Entscheidung einer Zwei-Personen-Jury auch subjektiv sei, und auf jeden Fall abhängig von deren Präferenzen, nimmt Tahayori mit der Anmerkung den Wind aus den Segeln, dies treffe auch auf jeden Wettbewerb zu, dem man sich später stelle,²⁶⁷⁶ und fügt hinzu: „Das meine ich ja: Man soll den eigenen literarischen Weg nicht von solchen Entscheidungen abhängig machen. Wenn man nicht ausgewählt wird, heißt das nicht, man solle die Finger vom Schreiben lassen, sondern dass man andere, eigene Wege gehen soll, um das anvisierte Ziel zu erreichen.“²⁶⁷⁷

5. 3. 5. Netzwerke

Sina Tahayori, der im Interview die starke emotionale Bindung, die während des Seminars entstehe, betont,²⁶⁷⁸ berichtet, er habe Ursula Krechel unabhängig von der im Rahmen des Seminars vereinbarten Textabgabe mehrfach Passagen gesandt „[...] und sie hat sich dazu geäußert. Ich weiß von einer anderen, dass sie ihr den gesamten Roman geschickt hat, [Ursula Krechel] hat das gesamte Manuskript gelesen und beurteilt. Was beachtlich ist, weil wie gesagt jede/r Teilnehmende mit anderen Problemen, anderen Fragestellungen in diesen Workshop gekommen ist [...]“²⁶⁷⁹.

²⁶⁷³ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁷⁴ a.a.O.

²⁶⁷⁵ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁷⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁷⁷ a.a.O.

²⁶⁷⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁷⁹ a.a.O.

Tobias Roth, Stipendiat 2010, fasst im E-Mail-Interview das Lehrkonzept der «Autorenwerkstatt Prosa» wie folgt zusammen:

„Das [◁]LCB[▷] bot und bietet natürlich neben den drei sehr intensiven Wochenenden, in denen ein kritischer, lektorierender Blick auf jeglichen Text in praxi eingeübt wurde, eine ganz handfeste Plattform für die Vorstellung der eigenen Arbeit, in Form von veranstalteten Lesungen, der Möglichkeit zur Begegnung mit anderen Autoren und ◁Teilnehmern des Literaturbetriebs», und nicht zuletzt durch die aus alldem resultierenden Selbstbeobachtungen.“²⁶⁸⁰

Die oben zitierte Formulierung Tobias Roths „[...] eine ganz handfeste Plattform für die Vorstellung der eigenen Arbeit [...]“ zeigt – ebenso wie die Betonung des Ausgewählt-worden-Seins – bereits einen neben der Vermittlung von Wissen weiteren wesentlichen Aspekt aller Initiativen: die gebündelte Wirkung nach außen. „Den Literaturbetrieb und seine Netzwerke näher kennen zu lernen (besonders in Gesprächen rund um die eigentlichen Seminare), war so lehr- wie hilfreich; wie die ◁Netzwerke» über die Zeit am [◁]LCB[▷] selbst hinaus arbeiten und funktionieren werden, darüber kann ich noch nichts sagen.“²⁶⁸¹

Auch Katharina Hartwell strich in ihrer Beurteilung des Nutzens die Möglichkeit des Etablierens von Netzwerken zu AutorInnen sowie zu den Feldern der Macht im Literaturbetrieb hervor:

„Abgesehen von dem, was es einem fürs Schreiben selbst bringt, sind es natürlich die Präsentationen am Abschluss, von denen man sich Aufmerksamkeit für das Projekt, welches man dort vorstellt, erhofft. [...] Mal sehen, die Werkstatt liegt ja erst anderthalb Monate zurück und die Präsentation steht erst noch bevor. Da wird sich dann wohl entscheiden, inwieweit der Weg in den Betrieb geebnet werden kann.“²⁶⁸²

Einen wesentlichen Faktor in der Ebnung des Weges stellt neben den während der «Autorenwerkstatt Prosa» stattfindenden Vorträgen zur Verlagsszene, die auch eine Möglichkeit zur Kontaktaufnahme darstellen,²⁶⁸³ die Publikation eines Textausschnittes des erarbeiteten Prosawerkes in der Zeitschrift «spritze. Sprache im technischen Zeitalter» – zuvor auch «spr.i.t.z.»²⁶⁸⁴ abgekürzt – dar, die am «LCB» herausgegeben wird.²⁶⁸⁵

„Der eigensinnige Titel des Blattes [...] erklärt sich aus seiner inzwischen über vierzigjährigen Geschichte. Er verweist auf die akademischen Umstände der Gründung des [◁]LCB[▷]: Ohne Walter

²⁶⁸⁰ Tobias Roth, E-Mail-Interview, 06. 12. 2010.

²⁶⁸¹ a.a.O.

²⁶⁸² Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010.

²⁶⁸³ Vgl.: Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁸⁴ Vgl.: Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. ◁Sprache im technischen Zeitalter». URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/spritze.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.

²⁶⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

Höllerer und seine Arbeit am Lehrstuhl für Germanistik der Technischen Universität Berlin gäbe es heute weder die «Spritz» noch den Spielort am Sandwerder. Seit ihrer Gründung 1961 fand die «Spritz» als sprach- und literaturwissenschaftliche Zeitschrift verschiedene Verleger; die Redaktion jedoch, das Herz der Zeitschrift, befindet sich seit 1974 am Wannsee. Heute ist die «Spritz» so etwas wie die Chronik der laufenden Projekte und Debatten des Hauses: Hier hinterlassen die Autorentage, Werkstätten, Kritikertreffen und andere Begegnungen aus dem [«]LCB[»] ihre Spuren.²⁶⁸⁶

Ebenso finden thematische und poetologische, literaturwissenschaftliche, kultursoziologische, sprachphilosophische oder medientheoretische Debatten ihren Widerhall.²⁶⁸⁷ Mit einer Auflage von jeweils 1.500 Stück, 600 davon werden an Universitätsbibliotheken weltweit geliefert,²⁶⁸⁸ ist auch ein gewisser Bekanntheitsgrad garantiert. Darüber hinaus wird gerade mit der jeweils gerade erschienenen Frühjahrsnummer der «spritz» auch die Leipziger Buchmesse versorgt,²⁶⁸⁹ VerlegerInnen wie AgentInnen zur abschließenden Lesung der StipendiatInnen explizit eingeladen.²⁶⁹⁰ Auch den Teilnehmenden der «Autorenwerkstatt Prosa» ist die Breitenwirkung dieser Publikation bewusst:

„Ich weiß, dass so gut wie alle renommierten Verlage diese Zeitschrift bekommen, und zwar direkt und bestimmte Lektoren in diesen Verlagen – und interessant ist, dass sich unterschiedliche Lektoren eines Verlages für den einen oder anderen Text interessieren und sich unabhängig von einander bei dem einen oder der anderen AutorIn melden.“²⁶⁹¹

Die StipendiatInnen sind in den konkreten Entstehungsprozess dieser ihnen gewidmeten Nummer der «spritz» nicht eingebunden,²⁶⁹² auch ein Fixum bzw. eine Tantiemenbeteiligung ist für diese Publikation nicht vorgesehen,²⁶⁹³ wodurch sie sich von vielen Jahresanthologien anderer Institute oder Werkstätten unterscheidet.

In jedem dieser «spritz» Hefte, in denen die jeweiligen AutorInnen, die als StipendiatInnen eingeladen waren, vorgestellt werden, wird auch in einer kurzen Synopse auf den inhaltlichen roten Faden jedes einzelnen in Arbeit befindlichen Textes eingegangen, und es werden die wesentlichen Merkmale des Projektes im Hinblick auf Figurengestaltung, Zeitebenen umrissen; bei manchen AbsolventInnen wird mehr, bei anderen weniger oder gar nicht auf

²⁶⁸⁶ a.a.O.

²⁶⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁸⁹ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁹⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁹¹ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁶⁹² Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁹³ Vgl.: Thosten Dönges, E-Mail-Interview, 13. 12. 2010.

den Sprachstil eingegangen; Anmerkungen zur Struktur der einzelnen Arbeitsprojekte finden sich nicht.²⁶⁹⁴

Ebenso wird im Frühjahr stets eine Lesung im Berliner Allianz-Turm veranstaltet.²⁶⁹⁵

An Kooperationen im engeren Sinn sei jene mit der Leipziger Buchmesse die einzige.²⁶⁹⁶ Diese honorierte Lesung mit einer Lesezeit von rund 15 Minuten sei auch, einige Monate nach dem Ende der Werkstatt, eine Möglichkeit, einander in der Gruppe wiederzusehen, sich über den bisherigen Arbeitsverlauf auszutauschen.²⁶⁹⁷ Den Besuch der Lesung seitens VerlagsvertreterInnen wie auch AgentInnen beschreibt Thorsten Dönges als: „Man lässt sich blicken, kommt vorbei [...]“²⁶⁹⁸, hole sich die aktuelle Ausgabe der «spritze», Visitenkarten wechseln die Hände, Textzusendungen werden vereinbart, manche verliebten sich auch regelrecht in ein Arbeitsprojekt, blieben dann am Ball, bis das Buch des jeweiligen Autors erscheine.²⁶⁹⁹

Sina Tahajori schildert diesen Prozess im Interview wie folgt:

„Bei mir haben sich einige Verlage und eine Literaturagentur gemeldet; was sehr erfreulich ist. Zu einem Vertragsabschluss kam es noch nicht. Alle wollen erst einmal das fertige Manuskript lesen – und das ist bei mir erst in einigen Wochen so weit. Es ist schön, von Verlagen angefragt zu werden, aber mir ist klar, das heißt noch nicht viel, und es heißt nicht, dass der Roman dann angenommen wird [...] – aber zumindest kann ich davon ausgehen, dass es Reaktionen auf meinen Text geben wird – und das ist viel! – Dass der Text nicht von einem Praktikanten gelesen wird ... – Und ich darf ihn per Mail schicken. – Feridun Zaimoglu hat sich auch bereit erklärt, einen Kontakt zwischen seinem Verlag und mir herzustellen, wenn ich soweit bin; und innerhalb der Gruppe natürlich auch. Wenn man einander schon kennen gelernt hat, ist die Hemmschwelle nicht mehr so groß, sich aneinander zu wenden, wenn man etwas wissen möchte oder jemanden mit einem konkreten Vorhaben ansprechen mag.“²⁷⁰⁰

Sina Tahajori ist sich sicher, die «Autorenwerkstätte Prosa» habe seinen Weg in die Literaturszene geebnet:

„Allein dass Verlage auf mich aufmerksam wurden – ich weiß gar nicht, wie ich sonst in Berührung mit solchen Instituten gekommen wäre, ich kannte auch zuvor diese Personen, die sich an mich wandten, nicht. Ich glaube jedoch schon, hat man ein gewisses Mindestmaß an Qualität beim Schreiben erreicht, dass es nicht mehr

²⁶⁹⁴ Vgl.: spritze. Hg.: Miller, Norbert; Sartorius, Joachim. Nr. 189, 47. Jg., Berlin: März 2009. S. 4–90. Vgl. auch: spritze. Hg.: Miller, Norbert; Sartorius, Joachim. Nr. 193, 48. Jg., Berlin: März 2010. S. 25–102.

²⁶⁹⁵ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁶⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁶⁹⁸ a.a.O.

²⁶⁹⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁰⁰ Sina Tahajori im Interview, 14. 06. 2010.

so schwer ist, das Geschriebene an den Mann, an die Frau zu bringen. Das Colloquium hat [...] diese Prozedur für mich beschleunigt, aber ich bin mir sicher, dass es auch anders möglich gewesen wäre [...]. Ich hatte schon Verlagsanfragen vorher ...²⁷⁰¹

Dennoch würde er aus seiner Sicht diese Kommunikation nach außen nicht als Networking bezeichnen: „[...] man nimmt den Verlagen ein bisschen Arbeit ab, indem man eine Vorauswahl trifft, sodass die LektorInnen nicht mehr was weiß ich wie viele Texte lesen müssen, bis sie sich für jemanden interessieren, sondern konkret acht Texte haben.“²⁷⁰² Er persönlich halte „[...] nicht sehr viel von Networking [...]“²⁷⁰³, da er der Meinung sei, es gehe

„[...] in erster Linie um die Qualität dessen, was man macht, dass man die Arbeit nachher irgendwo unterbringt, das lässt sich relativ leicht bewältigen – ja, das meine ich wirklich. – Ich muss sagen, ich habe auch keine Hemmschwelle; will ich aus einem bestimmten Grund jemanden ansprechen, tue ich das auch und wende mich an diese Person. Ich gebe aber auch zu, dass mir in letzter Zeit auch von Leuten, die Lektoren kennen, angeboten wurde, Kontakte zwischen mir und Verlagen herzustellen: Bisher habe ich diese Angebote nicht in Anspruch genommen, weil ich noch nicht mit meinem Text fertig war.“²⁷⁰⁴

Im Hinblick auf die Verlagssuche sind andere wie zum Beispiel Katharina Hartwell skeptischer; sie betont, die Bedeutung des Seminars

„[...] [a]llein schon für die Vita. Dass man ohne die Werkstätten an einen Verlag kommt, ist ja nahezu unmöglich. Man kann es zwar mit Literaturzeitschriften und Wettbewerben versuchen, aber ich denke das [LCB], das [DLL] und so weiter machen schon einen großen Unterschied. Was es für das eigene Schreiben bringt, da bin ich mir gerade nicht sicher. Eigentlich denke ich, dass man vor allem lernt sauber und gut durchgearbeitete Texte vorzulegen. Und das ist sehr wichtig.“²⁷⁰⁵

Eine weitere Begleitung der TeilnehmerInnen über jene vereinbarten Wochenend-Workshops hinaus, wie auch Sina Tahayori und Katharina Hartwell sie im Interview erwähnten,²⁷⁰⁶ werde seitens des «LCB» informell angeboten.²⁷⁰⁷ Oftmals senden Ehemalige ihr Arbeitsprojekt bei Fertigstellung nochmals, und dann werfe entweder jemand aus dem Team des «LCB» oder der andere lehrende Autor bzw. die andere Autorin der jeweiligen «Autorenwerkstatt» einen weiteren Blick darauf.²⁷⁰⁸ Seiner Erfahrung nach sei es sehr unterschiedlich, wer zu welchem Zeitpunkt wie viel von seinem

²⁷⁰¹ a.a.O.

²⁷⁰² a.a.O.

²⁷⁰³ a.a.O.

²⁷⁰⁴ a.a.O.

²⁷⁰⁵ Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010.

²⁷⁰⁶ Vgl.: Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010; Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010.

²⁷⁰⁷ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁷⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

Prosaprojekt preisgeben wolle.²⁷⁰⁹ Thorsten Dönges betonte, ihm sowie den anderen MitarbeiterInnen des «LCB» sei es ein Anliegen, diese jungen AutorInnen nicht aus den Augen zu verlieren, ebenso dass sie später im Rahmen eines Aufenthaltsstipendiums wiederkommen, weil sie „[...] zu uns gehören [...]“²⁷¹⁰, dieses nachhaltige Arbeiten zeichne seines Erachtens das «LCB» im Vergleich mit anderen Initiativen aus.²⁷¹¹

Weitere Kooperationen des «LCB» bestehen mit dem Goethe-Institut/InterNationes, dem «Deutschen Akademischen Austauschdienst» («DAAD») und seinem Berliner Künstlerprogramm, dem Auswärtigen Amt, der «Stiftung Preußische Seehandlung», der «ARD», dem «Deutschlandfunk» und zahlreichen ausländischen Kulturinstituten und Botschaften.²⁷¹² „Das [◁]LCB[▷] ist Gründungsort und Sitz der [◁]Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten[▷] sowie, seit 1997, des [◁]Deutschen Übersetzerfonds[▷].“²⁷¹³

Im Hinblick auf die «European Association of Creative Writing Programmes» (ehedem «ENCWP»²⁷¹⁴) oder einer anderen Form der Vernetzung der Schreiblehrgänge untereinander – sei es in Europa oder begrenzt auf den deutschsprachigen Raum – habe er Zweifel an der Sinnhaftigkeit einer solchen Verbindung, denn die «Autorenwerkstatt» sei kein „[...] offener Kurs für Schreibwillige [...]“²⁷¹⁵. Seiner Definition nach habe «Creative Writing» den Grundgedanken, jemanden das Schreiben als solches zu lehren,²⁷¹⁶ es werde in vielen dieser Schreibschulen den angehenden AutorInnen beigebracht, wie sie schreiben sollen bzw. zu schreiben haben – das aber sei nicht ihr Anliegen.²⁷¹⁷ Auf den Hinweis, dies sei, meines Erachtens, faktisch nicht korrekt, zeige aber, dass die grundsätzlichen Parameter der diversen Institute und Schulen nicht allgemein bekannt seien, erklärte Marcel Regenberg, wenn er sich damit beschäftigte, was andere tun, fehle ihm die Zeit für seine eigene Arbeit.²⁷¹⁸ Zudem lasse sich im Bezug auf Methodik und Didaktik ohnehin „[...] niemand in die Karten schauen [...]“²⁷¹⁹, im Gegensatz zu ihnen, hier sei Hospitieren kein

²⁷⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁷¹⁰ a.a.O.

²⁷¹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁷¹² Vgl.: Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁷¹³ a.a.O.

²⁷¹⁴ Vgl.: in Kapitel 4., S. 269–270.

²⁷¹⁵ Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁷¹⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁷¹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁷¹⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁷¹⁹ a.a.O.

Problem, es gebe keinen Grund, im Verborgenen zu arbeiten.²⁷²⁰ Er teile auch nicht die Angst mancher DozentInnen, von außen kommende BesucherInnen könnten die Dynamik des Seminars verändern; ihrer Erfahrung nach sei das nicht relevant, die eingeladenen GastreferentInnen entsprächen ja gleichfalls einem Außen.²⁷²¹

„Bislang war überhaupt nicht das Bedürfnis vorhanden, [sich] zu vernetzen [...]“²⁷²², und Marcel Regenbergs räumt ein, wenn ein Modell erfolgreich sei, fühle man sich darin auch wohl und bestätigt, halte in Folge daran fest.²⁷²³ Wären aufgrund der Rückmeldungen der Teilnehmer eklatante Mängel erkennbar, würde man natürlich darauf reagieren.²⁷²⁴

5. 3. 6. Echo

„Für viele Autoren, die heute im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stehen, war die [◁]Autorenwerkstatt[▷] das Sprungbrett in das Autorenleben. Stellvertretend für viele andere seien hier Judith Hermann, Thomas von Steinaecker, Inka Parei, Sherko Fatah und Gunter Geltinger genannt.“

(Miller, Norbert; Sartorius, Joachim: Editorial. In: spritz. Nr. 193, 48. Jg., Berlin: März 2010. S. 3.)

Von Beginn an bestand seitens der Verlage Interesse an den TeilnehmerInnen der «Autorenwerkstatt Prosa».²⁷²⁵

Aus jenem ersten Workshop gingen bereits „[...] ziemlich viele tolle [...]“²⁷²⁶ AutorInnen hervor;²⁷²⁷ dies führte dazu, „[...] dass man diese Werkstätten weiterhin veranstaltete [...]“²⁷²⁸.

Tobias Roth subsumiert im E-Mail-Interview sehr prägnant die Veränderungen der literarischen Szene aufgrund der Zunahme der Angebote im deutschsprachigen Raum unter dem Terminus «ordnender Effekt»:

„Die Szene der zeitgenössischen Literatur kann ich nur in Bezug auf die Lyrik wirklich beurteilen. Das auch ohne solche Angebote zu beobachtende Phänomen der Zirkelbildung in Bezug auf bestimmte lyrische Sprechweisen wird durch solche Angebote in erster Linie mit zusätzlicher Öffentlichkeit versorgt. Inwiefern die Zunahme die ◁Szene◁ verändern wird, wage ich nicht zu sagen. Dass das Ganze

²⁷²⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁷²¹ Vgl.: a.a.O.

²⁷²² a.a.O.

²⁷²³ Vgl.: a.a.O.

²⁷²⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁷²⁵ Vgl.: Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁷²⁶ a.a.O.

²⁷²⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁷²⁸ a.a.O.

einen ordnenden, bündelnden Effekt in der Überflusssituation haben wird, scheint absehbar zu sein, aber ob sich die Faktoren, die den Selektionsprozess nachrückender Autoren bestimmen, dadurch tatsächlich ändern, weiß ich nicht. Dass die Einführung von Schreibschulen einen so manifesten Effekt auf die Literatur haben wird, wie etwa die Einrichtung von Konservatorien v.a. in Neapel auf die ganze Musik des Barock hatte, wage ich aber zu bezweifeln.“²⁷²⁹

5. 3. 7. Ausblicke auf ...

Ein universitäres Studium des Schreibens mit entsprechendem Abschluss sei, so Thorsten Dönges, „[...] eine schöne Möglichkeit [...]“²⁷³⁰, die er für durchaus hilfreich erachte, obgleich man sich dessen bewusst sein müsse, dass man damit – verglichen mit anderen Studien – keine Berufsberechtigung erhalte, denn kein Studienabschluss mache einen zum Dichter, zur Dichterin.²⁷³¹ AutorIn sei man, so definiert er, „[...] wenn man Texte veröffentlicht, die auch wahrgenommen werden, was nicht automatisch der Fall ist [...]“²⁷³². Ließe man sich jedoch bereits mit diesem Wissen um mangelnde Erfolgsgarantie auf die Ausbildung ein, sei nichts dagegen einzuwenden.²⁷³³ Darüber hinaus, räumt Thorsten Dönges ein, erhöhe sich für den Schreibfaszinierten, der in einem jener Lehrgänge akzeptiert worden sei, sicherlich auch die Aufmerksamkeit der Verlage, da ebenjener Autor oder jene Autorin bereits einmal aus mehreren hundert BewerberInnen ausgewählt wurde.²⁷³⁴ Kleinere oder private Initiativen beurteilt er skeptisch, auch wenn sie nach dem Vorbild der «Autorenwerkstatt» arbeiten und v.a. die Textdiskussion fokussieren, die Frage hierbei sei dennoch immer, „[...] wie sinnvoll [sie sind], ich hoffe, wenn viel Energie reingesteckt wird, dann: Ja [...]“²⁷³⁵.

Sina Tahayori der vor der «Autorenwerkstatt» auch andere Seminare besuchte, weist darauf hin, dass mehrere Faktoren wie „[...] Art der Veranstaltung, Dauer, Leitung, Zusammensetzung der Gruppe und Zielsetzung [...]“²⁷³⁶ für einen Teilnehmenden stimmig sein müssen. Auch die auktoriale Variante hält er für „[...] sicher ein[en] gangbare[n] Weg [...]“²⁷³⁷, und merkt

²⁷²⁹ Tobias Roth, E-Mail-Interview, 06. 12. 2010.

²⁷³⁰ Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.

²⁷³¹ Vgl.: a.a.O.

²⁷³² a.a.O.

²⁷³³ Vgl.: a.a.O.

²⁷³⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁷³⁵ a.a.O.

²⁷³⁶ Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

²⁷³⁷ a.a.O.

an, das sei individuell zu sehen:²⁷³⁸ „Manche sind Einzelgänger, manche fühlen sich in Gruppen wohler. Ich glaube, ich bin so ein Gruppenmensch.“²⁷³⁹

²⁷³⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁷³⁹ a.a.O.

5. 4. «Schweizerische Literaturinstitut», Biel

5. 4. 1. Entstehungsgeschichte

„Hier wurde und wird in den Räumen der ehemaligen Sternwarte literarisches Handwerk vermittelt – mit durchaus bemerkenswerten Erfolgen. In Adolf Muschgs «Schreibarbeit-Seminaren» machte z.B. eine so hervorragende Schriftstellerin wie Ruth Schweikert ihre ersten literarischen Gehversuche, neben Autoren wie Gion Mathias Cavelti oder Ingrid Fichtner. Unter Friederike Kretzens Ägide ist es der junge Autor Michael Stauffer, der nach seinen «Schreibarbeit»-Lektionen mit erstaunlich stilsicheren Texten an die Öffentlichkeit trat.“

(Braun, Michael: Musenkuss oder Diplom? Was man an Dichterschulen lernen kann. In: Passagen Passages. Eine schweizerische Kulturzeitschrift. Zürich: Pro Helvetia. Nr. 28, Sommer 2000. S. 10.)

Vor der Gründung des «Schweizerischen Literaturinstituts» existierte bereits die – zuerst von Adolf Muschg geleitete²⁷⁴⁰ und alsdann von Friederike Kretzen²⁷⁴¹ übernommene – «Literaturwerkstatt Schreibarbeit» an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) in Zürich,²⁷⁴²

„[...] in der jeweils für die Dauer eines Semesters literaturinteressierte Studenten und angehende Autoren ihre Texte mit dem Literaturlehrer diskutierten und ihren Workshop schliesslich mit einem gruppendynamisch ereignisreichen Wochenende auf dem literarisch sagenumwobenen Monte Verità bei Locarno abschlossen. Adolf Muschg war auch der Ideengeber für das «Collegium Helveticum», das im April 1997 mit der schönen Utopie gegründet wurde, einen Freiraum für die Begegnung von Forschern unterschiedlichster Disziplinen mit polykulturell interessierten Dichtern zu schaffen und damit die befristete Symbiose von Natur- und Geisteswissenschaften mit der Dichtkunst zu stiften. Parallel zu den überaus inspirierten Kolloquia und spannenden Begegnungen von

„Die praxisorientierte literarische Ausbildung ist im Kontext der «Hochschulen der Künste» richtig angesiedelt. Hier besteht die naheliegende Möglichkeit zur transdisziplinären Auseinandersetzung mit anderen Künsten. Eine enge Zusammenarbeit mit der Universität soll jedoch angestrebt werden, da mehrere Schnittstellen zur Literaturwissenschaft bestehen.“

(Krnet, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 45.)

²⁷⁴⁰ Vgl.: Braun, Michael: Musenkuss oder Diplom? Was man an Dichterschulen lernen kann. In: Passagen Passages. Eine schweizerische Kulturzeitschrift. Zürich: Pro Helvetia. Nr. 28, Sommer 2000. S. 9.

²⁷⁴¹ Vgl.: Ebenda. S. 10.

²⁷⁴² Vgl.: Ebenda. S. 9.

Naturwissenschaftlern und Dichtern regte der Literaturkritiker Heinz Schaefroth an der ETH die «Holozän»-Reihe an, eine Initiative zur Entdeckung und Förderung junger Autoren, deren Texte nach einem aufwendigen Auswahlverfahren in öffentlichen Lesungen zur Diskussion gestellt wurden.²⁷⁴³

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts, als sich in der Schweiz „[...] die Berner und Zürcher Hochschulen für Musik und Theater mit den Hochschulen für Gestaltung und Kunst zu eigentlichen «Hochschulen der Künste» vereinen [...]“²⁷⁴⁴, wurde auch das Thema der eventuellen Ausbildung von AutorInnen ein weiteres Mal virulent.²⁷⁴⁵ Gemeinsam mit den DirektorInnen der Hochschule beschließt der Verband der «Autorinnen und Autoren der Schweiz» («AdS»)²⁷⁴⁶ in einem ersten Gespräch am 28. 11. 2002 „[...] ein gemeinsames Zentrum für [«]literarisches Schreiben und Übersetzen[«] [...]“²⁷⁴⁷ zu schaffen.²⁷⁴⁸ Guy Krneta, der auch im Verband engagiert ist,²⁷⁴⁹ konstatiert in seiner Diplomarbeit, in der er die Vision eines Robert-Walser-Instituts entwirft, – abgesehen von Angeboten zum Dramatischen Schreiben²⁷⁵⁰ – einen „[...] grossen Nachholbedarf [...]“²⁷⁵¹ im Bereich der Nachwuchsförderung für die Schweiz.

²⁷⁴³ a.a.O.

²⁷⁴⁴ Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 4. (Kurz sei darauf hingewiesen, dass jenes mir von Guy Krneta freundlicherweise zur Verfügung gestellte Word-Dokument seiner Arbeit keine Seitenzahlen aufweist, weshalb ich das erste Blatt mit 1 beginnend versah.)

²⁷⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁴⁶ Gegründet am 12. 10. 2002. (Vgl.: Froehling, Simon: Autorinnen und Autoren vereinigt euch! 17. 03. 2010. URL: <http://www.textin.ch/autorinnen-und-autoren-vereinigt-euch/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.)

²⁷⁴⁷ Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 4.

²⁷⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁴⁹ Vgl.: Haupt, Sabine: Mit blauen Augen. 02. 05. 2005. URL: <http://www.nzz.ch/2005/05/02/fe/articleCS69Q.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁷⁵⁰ Vgl.: Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 5. Sowie:

Er nennt als teilweise punktuelle, teilweise länger währende Ausbildungsangebote im Bereich Drama in der Schweiz folgende: «Dramenprozessor», «Masterclass MC6», «Anti-Schubalde», «Autorenwerkstatt Bern», «DamenDramenLabor», «Interplay», «Schreiben für die Bühne» und «Stückanalyse».

Vgl.: Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 33–35.

²⁷⁵¹ Ebenda. S. 5.

Marie Caffari, welche das «Schweizerische Literaturinstitut» leitet, nennt – neben Debatten in AutorInnen-Foren – die Diplomarbeit Guy Krnetas als Initialzündung der Gründung des Instituts.²⁷⁵²

In einem Essay zählt Krneta zuerst alle denkbaren Einwände gegen eine Etablierung eines Studiengangs für «Literarisches Schreiben» auf:

„Die Schweiz braucht kein Literaturinstitut. Wer so eine Ausbildung will, soll nach Leipzig oder Berlin gehen und dort bleiben. Wir müssen nicht jeden Blödsinn aus Deutschland kopieren. Und wenn es die betreffenden Institute bereits gibt: Was wollen wir mit unseren bescheidenen Möglichkeiten noch wetteifern? Der Markt ist überschwemmt mit literarischen Machwerken. Wir brauchen keine weiteren Fräulein- und Männleinwunder, keine neuen Stellen für Filzläuse und Sesselkleber. Die weiteren Folgen sind absehbar: Erst werden Diplome ausgestellt, dann Berufsregister eingerichtet, schließlich das faktische Berufsverbot ausgesprochen für jene, die nicht im Besitz der erforderlichen Papiere sind.“²⁷⁵³

Peter Weber: „Das Wichtigste sind die klimatischen Bedingungen: Dass es Leute gibt, die verstehen, was man macht, die einem die Hoffnung nicht rauben, dass das, was man tut, eine Bedeutung hat. Für mich war wichtig, gewisse Autoren zu treffen, ältere Kollegen. Zu begreifen, was da los ist. Wie das läuft. Die persönlichen Kontakte.“

(Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 72.)

Liest man weiter, folgt ein zweiter Teil, der einen anderen Ton anschlägt: Er selbst, der Theaterautor werden wollte, scheiterte an der Theaterwissenschaft, am Medizinstudium, das er begann, weil so viele andere AutorInnen auch MedizinerInnen gewesen waren, da beide Studien ihn daran hinderten zu tun, was er eigentlich wollte und wofür er sich begabt sah: schreiben.²⁷⁵⁴ Erst als Hospitant, Regieassistent und Dramaturg eignete er sich im Austausch mit KollegInnen am Theater jenes Wissen an, das für ihn wichtig

Des Weiteren nennt Guy Krneta als punktuelle bzw. bereits bestehende oder versuchte Initiativen außerhalb des Hochschulsystems Werkstätten an den Literaturhäusern Basel (Lektoratsdienst), Zürich (Tandem-Projekte), L&arc Romainmôtier, Bodman Haus (Fokus liegt auf Lyrik sowie auf dem Übersetzen von Lyrik), Müllerhaus Lenzburg (Schreibwerkstätten und Vernetzungsmöglichkeiten).

(Vgl.: Ebenda. S. 35–39.)

Außerdem nennt Krneta «Kulturprojekt Zentrum für literarische Übersetzungen Looren» (Förderungsstelle, keine Werkstätten), «Holozän» (fokussierte junge LiteratInnen, eingestellt), einzelne kleinere Schreibwerkstätten an den Universitäten Genf, Lausanne, an Schulen für Kunst und Mediendesign in Bern, Biel, Zürich sowie Werkstätten an Volkshochschulen und von privaten AnbieterInnen, außerdem an der EB Wolfbach (Berufsschule für Weiterbildung Zürich). (Vgl.: Ebenda. S. 39–42.)

²⁷⁵² Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁷⁵³ Krneta, Guy: Die Königsdisziplin. Ausgabe 36. o. D. URL:

<http://www.entwuerfe.ch/entwuerfe36/text3.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁷⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

war und erfuhr Unterstützung;²⁷⁵⁵ diese Komponente des Zufälligen zeigt auch gut das Risiko des autodidaktischen Wegs.

„Im Grunde habe ich hier ein wenig unstrukturiert und zufällig erlebt, was eine Ausbildung im Bereich Schreiben ausmachen könnte: Das Ernst-genommen-Werden als jemand, der nicht anders kann (oder will) als schreiben, die kontroverse Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Texten, die Anregung und das Konfrontiert-Werden mit Bestehendem. Das kann verfeinert und in Module zerlegt werden. Was für mich wichtig war, in meiner <Ausbildung>, und dazu führte, dass ich dieses Studium nicht abbrach: Dass es umfassend war und rundum praxisbezogen. Ich weiß nicht, ob das eine Ausbildung simulieren kann, ich hoffe es.“²⁷⁵⁶

Und Guy Krneta schließt mit einer Überlegung des «DLL»-Absolventen Tobias Hülswitt über die Bedeutsamkeit, (Schreib-)Zeit zu gewinnen, auch mit der nach außen hin vermittelbaren Legitimation eines Studiengangs.²⁷⁵⁷

Im Rahmen seiner Diplomarbeit erhob Krneta zudem eine Art <Stimmungsbild> in Form von ExpertInneninterviews, die er in kurzen Auszügen wiedergibt.²⁷⁵⁸

Adi Blum spricht sich gegen ein writer-in-residence-Modell und für die konzeptuelle Einbindung Digitaler Literatur sowie interdisziplinärer Arbeitsbereiche²⁷⁵⁹ bis hin zum Bereich der bildenden Kunst in das Konzept aus;²⁷⁶⁰ Jürg Halter, der für Sprechunterricht und performance plädiert,²⁷⁶¹ nimmt aber im Hinblick auf die Lehre der Schreibtechniken eine skeptische Haltung ein:

„Gegenüber <creative writing> bin ich skeptisch. Ich kann mir zwar vorstellen, dass man eine Geschichte schreibt und dann darüber diskutiert, wie sich diese Figur entwickelt usw. Aber vielleicht habe ich eine zu wenig konkrete Vorstellung davon, wie man das machen könnte. Einfach zusammen kommen und über einen Text reden, da muss sehr viel stimmen, damit das was bringt. Ich würde nicht mit allen Studenten über einen Text diskutieren wollen. Und wenn dann die Diplomarbeit wäre, einen Roman zu schreiben, das wäre mir zu lächerlich. Ich würde nicht für eine Institution ein Buch schreiben wollen.“²⁷⁶²

André-Vladimir Heiz, der ein Fach «Lesen und Schreiben» für wesentlich erachtet,²⁷⁶³ merkt an: „Pierre Keller mit seiner Schule für Gestaltung in

²⁷⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁵⁶ a.a.O.

²⁷⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁵⁸ Vgl.: Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 61–74.

²⁷⁵⁹ Ebenso der Autor Peter Stamm. Vgl.: Ebenda. S. 69.

²⁷⁶⁰ Vgl.: Ebenda. S. 61–62.

²⁷⁶¹ Vgl.: Ebenda. S. 62.

²⁷⁶² a.a.O.

²⁷⁶³ Vgl.: a.a.O.

Lausanne macht es richtig: kleine Crew, enorme PR und grosse Namen einfliegen.“²⁷⁶⁴ Thomas Hürlimann lässt auf ein strenges Auswahlprozedere Theorieseminare, die Wissensdefizite auffangen, und klar fokussierte Praxisseminare folgen.²⁷⁶⁵ Die Autorin Ursula Krechel betont, die Ausbildung eines inneren Kritikers, einer inneren Kritikerin sei erlernbar und relevant.²⁷⁶⁶ Ebenso der Germanist und Literaturvermittler Reto Sorg.²⁷⁶⁷ Der Literat Beat Sterchi kehrt hervor, dass die „[...] kleine, kontrollierte Öffentlichkeit [...]“²⁷⁶⁸, der man sich im Rahmen eines solchen Studiengangs zu stellen habe, von großer, effizienter Bedeutung sei, auch zum Abklären der eigenen Motivation.²⁷⁶⁹ Die Literatin Friederike Kretzen, die ebenfalls Erfahrung als Lehrende hat, mahnt:

„Ich habe Angst, dass das Ganze zu einer Technisierung führt, als ob man wüsste, was Schreiben ist, als ob man wissen könnte, was die Fähigkeit zu schreiben ausmacht, wo die her kommt, was man dafür braucht. Dieses Institut müsste von Anfang an sagen: Das wissen wir nicht. Es müsste darum gehen, mit dem umzugehen, was da ist. Und dass das einen grossen Teil der Arbeit ausmacht. Dass man den Begriff des Unterrichtens noch mal wendet. Gerade wenn man mit Sprache arbeitet. Die grösste Arbeit ist es doch, die Haltung zu finden, in der man schreiben kann. Oder in der man das, was man schreibt, überhaupt erkennen kann als das, was es ist.“²⁷⁷⁰

Die Autorin Verena Stössinger, die auch in den Seminarbetrieb des «Literaturhauses Basel» eingebunden ist, empfiehlt als Vorbild die dänische «Forfatterskolen»²⁷⁷¹, die in Kopenhagen situiert ist:

„Es müsste darum gehen, Schreibweisen auszuprobieren, Texte zu kopieren, Schreiben im Stil von ..., Varianten schreiben, Umschreiben, in verschiedenen Gattungen arbeiten, wie in der Musik: Tonleitern, Fingerübungen ... Und dass man dann auch trennen kann: Was sind Fingerübungen, was ist Werk. Die Schule in Kopenhagen ist insofern vorbildlich, als sie gut vernetzt ist, und den Leuten viel Zeit lässt zum Schreiben. Andererseits fände ich ein gutes Weiterbildungsangebot wichtig. «Bilden, nicht ausbilden!» lautet das Credo der [«]Forfatterskolen[«], was für mich die Sache schön auf den Punkt bringt.“²⁷⁷²

²⁷⁶⁴ a.a.O.

²⁷⁶⁵ Vgl.: Ebenda. S. 63.

²⁷⁶⁶ Vgl.: Ebenda. S. 64.

²⁷⁶⁷ Vgl.: Ebenda. S. 68.

²⁷⁶⁸ Ebenda. S. 69.

²⁷⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁷⁰ Ebenda. S. 64.

²⁷⁷¹ Vgl.: <http://forfatterskolen.dk/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁷⁷² Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 71.

Urs Widmer, der vor Verschulung warnt,²⁷⁷³ zeigt im Interviewgespräch mit Guy Krneta auch Grenzen der Lehrbarkeit auf:

„Äusserlichkeiten sind lernbar und vermittelbar, auch ein paar Tricks. Man kann den Leuten sagen: Achtet auf eure Adjektive. Aber den Kern kann man nicht vermitteln. Ich meine, dass das Schreiben von Literatur im engeren Sinn eine pathetische Angelegenheit ist. Man kann natürlich einiges lernen, das ist klar, aber man muss wohl über ein bestimmtes Mass an Pathos verfügen, das Pathos in sich spüren, obwohl ich äusserlich kein pathetischer Mensch bin. Es müsste in dieser Ausbildung Leute geben, die die Studierenden aufschrecken – durch eigene Kompetenz – und ihnen zeigen, dass es so einfach auch wieder nicht ist. Das Peters-Prinzip gilt bekanntlich auch in der Literatur: Jeder wird so weit befördert, bis er die Stufe seiner Inkompetenz erreicht hat.“²⁷⁷⁴

Keiner der InterviewpartnerInnen erwähnt Mentorats-Beziehungen als wesentliches Lehrelement, jener pädagogische Ansatz, der – wie später dargelegt – zum Kern des «Schweizerischen Literaturinstituts» werden wird.

„Doch das von dem Schriftsteller und Vorstandsmitglied des [c]AdS[.] Guy Krneta initiierte und während einer zweijährigen Konsultationsphase von einer Projektgruppe ausgearbeitete Konzept setzt seine Schwerpunkte nicht nur bei Zweisprachigkeit und Interdisziplinarität, sondern vor allem bei einem ausgewogenen Verhältnis von theoretischen Kursen, Ateliers und Tutoraten. Während im Gruppenunterricht eine für viele junge Autoren völlig ungewohnte Erfahrung im Vordergrund steht, nämlich der permanente kritische Austausch mit Kollegen, bietet der Einzelunterricht, also die intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreiben, den Studierenden die Möglichkeit, individuelle Projekte während dreier Jahre kontinuierlich weiterzuverfolgen. Einen Vorgeschmack auf diese Form der Atelierarbeit gab der im September an zwei Wochenenden durchgeführte Pilotkurs,²⁷⁷⁵ an dem über dreissig interessierte Autoren und Übersetzer aus der Deutschschweiz und der Romandie teilnahmen. Die von Beat Sterchi und Verena Stössinger beziehungsweise Jean-Luc Benoziglio und Antoine Jaccoud geleiteten Schreibateliers zeigten nun, zum einen, wie gross, insbesondere in der Deutschschweiz, der Bedarf an einem solchen Lehrangebot tatsächlich ist, zum anderen aber auch, dass nur kontinuierliche Arbeit wirkliche Resultate erbringt.“²⁷⁷⁶

Der reguläre Lehrbetrieb begann im Wintersemester 2006/07,²⁷⁷⁷ mit einem 3-jährigen Bachelor-Studium,²⁷⁷⁸ für welches aus 85 eingereichten Arbeitsproben

²⁷⁷³ Vgl.: Ebenda. S. 74.

²⁷⁷⁴ Ebenda. S. 73.

²⁷⁷⁵ Vgl. u.a. zum Thema «Literarisches Übersetzen»:

<http://www.culturactif.ch/manifestation/seminairetra.htm> - Zuletzt eingesehen am 29. 04. 2011.

²⁷⁷⁶ Haupt, Sabine: Für Genies und Handwerker. 17. 10. 2005. URL:

<http://www.nzz.ch/2005/10/17/fe/articleD8EWO.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁷⁷⁷ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁷⁷⁸ Vgl.: http://www.fachhochschulen.net/FH/Studium/Literarisches_Schreiben_16081.htm – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.

15 Studierende ausgewählt wurden.²⁷⁷⁹ Nach Absolvierung des Bachelors ist eine Fortsetzung der Studien zum Master of Arts in Contemporary Arts Practice²⁷⁸⁰ möglich. „Den Aufbau des Instituts ermöglichten [...] die Gebert Rütli Stiftung mit 250'000 Franken und das Bundesamt für Berufsbildung und Technologie (BBT) mit 50'000 Franken. Kurz darauf übernahmen die Literaturwissenschaftler Marie Caffari und Daniel Rothenbühler aus Lausanne die Koprojektleitung.“²⁷⁸¹

Den Entstehungsprozess des Instituts schildert Marie Caffari als heftig umstritten, teilweise sei man der Idee sehr „aggressiv“²⁷⁸², ja „vernichtend“²⁷⁸³ begegnet;²⁷⁸⁴ nun habe sich die Aggression gelegt.²⁷⁸⁵ Dass die Kritik der KollegInnen abgeflacht sei, führt Marie Caffari darauf zurück, dass man das Institut eben mittlerweile auch mit den dort tätig seienden AutorInnen verbinde, die man in der Regel schätze und mit einer Kritik „[...] würde man ja auch die Kollegen [...] kritisieren, die dort gerne arbeiten und Vergnügen daran haben [...]“²⁷⁸⁶.

Im Frühling 2011 meinte Marie Caffari in einem Interview, die kritischen Stimmen zur Existenz des Institutes seien zwar nicht verstummt, doch

„[...] sie sind [...] ein bisschen heiser geworden [...]. Aber es gibt sie noch: «Die Texte ähneln sich, die hier produziert werden, das ist eine Formatierung, etc[...].» Wir haben uns entwickelt, aber die Kritik bleibt. Und der kann man jetzt ganz unterschiedliche Texte entgegensetzen. Natürlich gibt es in der Literatur generell manchmal grosse Ähnlichkeiten. Es gibt Bewegungen, etwas wie einen Zeitgeist, Momente, die bestimmte Themen hervorbringen. Das ist völlig in Ordnung. 2011 ist nicht 1811. Die Leute, die heute schreiben, leben in der gleichen Welt, vielleicht stellen sie sich manchmal ähnliche Fragen. Ist es schlimm? Nein. Wiederholen kann auch sehr schön sein. Ich lese da die Texte einer Generation, keine Formatierung.“²⁷⁸⁷

²⁷⁷⁹ Vgl.: Hudec, Jan; Wirth, Doris: Der Traum vom Schreiben. Nr. 21, Wintersemester 2006/2007. S. 12. URL: www.denkbilder.uzh.ch/pdf/db_21.pdf – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁷⁸⁰ Vgl.: http://www.fachhochschulen.net/FH/Studium/Literarisches_Schreiben_16081.htm – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.

²⁷⁸¹ Aeby, Nicole: Die literarische Bildungslücke schliesst sich. 18. 10. 2005. URL: <http://www.swissinfo.ch/ger/index.html?cid=4749240> – Zuletzt eingesehen am 07. 02. 2011.

²⁷⁸² Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁷⁸³ a.a.O.

²⁷⁸⁴ Vgl. hierzu auch: Haupt, Sabine: Für Genies und Handwerker. 17. 10. 2005. URL: <http://www.nzz.ch/2005/10/17/fe/articleD8EWO.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁷⁸⁵ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁷⁸⁶ a.a.O.

²⁷⁸⁷ Brachvogel, Clara: «Die Studenten sollten scheitern dürfen». In: Bieler Tagblatt. 02. 04. 2011. S. 25.

Es spreche mittlerweile jedoch der Erfolg der StudentInnen für sich und nehme den Angriffen auch Wind aus den Segeln:²⁷⁸⁸ „Da kann man dann nicht sagen, das ist dumm, was da gemacht wird, das sind schlechte Texte, die da geschrieben werden – das kann man einfach nicht sagen. – Die Anerkennung von draußen ist relativ schnell gekommen.“²⁷⁸⁹ Dennoch sei es ihr noch immer wesentlich anzumerken, dass ein Literaturinstitut „[...] keine Autorenfabrik [...]“²⁷⁹⁰ ist. Der Druck, der auf einem solchen Institut gerade kurz nach seiner Gründung lastet, zeigt sich des Weiteren gut im folgenden Statement Marie Caffaris: „Es ist einfach jetzt nicht möglich, das abzuschaffen, weil die Studenten [...] erfolgreich sind; auch diejenigen die veröffentlichen, die nachher ein weiteres Studium erfolgreich machen, die einen Job haben, die

„Die Lehr- und Arbeitssprachen des Bachelor of Arts in Literarischem Schreiben sind Deutsch und Französisch. Die Textproduktion findet in der Regel in der Muttersprache statt. Theorie, Kontextualisierung und Projekte werden entweder auf Deutsch oder auf Französisch angeboten. Von den Studierenden wird erwartet, dass sie im Laufe des Studiums ihre Sprachkenntnisse der anderen Sprache aktivieren und vertiefen.“

(http://www.fachhochschulen.net/FH/Studium/Literarisches_Schreiben_16081.htm – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.)

überhaupt beschäftigt in sinnvoller Art und Weise sind, wie die Behörden das wissen wollen [...]“²⁷⁹¹.

Eine Gruppe, welche die Gründung eines Instituts von Beginn an befürwortete, waren die ÜbersetzerInnen, die ebenfalls im Verband der «Autorinnen und Autoren der Schweiz» organisiert sind, weil sie hierin eine gestärkte Position sahen und der Austausch untereinander gefördert würde.²⁷⁹² Im Rahmen des Bachelor-Studiengangs wurde bis 2010 auch ein Bachelor für Literarisches Übersetzen angeboten, doch abgesehen von einem einzigen Autor gab es keine Nachfrage danach, und selbst der wollte als Abschlussarbeit ein literarisches Werk und nicht eine Übersetzung einreichen.²⁷⁹³ Trotzdem sei Übersetzen, in Partnerschaft mit der Universität Lausanne, nach wie vor Teil des Master-Studiengangs.²⁷⁹⁴

²⁷⁸⁸ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁷⁸⁹ a.a.O.

²⁷⁹⁰ a.a.O.

²⁷⁹¹ a.a.O.

²⁷⁹² Vgl.: a.a.O.

²⁷⁹³ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

Die formalen Vorgaben eines Bachelor-Studiengangs sieht Marie Caffari nicht als Negativum an, im Gegenteil, sie schätze die höhere Mobilität, das raschere Arbeiten, den modularen Charakter, bei dem sich Pflichtmodule auch durch Wahlmodule ergänzen lassen.²⁷⁹⁵ Ihres Erachtens weise dieses System auch Freiheiten auf, die man sich (zurück)erobern könne.²⁷⁹⁶

5. 4. 2. Lehrkonzept

„Ich habe das in Leipzig oft auch erlebt, dass Autoren ihre Stunden in Seminaren machen und ich hatte eher das Gefühl, sie sitzen ihre Stunden ab. Ich verstehe das insofern, es ist für Autoren, die ohnehin immer zu kämpfen haben, ein Verdienstzweig. [...] Da muss man sich nicht in die Tasche lügen. Die meisten würden es nicht machen, wenn sie es sich leisten könnten.“

(Verena Roßbacher im Interview, 21.01.2011.)

Von Beginn an sei auch eine der schweizerischen Situation angepasste Mehrsprachigkeit im Gespräch gewesen, französisch und deutsch als Lehr- und Arbeitssprachen,²⁷⁹⁷ ein singuläres Konzept,²⁷⁹⁸ auch wenn Marie Caffari einräumt: „Viersprachig wäre natürlich noch besser.“²⁷⁹⁹ Mehrheitlich stammen die Studierenden aus der deutschsprachigen Schweiz, einige aus dem französischsprachigen Raum, einer schreibe auf rätoromanisch, ein anderer italienisch/deutsch, und es funktioniere im Grunde genommen gut in dieser Form, obgleich die Seminare und Werkstätten «nur» deutsch/französisch seien.²⁸⁰⁰ Dass es zukünftig auch mehrere Lehrstellen mit dem sprachlichen Fokus Italienisch geben werde, um jene Studierenden qualifiziert betreuen zu können, schließt Marie Caffari nicht aus.²⁸⁰¹

²⁷⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁷⁹⁸ Vgl.: Haupt, Sabine: Für Genies und Handwerker. 17.10.2005. URL:

<http://www.nzz.ch/2005/10/17/fe/articleD8EWO.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

Vgl. auch:

Aeby, Nicole: Die literarische Bildungslücke schliesst sich. 18.10.2005. URL:

<http://www.swissinfo.ch/ger/index.html?cid=4749240> – Zuletzt eingesehen am 07. 02. 2011.

²⁷⁹⁹ Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁸⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

Die Mehrsprachigkeit der Studierenden zeigt sich auch in der ersten Jahresanthologie des Instituts, welche die Form einer Zeitung aufweist: Neben der dominanten Sprache deutsch sind auch französisch, italienisch und finnisch vertreten.

(Vgl.: La Liesette Littéraire. Frühling 2011. Hg.: Berner Fachhochschule. Hochschule der Künste Bern. Schweizerisches Literaturinstitut Biel. S. 36.)

²⁸⁰¹ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

Der Schaffung eines einzigen Institutes, an dem die Kräfte gebündelt sind, sei der Vorzug zu geben, da dies den Größenverhältnissen des Landes angemessen sei.²⁸⁰² Marie Caffari betont, es sei sinnvoller, „[...] sich zu konzentrieren, zu fokussieren, und eine kleine Gruppe so gut wie möglich auszubilden [...]“²⁸⁰³. Die Kunsthochschulen sind in der Schweiz Teil der Fachhochschulen und nicht der Universitäten;²⁸⁰⁴ ob diese Verortung gut sei, „[...] das kann man diskutieren, aber das ist eine andere Debatte. Sie sind praxisbezogen. Es sind auch Schulen, die sich traditionell sehr darum kümmern, was ihre AbsolventInnen danach machen [...]“²⁸⁰⁵.

Weshalb man im französischsprachigen Raum einem Schreibstudiengang noch reservierter begegne als im deutschsprachigen, erkläre sich aufgrund des unterschiedlichen Lehrbildes, so Marie Caffari:

„Im französischen Sprachraum gibt es keine ähnliche Institution. Zudem ist dort die Idee von einem Unterricht, in dem Meister dozieren und Schüler vorwiegend zuhören, noch sehr präsent. Wir müssen in der Romandie also zuerst eine Basis schaffen, indem wir Grundlegendes an unserem Konzept erklären – und das dauert länger.“²⁸⁰⁶

Wie an den meisten Instituten wird auch in der Schweiz das künstlerische Fach von LiteraturInnen gelehrt,²⁸⁰⁷ sei es nun in den sogenannten Schreibateliers oder im Rahmen des Mentoratsprogrammes,²⁸⁰⁸ welches typisch für das «Schweizerische Literaturinstitut» ist.²⁸⁰⁹ Im Gegensatz zu vielen anderen Lehrorten, insbesondere im deutschsprachigen Raum, sind jedoch auch LiteraturwissenschaftlerInnen in die Lehre eingebunden, wobei als Grundsatz die Maxime gilt, jeden Fachbereich soll ein/e SpezialistIn des Gebietes unterrichten,²⁸¹⁰ sei es „[...] Literaturtheorie, Textkommentar, Textanalyse, Dramaturgie, Literaturkritik – das sind auch Spezialisten [...]“²⁸¹¹. So lehrt

²⁸⁰² Vgl.: a.a.O.

²⁸⁰³ a.a.O.

²⁸⁰⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁰⁵ a.a.O.

²⁸⁰⁶ Aeby, Nicole: Keine Angst vor Bestsellern. 04. 11. 2005 URL:

http://www.swissinfo.ch/ger/Home/Archiv/Keine_Angst_vor_Bestsellern.html?cid=4791484 – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁸⁰⁷ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁸⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁰⁹ Vgl. hierzu auch:

„Das Amt für Kultur des Kantons Bern finanziert die Lohnzahlungen an die Mentoren und Mentorinnen.“

(Das Schweizerische Literaturinstitut und das Amt für Kultur des Kantons Bern starten das Pilotprojekt Literatur-Mentoring. 06. 03. 2008. URL:

http://www.presseportal.ch/de/pm/100004916/100556379/hkb_hochschule_der_kuenste_bern – Zuletzt eingesehen am 29. 04. 2011.)

²⁸¹⁰ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁸¹¹ a.a.O.

Marie Caffari zum Beispiel den Fachbereich Theorie und Kontextualisierung.²⁸¹²

Im Team der DozentInnen des «Schweizerischen Literaturinstituts» sind auch einige sehr junge KollegInnen vertreten, die – wie Thomas Klupp in Hildesheim – kurz nach dem Abschluss ihres Studiums und der Publikation ihres Erstlingswerks die Seite wechseln und von der Schulbank auf den Katheder rücken. Neben der Frage, inwieweit dies einem jungen Literaten, einer jungen Literatin gut tut, stellt sich auch die Frage nach dem Nutzen für das Institut bzw. weshalb man nicht ältere KollegInnen mit autodidaktischem Erfahrungshintergrund heranziehe. Marie Caffari betont im Interview, sie hätten bewusst AbsolventInnen anderer Lehrorte eingebunden, um von deren Wissen über das dortige Lehrgeschehen zu profitieren:²⁸¹³ „Die waren mal auf der anderen Seite! Sie bringen Vorkenntnisse mit, die andere nicht haben.“²⁸¹⁴ Dennoch stelle dieses Wissen nicht den Aufnahmegrund dar, weder bei der «DLL»-Absolventin Verena Roßbacher, noch bei Katrin Zimmermann, die in Hildesheim studierte und in Biel als Assistentin tätig war;²⁸¹⁵ oder bei Regina Dürig, die zuvor den Bachelor in Biel absolvierte.²⁸¹⁶ Was für diese KollegInnen spreche, sei die simple Tatsache, dass sie „[...] eine Fülle an Kenntnissen [...]“²⁸¹⁷ mitbrächten, „[...] die haben didaktisch was am Hut, die waren selber in Schreibwerkstätten, haben eine Ahnung, wie das gut gehen kann, schlecht gehen kann [...]“²⁸¹⁸. Zudem findet Caffari „[...] eine Art des Austausches zwischen den Institutionen wichtig; man erfährt viel, man kann sich abgrenzen, man pflegt die Kontakte [...]“²⁸¹⁹. Dennoch solle sich keinesfalls ein geschlossener Kreis ergeben.²⁸²⁰ Hiervor warnt auch Ilma Rakusa: „Es ist wichtig, dass die Studierenden eine breite Palette von Dozenten und Gesprächspartnern haben. Es gibt Geschmäcker und Affinitäten, wenn es um

²⁸¹² Vgl.: a.a.O.

Sowie: Vgl.: [http://www.hkb.bfh.ch/de/hkb/leitung-und-organisation/personensuche/?tx_feuserlisting_pi1\[showUid\]=1040&cHash=2619c364e7af3dd8e08175e1fd50057b](http://www.hkb.bfh.ch/de/hkb/leitung-und-organisation/personensuche/?tx_feuserlisting_pi1[showUid]=1040&cHash=2619c364e7af3dd8e08175e1fd50057b) – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.

²⁸¹³ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁸¹⁴ a.a.O.

²⁸¹⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁸¹⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁸¹⁷ a.a.O.

²⁸¹⁸ a.a.O.

²⁸¹⁹ a.a.O.

²⁸²⁰ Vgl.: a.a.O.

Ästhetik geht. Ich bin für die Vielfalt. Niemand soll das zehn Jahre machen. Das muss rotieren.“²⁸²¹

Eine dieser sehr jungen ist wie bereits erwähnt Verena Roßbacher, die selbst einräumt, sie habe anfangs große Bedenken gehabt, dass sie nicht die Autorität aufweise, die durch ein Werk begründet ist.²⁸²² Doch Marie Caffari überzeugte sie, es sei für die Studierenden gleichfalls von Vorteil, jüngere AutorInnen um sich zu haben, die sich mit ähnlichen Problemen herumschlagen oder bis vor kurzem herumgeschlagen hätten.²⁸²³

Manches hiervon habe sich für Roßbacher bestätigt,²⁸²⁴ doch glaube sie schon, dass sie sich „[...] auf labilerem Boden bewege, als ein Autor, der schon 20 Jahre hinter sich hat [...]“²⁸²⁵. Auch im Hinblick auf die Abgrenzung gegenüber Studierenden falle ihr dies auf, man sei einander im Alter nahe, darüber hinaus sei in Biel das kollegiale Du üblich und ein hierarchisches Gefüge ohnedies nicht besonders ausgeprägt.²⁸²⁶ Für manche, betont Roßbacher, sei es besser, mit einer/m älterer/n Autor/in zusammenzuarbeiten,²⁸²⁷ einige bräuchten eine permanente Konfliktsituation mit dem Mentor,²⁸²⁸ für andere sei das hingegen „[...] ein Horror [...]“²⁸²⁹, so zum Beispiel für sie während des Studiums:²⁸³⁰ „Ich habe nicht die Auseinandersetzung gesucht, ich habe immer die Bestätigung gesucht. Schreiben ist für mich insofern etwas Fragiles [...]“²⁸³¹, und eine „[...] vernichtende Kritik eines von mir geschätzten Autors [...]“²⁸³² wäre einer „Katastrophe“²⁸³³ gleichgekommen.²⁸³⁴

In einem Interview 2009 schildert Verena Roßbacher den Alltag als Studentin wie folgt:

„«Vor allem lernt man, seine Texte zu verteidigen. Man muss schon ein ziemliches Selbstbewusstsein zur eigenen Arbeit entwickeln. Und ein dickes Fell.» Die Texte stehen nämlich immer zur Diskussion – vor Professoren genauso wie vor Kommilitonen. Und da kann es schon ganz schön zur Sache gehen: «Weinende Autoren, die aus dem

²⁸²¹ Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 67.

²⁸²² Vgl.: Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

²⁸²³ Vgl.: a.a.O.

²⁸²⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁸²⁵ a.a.O.

²⁸²⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁸²⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁸²⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁸²⁹ a.a.O.

²⁸³⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁸³¹ a.a.O.

²⁸³² a.a.O.

²⁸³³ a.a.O.

²⁸³⁴ Vgl.: a.a.O.

Zimmer stürzen, das ist der Alltag», sagt Roßbacher und lacht. Aber es ist ihr durchaus ernst: «Man darf nicht dran kaputtgehen, dass die Kritik schnell auf eine persönliche Ebene geht. Da ging schon ganz schön die Post ab, ich hab da schon viel einstecken müssen.»²⁸³⁵

²⁸³⁵ Böck, Christina: Verena Rossbacher: Geniekult kotzt mich an. 12. 03. 2009. URL: http://diepresse.com/home/kultur/literatur/460404/Verena-Rossbacher_Geniecult-kotzt-mich-an – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.
(Gemäß der in der Schweiz üblichen Orthographie wird Verena Roßbachers Name zu «Rossbacher» in den dort publizierten Schriften.)

Das bereits erwähnte Mentoratsprogramm, in dem Roßbacher als Lehrende tätig ist, stellt ein Spezifikum des Instituts dar.²⁸³⁶ Sie persönlich kenne Mentoring nicht aus ihrer Studienzeit in Leipzig, da ein ähnliches Programm in Form eines Tutoring dort erst später eingeführt wurde.²⁸³⁷ „Die Idee [in Leipzig] ist, sich einen Tutor zu wählen, der mit einem in Einzelgesprächen effektiv arbeitet. Das ist überhaupt nicht zu vergleichen mit dem Mentorat in Biel, wo jeder Student tatsächlich einen Mentor hat.“²⁸³⁸ In Leipzig liege der Schwerpunkt auf der Seminar-Situation;²⁸³⁹ in Biel sei es hingegen ein ständiger Kontakt, was auch ein anderes Verhältnis zwischen Mentorin und Mentee bewirke.²⁸⁴⁰ Das habe Vor- und Nachteile,²⁸⁴¹ und sie selbst sei „[...] noch unentschieden [...]“²⁸⁴² wie sie dazu stehe. Der Idealfall des Systems sehe in Form einer „Zwangsgemeinschaft“²⁸⁴³ vor, dass ein/e MentorIn ein/e Studierende über die gesamte Studienzeit der drei Jahre begleite,²⁸⁴⁴ „[...] was auch sein Gutes hat [...]“²⁸⁴⁵. Es gebe während jener Zeitspanne immer einen toten Punkt, den es zu überwinden gelte;²⁸⁴⁶ dieser sei durch Ausweichmanöver beiderseits gekennzeichnet, und Roßbacher betont, es sei relevant, dies miteinander auszufeuchten.²⁸⁴⁷ Rein theoretisch gebe es zwar die Möglichkeit zu wechseln, was manche Studierende nutzen, wenn das Mentorat für sie nicht wertvoll sei;²⁸⁴⁸ in einem solchen Fall hätten die Mentees das Vorschlagsrecht.²⁸⁴⁹ Darüber hinaus sei es im Gespräch, Wechsel im Mentoratsverhältnis

²⁸³⁶ Vgl.: Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

²⁸³⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁸³⁸ a.a.O.

²⁸³⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁴¹ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁴² a.a.O.

²⁸⁴³ a.a.O.

²⁸⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁴⁵ a.a.O.

²⁸⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁴⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

zu institutionalisieren,²⁸⁵⁰ und zudem die Zuteilung dahingehend abzuändern, dass die Studierenden einen kurzen Text an die DozentInnen abgeben, auf den sie alsdann von zweien Feedback erhalten und sich für eine/n davon als ihre/n MentorIn entscheiden.²⁸⁵¹ Bislang wählten die DozentInnen anhand der Arbeitsproben ihre jeweiligen Mentees aus, und wer dabei übrig blieb, konnte sich selbst eine/n MentorIn aussuchen.²⁸⁵² Für die MentorInnen habe dies, so Roßbacher, den Vorteil, dass man „[...] sehr schnell merke, welche Studenten für einen spannend werden; die ich selber auch inspirierend finde, wo man nicht den Eindruck hat, eine Dienstleistung zu machen [...]“²⁸⁵³. Wie sie ihr Textfeedback geben möchten, sei den DozentInnen freigestellt,²⁸⁵⁴ weshalb Roßbacher für sich bewusst eine „[...] künstlerische Antwort [...]“²⁸⁵⁵ wählte. Diese solle dennoch deutlich machen, welche Qualitäten oder Mängel sie an einem Text sehe, sowie die Möglichkeiten, die sie für jene Arbeit erkenne, doch verfasse sie diese Analyse im weiteren Sinn in einer „[...] dialogisch[en] [Form] [...], insofern dass sie eine Geschichte zurückgibt [...]“²⁸⁵⁶. Und in der Erinnerung an eine spezifische Abgabe: „Der Text interessierte mich nicht, aber er war mir literarisch.“²⁸⁵⁷

Die wissenschaftliche Form der Textkritik wäre nicht die ihre, so aber „[...] machte es mir Freude, brachte mir auch was. Ich merkte, dass ich ein paar Motive aufgreife, die ich gerade in meinem eigenen Projekt verwende [...]“²⁸⁵⁸.

Die Lehre, so Verena Roßbacher, sei eine ökonomische Notwendigkeit,²⁸⁵⁹ und ihr sei die Überlegung wesentlich, wie man sie sich „[...] wieder zurückerobert [kann], [so] dass es Teil der eigenen Arbeit ist [...]“²⁸⁶⁰, damit es nicht an einem zehre.²⁸⁶¹ Eine analytische Antwort falle

Urs Widmer: „Es ist nicht schwer, ein Schriftsteller zu werden, es ist schwer, einer zu bleiben. [...] Es ist nicht gesagt, dass man, wenn man ein oder zwei gute Bücher geschrieben hat, ein drittes und ein viertes schreiben muss. Wenn sich die Notwendigkeit dazu einstellt, ist das wunderbar.“

(Krnet, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 73.)

²⁸⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁵¹ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁵² Vgl.: a.a.O.

²⁸⁵³ a.a.O.

²⁸⁵⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁵⁵ a.a.O.

²⁸⁵⁶ a.a.O.

²⁸⁵⁷ a.a.O.

²⁸⁵⁸ a.a.O.

²⁸⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁶⁰ a.a.O.

vielen vermutlich leichter zu geben als eine künstlerische – aber ihr nicht, sie habe keinen Spaß daran.²⁸⁶²

Ihr scheine es essentiell, dass Lehrende sich selbst immer wieder bewusst machen, dass sie LiteratInnen sind und keine PädagogInnen:²⁸⁶³ „Ich könnte 40 Stunden die Woche wunderbar dafür [die Lehre] aufwenden, wenn ich es perfekt machen wollte. Möchte ich aber nicht.“²⁸⁶⁴ Liege die Priorität nicht beim eigenen Schreiben, werde auch die eigene Position als Lehrende/r bald fragil, man sei nicht mehr authentisch;²⁸⁶⁵ allgemein gesprochen werden ihrer Ansicht nach DozentInnen, die selbst als LiteratInnen produktiv sind, mehr akzeptiert als solche die verstummen.²⁸⁶⁶ Auf die Frage, ob sie sich auch als Motivationsgrund für eine Lehrtätigkeit das sich – im Vergleich zur künstlerischen Tätigkeit unmittelbarer – einstellende bestärkende Feedback vorstellen könne, stimmt sie dem uneingeschränkt zu,²⁸⁶⁷ und ergänzt: „Ich finde nicht, dass man Schriftsteller [...] für ein ganzes Leben [ist], man ist es für das Buch, das man macht; wenn es gut ist.“²⁸⁶⁸ Die Lehrtätigkeit, merkt sie nüchtern an, bringe finanzielle Ressourcen, man dürfe sich aber dadurch nicht vereinnahmen lassen.²⁸⁶⁹

Auffallend war, dass Verena Roßbacher während des rund eine Stunde dauernden Interviews mehrfach auf den Aspekt zu sprechen kam, welche Literatur sie fasziniere: „Mich interessieren gut gemachte Geschichten nicht, wenn ich das Gefühl habe, einer guckt nicht genau hin, worum es bei ihm eigentlich geht, die tatsächlich zentralen Themen [...]“²⁸⁷⁰ Es gehe nicht darum im Gespräch, in Intimitäten zu stochern, „[...] ob einer da eine Leiche versteckt hat [...]“²⁸⁷¹, sondern es sei notwendig, „[...] mit meinen Studenten ein Gespräch zu führen, das insofern ehrlich und genau ist, dass eben solche Ausweichmanöver nicht gemacht werden, weil mich sonst das Schreiben nicht interessiert. Und das ist etwas, das braucht viel Vertrauen, [...] sonst kann ich

²⁸⁶¹ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁶² Vgl.: a.a.O.

²⁸⁶³ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁶⁴ a.a.O.

²⁸⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁶⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁶⁸ a.a.O.

²⁸⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁷⁰ a.a.O.

²⁸⁷¹ a.a.O.

diese Fragen nicht stellen, die aber zentral sind [...]“²⁸⁷². Denen müsse man sich als AutorIn stellen.²⁸⁷³

„[E]ntweder [durch] de[n] Analytiker, oder beim Analytiker sich selber; für mich hat das Schreiben sehr stark mit diesen Dingen zu tun. Ein guter Analytiker, der einerseits distanziert ist, andererseits eine Herzlichkeit, eine Nähe hat, der intelligent ist, vielleicht Humor hat und der einem zutiefst sympathisch ist, auf einer Ebene, wo man das Gefühl hat, man kann dem alles erzählen. Und das ist beim Schreiben nicht unähnlich. Ich sehe immer mehr die Parallelen zur Arbeit [...].“²⁸⁷⁴

Dies zeigt nicht nur Roßbachers Fokus gut, sondern auch ihre Ich-Identität: Sie empfindet sich nicht als Dozentin, sondern als Autorin und in dieser Funktion als Dialogpartnerin der Studierenden.²⁸⁷⁵ Diese Einstellung basiere auch auf ihrer eigenen Studienerfahrung, denn jene Situationen, bei denen ein „[...] gutes Gespräch über Texte [...]“²⁸⁷⁶ entstanden sei, unabhängig davon, ob mit einem Lehrenden oder Studierenden, das seien die Situationen, die sich in ihrem Gedächtnis als prägend einschrieben;²⁸⁷⁷ manchmal seien diese Dialoge gar keine Textanalysen oder Feedbacks im klassischen Sinn gewesen, sondern „[...] Gespräche, bei denen ich nebenher meine Texte denken kann [...]“²⁸⁷⁸, also das Sprechen über Bücher, einen literarischen Diskurs, bei dem „[...] die Welle hin und her [...]“²⁸⁷⁹ gehe, nicht in der Form Lehrende/r-Belehrte/r, sondern als ein wirklicher Austausch.²⁸⁸⁰ „Es ist sehr angenehm, mit Leuten zu reden, [...] [bei denen] man auf denselben Fundus zurückgreifen kann.“²⁸⁸¹ Dadurch könne man manches sehr knapp sagen, in Verweisen sprechen und sich dennoch verständigen.²⁸⁸²

In Leipzig habe sie die Erfahrung gemacht, dass zahlreiche ihre Bücher zitieren, sprechen sie miteinander:²⁸⁸³ „Ganz viele machen das. Ich mach das selber auch.“²⁸⁸⁴ Es käme einem Überprüfen der eigenen literarischen Arbeit gleich: Evoziere sie Missverständnisse, erreiche sie die Person etc.,²⁸⁸⁵ das werde so instinktiv überprüft.

²⁸⁷² a.a.O.

²⁸⁷³ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁷⁴ a.a.O.

²⁸⁷⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁷⁶ a.a.O.

²⁸⁷⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁷⁸ a.a.O.

²⁸⁷⁹ a.a.O.

²⁸⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁸¹ a.a.O.

²⁸⁸² Vgl.: a.a.O.

²⁸⁸³ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁸⁴ a.a.O.

²⁸⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

Als Lehrende erstaune es sie, wie wenige Studierende das literarische Werk ihrer DozentInnen kennen.²⁸⁸⁶ Täten sie dies, würden sie die Lehrenden auch realistischer einschätzen, könnten „[...] vorsortieren [...]“²⁸⁸⁷, ob ihnen die Mentoratsarbeit mit dem- oder derjenigen etwas bringe.

Und wie so viele andere DozentInnen des Fachbereichs auch,²⁸⁸⁸ stellt Roßbacher fest: „Tatsache ist: Es wird nicht so viel gelesen.“²⁸⁸⁹ Immer wieder gebe es daher unter den DozentInnen Diskussionen um verpflichtende Leselisten, einen Vorschlag, den man bislang wieder verwarf;²⁸⁹⁰ in Biel sind die Studierenden zwar dazu angehalten, am Ende des Semesters eine Liste ihrer Lektüre abzugeben; eigene Seminare zur Lektüre, zu bewusstem Lesen mit verpflichtendem Lesestoff gebe es hingegen nicht.²⁸⁹¹

Als Gegenpol zum Mentoratssystem sieht Verena Roßbacher die Seminarsituation: Ein wirkliches Eingehen werde ihres Erachtens im Seminar schon durch die zeitlichen Rahmenbedingungen – zwei Einheiten die Woche – verunmöglicht.²⁸⁹² Dort gehe es in erster Linie um die Gruppensituation in ihrer Dynamik, ihren Mechanismen und ihrer Rollenverteilung:²⁸⁹³ „Das sind auch interessante Sachen, das finde ich sehr wichtig.“²⁸⁹⁴

Erinnere sie sich an Textdiskussionen in Leipzig, habe sie nicht den Eindruck, dass diese sie damals maßgeblich voran gebracht hätten.²⁸⁹⁵ Die Gruppendynamik sei von Eitelkeiten geprägt, ein/e jede/r fokussiere den eigenen Text und interessiere sich am allermeisten für das eigene Schreiben:²⁸⁹⁶ „Die Studenten diskutieren sich selber. Ich glaube, das ist das Problem. Weil schlussendlich wollen sie eigentlich am meisten Bestätigung für ihre Texte kriegen.“²⁸⁹⁷ Darüber hinaus fokussieren Studierende sogleich die Bewertung: Wo ist das Lob, wo ist die Zustimmung; und werde neben Gutem auch eine negative Kritik geäußert, so werde nur diese gehört – dies seien typische Mechanismen, die in solchen Situationen eine Rolle spielen.²⁸⁹⁸ Außerdem konstatiert sie, dass „[...] der Größenwahn sehr zentral ist im

²⁸⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁸⁷ a.a.O.

²⁸⁸⁸ Vgl.: Kapitel 3. 3. 1., S. 230–236.

²⁸⁸⁹ Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

²⁸⁹⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁹² Vgl.: a.a.O.

²⁸⁹³ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁹⁴ a.a.O.

²⁸⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁸⁹⁷ a.a.O.

²⁸⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

Schreiben. Diese absolute Konzentration darauf, dass es nicht nur gut ist, sondern wichtig und großartig, was man hier macht [...]“²⁸⁹⁹.

Als Selbstschutz gegenüber Seminarsituationen, in denen die Wogen heftiger sein können, müsse man unempfindlich werden, indem man die anderen abwerte.²⁹⁰⁰ Sie beschreibt jenes Gefühl von damals als

„[...] eine totale Arroganzhaltung. Was aber zum Schutz meiner Arbeit, mir diesen Kokon zu erhalten, gedient hat. Literatur, Schreiben ist nicht demokratisch, [...] wenn die Menge sagt, was soll der Mist, heißt das nicht, dass das Mist ist. Schlussendlich geht es eigentlich darum, es besser zu wissen; wenn es besser ist.“²⁹⁰¹

Um es „[...] besser zu wissen [...]“²⁹⁰² sei es relevant, sich Sicherheit im eigenen Schreiben anzueignen, in der Sprache, im Rhythmus, einen Gesamtblick zu versuchen,²⁹⁰³ „[...] [d]ass man vielleicht schon ahnt, noch ohne es ausdrücken zu können, was dieses Fragment, dass man da hinstellt, im großen Kontext sein kann [...]“²⁹⁰⁴.

Das Seminar sei gut, „[...] um sich daran zu reiben [...]“²⁹⁰⁵ und um „[...] schlussendlich zu sagen: <Ich mache es so!> Als eine Behauptung [...]“²⁹⁰⁶, weil es dem eigenen Empfinden nach richtig sei.²⁹⁰⁷

„Die Zusammenarbeit mit meiner Mentorin finde ich extrem fruchtbar. Wenn man an eigenen Projekten arbeitet und diese diskutiert, kommt es rasch zu einer intensiven Auseinandersetzung. So kann die Mentorsarbeit sehr persönlich sein. Ich habe Glück, ich mag meine Mentorin sehr. Ich glaube aber ehrlich gesagt, dass die Mentorsbeziehung gerade auch dann wertvoll sein kann, wenn sie schwierig ist. Es ist sehr lehrreich, so intensiv mit jemandem zusammen zu arbeiten, die eigenen Texte Kritik auszusetzen, sie zu überdenken, sie zu verteidigen.“

*(Michaela Friemel, Fragebogen,
27. 07. 2011.)*

Auch die Studierenden äußern sich auffallend positiv über das Mentoratssystem: Es sei Ursache für die Wahl des Studienortes gewesen,²⁹⁰⁸ der wertvollste Teil des Studiums,²⁹⁰⁹ es habe eine/n „[...] enorm weitergebracht [...]“²⁹¹⁰, man lerne in der engen Zusammenarbeit auch

²⁸⁹⁹ a.a.O.

²⁹⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁰¹ a.a.O.

²⁹⁰² a.a.O.

²⁹⁰³ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁰⁴ a.a.O.

²⁹⁰⁵ a.a.O.

²⁹⁰⁶ a.a.O.

²⁹⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁰⁸ Vgl.: am «DLL» die Aufnahmeprüfung bestanden und sich wegen der Atmosphäre und dem Mentorsprogramm für Biel entschieden (Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.);

²⁹⁰⁹ Vgl.: Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011.

²⁹¹⁰ Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

Abgrenzung,²⁹¹¹ das Mentorat sei „[...] sehr wichtig und die grösste Förderung für mich persönlich [...]“²⁹¹².

Eine/r merkte an, die Mentoratsgespräche seien zwar sehr hilfreich, des Mentors „[...] Kommentare per E-Mail allerdings gar nicht (zu kurz, zu unausgeführt, zu unspezifisch). Oft vergisst er auch überhaupt[,] ein schriftliches Feedback [...]“²⁹¹³ ihr/ihm zu geben, doch sei er/sie sich sicher, dies werde in einem Gespräch zu lösen sein.²⁹¹⁴

Neben dem Mentorat wird der Austausch mit den KommilitonInnen gleichfalls als wesentlicher Vorteil gesehen:²⁹¹⁵

„Den Austausch mit den anderen Studenten. Die eigenen Texte neben denen der anderen zu sehen, bringt mich enorm weiter. Es ist manchmal auch hemmend, so viele Texte zu lesen und zu besprechen, aber man spornt sich gegenseitig auch an. Auch die enge Zusammenarbeit mit meiner Mentorin hat mich enorm weitergebracht.“²⁹¹⁶

„Und was die Studenten da in Biel kriegen, das ist purer Luxus.“

(Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.)

Einer merkte an, man lerne die Aussagen der StudienkollegInnen ebenfalls zu filtern: „Den Austausch mit den KommilitonInnen fand ich vor allem am Anfang spannend, dann kennt man langsam den Stil der anderen und die Neugierde nahm teilweise etwas ab. Besser gesagt: Es filterte sich langsam, bei wem mich die Meinungen und die Texte wirklich interessieren.“²⁹¹⁷ Daniel Mezger merkte auch an, dass der Anspruch an sich selbst durch das Studium gestiegen sei.²⁹¹⁸

Ebenso könne der Umgang mit Kritik,²⁹¹⁹ die Fähigkeit über literarische Arbeiten zu sprechen trainiert werden,²⁹²⁰ und nicht nur man selbst benötige die Resonanz: „Erst in der ‚Öffentlichkeit‘ wird ein Text wirklich zum Text. Das müsste man

„Ich glaube nicht, dass man in Biel Autor wird. Ich war es schon vorher. Obwohl das ausser mir vielleicht noch nicht allzu viele Menschen wussten [...]“

(Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.)

²⁹¹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁹¹² Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011.

²⁹¹³ Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011.

²⁹¹⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁹¹⁵ Vgl.: Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011; Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011.

²⁹¹⁶ Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

²⁹¹⁷ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹¹⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁹¹⁹ Vgl. hierzu auch: Fischer, Nadja: Bewusstes und selbstkritisches Schreiben. 29. 09.

2007. URL: <http://www.drs3.ch/www/de/drs3/sendungen/drs2aktuell/2643.bt10006295.html> – Zuletzt eingesehen am 29. 04. 2011.

²⁹²⁰ Vgl. Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011; Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011; Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011; Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011; Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.

sich ohne Studium künstlich schaffen.“²⁹²¹

Vergleicht Roßbacher Biel mit Leipzig, falle ihr sogleich der andere Umgangston²⁹²² auf,²⁹²³ wie man auf die Studierenden eingehe, mit welcher Vorsicht über Texte geredet werde, wie man die private Situation Studierender berücksichtige – generell die Art der Kommunikation miteinander.²⁹²⁴ Nicht nur dass in Leipzig der Umgangston wesentlich härter ist,²⁹²⁵ „[...] ich finde, wenn man will, dann kann man in Biel viel mehr [...] von den Autoren [profitieren] [...]“²⁹²⁶. Wenn eine persönliche Bindung bestehe, man menschlich mit dem angehenden Autor könne, es eine Begegnung auf gleicher Augenhöhe sei, tue man auch als DozentIn mehr, und außerdem werde der Ehrgeiz der DozentInnen durch das Wissen um den Austausch der Studierenden untereinander angestachelt:²⁹²⁷ „Man hat viel schneller im Blick, wenn ein Autor faul ist, seine Arbeit nicht macht, [...] einfach auch weil der Student schneller aufmucken wird.“²⁹²⁸

5. 4. 3. Die Frage der Lehrbarkeit

Marie Caffari beschreibt die Widerstände gegen die Gründung des «Schweizerischen Literaturinstituts» als enorm, dagegen zu argumentieren sei ihrer Erfahrung nach sinnlos;²⁹²⁹ vielversprechender sei der Plan – gerade wegen des Wissens wie heftig die Ressentiments im französischsprachigen Raum gegen Schreibschulen seien –, junge AutorInnen in Frankreich anzusprechen, für sich zu gewinnen²⁹³⁰ und immer wieder auch Vorurteile auszuräumen, Fakten klar zu machen: „«Das Studium bringt keine Autoren hervor; vielmehr soll der Bachelor jene unterstützen, die im Grunde bereits Autoren sind.»“²⁹³¹, äußert sich Marie Caffari in einem Interview. An die

²⁹²¹ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹²² Vgl. auch:

„[...] familiäre Atmosphäre [...]“ und: „Sehr persönliche Beziehungen haben Vorteile, aber bringen immer auch Schwierigkeiten mit ...“ (Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011.); „[...] sehr freundlich [...]“, „[...] sehr unkompliziert [...]“, „[...] familiär [...]“ u.a. weil Biel als Ort so klein sei (Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.);

„[...] sehr individuell[e] [...]“ Betreuung (Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.);

²⁹²³ Vgl.: Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

²⁹²⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁹²⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁹²⁶ a.a.O.

²⁹²⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁹²⁸ a.a.O.

²⁹²⁹ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁹³⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁹³¹ Schwarzenbach, Robin: Jedes Jahr fünfzehn neue (studierte) Autoren. Das Schweizerische Literaturinstitut bietet einen Bachelor in literarischem Schreiben an. 15. 11. 2009. URL:

Entwicklung eines Einheitstons glaubt Marie Caffari nicht; sobald man entstandene literarische Arbeiten vergleiche, sehe man, dies sei Humbug.²⁹³²

Marie Caffari betont:

„[E]s gab noch keine ernsthafte Studie, die beweisen würde, dass Literaturinstitute die Literatur korsettieren. Während meines Studiums las ich sehr viel französische Literatur aus den [19]60er-Jahren [i.O.]. Da sind gewaltige Parallelen zwischen bestimmten Texten und sprachlichen Suchbewegungen, die man sicher vergleichen kann. Aber auch enorme Vielfalt. Ich finde diese Debatte [über einen Einheitston] verkehrt.“²⁹³³

Verena Roßbacher kehrt hervor, dass Marie Caffari viele Foren für die DozentInnen geschaffen habe, um einen Diskurs zu fördern, wie man lehren könne, wie es so zu gestalten sei, dass alle Seiten sich damit und darin wohl fühlen und nicht dass man eben bloß die bürokratischen Erfordernisse erfülle.²⁹³⁴ Sie persönlich finde das Engagement der Lehrenden in Biel „[...] sehr, sehr hoch [...]“²⁹³⁵, und Roßbacher betont, diejenigen LiteraturInnen, denen das Lehren wirklich ein Anliegen sei, wären unter den KollegInnen international gesehen ihrer Meinung nach die Ausnahme.²⁹³⁶

Rückschlüsse über die Häufigkeit, mit der die Studierenden mit der Frage nach der Lehrbarkeit konfrontiert wurden, lassen sich indirekt durch ihre teils recht ungeduldigen oder phantasievollen Antworten ziehen. Daniel Mezger zum Beispiel vermerkt am Fragebogen: „Ich kann den Satz ›Kann man schreiben lernen‹ auf 10 verschiedene Arten beantworten.“²⁹³⁷ Oder ein/e andere/r: „Solche Dinge, bzw. Meinungen, interessieren mich grundsätzlich einfach zu wenig. Ich habe für mich entschieden, diesen Weg einzuschlagen, Punkt.“²⁹³⁸ Auch Michaela Friemel gab an, sich nicht darum zu kümmern: „Von mir aus mag es Genies geben, ich bin jedenfalls keines und froh darüber, einen Ort zu haben, wo ich ein Handwerk erlernen kann. Dass ich dabei zu sehr eine institutionelle Prägung erhalten könnte, fürchte ich nicht, weil alle so verschieden sind: die Menschen, die hier unterrichten und die, die unterrichtet werden.“²⁹³⁹

http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/jedes_jahr_fuenfzehn_neue_studierte_autoren_da_s_schweizerische_literaturinstitut_bietet_einen_bachelor_in_literarischem_schreiben_an_1.4017472.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁹³² Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁹³³ Brachvogel, Clara: «Die Studenten sollten scheitern dürfen». In: Bieler Tagblatt. 02. 04. 2011. S. 25.

²⁹³⁴ Vgl.: Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

²⁹³⁵ a.a.O.

²⁹³⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁹³⁷ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹³⁸ Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011.

²⁹³⁹ Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.

Eine/r merkte im Hinblick auf abwertende Äußerungen gegenüber solchen Studien an:

„Ich kann solches gut nachvollziehen. Ich habe selber so gedacht, auch als das Studium schon begonnen hatte. Manchmal denke ich immer noch so. Ich sehe jetzt das Institut aber einfach als Ort, an dem Leute, die Talent haben, zusammenkommen und sich austauschen. Das Institutionalisierte daran ist, dass Kurse angeboten werden und man für diese Kurse Punkte kriegt. Ich habe sehr viel gearbeitet in den letzten vier Semestern, mehr, als dass ich es ohne die ›Institution‹ getan hätte, und auch bewusster.“²⁹⁴⁰

Als lehrbar wird seitens der TeilnehmerInnen die Organisation des Schreiballtags,²⁹⁴¹ der Austausch bzw. das Sprechen mit anderen über literarische Arbeiten und der Umgang mit Kritik,²⁹⁴² erachtet.

„Das meiste, was fürs literarische Schreiben notwendig ist, lässt sich meiner Ansicht nach lernen: Achtsamkeit, Beharrlichkeit, Geduld, sprachliche Sorgfalt. Ob diese Qualitäten lehrbar sind, ist eine andere Frage. Unsere Dozierenden sind ja in erster Linie Künstler, keine Pädagogen. Darüber bin ich eigentlich sehr froh. Ich denke, sie können uns nicht wirklich etwas lehren und wissen das auch meistens. Aber sie sind da, das ist sehr viel. Sie bringen Lernprozesse in Gang, indem sie offen zeigen, wo sie selbst stehen.“²⁹⁴³

Eine/r vermerkte, es sei alles lehrbar/lernbar, gebe man sich die nötige Zeit und verfolge man das anvisierte Ziel mit Hartnäckigkeit.²⁹⁴⁴

„Ohne Studium hätte ich mir vielleicht anderweitig ein Autorengrüppchen zusammentrommeln müssen. Und der Punkt der Kritik ist auch ein wichtiger: In der Ausbildung bekomme ich sie und im besten Fall ungefiltert.“

(Daniel Mezger, Fragebogen, 27.05.2011.)

5. 4. 4. Chancen & Unmöglichkeiten

Im Schweizerischen Kunsthochschulsystem ist keine Benotung vorgesehen, was ein großer Vorteil sei, so Marie Caffari.²⁹⁴⁵ Einzig über die Abschlussarbeit gibt es „[...] ein Diplom und ein qualitatives Feedback [...]“²⁹⁴⁶; wer jedoch, um

²⁹⁴⁰ Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

²⁹⁴¹ Vgl.: Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011; Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011;

Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011; Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁴² Vgl.: Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011; Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011;

Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011; Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011; Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁴³ Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.

²⁹⁴⁴ Vgl.: Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011.

²⁹⁴⁵ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁹⁴⁶ a.a.O.

an einem anderen Ort weiter zu studieren, eine Note benötige, könne diese erhalten.²⁹⁴⁷

Wie auch in Wien wird in Biel ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt; an der Hochschule der Künste Bern ist jeder Bachelor-Student bzw. jede Studentin verpflichtet, trans- oder interdisziplinäre Projekte im Rahmen von 10 ECTS zu machen.²⁹⁴⁸ Diese werden vom Institut für Transdisziplinarität organisiert.²⁹⁴⁹

Der Schwerpunkt hierin kann von jedem Studierenden eigenständig gelegt werden.²⁹⁵⁰ Diese Kurse sind zumeist als Arbeit in einer Gruppe, in einem KünstlerInnen-Kollektiv, aber auch in sogenannten Toolboxes mit praktischen Inhalten konzipiert.²⁹⁵¹ Wer für mehrere Kunstbereiche begabt sei, könne ein sogenanntes XplusY-Studium machen, d.h. der- oder diejenige studiert am Literaturinstitut, schließt auch diesen Fachbereich mit einer Abschlussarbeit ab, hat aber mehrere Einheiten im zweiten künstlerischen Fach, welches einer Vertiefung dient.²⁹⁵²

Die Möglichkeit, interdisziplinär zu arbeiten, wurde mehrheitlich auf den Fragebögen als großer Gewinn notiert.²⁹⁵³ Ebenso der Aspekt «legitime Zeit», die einem für eigenständiges Arbeiten zur Verfügung stehe:²⁹⁵⁴ „[...] drei Jahre Autor sein, ohne sich anderweitig als solcher legitimieren zu müssen. Das klingt nach wenig, ist aber viel, denn es schafft ein Selbstverständnis: Ich bin Autor, schliesslich studiere ich das ja.“²⁹⁵⁵ Dies wird auch mit «Schutzraum Literaturinstitut» assoziiert.²⁹⁵⁶ Den literarischen Feldern der Macht gegenüber entsteht eine gewisse Gelassenheit, indem der Literaturbetrieb und seine Mechanismen in Seminareinheiten dargelegt werden:

„Eine sehr wichtige Erfahrung hier ist es, zu merken, dass die Wirkung von Texten und die Absichten, die dahinter stehen, oft auseinander gehen. Autoren werden manchmal hoch gejubelt und fallen gelassen, was keineswegs in ihrer Hand liegt. Das ist mir eine wichtige Einsicht.

²⁹⁴⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁵¹ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁵² Vgl.: a.a.O.

²⁹⁵³ Vgl.: Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011; Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011; Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011; Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.

²⁹⁵⁴ Vgl.: Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011; Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011; Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011; Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011; Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011; Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

Vgl. auch:

Bucheli, Roman: Das Diplom macht niemanden zum Dichter. 13. 08. 2010. URL:

http://www.nzz.ch/magazin/campus/das_diplom_macht_niemanden_zum_dichter_1.7193790.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁹⁵⁵ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁵⁶ Vgl.: Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.

Und das einzige, was ich sinnvollerweise tun kann, ist, beharrlich zu arbeiten, zu versuchen, eigene Massstäbe zu entwickeln. Gute AutorInnen sind meines Erachtens Menschen, die ungeachtet von Fremdbestätigung ihren Weg gehen.“²⁹⁵⁷

Ein nüchterner, realistischer Blick auf den Literaturbetrieb, z. B. im Kurs «Positionen im literarischen Feld» ist Teil der vermittelten Lehre:

„Man lernt im Laufe des Studiums sehr viele Leute kennen, die alle irgendwie mit dem Literaturbetrieb zu tun haben. Viele von ihnen sind hilfsbereit und ich finde, es gibt einen Unterton, der hier mitschwingt und sagt: Du wirst mit der Literatur nie reich werden können, aber es gibt Institutionen und Leute, die dich unterstützen, und deshalb solltest du auf jeden Fall schreiben. Das finde ich sehr ermutigend.“²⁹⁵⁸

Marie Caffari unterstreicht in Interviews, es gebe keine Erfolgsgarantie für die Arbeit an einem solchen Institut:

„Doch die Institutsleiterin betont, dass sich der Erfolg eines Kunststudiums nicht daran messen kann, wie viele nach Abschluss ihr Geld mit Schreiben verdienen. Dies gelinge in der Schweiz ohnehin nur ganz wenigen Autoren dauerhaft. «In der Kunst und der Literatur gibt es keine Stellen, die auf die Abgänger warten», sagt Caffari. Um sich durchzusetzen, brauche es «unglaubliche Ausdauer».“²⁹⁵⁹

„Hätte ich die Prüfung nicht bestanden, hätte ich mir selbst ein ähnliches Studienprogramm zu organisieren versucht. Ich hätte eine Mentorin gesucht, ich hätte andere Schreibende regelmässig zu Textbesprechungen treffen wollen.“

(Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.)

Vielleicht ist man auch deshalb bemüht, wie auf der Website der Hochschule²⁹⁶⁰ nachzulesen, Presseartikel zu Erfolgsmeldungen der Studierenden

²⁹⁵⁷ a.a.O.

²⁹⁵⁸ Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

²⁹⁵⁹ Blumer, Florian: Das Literaturinstitut in Biel. Eine Schule für Kritikfähige mit Ausdauer. In: Tages Anzeiger, 14. 02. 2011. S. 31.

²⁹⁶⁰ Vgl.: <http://www.hkb.bfh.ch/de/aktuell/medienspiegel/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

Hier eine kleine Auswahl:

Brupacher, Marc; sda [Schweizerische Depeschenagentur]: Schöner Erfolg für die Schweizer Literatur. 27. 06. 2010. URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Schoener-Erfolg-fuer-die-Schweizer-Literatur/story/21605054> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Weiterer_Preis.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.

http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Bielerin_gewinnt_Prix_Alpha.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.

http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Mit_Erzaehlen_festen_Boden_finden.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.

http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Lesung_mit_Dorothee_Elmiger.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.

http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Lesung_macht_Auftakt_zum_Literaturtag_an_der_Kanti_Wohlen.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.

und AbsolventInnen wie Preise, Debüts und ähnliches zu sammeln. Eine Zusammenstellung der Publikationen der AbsolventInnen wie auf der Webpage des «DLL» gibt es hingegen nicht.

Jedes zweite Jahr wird das Wahlmodul «Poetik» angeboten,²⁹⁶¹ und Master-StudentInnen können auch eine theoretische poetologische Abschlussarbeit anvisieren,²⁹⁶² denn eine der Zielsetzungen des Studiums sei das Erlernen, wie man strukturiert und in der adäquaten Terminologie einen Text argumentieren könne.²⁹⁶³ Der Fachbereich «Poetik» selbst sei bewusst eher niederschwellig angesetzt, denn die Studierenden verfügen nach Aussage Caffaris in diesem Bereich über ein recht inhomogenes Vorwissen.²⁹⁶⁴ Dass theoretische Fächer sich mit praktischem Arbeiten abwechseln, wird auf den Fragebögen positiv angemerkt.²⁹⁶⁵ Eine/r notierte, die Theorie sei seines/ihres Erachtens zu marginal:

„Ich würde mir mehr Theorie wünschen. Zumindest mehr Literaturgeschichte. Oder dass die Theorieseminare, die wir haben, mit grösserem Ernst und gründlicher ausgeführt werden. Manchmal war ich in den Theorieseminaren unterfordert, ich fand die Ansprüche an uns viel zu tief. Aber das hängt wohl damit zusammen, dass das SLI nicht einer Uni, sondern einer Fachhochschule angehört.“²⁹⁶⁶

Marie Caffari:

„Wir laden keine Verlagsvertreter in unsere Lesungen ein. Wir interessieren uns natürlich für die Verlagswelt und wie sie funktioniert. Aber die Studenten sollten auch scheitern dürfen. Man kann Dinge ausprobieren. Und wenn es nicht klappt, habe ich vielleicht etwas Wesentliches für mich gelernt.“

(Brachvogel, Clara: «Die Studenten sollten scheitern dürfen». In: Bieler Tagblatt. 02. 04. 2011. S. 25.)

Generell sei Konkurrenzdruck und Wettbewerbsdenken kaum zu spüren,²⁹⁶⁷ und wenn, dann eher als Ansporn.²⁹⁶⁸ Zwei merkten an, sie hätten das Studium in Biel mit dem Besuch des Lehrangebots des «Dramenprozessors» kombiniert,²⁹⁶⁹ da sie sich für den Bereich Theater interessierten und die

<http://www.bilgerverlag.ch/index.php/article/frontpage/60/> – Zuletzt eingesehen am 26. 04. 2011.

Siehe ebenso:

<http://www.hkb.bfh.ch/de/hkb/auszeichnungen/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

²⁹⁶¹ Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

²⁹⁶² Vgl.: a.a.O.

²⁹⁶³ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁶⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁶⁵ Vgl.: Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011; Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

²⁹⁶⁶ Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

²⁹⁶⁷ Vgl.: Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011; Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

²⁹⁶⁸ Vgl.: Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁶⁹ Vgl.: Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011; Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

Studienausrichtung des «Schweizerischen Literaturinstituts» doch sehr „[...] Prosa-lastig [...]“²⁹⁷⁰ sei. Die Verschultheit kritisierte nur einer.²⁹⁷¹

Eine/r der Studierenden merkte an, es sei seines/ihres Erachtens sekundär, wo man sich austausche und das eigene Tun reflektiere, wesentlich sei nur, dass es geschehe.²⁹⁷²

5. 4. 5. Netzwerke

„Ich fand Biel durchaus einen Vorteil, um auf Verlage zuzugehen und beim Abschluss war da durchaus eine Neugierde da. Bei Wettbewerben (Stückemärkte etc.) machte ich die Erfahrung, dass die Biel schlichtweg noch nicht kennen, das ersparte mir dann auch manche doofe Frage nach «Institutsliteratur», die zum Beispiel Kollegen aus Leipzig öfter über sich ergehen lassen mussten.“²⁹⁷³

Der Schwierigkeiten, sich als AutorIn zu etablieren, trotz aller Vorteile durch entstandene Verbindungen, ist man sich bewusst; ebenso dass Netzwerke auch über ehemalige StudienkollegInnen entstehen können: „Diverse meiner KommilitonInnen werden wohl auch nicht Autor und werden dennoch irgendwo im Literaturbetrieb bleiben. Wenn es da nicht bloss Germanisten gibt, sondern Menschen, die von der praktischen Seite kommen, dann weiss ich das zu begrüßen.“²⁹⁷⁴

5. 4. 6. Echo

Insbesondere im Hinblick auf die Verlagssuche²⁹⁷⁵ bzw bei Stipendienanträgen²⁹⁷⁶ oder bei Lohnarbeit schreibender Natur²⁹⁷⁷ und Lehraufträgen²⁹⁷⁸ erleben AbsolventInnen einen im Gespräch zu platzierenden Hinweis auf Biel als hilfreich:

„Für die vertiefte Vernetzung im Betrieb war das Studium auch sehr gut. Auch nach dem Studium greife ich oft auf Kontakte zurück, die ich in Biel geknüpft hatte. Die Verlagssuche für mein erstes Buch gestaltete sich relativ einfach (im Verhältnis zu den Geschichten, die man von anderen AutorInnen hört), was sicher auch mit der Medienaufmerksamkeit zu tun hatte (ich nahm zusammen mit einigen KommilitonInnen öfters in verschiedenen Medien zum Studium

²⁹⁷⁰ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁷¹ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁷² Vgl.: Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011.

²⁹⁷³ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁷⁴ a.a.O.

²⁹⁷⁵ Vgl.: Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011; Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.

²⁹⁷⁶ Vgl.: Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁷⁷ Vgl.: Script-Doctor z.B.; Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁷⁸ Vgl.: Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

Stellung). Schwierig fand ich manchmal die generell zu beobachtende Verschulung (Bologna-Reform), besonders was die Pflichtkurse an anderen HKB-Instituten betrifft.“²⁹⁷⁹

Zum Vorwurf der Verschulung äußert sich Marie Caffari:

„Interessant ist hier, dass die befragte Studentin oder der befragte Student eben die Pflichtkurse meint, die an der Hochschule der Künste Bern im interdisziplinären Bereich [...] Pflicht sind [...]. In der Regel haben die LiteraturstudentInnen keine Schwierigkeiten diese 10 Pflicht- ECTS während des Studiums zu sammeln; viele haben sogar deutlich mehr ECTS aus interdisziplinären Projekten. Für einige – wie sicher für diese Studentin oder diesen Student – heißen just diese 10 ECTS die «Verschulung», die vom Bachelor in Literarischem Schreiben aber nicht abhängig ist, sondern von der gesamten HKB, die alle Studierenden im Bachelor zu diesen transdisziplinären ECTS verpflichtet. Trotz der Kritik würde ich diese Pflicht nicht ändern, weil sie vielen erlaubt, andere Bereiche zu entdecken und sich künstlerisch besser zu entwickeln bzw. abzugrenzen.“²⁹⁸⁰

Erfahrungen im Umgang mit ablehnenden Bescheiden zur eigenen Arbeit, das Wissen um die literarischen Felder der Macht bewirken auch eine entspanntere Haltung im Umgang mit den Wechselfällen eines AutorInnen-Lebens, eine bewusste Selbstorganisation:

„Ein Lektor las meinen Text in der Abschlussanthologie, er wollte mehr lesen, er meldete sich nie wieder, ich meldete mich wieder bei ihm und letztendlich hat das dazu geführt, dass er mir eine Empfehlung für den Bachmannpreis geschrieben hat, was wiederum dazu geführt hat, dass ich da eingeladen wurde, was wiederum zu viel Aufmerksamkeit geführt hat, was dazu führte, dass ein toller Agent mich fand und dass Lektoren mir Visitenkarten zusteckten, was wiederum dazu führte, dass ich mir durchaus Hoffnungen mache, dass mein Buch erscheint, obwohl es oben genannter Lektor in der Zwischenzeit abgelehnt hat.“²⁹⁸¹

Über die Lehre hinaus wirke sich das «Schweizerische Literaturinstitut» auch auf die literarische Szene des Landes in der Form aus, dass an jenem Ort AutorInnen zusammen kommen, Vernetzungsmöglichkeiten entstehen.²⁹⁸² Eine Nebenwirkung einer solchen Institutsgründung sei auch, dass in einem Land mehr in den allgemeinen Blickwinkel rücke, was ein Autor, eine Autorin mache, wie er/sie arbeite, von

„Möglicherweise ist es eine Schwäche, dass der Raum, in dem wir uns hier bewegen, so geschützt ist. Schreiben ist oft sehr einsam, hier jedoch sind viele Menschen, denen es ähnlich ergeht, mit denen man das teilen kann. Ich kann mir vorstellen, dass für viele die Zeit nach dem Studium sehr hart ist. Ich wüsste aber ehrlich gesagt nicht, wie sich diese Tatsache vermeiden liesse. Das ist ja in vielen Ausbildungen der Fall, man lebt sozusagen in einem Vogelnest [...].“

(Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.)

²⁹⁷⁹ Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011.

²⁹⁸⁰ Marie Caffari, E-Mail-Auskunft, am 17. 02. 2012.

²⁹⁸¹ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

²⁹⁸² Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

den Geniethesen bis hin zum alltäglichen Arbeitsprozess, das verändere auch die Wahrnehmung der Literatur.²⁹⁸³ Vorurteile wie jenes, dass AutorInnen nachts schreiben, zu leiden hätten, um Wertvolles verfassen zu können etc. werden neu thematisiert und hinterfragt.²⁹⁸⁴ So habe sich in der Schweiz auch ein Diskurs über Schaffensprozesse, Arbeitsbedingungen und Rezeption entwickelt, den Marie Caffari für sehr positiv halte.²⁹⁸⁵

5. 4. 7. Ausblicke auf ...

Naheliegende Kooperationen wären zumindest im Hinblick auf die sprachliche Ausrichtung diejenige mit der französischen «Aleph-Écriture» oder mit der italienischen «Scuola Holden», doch Marie Caffari widerspricht dieser Überlegung:²⁹⁸⁶ „Nein, weil sie nicht auf Hochschulebene sind.“²⁹⁸⁷ Unabhängig davon ist die Entscheidung gleichfalls Mitglied der «European Association of Creative Writing Programs» («EACWP») zu sein,²⁹⁸⁸ und Marie Caffari, welche die Arbeit Alain Andrés und seines Instituts «Aleph-Écriture» wertschätzend kommentiert, dort auch selbst Kurse besuchte,²⁹⁸⁹ betont, das «Schweizerische Literaturinstitut» sei noch mitten im Legitimierungsprozess.²⁹⁹⁰ Deshalb könne man es sich nicht leisten, mit einem Verein oder einem Istitut, das nicht universitär organisiert sei, zusammenzuarbeiten.²⁹⁹¹ Wer für sich „[...] eine Professionalisierung [...]“²⁹⁹² der Ausbildung initiiert habe, der müsse „[...] dranbleiben und sich auch von Laienausbildungen trennen. [...] Ich finde ihre Arbeit sehr wertvoll, ich habe absolut nichts dagegen einzuwenden, aber strategisch – wenn man schon so viel hat kämpfen müssen – muss man – ja: aufpassen.“²⁹⁹³

Verbindungen wie die «EACWP» seien ihres Erachtens insbesondere für jene Länder sinnvoll, die auf nationaler Ebene noch um eine Integration in das Hochschulsystem kämpfen müssen: „Für Frankreich ist das [die Mitgliedschaft in der «EACWP»] sicher wichtig, dass sie da vorwärts kommen, das gibt denen

²⁹⁸³ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁸⁷ a.a.O.

²⁹⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁹⁰ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁹¹ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁹² a.a.O.

²⁹⁹³ a.a.O.

wahrscheinlich gute Legitimation.“²⁹⁹⁴ In anderen Ländern hingegen, wie zum Beispiel in der Schweiz, wo eine universitäre Verortung schon umgesetzt sei, wären andere Anliegen prioritär.²⁹⁹⁵

„[...] die Akkreditierung, die Form der Finanzierung, der Numerus Clausus, die Frage der Note, das sind Dinge, die uns in unserem Alltag sehr prägen – oder die seit der Bolognareform eingeführten Strukturen: [...] wie können wir das für uns adaptieren, dass es für die Studierenden noch besser wird – das sind die primären Anliegen und nicht das Netzwerken mit dem EACWP.“²⁹⁹⁶

Internationale Vernetzung erachte man als wesentlich, aber primär solle es eine mit anderen universitären Instituten sein.²⁹⁹⁷

Aufgrund der Erasmus-Studierenden, die aus Leipzig nach Biel kommen, wisse Caffari, es falle auf, wie kompetent diese insbesondere in der Erzähltheorie seien.²⁹⁹⁸ Leipzig, mit seinen vergleichsweise idealen Ressourcen, inklusive einer „[...] Vollzeit-Bibliothekarin [...]“²⁹⁹⁹, das sind für Bieler ebenso wie für Wiener DozentInnen traumhafte Lehrbedingungen. Dennoch betont Marie Caffari: „Die Institute bleiben sehr unterschiedlich, das ist schön!“³⁰⁰⁰

Die Vor- bzw. Nachteile des autodidaktischen Wegs, so Marie Caffari, ließen sich nicht einfach subsumieren, das Pro bzw. Contra hänge zu sehr von der Persönlichkeitsstruktur des Einzelnen ab. Für manche Aufgenommenen stelle sich erst danach heraus, das Institut als solches sei nicht der rechte Ort, dann müsse man ihnen das auch mitteilen, so Marie Caffari.³⁰⁰¹ Für einige sei der autodidaktische Weg der richtige, andere wären an einem Institut besser aufgehoben, bräuchten die Legitimation ihres Schreibens, die mit einem solchen Studium gleichfalls verbunden werde.³⁰⁰² Ein Studiengang bedeute ja außerdem, sich bestimmte Arbeitsstrukturen anzueignen, Lernen lernen oder Lektürekenntnisse – ein Wissen, das auch Autodidakten benötigen, die sich dies eben aus einem anderen Studium holten und danach erst zum Schreiben kommen.³⁰⁰³

*„[...] wie Schreiben geht,
dass muss am Ende eh
jeder für sich selbst
herausfinden.“*

*(Daniel Mezger, Fragebogen,
27. 05. 2011.)*

²⁹⁹⁴ a.a.O.

²⁹⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁹⁶ a.a.O.

²⁹⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

²⁹⁹⁹ a.a.O.

³⁰⁰⁰ a.a.O.

³⁰⁰¹ Vgl.: Brachvogel, Clara: «Die Studenten sollten scheitern dürfen». In: Bieler Tagblatt. 02.04.2011. S. 25.

³⁰⁰² Vgl.: Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.

³⁰⁰³ Vgl.: a.a.O.

„Die Mehrheit der Autoren sind Autodidakten. Das muss also schlussendlich auch klappen. Ich finde beides gut, [...]. Und ich finde für die Diskussion um die Literaturproduktion, wie entstehen Texte, wie kann man Texte fördern, da finde ich die Literaturinstitute gut, weil sie den Text ins Zentrum rücken, und das ist sonst an den Universitäten nicht da, die Produktion.“³⁰⁰⁴

Der These, der Weg sei schlussendlich nicht so verschieden und was zuvor AutodidaktInnen sich selbst organisierten, werde nun auch von Instituten übernommen, stimmt Caffari zu:

„Ich denke schon. Ich meine, Autoren müssen zu ihrem Stoff kommen, das ist ein enormer Weg – ob an einem Literaturinstitut oder alleine, mit Freunden das diskutieren, Autoren brauchen ein Stück Dialog, das findet man, ob man am Institut ist oder nicht [...] – lesen, recherchieren, das ist ein Weg, den eine Schule nicht ersetzen kann. [...] [Darüber hinaus bedeutet ein Studium] [...] diese[n] Legitimationsrahmen, es gibt kompetente Leute, die man in Anspruch nehmen kann, die sind dafür da [...].“³⁰⁰⁵

Sie betont, dass ihrer Erfahrung nach auch AutodidaktInnen „[...] nicht alleine [...]“³⁰⁰⁶ waren, sondern sich ihre privaten Netzwerke suchten – über PartnerInnen, Freunde: „So alleine war man nicht, man hat über künstlerische Prozesse gesprochen, über Texte. Ich denke, es ist wirklich vergleichbar.“³⁰⁰⁷

Vielfach wird davon gesprochen, dass Studiengänge den Prozess der AutorInnen-Werdung beschleunigen, dass Umwege vermieden werden können. Marie Caffari ist hier eher skeptisch: „Ich denke, Umwege, die kann man nicht ganz vermeiden. Wenn jemand den machen will, macht er den. Das ist auch eine Freiheit des Künstlers.“³⁰⁰⁸ Einen Sinn ihrer Arbeit sehe sie darin, zu vermitteln, dass man Umwege bewusster macht, was gleichfalls entscheidend sein könne. Und sie betont, ein Grund für die Wahl des Studiums sei ja auch, ein festgesetztes Zeitfenster dem Schreiben zu widmen:

„[...] also um die Dinge zu verlangsamen, um mehr Raum zu geben. Bestimmte Prozesse werden beschleunigt, weil sie geübt werden, sie werden schneller, weil [...] sich [die Studierenden] darin erproben, aber gleichzeitig haben sie die Möglichkeit [sich] für ihre Texte [...] Zeit zu nehmen, das wird auch akzeptiert, das wird auch diskutiert – es braucht für einen Text einfach auch sehr viel Zeit. Es gibt beide Elemente.“³⁰⁰⁹

Ihr sei bewusst, dass sich Fehler nicht vermeiden ließen:

„[...] aber schön ist es, wenn ich Fehler mache und sie sehe – was sind schon Fehler? [...] Dass ich das reflektieren kann, akzeptieren kann, beim nächsten Mal bestimmte Dinge verinnerlicht habe, dass ich dann

³⁰⁰⁴ a.a.O.

³⁰⁰⁵ a.a.O.

³⁰⁰⁶ a.a.O.

³⁰⁰⁷ a.a.O.

³⁰⁰⁸ a.a.O.

³⁰⁰⁹ a.a.O.

neue Umwege mache, die mich weiterbringen – dieses Sich-Bewusst-Werden über das, was einem wichtig ist. Dass man nicht in Umwege gerät, und dann nicht zurück kann. Vielleicht eher die Idee: Ich kann Umwege machen, ich bin beweglich. Im Kopf auch.“³⁰¹⁰

Gleiches gelte ihres Erachtens ebenfalls für das Team der Lehrenden: Beweglich bleiben, fortwährend prüfen, was ist und was geschieht,³⁰¹¹ denn „[...] ich weiß immer noch nicht, ob wir das wirklich richtig machen [...]“³⁰¹². Daniel Mezger, einer der bisherigen AbsolventInnen, der nunmehr den Schonraum Institut verlassen hat, vermerkte am Fragebogen:

„Jetzt bin ich auf dem freien Markt, habe einen Agenten, der mich vertritt und drehe Däumchen, weil ich auf Antwort von Verlagen warte. Da wünscht man sich dann schon mal in die etwas wattiertere Welt des Literaturinstituts zurück. Die Begegnung mit dem Markt-Aspekt (in Gesprächen mit Verlagen) haben mich manchmal auch etwas leer schlucken lassen.“³⁰¹³

³⁰¹⁰ a.a.O.

³⁰¹¹ Vgl.: a.a.O.

³⁰¹² a.a.O.

³⁰¹³ Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.

6. Status quo in Österreich

Da es in Österreich im Gegensatz zu anderen Ländern erst seit dem Wintersemester 2009 einen eigenen Studiengang im Bereich des Schreibens gibt, werden in diesem Kapitel zusätzlich auch außeruniversitäre Lehrgänge und Aus- bzw. Weiterbildungsvarianten kurz dargestellt und vergleichend analysiert, weil sie bereits seit den 1980er bzw. 1990er Jahren existieren und seither unterschiedlich differenzierte Lehrkonzepte entwickelten. Vor allem aber bereiteten sie den Boden für das nunmehr etablierte Studium der «Sprachkunst» an der Universität für angewandte Kunst.

6. 1. Von der «Schreibwerkstätte Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik»

Der Terminus «Wiener Schreibpädagogik» „[...] taucht zum ersten Mal im Buch [◊]vom wortfall vom sammeln [...]◊]³⁰¹⁴ auf [...]“³⁰¹⁵. So heißt es im Vorwort dieser Anthologie:

*vom wortfall
vom sammeln*

„Ich denke, dass die hier entwickelte [◊]Schreibpädagogik[◊] Ansätze enthält, die es wert sind, weiterverfolgt zu werden. Wir geben der Methodik, die in eineinhalb Jahrzehnten am [◊]polycollege Stöbergasse[◊] theoretisch und praktisch entwickelt wurde, den Namen «Wiener Schreibpädagogik». Möge das vorliegende Buch weiterführender Praxis den Weg ebnen.“³⁰¹⁶

Diese Publikation, die außerdem einen Umbruch in der Verortung der pädagogischen Arbeit der Lehrenden markiert, weise, so der Herausgeber Gewalt Brandl, einen „[...] großen Makel [...]“³⁰¹⁷ auf, „[...] keiner wollte es besprechen, weil am Cover «VHS» steht [...]“³⁰¹⁸. Von diesem Imageproblem der «Volkshochschule» («VHS»), welches bewirke, dass rasch und unhinterfragt den dort verorteten Seminaren das Mäntelchen des Dilettantismus umgehängt wird, ist in dieser Arbeit im Rahmen der Kapitel «Ausblicke» mehrfach die Rede.³⁰¹⁹

³⁰¹⁴ Vgl.: Brandl, Gewalt; Brauner, Christa; Wondratsch, Irene: vom wortfall vom sammeln. Literarische Arbeiten und Schreibanimationen der Schreibwerkstätten Stöbergasse 1984–2000. Wien: Edition Volkshochschule 2002.

³⁰¹⁵ Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰¹⁶ Brandl, Gewalt: Vorwort. In: vom wortfall vom sammeln. Literarische Arbeiten und Schreibanimationen der Schreibwerkstätten Stöbergasse 1984–2000. Wien: Edition Volkshochschule 2002. S. 14.

³⁰¹⁷ Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

³⁰¹⁸ a.a.O.

³⁰¹⁹ Vgl.: a.a.O.

Die heutige Bezeichnung «Wiener Schreibpädagogik» ist „[...] untrennbar mit der [«]Schreibwerkstatt Stöbergasse[«]»³⁰²⁰, ihrem Programm, ihren Lehrerinnen und Lehrern verbunden [...]“³⁰²¹. Bestand das Lehrangebot zuerst nur aus einem einzigen Seminar, verursachte die bald einsetzende rege Nachfrage³⁰²² eine Vielzahl an florierenden Seminaren, die nunmehr, geleitet von mehreren DozentInnen,³⁰²³ in „[...] Anfängerkurse, Fortgeschritten[en]kurse und sozusagen Meisterkurse [geteilt wurden], die Teilnehmer können dieses Kurrikulum durchlaufen und nicht wenige tun es; die Neuzugänge ordnen sich nach Rücksprache mit den Kursleitern [...] in diese 3 Stufen ein [...]“³⁰²⁴.

Darüber hinaus entstehen auch spezielle Seminare für Frauen, SeniorInnen und Jugendliche.³⁰²⁵ Toni Vagner bietet außerdem ab dem Semester 1996/97 eine «Virtuelle Schreibwerkstatt» an;³⁰²⁶ parallel dazu existierte «Das blaue Forum», welches Christine Brauner und Peter Bosch bis zum Wintersemester 2003/04 leiteten.³⁰²⁷

Im Vorwort der Anthologie «vom wortfall vom sammeln» wird u.a. der Lehransatz der ehemaligen «Schreibwerkstatt Stöbergasse» mittels Schreibanimationen und daraus resultierenden Texten illustriert, wobei erstere durch formale Akzentsetzung

„[...] so gut wie keine Themenvorgaben [enthalten], stattdessen die Anleitung zur Schaffung, eines provokativen sprachlichen Materials. Vorstellungen und Sprache sind der Stoff, aus dem Dichtung gemacht ist, sie gelten als Material. Es ist ein handwerklicher Ansatzpunkt, der den Beginn des Schreibens bestimmt, und die Inhalte sind völlig freigegeben. Die Fortsetzung und das Verfassen des eigentlichen Textes besteht darin, auf das selbstgeschaffene sprachliche Werkstück schreibend zu reagieren, es auszubauen und weiterzuentwickeln. Die Ergebnisse lassen den Schluss zu, dass die Autorinnen mit ihren Texten nicht aus der Welt wollen – sie wollen nicht abgehoben sein –[,] sondern sie haben nur einen außergewöhnlichen Zugang. Obwohl keine Themen vorgegeben sind, kann man fast allen Texten

³⁰²⁰ Erstmals von der VHS Margareten 1981 angeboten; als Dozent war Gewalt Brandl tätig. (Vgl.: Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.)

³⁰²¹ a.a.O.

³⁰²² Vgl.: a.a.O.

³⁰²³ Toni Vagner, Gabriele Mathes, Dagmar Ransmayr, Christine Brauner, Michael Wittmann, Markus Payer, Waltraud Lorenz, Ingrid Elmadfa, Monika Gentner, Petra Ganglbauer, Birgit Schwaner, Susanne Schweiger, Irene Wondratsch. (Vgl.: a.a.O.)

³⁰²⁴ a.a.O.

³⁰²⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁰²⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁰²⁷ Vgl.: Christine Brauner, E-Mail-Auskunft, 29. 11. 2011.

ablesen, dass auf ungewohnte Weise letzten Endes doch ein Thema entwickelt wird.³⁰²⁸

Christine Brauner und Gewalt Brandl,³⁰²⁹ den Petra Ganglbauer als Gründer der «Wiener Schreibpädagogik» nennt,³⁰³⁰ gestalten 1997/98³⁰³¹ das bisherige Angebot zu einer 3-semesterigen Ausbildung mit festgelegtem Curriculum um; dieser Lehrgang wird erstmals 1998 angeboten.³⁰³² 1999 scheidet Gewalt Brandl – u.a. aus privaten Gründen³⁰³³ – aus.³⁰³⁴ Seine Nachfolgerin, Christine Brauner, wird von Viktor Billek, dem damaligen Direktor der «VHS Margareten»,³⁰³⁵ beauftragt, ein Konzept für die weitere Zusammenarbeit zu entwickeln.³⁰³⁶ Auf Basis der bisherigen Arbeit sowie neuer Ideen entsteht das Konzept eines Literatur-Colleges mit dem Namen «polycollege für angewandte Literatur und Kommunikation», welches u.a. auch eine Ausbildung für LiteratInnen vorsieht.³⁰³⁷

„Dies[es angedachte Literatur-College] kann man durchaus in Parallele zum 1999 von Josef Haslinger entwickelten und dem Bundeskanzleramt übergebenen Konzept für ein «Österreichisches Institut für Kreatives Schreiben» sehen. Christine Brauner nimmt Kontakt zu Josef Haslinger auf. Dies ist zweifellos der Höhepunkt. Leider nur der Höhepunkt der Möglichkeiten.“³⁰³⁸

Aus betriebsinternen Gründen und Widersprüchen, die später zum Ausscheiden des Direktors geführt haben, konnte dieses Projekt am «polycollege Stöbergasse» nicht verwirklicht werden.³⁰³⁹

³⁰²⁸ Brandl, Gewalt: Vorwort. In: vom wortfall vom sammeln. Literarische Arbeiten und Schreibanimationen der Schreibwerkstätten Stöbergasse 1984–2000. Wien: Edition Volkshochschule 2002. S. 13.

³⁰²⁹ Vgl.: Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰³⁰ Vgl.: Petra Ganglbauer, Interview, 19. 11. 2008.

³⁰³¹ Vgl.: Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰³² Vgl.: a.a.O. – Sowie: „Der Lehrgang «Wiener Schreibpädagogik» wurde erstmals 1998 im Rahmen der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» angeboten und mit 12 AbsolventInnen erfolgreich durchgeführt. Von Februar 2003 bis Juni 2006 fanden 3 weitere Lehrgangsdurchgänge statt.“ (<http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.)

³⁰³³ Vgl.: Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

³⁰³⁴ Vgl.: a.a.O. – Sowie: Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰³⁵ Vgl.: <http://www.adulteducation.at/de/struktur/strukturanalyse/alle//9/10272/> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰³⁶ Vgl.: Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰³⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁰³⁸ a.a.O.

³⁰³⁹ Vgl.: Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

Nach dem Ausscheiden Gerwalt Brandls beschließt „[...] Viktor Billek, der 18 Jahre vorher diese SW [Schreibwerkstatt] Stöbergasse[.] angeregt und ermöglicht hat, [...] Christine Brauner NICHT [Hervorhebung i. O.] an[zustellen] [...]“³⁰⁴⁰. Dies ist gleichbedeutend mit dem Ende der «Schreibwerkstatt Stöbergasse», da die organisatorische Arbeit der Konzeptplanung, das laufende Programmmanagement sowie die Koordination der DozentInnen somit nicht mehr geleistet werden kann;³⁰⁴¹ das bisherige Team zerstreut sich vorerst mehrheitlich:³⁰⁴²

„2002 bieten Christine Brauner und ich [Gerwalt Brandl] dem «Verband Wiener Volksbildung» die Ausbildung [für Lehrende und MitarbeiterInnen der VHS] an [...]. Nach anfänglichen Verhandlungen, die für mich zermürend sind und in mir ein verheerendes Déjà-vu auslösen – ziehe ich mich endgültig zurück. Christine Brauner führt trotzdem diese Ausbildung, die 2004 endet, durch.“³⁰⁴³

2004³⁰⁴⁴ kommt es zur Gründung des Vereins³⁰⁴⁵ «Berufsverband der SchreibpädagogInnen» («BoeS»),³⁰⁴⁶ mit Wintersemester 2006/07 wird die entwickelte Ausbildung erstmals unter dem Titel «Wiener Schreibpädagogik» angeboten.³⁰⁴⁷ Die Lehrgangsleitung teilten sich Christine Brauner und Petra Ganglbauer bis 2011,³⁰⁴⁸ nunmehr hat Petra Ganglbauer sie alleine übernommen.³⁰⁴⁹

Betrachtet man das Curriculum³⁰⁵⁰, sticht einem sogleich die klare Strukturierung ins Auge: Über 3 Semester werden jeweils zwei Grund-, Aufbau- und Fortgeschrittenenkurse mit je 21 Unterrichtseinheiten³⁰⁵¹ zu Aspekten wie «Sprachinszenierungen», «Motivinszenierungen», «Poetik», «Vom Feedback zur Textanalyse», «Sprache als Kunst» angeboten.³⁰⁵² Zusätzlich zu diesen Pflichtseminaren kann aus weiteren vertiefenden Modulen – sogenannten «Workshops» mit je 14 Unterrichtseinheiten³⁰⁵³ –,

³⁰⁴⁰ Brandl, Gerwalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰⁴¹ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁴² Vgl.: a.a.O.

³⁰⁴³ a.a.O.

³⁰⁴⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁴⁵ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁴⁷ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁴⁹ Vgl.: Petra Ganglbauer, E-Mail-Auskunft, 21. 02. 2012.

³⁰⁵⁰ Vgl.: Anhang, Kapitel 9. 1. 4.

³⁰⁵¹ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁵² Vgl.: a.a.O.

³⁰⁵³ Vgl.: a.a.O.

welche den Fokus auf bestimmte Genres oder Aspekte des Schreibens legen, gewählt werden.³⁰⁵⁴ Verpflichtende Workshops sind einzig «Berufsbild AutorIn» sowie «Berufsbild SchreibpädagogIn».³⁰⁵⁵ Die Intention der Ausbildung

„[...] ist die Weiterentwicklung von literarischer, kommunikativer, methodischer und didaktischer Kompetenz, sowie die Fähigkeit, Gruppen und Einzelne in ihrem schöpferischen Prozess zu begleiten und zu fördern, Schreibgruppen und -workshops zu leiten. Daraus ergibt sich das weitere Ziel, [◁]Schreibpädagogik[▷] innerhalb des jeweiligen gesellschaftlichen Kontextes ausüben zu können und als Beruf zu installieren.“³⁰⁵⁶

Im Kontrast zu anderen Lehr- oder Studiengängen besteht das Team der DozentInnen an der «Wiener Schreibpädagogik» aus AutorInnen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen,³⁰⁵⁷ wodurch eine „Zusammenschau“³⁰⁵⁸ gewährleistet wird, die Petra Ganglbauer wertvoll findet, da hierdurch „[...] viele [verschiedene] Zugänge zur Sprache [...]“³⁰⁵⁹ aufgezeigt werden können. Um eine über die beiden hauptverantwortlichen ReferentInnen³⁰⁶⁰ Christa Brauner und Petra Ganglbauer hinausgehende Vielfalt literarischer und pädagogischer Positionierungen in den Pflichtkursen und -workshops zu gewährleisten, werden außerdem immer wieder auch GastdozentInnen eingebunden,³⁰⁶¹ sogenannte „special guests“³⁰⁶². Hierdurch kann auch ein interdisziplinärer Ansatz realisiert werden,³⁰⁶³ denn insbesondere in «Sprache als Kunst», ein Kurs, der die Varianten fokussiert, die Sprache annimmt, sobald sie „[...] in Kommunikation mit anderen Medien tritt

³⁰⁵⁴ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/workshops.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁵⁶ <http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁵⁷ Vgl.: Scherr, Dieter: Für einen experimentellen Zugang zur Sprache. Petra Ganglbauer. In: Autorensolidarität 1–2/09. Wien: o. V. S. 26.

³⁰⁵⁸ a.a.O.

³⁰⁵⁹ Ebenda. S. 27.

³⁰⁶⁰ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/referentinnen.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁶¹ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

Sowie: <http://www.schreibpaedagogik.com/workshops.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁶² <http://www.schreibpaedagogik.com/referentinnen.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁶³ Vgl.: Scherr, Dieter: Für einen experimentellen Zugang zur Sprache. Petra Ganglbauer. In: Autorensolidarität 1–2/09. Wien: o. V. S. 25.

[...]“³⁰⁶⁴, sind die Eingeladenen in vielfältigen Bereichen wie u.a. Medienkunst, Fotokunst, Komposition tätig.³⁰⁶⁵

Die Gestaltung des Unterrichts differiere auch innerhalb eines Instituts je nach Lehrender/m; Petra Ganglbauer legt entsprechend dem übergeordneten Thema des Seminars den Schwerpunkt auf verschiedenste Aspekte des Schreibens:

„Ich bringe in d[ie] ›Poetik‹ [...] zahlreiche Beispiele zeitgenössischer Literatur [ein] [...], um Einblick in unterschiedliche formale Ausrichtungen zu geben. Die Teilnehmenden setzen sich zunächst theoretisch mit dem Material auseinander, um davon ausgehend dann Textarbeit zu leisten. Mir ist ganz wichtig, jene Tendenzen von Wirklichkeits- und Sprachwahrnehmung besonders hervorzukehren, die den konventionellen Umgang mit Sprache in Frage stellen, und ich bemühe mich, diese auch literaturhistorisch für die Studierenden rückzubinden. Wenn man davon ausgeht, daß in diesem Land die Rezeption von Texten der [‹]Klassischen Moderne[›] beispielsweise bis heute nicht wirklich im Leseverhalten verankert ist, bedeutet diese Vermittlungsarbeit in manchen Fällen ›Aufklärungsarbeit‹. Zudem versuche ich bewußt zu machen, daß Sprache ein Organismus ist und eine Eigendynamik entwickelt, sobald man mit dem Schreiben beginnt.“³⁰⁶⁶

Als «Aufklärungsarbeit» im Sinne einer Bewusst-Werdung sieht es auch Gewalt Brandl, der dem Thema «Ästhetik der Moderne» in seinen Essays Raum gibt.³⁰⁶⁷ Die literarische «Moderne» sei die Basis der «Wiener Schreibpädagogik».³⁰⁶⁸

„Der sog[enannte] ›linguistic turn‹ ist nun etwas, das nicht ich oder wir erfunden haben, sondern er ist ausführlich erörtert und wissenschaftlich begründet worden von Autoren (Philosophen und Schriftstellern) wie [Theodor W.] Adorno, der Dichtung als ›begriffslosen Gegenstand‹ ansieht, oder [Jacques] Lacan, der der Sprache mehr zutraut, als einen Sinn zu illustrieren, der schon vorgegeben ist, oder Roland Barthes, der den Begriff des Schreibens als *intransitive Tätigkeit* [Hervorhebung i. O.] prägt, ein zielloses Schreiben, das paradoxerweise dann doch ankommt, oder Helmut Heißenbüttel, der sich von Gertrude Stein inspirieren lässt und meint, dass die Sprache neue literarische Kategorien auszubilden imstande ist.“³⁰⁶⁹

Insbesondere George Steiner habe mit Werken wie «Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?» prägend gewirkt.³⁰⁷⁰ Gewalt Brandl führt weiter

³⁰⁶⁴ a.a.O.

³⁰⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁶⁶ a.a.O.

³⁰⁶⁷ Vgl.: Brandl, Gewalt: Von der ›Schreibwerkstatt Stöbergasse‹ zur ›Wiener Schreibpädagogik‹ – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁶⁹ a.a.O.

³⁰⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

aus, dass die Sprache nur dann „[...] zu sich selbst [kommt], [sich] entfaltet [...]“³⁰⁷¹, wenn sie „[...] aus ihrer dienenden Funktion befreit ist, nämlich nicht mehr nur dazu ist, Ideen zu veranschaulichen oder Gedanken, einen Sinn zu kolportieren, der schon vorgegeben ist [...]“³⁰⁷². Hieran schließt er die Reflexion, dass eben jener Ansatz häufig zur Klage geführt habe, die «Moderne» bringe einzig selbstreferenzielle Literatur hervor:³⁰⁷³

„[...] dieser Vorwurf hängt mit der verstörenden Erfahrung zusammen, dass die Texte der [«Moderne»] [...] nicht mehr im üblichen Sinn gelesen werden können. Tatsache ist die Schwierigkeit der Rezeption, und die Schwierigkeit, Werke zu kommentieren oder zu interpretieren, die nicht Erzählungen im üblichen Sinn sind.“³⁰⁷⁴

Dem Vorwurf der Selbstbezogenheit stellt Gewalt Brandl den «Selbstaussdruck» gegenüber und betont die Bedeutung der Vermittlung künstlerischer Texte:

„«Wiener Schreibpädagogik» lehrt, dass wir schreibend Ich, Welt und Sprache reflektieren. Wenn es auch möglich ist und aus gutem Grund geschieht, dass experimentelle Verfahren die Sprache ingenieurmäßig behandeln [...] das sind Verfahren, die den Text vorbereiten [...] [...] so bleibt die Tatsache bestehen, dass beim Schreiben eines Textes die Sprache nur unter der Führung dessen, der schreibt, sinnvoll entwickelt werden kann, wenngleich es das Unbewusste ist, das diese Führung übernimmt. [...] Sie haben die Entdeckung gemacht, dass der gute Text nicht selbstreferenziell ist, sondern Selbstausdruck ist; er repräsentiert die Person des Schreibers oder der Schreiberin innerhalb der Schreibgruppe, er repräsentiert die Subjektivität des Verfassers, der Verfasserin, der Text dient innerhalb der Schreibgruppe als Kontaktfläche, er gewinnt in diesem neuen Kontext eine FUNKTION [Hervorhebung i. O.]“³⁰⁷⁵

Gewalt Brandl sieht hierin keinen Widerspruch zur zuvor erwähnten notwendigen Befreiung der Sprache aus einer „[...] dienenden Funktion [...]“³⁰⁷⁶. Solche Texte, die Selbstausdruck seien, benötigen „[...] mehrfache Vermittlungen [...]“³⁰⁷⁷, denn:

„[...] die Vermittlung des Textes selbst muss erst vermittelt werden. Es läuft auf etwas hinaus, das manche Kunstfreunde vielleicht bestürzend finden: nämlich anzuerkennen, dass der literarische Text nicht autonom ist. Vielleicht ist die Autonomie der Kunst ein Missverständnis, genau so wie die völlige Autonomie des Individuums ein aufklärerisches Missverständnis ist.“³⁰⁷⁸

³⁰⁷¹ a.a.O.

³⁰⁷² a.a.O.

³⁰⁷³ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁷⁴ a.a.O.

³⁰⁷⁵ a.a.O.

³⁰⁷⁶ a.a.O.

³⁰⁷⁷ a.a.O.

³⁰⁷⁸ a.a.O.

Seine weitere Argumentation ist nicht unproblematisch und einige Lehrende des Fachbereichs würden Brandl hierin wohl widersprechen, insbesondere einer engeren Auslegung seiner Aussage zu Schreiben und Selbsterfahrung; unter Punkt eins schlussfolgert Brandl:

„Der Text, der in einem Akt der Selbsterfahrung geschrieben wurde, ist als Produkt die SPUR [Hervorhebung i. O.] dieser Selbsterfahrung. Oder man kann sagen: Die Selbsterfahrung hat im Text eine SPUR [Hervorhebung i. O.] hinterlassen, diese Spur kann man auch als verfestigten Prozess ansehen, so ähnlich wie erkaltete Lava einen stehen gebliebenen Prozess zeigt, also einen Augenblick innerhalb eines Prozesses festhält.“³⁰⁷⁹

Im zweiten Punkt betont Brandl, der Text sei „[...] als Zeugnis der Person aufzufassen [...]“³⁰⁸⁰, und folgert des Weiteren:

„Die Person, die geschrieben hat, bezeugt sich selbst, der Text wird aufgefasst als Verlängerung der Person. Das heißt, er ist eine Art von Selbstdarstellung vermittelt durch Sprache. Literatur bekommt infolgedessen eine neue Funktion. Das Vorlesen hat also nun den Sinn, sich selbst darzustellen, sich den anderen zu ZEIGEN [Hervorhebung i. O.].“³⁰⁸¹

Von hier ist es dann nicht weit zu einem Statement wie jenem, dass „[...] die Schreibgruppe eine Selbsterfahrungsgruppe geworden [...]“³⁰⁸² ist. Somit erhält neben der Literatur auch das Feedback eine klar umrissene Funktion zugewiesen: Es solle einzig veranschaulichen, wie der Text wirke.³⁰⁸³

„In Parallele dazu, dass die Erscheinung eines Menschen auf andere wirkt, wird der Text ganz als Phänomenalität aufgefasst, die Wirkungen ausübt, die Evokation des Textes wird in den Vordergrund gerückt. In der Schreibgruppe wird zunächst fast ausschließlich dies herausgearbeitet. Dabei stellt sich heraus, dass sich der Text im Inneren der Zuhörer und Zuhörerinnen spiegelt. Die RESONANZ [Hervorhebung i. O.] erschafft wie jedes Echo den Text neu.“³⁰⁸⁴

Die darüber hinaus gewonnene kommunikative Kompetenz stelle auch die Lösung der Vermittlungskrise der «Moderne» dar.³⁰⁸⁵ Brandl spricht sich gegen eine a-priori-Verurteilung der Werke, die in der «Schreibpädagogik» entstanden sind, aus, und zwar auf eine Art und Weise, die beinahe einem a-priori-Pro gleichkommt:

„Es gibt keinen Grund, den in der SW [Schreibwerkstatt] geschriebenen Texten den Status von Literatur abzusprechen, nur

³⁰⁷⁹ Brandl, Gewalt: Schreiben als soziale Kunst. Referat, gehalten am 07. 12. 2005 beim BOe[S] (Berufsverband österreichischer Schreibpädagog[er]innen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰⁸⁰ a.a.O.

³⁰⁸¹ a.a.O.

³⁰⁸² a.a.O.

³⁰⁸³ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁰⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

deshalb, weil unter den neuen Verhältnissen der Berufsschriftsteller seine beherrschende Position verloren hat und weil Bücher – man kann sich überlegen warum – nicht mehr diese Relevanz besitzen können. Dass die etablierte Literatur über die Dinge, die hier gesagt wurden, nicht erfreut ist, versteht sich von selbst. Es ist ein eigenes Thema, sich auszumalen und zu überlegen, wie denn nun in Zukunft, sagen wir einmal in den nächsten Jahrzehnten, etablierte Literatur und SP [«Schreibpädagogik»] miteinander auskommen könnten oder wie sie sich austauschen sollten.“³⁰⁸⁶

Die Verwurzelung in der «Moderne» hat außerdem weitreichende Konsequenzen für den Fokus, der in der Lehrmethode gesetzt wird, nicht nur in einer Abgrenzung zur Postmoderne:

„FORM [Hervorhebung i. O.] heißt die Devise und nicht ANTIFORM [Hervorhebung i. O.], wie das für die Postmoderne maßgebend zu sein scheint. Damit bringen wir uns auch für die LITERATUR [Hervorhebung i. O.] ins Spiel. Und wir führen ins Treffen, dass Literatur Kunst ist. Und wir erinnern an unsere Entdeckung, dass die Lösung des Rezeptionsproblems darin liegt, dass man diese Kunst in KONTEXTE [Hervorhebung i. O.] stellt. Die Zeit der Isolation ist unserer Meinung nach vorüber. [...] Aus dem Vorigen lässt sich ableiten, dass wir allerdings skeptisch sind gegen die Auffassung der Postmoderne, wie sie das Poesietherapeutisch-pädagogische Institut unter der Leitung von Lutz v. Werder in Berlin propagiert. Alle literarischen Formen, die es historisch gegeben hat, können nach dieser Auffassung nachgeahmt oder sogar wiederbelebt werden. Nach unserer Auffassung, bei der es um Authentizität geht, ist es zwar möglich, ein expressionistisches Gedicht zu schreiben, aber dahinter steht keine Notwendigkeit, keine authentische Wirklichkeit. So etwas wird an der Gegenwart, an dem, was hier und jetzt der Fall ist, vorbeigeschrieben. Das heißt aber nicht, dass man von der Literatur der Vergangenheit nicht für die Gegenwart lernen kann.“³⁰⁸⁷

Wie Gerwalt Brandl erachtet Petra Ganglbauer in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit die Form für maßgeblich:

„Ich habe mich deshalb für einen experimentellen Zugang zur Sprache [...] entschieden, weil ich davon überzeugt bin, daß es nicht für jeden Inhalt die gleiche Sprache oder Form geben darf. Ich kann unmöglich Bedrohliches in die gleiche oder ähnliche Sprache kleiden wie Glücksgefühle[]... Dafür muß es verschiedene Sprachebenen und Stimmführungen geben; das heißt, der Duktus sollte wechseln. Konventionelle narrative Prosa interessiert mich als Autorin nicht wirklich. Aber es gibt sicher gelungene narrative Texte, das will ich nicht bezweifeln.“³⁰⁸⁸

³⁰⁸⁶ a.a.O.

³⁰⁸⁷ Brandl, Gerwalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim BOe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³⁰⁸⁸ Scherr, Dieter: Für einen experimentellen Zugang zur Sprache. Petra Ganglbauer. In: Autorensolidarität 1–2/09. Wien: o. V. S. 30.

Als Lehrende setzt sie gleichfalls bewusst den Fokus auf die Form in allen Aufgabenstellungen,³⁰⁸⁹ weil sie überzeugt ist, thematische Vorgaben seien nicht zielführend, denn jede/r Schreibende „[...] muß schon auch einen inhaltlichen Impuls in sich fühlen, etwas, das sich anbietet oder gar zwingend ist, sonst kann sie/er nicht schreiben [...]“³⁰⁹⁰.

Erstaunen mag einen nach diesen Ausführungen zur «Moderne», zur Form und zu Grenzen der Lehrbarkeit bei einem Schreiben, das als intransitive Tätigkeit gesehen wird, die Kooperation der «Wiener Schreibpädagogik» mit der «Akademie für Ausbildung in Lebensberatung und Coaching mit Masterstudium an der Donau-Universität-Krems»³⁰⁹¹ nicht wirklich; erinnert sei an die zuvor ausgeführten Aspekte der Selbsterfahrung, an den Text als Verlängerung der Person, als eine Art Selbstdarstellung. Aufgrund jener Kooperation wird AbsolventInnen der «Wiener Schreibpädagogik» ein Quereinstieg in jene beratende Ausbildung möglich.³⁰⁹²

Die Mehrgleisigkeit der «Wiener Schreibpädagogik» erläutert Petra Ganglbauer anhand der inhomogenen Zielgruppe, die sich aus AutorInnen, BibliothekarInnen, JournalistInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen sowie PädagogInnen zusammensetzt,³⁰⁹³ und betont im Interview, dass sich „[...] die programmatische Ausrichtung innerhalb des Lehrganges [zwar] auf mehrere Faktoren konzentriert [...]“³⁰⁹⁴, diese sind dennoch hauptsächlich „[...] sprachreflexiv, sprachkritisch [und] sprachspielerisch [...]“³⁰⁹⁵ orientiert, visieren literarische ebenso wie therapeutische und politische Aspekte des Schreibens an. Neben Seminaren, die in den Bereich der Theaterpädagogik reichen, existiert eben auch ein expliziter poesietherapeutischer Ansatz, der insbesondere bei der Referentin Waltraud Lorenz dominiert.³⁰⁹⁶

Sie ist ausgebildete Lebens- und Sozialberaterin, die zusätzlich den 2-jährigen Lehrgang «Schreibseminare erfolgreich leiten» im Münchner «Institut für angewandte Kreativitätspsychologie»,³⁰⁹⁷ geleitet von Jürgen vom Scheidt,

³⁰⁸⁹ Vgl.: Ebenda. S. 26.

³⁰⁹⁰ a.a.O.

³⁰⁹¹ Vgl.: <http://www.wilak.at/jom/> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁹² Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³⁰⁹³ Vgl.: Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³⁰⁹⁴ a.a.O.

³⁰⁹⁵ a.a.O.

³⁰⁹⁶ Vgl.: Lorenz, Waltraud: Schreibgruppen und Selbsterfahrung. Referat am 17. 11. 2004.

<http://www.blogigo.at/boes/Schreibgruppen-und-Selbsterfahrung-Referat-von-Waltraud/28/> – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.

³⁰⁹⁷ Vgl.: <http://iak-talente.de/> – Zuletzt eingesehen am 28. 11. 2011.

besuchte.³⁰⁹⁸ Zum Beispiel verortet sich ihr Seminar «Schreiben aus dem Unbewussten» durch das Setzen folgenden Rahmens zwischen den Bereichen Therapie und Literatur:

„«In jedem Augenblick des Lebens gibt es einen Text, der eben jetzt geschrieben werden will.» So charakterisierten Surrealisten in den 1920er Jahren unbewusste, traumhafte Elemente menschlicher Eingebung als eigentliche Grundlage der Kreativität. Derartige Texte sollen Thema des Workshops sein. Mit Methoden der freien Assoziation, der Visualisierung und durch meditative Entspannung wollen wir spontan aufsteigende Bilder und Vorstellungen wahrnehmen und weiterentwickeln.“³⁰⁹⁹

Eine Richtung, die wie alle anderen auch ihre Berechtigung hat, doch stellt sich die Frage, inwiefern hier der Bezug zur Literatur gegeben ist. Allein der Verweis auf Ludwig Börnes Essay «Über die Kunst in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden» genügt mit Sicherheit nicht. Die Gefahr, dass die Grenzziehung zwischen einerseits Poesietherapie, Reflexion über Einsatz der Methode und andererseits Literatur als Kunst nicht vorgenommen wird, scheint bei der «Wiener Schreibpädagogik» trotzdem aufgrund klarer Fokussierung nicht gegeben zu sein.³¹⁰⁰ Oder wie Gewalt Brandl anmerkt, gelte Ähnliches auch für die andere Seite, die «Schreibtherapie» stecke noch in den Kinderschuhen,³¹⁰¹ hauptsächlich aus einem Mangel an literarischem Wissen,³¹⁰² könne also seines Erachtens von einer Zusammenarbeit mit der «Schreibpädagogik» nur profitieren,³¹⁰³ und „ [...] [d]ie Dichter und Literaten müssen nicht nervös werden, wenn es um Ziele und Zwecke geht. Niemand will ihnen die «Zweckfreiheit» der Kunst wegnehmen, wenn man von

³⁰⁹⁸ Vgl.: Lorenz, Waltraud: Schreibgruppen und Selbsterfahrung. Referat am 17. 11. 2004. <http://www.blogigo.at/boes/Schreibgruppen-und-Selbsterfahrung-Referat-von-Waltraud/28/> – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.

³⁰⁹⁹ <http://www.schreibpaedagogik.com/workshops.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

³¹⁰⁰ Vgl. auch: „Selbsterfahrung in einer Gruppe kann nur erfolgreich sein, wenn die TeilnehmerInnen einander kennen und eine Atmosphäre gegenseitigen Vertrauens und der Selbstsicherheit besteht. Daraus folgt für mich als Konsequenz, dass ich in Selbsterfahrungsgruppen prinzipiell auf ästhetische und literarische Ansprüche verzichte, um Konkurrenzdruck und Erfolgszwang von vorn herein auszuschalten. Literarische Qualität ist hier nicht das Thema. Allerdings reguliert sich diese über das Feedback bis zu einem gewissen Grad selbst. Bei einem Text, der sich mit Gemeinplätzen und Klischees begnügt, muss auch die Rückmeldung oberflächlich und deshalb unbefriedigend bleiben.“

(Lorenz, Waltraud: Schreibgruppen und Selbsterfahrung. Referat am 17. 11. 2004. <http://www.blogigo.at/boes/Schreibgruppen-und-Selbsterfahrung-Referat-von-Waltraud/28/> – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.)

³¹⁰¹ Vgl.: Scherr, Dieter: Schreiben, lehren, lernen. http://www.schreibpaedagogik.com/docs/Interview_Herbst_2006.pdf – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.

³¹⁰² Vgl.: a.a.O.

³¹⁰³ Vgl.: a.a.O.

[<]Schreibpädagogik[>] spricht. Mir scheint aber, dass es derzeit darum geht, die Literatur neu zu verorten [...]“³¹⁰⁴.

Auf die Frage, ob man mit dieser Akzentuierung auf «Schreibtherapie» nicht zu sehr in gefährliche Fahrwasser gerate und somit als literarisch «unseriös» eingestuft werde, meint Petra Ganglbauer:

„Selbsterfahrung ist Schreiben grundsätzlich, glaube ich; für manche Menschen in erster Linie, für andere, beispielsweise uns, die wir professionelle AutorInnen sind, denke ich, dass die Selbsterfahrung immer auch eine Rolle spielt, weil mit dem Schreibakt für mich eine Positionierung innerhalb des Kontexts, in dem wir leben, einhergeht, und das ist für mich auch eine Form der Selbsterfahrung. Zumal Sprache etwas Eigendynamisches ist und der damit einhergehende Denkprozess dadurch oft auch in eine Richtung geht, die während des Schreibens so von vornherein nicht einschätzbar ist, das heißt man erfährt, während man schreibt, sehr viel über sich selbst.“³¹⁰⁵

Dominanter als eine Prägung in Richtung «Sprachtherapie» sei laut Petra Ganglbauer jedoch in der «Wiener Schreibpädagogik» auf jeden Fall der Versuch, ein politisches Sprachbewusstsein der TeilnehmerInnen anzuregen.³¹⁰⁶ In einem Interview mit Anita C. Schaub definiert Petra Ganglbauer aufgrund dieses Ansatzes gleichfalls die Besonderheit der «Wiener Schreibpädagogik», verglichen mit anderen Lehr- oder Studiengängen:

*Sprache,
ein politisches
Instrument*

„Wir wollen bewusst machen, dass Sprache ein politisches Instrument ist und Sprachverwendung auch immer einen politischen Radius hat. Vor allem im Zeitalter der Manipulation durch Massenmedien und der damit einhergehenden Sprachverrohung wird die kritische Auseinandersetzung mit Sprache zunehmend wichtiger. Ein wesentlicher Teil unserer Arbeit ist das Aufzeigen dieser politischen Komponente, ein anderer das Evidentmachen, dass auch Poesie und Ästhetik wichtige konstituierende Elemente für Sprachverwendung sind.“³¹⁰⁷

Enttäuscht vom humanistischen Bildungsideal und wohl wissend, dass „[...] Lesen allein nicht humanisiert [...]“³¹⁰⁸, was Gewalt Brandl mit dem Verweis auf MitläuferInnen und TäterInnen des Holocausts belegt,³¹⁰⁹ spricht er der «Schreibbewegung» die Fähigkeit zu, hier einzugreifen: „Ich verspreche mir

³¹⁰⁴ a.a.O.

³¹⁰⁵ Petra Ganglbauer, E-Mail-Korrektur zum Interview vom 19. 11. 2008, 25. 11. 2011.

³¹⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

³¹⁰⁷ Schaub, Anita C.: Die Sprache ist ein Organismus. (Printausgabe: 28. 07. 2007; Online: 27. 07. 2007.) URL:

<http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Sprache&letter=S&cob=295250> – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.

³¹⁰⁸ Brandl, Gewalt: Was lehrt die «Wiener Schreibpädagogik»? Referat, gehalten am 27. [0]3. 2007 beim BOe[S] – Verband österreichischer SchreibpädagogInnen, [vom Autor] leicht überarbeitet.

³¹⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

aber vom Schreiben im Sinne wahrer Kreativität die Sensibilisierung, die Derartiges in Hinkunft verhindert. G[ottfried] [...] Benn hat einmal gesagt, nicht alle können Dichter werden, ich würde sagen, nicht alle freilich, wie das J[oseph] [...] Beuys gemeint hat, aber sehr viele.“³¹¹⁰

Neben den bereits thematisierten therapeutischen und literarischen Ausrichtungen existiert als dritter Strang der «Schreibpädagogik» eine parallel dazu laufende permanente methodisch-didaktische Reflexion, die sich auch als durchgängiger Schwerpunkt der Kurse etabliert habe;³¹¹¹ zusätzlich zu einem eigenständigen Workshop zu den Themen «Methodik» und «Didaktik»³¹¹² mit dem Titel «Berufsbild Schreibpädagogin»³¹¹³.

Auch im Dialog mit Petra Ganglbauer spielt die aus dem britisch-amerikanischen Raum diskutierte bekannte Differenzierung zwischen schreibender/m Dozentin/en oder lehrendem/r Autor/in eine Rolle. Sie betont, dass sie stets „[...] als freiberufliche Autorin [...] unterrichte, das unterstreiche ich auch immer. [...] Meine ganze Erfahrung, die ich einbringe, bringe ich als Autorin ein, allerdings als Autorin, die schon seit sehr vielen Jahren unterrichtet auch [...]“³¹¹⁴.

Doris Nußbaumer, eine ehemalige Teilnehmerin und mittlerweile auch Lehrende, spricht sich für eine nötige Qualifikation der Lehrenden aus, Kriterien müssten entwickelt werden, denn bloß die Forderung nach etablierten AutorInnen genüge nicht, erfolgreiche LiteratInnen seien nicht automatisch auch fähige Lehrende, sie benötigten daneben eben auch pädagogisches Talent.³¹¹⁵ Außerdem wäre, ihrer Ansicht nach, die Einbindung interdisziplinärer Aspekte sowie der Literaturtheorie und -geschichte wesentlich.³¹¹⁶ Schreiben müsse ab der Mittelschule Teil des Schulunterrichts sein;³¹¹⁷ unsicher sei sie sich, ob es besser als universitäres Institut angeboten werde oder die äußere Form einer freien Institution vorzuziehen sei.³¹¹⁸ Möglicherweise wäre dies auch nicht ausschlaggebend, sie stoße sich jedoch insbesondere an pauschalen Urteilen im Hinblick auf das Niveau bestimmter

³¹¹⁰ Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim BOe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³¹¹¹ Vgl.: Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³¹¹² Vgl.: a.a.O.

³¹¹³ Vgl.: Petra Ganglbauer, E-Mail-Auskunft, 25. 11. 2011.

³¹¹⁴ Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³¹¹⁵ Vgl.: Doris Nußbaumer im Interview, 30. 06. 2010.

³¹¹⁶ Vgl.: a.a.O.

³¹¹⁷ Vgl.: a.a.O.

³¹¹⁸ Vgl.: a.a.O.

Bildungsträger:³¹¹⁹ der Uni „[...] wird sofort Niveau unterstellt [...]“³¹²⁰, anderen Institutionen hingegen ein Mangel daran.³¹²¹

Wie einige andere in Österreich auch lehrt Ganglbauer seit gut eineinhalb Jahrzehnten,³¹²² und die Erfahrung brachte auch eine Lockerheit mit sich,³¹²³ die Erkenntnis, dass man Lernprozesse wie Diskurs nicht „[...] unter Kontrolle halten [...]“³¹²⁴ müsse:³¹²⁵

„Inzwischen weiß ich, [...] dass es – während des Unterrichts – immer wieder Phasen geben darf, die uneinschätzbar verlaufen, ich bin für organischen Unterricht, der nicht linear verläuft, d. h. ich halte mich inzwischen nicht mehr so streng an meine Vorlagen, ich hab meine Unterlagen, aber es kann sein, dass ich einmal etwas einschiebe, mir sage, das passt jetzt daher, oder dass ich etwas weglasse, weil ich das Gefühl habe, das verläuft im Sand, weil das etwas ist, das eh alle begreifen [...].“³¹²⁶

Sie arbeite bewusst gerne mit inhomogenen Gruppen,³¹²⁷ welche sie zum einen als Herausforderung Lehrender erlebe,³¹²⁸ denen sie unterschiedlichste Inhalte anbieten müsse,³¹²⁹ und darüber hinaus erfahre auch sie selbst vieles „[...] über das Schreiben und über Welt, über die Gesellschaft [...]“³¹³⁰ aufgrund der Tatsache, dass Interessierte aus unterschiedlichen Kontexten ins Seminar kommen.³¹³¹

Nehme jemand die Literatur und das eigene Gestalten nicht ernst, so verärgere Petra Ganglbauer das, weil sie darin eine „Verharmlosung“³¹³² des Schreibens sieht.³¹³³

„[D]ieses: Wir sind ein guter Strickkurs, auf Schreibbasis, dagegen bin ich. Wie gegen jede Hierarchisierung. Ich finde, Schreiben ist etwas ernst zu nehmendes, darum werde ich beim Unterrichten auch manchmal sehr streng, wenn ich sehe, jemand [...] macht das so nebenher. Das ist eine Disziplin, die erfordert Konzentration [...], Schreiben ist eine Zusammenschau aus Intuition und Disziplinierung. Das sind die zwei Hauptfaktoren [...].“³¹³⁴

³¹¹⁹ Vgl.: a.a.O.

³¹²⁰ a.a.O.

³¹²¹ Vgl.: a.a.O.

³¹²² Vgl.: Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³¹²³ Vgl.: a.a.O.

³¹²⁴ a.a.O.

³¹²⁵ Vgl.: a.a.O.

³¹²⁶ a.a.O.

³¹²⁷ Vgl.: a.a.O.

³¹²⁸ Vgl.: a.a.O.

³¹²⁹ Vgl.: a.a.O.

³¹³⁰ a.a.O.

³¹³¹ Vgl.: a.a.O.

³¹³² a.a.O.

³¹³³ Vgl.: a.a.O.

³¹³⁴ a.a.O.

Dies weist implizit auch darauf hin, dass die Texte entgegen der Praxis an anderen Instituten oder in anderen Lehr-/Studiengängen an der «Wiener Schreibpädagogik» prima vista diskutiert werden. Insbesondere höre sie sich diese Arbeiten auf das

„[...] Zusammenspiel zwischen Inhalt und Form an; mit Augenmerk auf die Form, weil es alles thematisch schon gegeben hat und noch immer gibt. Ich versuche, Leuten beizubringen, Texte so zu hören oder zu lesen, dass sie die Form wahrnehmen – in erster Linie. Dass sie im Stande sind, die Strukturen herauszuhören, auch wenn sie es nur einmal hören oder lesen; weil mich selbst Lektüre nur dann interessiert, wenn ich selber etwas dabei lerne; alles andere interessiert mich nicht mehr.“³¹³⁵

Schreiben zu lehren, das fordere nicht nur eine gute Ausbildung und pädagogisches Geschick, sondern obendrein – wie das Schreiben auch – eine permanente Auseinandersetzung mit poetologischen Fragen und zwar über diejenigen hinausgehend, die man als relevant im Hinblick auf die eigene künstlerische Arbeit sehen würde;³¹³⁶ denn dadurch, dass sie von anderen aus der Gruppe gestellt werden, differieren sie, sei es im Genre, der Gattung oder im Denkansatz.³¹³⁷ „Insofern liegen Lehren und Lernen schon lange für mich unabdingbar beieinander.“³¹³⁸ Selbst theoretisch weiterzuarbeiten, begleitend zum Unterricht und zur Schreibarbeit, halte sie daher für essenziell, Sekundär- wie auch Primärliteratur, insbesondere die zeitgenössische und Literatur mit experimenteller Sprachkritik, Sprachreflexion sei permanente Lektüre.³¹³⁹ In weiterer Konsequenz präge dies natürlich auch ihr Schreiben mit.³¹⁴⁰

Insbesondere Hannah Sideris erwähnt, dass die doppelte Ausrichtung der «Schreibpädagogik» – zum einen auf eine AutorInnenaus- und -weiterbildung, zum anderen aber auch auf eine permanente Debatte des Lehrens, der Methodik und Didaktik für sie den Ausschlag gab, an jenem Ort ihre Ausbildung zu absolvieren.³¹⁴¹

Im Rahmen des «Poetik»-Kurses, den Ganglbauer lehre, thematisiere sie insbesondere „[...] zeitgenössische österreichische Literatur, auch um bewusst zu machen, was es alles gibt, weil die Leute teilweise [...] ja nicht einmal Friederike Mayröcker [kennen] oder [Marie-Thérèse] Kerschbaumer, die bleiben irgendwo stecken bei Handke, Bernhard und Jelinek, wobei es bei

³¹³⁵ a.a.O.

³¹³⁶ Vgl.: Scherr, Dieter: Für einen experimentellen Zugang zur Sprache. Petra Ganglbauer. In: Autorensolidarität 1–2/09. Wien: o. V. S. 28.

³¹³⁷ Vgl.: a.a.O.

³¹³⁸ a.a.O.

³¹³⁹ Vgl.: Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³¹⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

³¹⁴¹ Vgl.: Hannah Sideris, Fragebogen, 01. 08. 2010.

Jelinek so ist, dass sie die oft ablehnen [...]“³¹⁴².

Wie auch manche Institute, deren Ruf mit Dilettantismus zu Recht oder zu Unrecht verbunden wird, hat auch der Terminus «kreativ» seit der sogenannten «Schreibbewegung» der 1970er und 1980er Jahre ein Imageproblem. Ohne dass man das Wort «kreativ» oder «Kreativität» zu opfern bereit ist, sind Überlegungen hierzu im «BOeS» ebenso ein Thema wie an der Universität Hildesheim, deren Reflexionsprozess zum Namen «Kreatives/Literarisches Schreiben» im Kapitel 4.2. dargestellt wurde. Gewalt Brandl betont,

„[...] dass die «Wiener Schreibpädagogik» es schade findet, wenn das Wort Kreativität nur obenhin verwendet wird. [...] Gerade bei der materialen Ästhetik, bei der sich die Form unter der Hand bildet und nicht vorausgewusst ist, bedeutet Kreativität das Zusammenführen von unbewussten und bewussten Anteilen der Persönlichkeit zur Findung der FORM [Hervorhebung i. O.]. Nachdem diese Art von Literatur nicht unbedingt Erkenntnis ist, die man einem Werk ablesen kann, liegt das Erkennen im Tun, im Prozess. Das ist Kreativität. Das ist der Kern des Humanen.“³¹⁴³

Noch deutlichere Worte findet der gleiche Autor einige Jahre später, als er sich für eine Abgrenzung zum herkömmlichen Modewort «kreativ» und zugleich dafür ausspricht, dass

„[...] das Kreative und die Kunst nicht in den Vordergrund gezerrt werden dürfen, wenn man nicht Schaden anrichten will. Wir können Gift darauf nehmen, wenn wir in den Schreibwerkstätten den Leuten immer wieder einschärfen, dass sie diese Ziele haben sollten, dann ist es bald aus mit der Kreativität. Man muss also den Kritikern des sog. Kreativen Schreibens recht geben. Der Ausdruck ist unglücklich und weist auf ein Missverstehen hin. Zusätzlich hat die Inflation des Begriffs «kreativ» (heute wird *kreativ* [Hervorhebung i. O.] geschneidert, Haus gebaut, gemalt, musiziert, geturnt, botanisiert, gekocht, philosophiert, gestritten, geheiratet, gelaufen, geschwiegen, geheilt, gestaunt und natürlich auch geschrieben und vielleicht sogar demnächst gestorben) den Begriff entwertet. Dilettantismus hat nichts mit wahrer Kreativität zu tun. Es ist zwar ein Fortschritt, wenn jemand, der sich immer nur von Arbeit und Pflichten hat einspannen lassen, seine Freizeit sinnvoll verbringt und die Möglichkeit entdeckt, etwas hervorzubringen, das er vorher noch nie gemacht hat. Aber das Hervorbringen allein schafft noch keine wahre Kreativität. [...] Ich verachte die Freizeitkultur nicht, aber wir sollten uns eingestehen, dass unsere Ziele mit WISP [«Wiener Schreibpädagogik»] höher gesteckt sind. Gegen Dilettantismus habe

³¹⁴² Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³¹⁴³ Brandl, Gewalt: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim BOe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

ich nichts einzuwenden, aber man muss dafür nicht gerade das Wort *Kreativität* [Hervorhebung i. O.] mit Beschlag belegen.“³¹⁴⁴

Unter der Prämisse, dass die Lehre des Schreibens von der Sprache ausgeht, glaubt Gewalt Brandl auch an ihre Lehrbarkeit: „Meine Meinung ist dezidiert, dass man Schreiben nur gut unterrichten kann, wenn man eine Materialästhetik verfolgt, von der Sprache und von den Vorstellungen ausgeht. Das Material ist die Sprache und die Vorstellungen, die Phantasie.“³¹⁴⁵ Seiner Ansicht nach funktioniert eine Lehre, die von den Ideen und Inhalten ausgeht, schlecht.³¹⁴⁶

Ist die Sprache Ausgangspunkt der Lehre, so „[...] fallen sehr viele Widerstände weg; warum, ist auch klar, weil das, was am Papier steht, nicht dauernd gemessen werden muss, an einem Darstellungsziel, an einem Inhalt, den man sich vorher schon vorgenommen hat [...]“³¹⁴⁷.

Somit kann einzig

„[...] *intransitives* [Hervorhebung i. O.] Schreiben, also eine materiale Ästhetik oder, wie wir gesagt haben, Schreiben unter der Devise, dass die Sprache das künstlerische Leitmodell ist, erfolgreich unterrichtet werden [...]. [...] Intransitives Schreiben vereinfacht den Schreibprozess in gewisser Weise. Es gibt, was Vorstellungen und Sprache anlangt, nur die augenblickliche subjektive Perspektive, es gibt nur *eine* [Hervorhebung i. O.] Perspektive. Das Schreiben nach de[r] alten Manier hat hingegen immer 2 Perspektiven gleichzeitig im Auge zu behalten und zu synchronisieren. Denn *transitives* [Hervorhebung i. O.] Schreiben bedeutet, die Gedanken und Ideen, die man über etwas hat, miteinzubeziehen. Diese Gedanken distanzieren vom spontanen Sprachereignis, von dem, was hier und jetzt anliegt. Die Sprachbewegung muss synchronisiert werden mit dem Darstellungsziel. Alles, was Inhalt, Thema, Motiv, Gegenstand des Schreibens heißt, bedeutet eine Voreingenommenheit, die dem, was im Augenblick des Schreibens vielleicht da ist, nicht entspricht. Die Schwierigkeit liegt darin, dass ich es als Schreiber fließen lassen soll und gleichzeitig ziemlich viel an Material und Einfällen zurückdrängen muss. Dieses Modell des Schreibens (das Sprachspiel Dichten nach den alten Regeln gespielt) ist schwierig zu unterrichten.“³¹⁴⁸

... oder das Prozess-
Modell:
Präparation,
Inkubation,
Illumination,
Verifikation ...

³¹⁴⁴ Brandl, Gewalt: Was lehrt die ‹Wiener Schreibpädagogik›? Referat, gehalten am 27. [0]3. 2007 beim BOe[S] – Verband österreichischer SchreibpädagogInnen, [vom Autor] leicht überarbeitet.

³¹⁴⁵ Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

³¹⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

³¹⁴⁷ a.a.O.

³¹⁴⁸ Brandl, Gewalt: Schreiben als soziale Kunst. Referat, gehalten am 07. 12. 2005 beim BOe[S] (Berufsverband österreichischer Schreibpädagog[o]Innen), leicht überarbeitet.

Was Brandl hier – neben einer aus pädagogischer Sicht zweifelhaften Vorschrift einer bestimmten Ästhetik – außer Acht lässt, ist die Tatsache, dass kaum ein Text je synchron auf allen Ebenen gearbeitet wird, sondern in mehreren zeitlich aufeinander folgenden Schichten, wie sie im Prozess-Modell verdeutlicht werden, welches auf Basis von Überlegungen des Mathematikers Henri Poincaré zu Beginn des Jahrhunderts entstand.³¹⁴⁹ Poincaré definierte Inspiration als 4-stufigen Prozess der Präparation, Inkubation, Illumination und Verifikation.³¹⁵⁰ Oder nach Fritz Gelsing, der in «Kreativ Schreiben. Handwerk und Technik des Erzählens», statt Inkubation – das ihm zu sehr nach Erkrankung klingt – den Terminus „Gravidität“³¹⁵¹ vorschlägt, und der Verifikation, die Elaboration, also «Ausarbeitung», an die Seite bzw. als Zwischenglied von der Inspiration/Illumination zur Überprüfungsphase voran stellt, eine Phase, die sich während des Arbeitens mit der Inspiration mische.³¹⁵²

Unterschiedlichste Lehrende zählen zu den Befürwortern dieser Kreativitätstheorie, so zum Beispiel Lutz von Werder:

„Eine Schreibwerkstatt stellt den Versuch dar, diese Kreativitätsphasen in jeder Sitzung gemeinsam zu durchlaufen. In der Inspirationsphase werden die Schreib Anregungen vorgestellt. In der Inkubationsphase entsteht der Text. Die Illuminationsphase umfasst die Textbearbeitung, Textkorrektur und Textverbesserung. Die Verifikationsphase beinhaltet das Vorlesen, Diskutieren, Kommunizieren über die vorgelesenen Texte.“³¹⁵³

Wilbur Schramm, einer der ersten Lehrenden des neuen Fachbereichs «Creative Writing» an der «University of Iowa», dem das Denkmuster des 4-

³¹⁴⁹ Vgl.: Ortheil, Hanns-Josef: Wie fang' ich nach der Regel an? Überlegungen zum «Kreativen Schreiben». In: Identität und Schreiben. Eine Festschrift für Martin Walser. Ringvorlesung an der Universität Hildesheim im Wintersemester 1996/97. Hg.: Brändle, Werner. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1997. S. 54.

³¹⁵⁰ Vgl.: Ebenda. S. 55.

Sowie: Kreativitätsmodell der Psychoanalyse folgt gleichfalls den 4-Phasen, wobei Uneinigkeit über die Zusammensetzung und jeweilige Dominanz bewusster und unbewusster Elemente in den einzelnen Phasen besteht. (Vgl.: Jung, Irene: Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989. S. 45–46.

Sowie: Funke, Joachim: Psychologie der Kreativität. In: Kreativität. Hg.: Holm-Hadulla, Rainer M.: Heidelberg: Springer Verlag 2000. S. 283–300.

Sowie.: Ehrnsberger, Jörg: Literarisches Schreiben. Von der Poetik zum Schreibprozessmodell. Waldburg: Demand Verlag 2005. S. 88–92.

³¹⁵¹ Gelsing, Fritz: Kreativ Schreiben. Handwerk und Technik des Erzählens. Köln: DuMont 1994. S. 48.

³¹⁵² Vgl.: Gelsing, Fritz: Kreativ Schreiben. Handwerk und Technik des Erzählens. Köln: DuMont 1994. S. 47–49.

Vgl. auch: Ehrnsberger, Jörg: Literarisches Schreiben. Von der Poetik zum Schreibprozessmodell. Waldburg: Demand Verlag 2005. S. 89.

³¹⁵³ Werder, Lutz von: Lehrbuch des Kreativen Schreibens. Wiesbaden: Marix Verlag 2007. S. 25.

Phasen-Modells durch Graham Wallas' «The Art of Thinking»³¹⁵⁴ bekannt war, spricht von Preparation, Incubation, Illumination, Verification:³¹⁵⁵

„Such a division may seem too violent, but artists themselves have not found it offensive, and it serves to call attention to the fact that in the making of art there is a calculable as well as an incalculable element. If the poet must ›loaf and invite his soul,‹ he must also invite his mind.“³¹⁵⁶

Hanns-Josef Ortheil, der den Studiengang in Hildesheim seit seiner Entstehung entscheidend prägt, zählt ebenfalls zu den Befürwortern dieses Denkgebäudes:

„Versteht man dieses Modell nicht stur, nämlich als organisierbare, übersichtliche Folge von Kreativitätsschritten, sondern als idealen und deshalb schematisierten Verlauf, so stimmt er mit überraschend vielen Aussagen von Hochkreativen – Künstlern wie Wissenschaftlern – überein. Sie alle berichten vom Herauspräparieren eines Themas, von der Ausarbeitung, Ideensammlung, Materialbeschaffung, vom Schlummer des Unbewußten, vom plötzlichen Gewißheitsblitz, eine Lösung gefunden zu haben, und von der ästhetischen Bändigung und Organisation dieser Lösung.“³¹⁵⁷

In seiner Argumentation für dieses Modell bezieht er sich auf die amerikanische Kreativitätsforschung, der es nicht darum ging, zahllose KünstlerInnen heranzubilden;³¹⁵⁸ sondern deren Fokus einerseits auf dem Arbeitsmarkt lag, um Tests für StellenbewerberInnen zu entwickeln, sowie andererseits auf einer Reformierung der Kreativitätserziehung in den Schulen.³¹⁵⁹

Auch in seiner Beschreibung der «Kreativitätsdiagnose», die zur Entwicklung des Studiengangs in Hildesheim beitrug, bezieht Ortheil sich direkt auf das 4-Phasen-Modell.³¹⁶⁰ Er unterscheidet in seiner Analyse zwischen drei

³¹⁵⁴ Vgl. hierzu auch:

„Study of the creative *process* [Hervorhebung i. O.], on the other hand, has been highly influenced by Graham Wallas's ›The Art of Thought‹ (1926). Using the testimony of artists and scientists, Wallas divided creative thinking into four stages [...].“

(Dawson, Paul: Creative Writing and the New Humanities. London, New York: Routledge 2005. S. 44.)

³¹⁵⁵ Vgl.: Schramm, Wilbur L.: Imaginative Writing. In: Literary Scholarship. Its Aims and Methods. Hg.: Foerster, Norman. o.O.: Chapel Hill. The University of North Carolina Press 1941. S. 183.

³¹⁵⁶ a.a.O.

³¹⁵⁷ Ortheil, Hanns-Josef: Wie fang' ich nach der Regel an? Überlegungen zum ›Kreativen Schreiben‹. In: Identität und Schreiben. Eine Festschrift für Martin Walser. Ringvorlesung an der Universität Hildesheim im Wintersemester 1996/97. Hg.: Brändle, Werner. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1997. S. 55.

³¹⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

³¹⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

³¹⁶⁰ Vgl.: Ortheil, Hanns-Josef: Der Studiengang ›Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus‹ an der Universität Hildesheim. In: Wie aufs Blatt kommt, was im Kopf steckt. Über Kreatives Schreiben. Hg.: Ermert, Karl; Kutzmutz, Olaf. Mit drei Illustrationen von Michael Wittmann. Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel 2005. Norderstedt: BoD 2005. S. 73.

Kreativitäts-Typen des Schreibens:³¹⁶¹ „[...] die zwar nur selten in gleichsam reiner Form auftraten, mehr oder weniger deutlich aber durch den Großteil der mir vorliegenden Texte hindurch schimmerten.“³¹⁶² Den ersten betitelt Hanns-Josef Ortheil mit «episch-fabulierend» und charakterisiert ihn wie folgt:

„Er fand den Einstieg in eine Geschichte sehr leicht, schrieb handlungsbezogen und verfügte über ein großes, durch intensives Lesen meist seit frühester Kindheit entwickeltes Phantasiepotential. Schreibaufgaben beantwortete er häufig mit langen, nicht selten weitschweifigen, stilistisch oft nicht sonderlich kontrollierten Texten, dafür lernte er schnell durch Kritik, machte sich mutig an große Erzählprojekte und sprach oft davon, daß er «erzählen» wolle, nichts als «erzählen». Ausholen, das epische Meer austrinken – so ließ sich das Ideal dieses Typus beschreiben, als seinen Ahnherrn empfand ich Thomas Mann.“³¹⁶³

Als zweiten Typus nennt er den «bildlich-anschaulichen»:

„Er konnte und wollte nicht erzählen, er verweigerte den Einstieg in enge Handlungskorsetts, ihre Fortführung war ihm geradezu zuwider. Statt vor allem in Zeitbezügen (wie der episch-fabulierende Typus) zu denken, nahm er raumbezogen wahr, seine bildliche Beobachtungsgabe war hoch präzise, verband sich aber nur selten mit einem «roten Faden». So wirkte sein Schreiben oft gehemmt, fragmentarisch, in den besten Fällen war es von großer visueller Prägnanz, wie bei diesem Typus überhaupt eine enge Bindung zur Kunst festzustellen war. Peter Handke schien mir der Ahnherr dieses zweiten Typus zu sein.“³¹⁶⁴

Den dritten umreißt er mit den Termini «phonetisch-klanglich», und er spricht ihm ein besonderes Gefühl für „[...] die akustischen Valenzen [...]“³¹⁶⁵ der sprachlichen Gestaltung zu, dieser Typus sei sprachspielerisch begabt, musikalisch, und Ernst Jandl könne als sein Ahnherr gesehen werden.³¹⁶⁶

Darüber hinaus stellte Ortheil aufgrund seiner Studie auch einen Kontext zu Familienkonstellationen her: der phonetisch-klangliche sei demgemäß oft das jüngste Kind einer großen Familie, der Familien-Clown;³¹⁶⁷ der episch-fabulierende eher das älteste Kind, „[...] das hohe Elternerwartungen mit starkem Ehrgeiz erwiderte, in seinen Phantasieanstrengungen aber immer neue Fluchtprogramme entwarf, die letztlich episodische, nie zum Abschluß kommende Formen der Reise und des ewigen Unterwegs-Seins [...]“³¹⁶⁸ verkörperten.

³¹⁶¹ Vgl.: Ebenda. S. 69.

³¹⁶² a.a.O.

³¹⁶³ a.a.O.

³¹⁶⁴ S. 69.

³¹⁶⁵ a.a.O.

³¹⁶⁶ Vgl.: a.a.O.

³¹⁶⁷ Vgl.: Ebenda. S. 70.

³¹⁶⁸ a.a.O.

Für Ortheil stellte diese Untersuchungen „[...] eine Art ‹kopernikanisch[e] Wende› im Verständnis und Interpretieren von Literatur [...] [dar], regten sie doch an, grundsätzliche ästhetische Differenzen etwa zwischen literarischen Lagern und Schulen nicht mehr nur auf im weitesten Sinne historische Ursachen, sondern eher auf Unterschiede zwischen sehr grundsätzlichen Kreativitäts-Dispositionen zurückzuführen [...]“³¹⁶⁹.

Ein Fazit, das er hieraus für das Entstehen literarischer Kreativität zieht, lautet:

„Stark vergrößernd, ließe sich beim gegenwärtigen Stand der Untersuchungen etwa andeuten, daß literarische Kreativität anscheinend vor allem durch die Rolle des Kindes im ‹Familienroman› geprägt wird. Durch Ausübung dieser Rolle reagiert es auf dominierende Stimmen, eignet sie sich an und/oder entwickelt starke Umleitungs- oder Abwehr-Mechanismen durch die Profilierung von Gegenstimmen.“³¹⁷⁰

Leider zieht Ortheil in jenem Essay zum Studiengang keine weiteren Schlüsse aus dem Ansatz seiner Lehre, abgesehen von dieser Beobachtung:

„Im Grundkurs Prosa zum Beispiel schreiben die Studierenden wöchentlich einen Text von ein bis drei Seiten, mit dem sie auf eine möglichst exakt umrissene Schreibaufgabe (Textanfang, Einführung von Figuren, Raum- und Zeit-Bezüge, Erzählperspektive, Stil etc.) antworten. Die in einem Semester gestellten dreizehn bis fünfzehn Textaufgaben sind dabei so angelegt, daß sie allen drei Kreativitätstypen die Möglichkeit bieten, ihr Talent zu beweisen, andererseits aber auch die spezifische Kreativität jedes Schreibenden erkennen lassen. Für die Lehrenden bietet sich dadurch die Möglichkeit, in einem relativ frühen Abschnitt des Studiums konkrete Empfehlungen für die nun folgenden Aufbaukurse auszusprechen.“³¹⁷¹

Ortheils Ausgangsthese liegt übrigens Brandls Anfangspunkt der ‹Moderne› gar nicht so fern: Hanns-Josef Ortheil sieht das oberste Ziel seines Studienkonzepts in der Befähigung der Studierenden, „[...] so etwas wie den ‹eigenen Ton› [...]“³¹⁷² zu finden. Darunter versteht er „[...] erworbene[s] Formbewußtsein [...]“³¹⁷³, „[...] Stilsicherheit, Kanalisierung des inneren, lautlosen Sprechens bis hin zu einem Zusammenklang unterschiedlichster Sprachnuancen [...]“³¹⁷⁴.

Ortheil beruft sich hierbei auch auf Roland Barthes Werk ‹Am Nullpunkt der Literatur›: Darin wird

„[...] das historisch sich verändernde Sprachsystem von Stil und Schreibweise [unterschieden]. War das sprachliche System so etwas wie ein weiter Horizont, der die möglichen Ausdrucksform absteckte, so war unter dem Stil jene Ausdrucksform zu verstehen, die sich

³¹⁶⁹ a.a.O.

³¹⁷⁰ a.a.O.

³¹⁷¹ Ebenda. S. 72.

³¹⁷² Ebenda. S. 67.

³¹⁷³ a.a.O.

³¹⁷⁴ Ebenda. S. 68.

gleichsam auf die individuelle Biologie des Schreibenden, auf Stimme und Körper, bezog. Stil war daher etwas Unverwechselbares, Einzigartiges, er war Abdruck einer bestimmten Physiognomie, mußte in der literarischen Arbeit aber mit einer bestimmten ästhetischen Form zusammengeführt werden, um die Grenzen des Unverwechselbaren, Einzigartigen hin zum ästhetisch Objektiven zu überschreiten.“³¹⁷⁵

Roland Barthes prägte den Begriff der Schreibweise, der «écriture», und diese „[...] bedürfe, um sich zu artikulieren, einer Wahl, einer Entscheidung. Daher sei sie gleichsam das innere Formgesetz einer poetischen Arbeit, ihr Gefüge, ihr Auseinander- und Zusammenwachsen, das den murmelnden, indifferenten Stil verwandle [...]“³¹⁷⁶ und ihm seinen Stempel aufdrucke.

Somit heiße «den eigenen Ton finden» nach Roland Barthes: „Den eigenen, unverwechselbaren Stil vor dem Hintergrund der offenen Horizonte des Systems Sprache mit einer Schreibweise in Berührung zu bringen.“³¹⁷⁷

Ortheil betont:

„Barthes’ Unterscheidungen erweiterten nicht nur die Fragen nach dem, was unter «Formbewußtsein» zu verstehen sei, sie betonten auch das individuelle Moment des Schreibens, indem sie seine Herkunft auf «Stimme» und «Körper» bezogen. Genau dieses individuelle Moment hatte ich in all den Jahren meines Unterrichts in den studentischen Texten so wiedergefunden, als handelte es sich um bestimmte, tief sitzende Dispositionen, die das Schreiben letztlich begrenzten.“³¹⁷⁸

Ebenjene Wahl, die Entscheidung, das Formbewusstsein in der Strukturgebung fehlt im Lehransatz Gerwalt Brandls. Vermittelbar sei, so Brandls These,

„[...] die Entwicklung von Sprache ohne Auflagen [...]. Der sprachliche Einfall und die darauf folgende Aufladung mit Bedeutung beim metonymischen Schreiben ist ein psychischer Automatismus, der einsetzt, wenn man den Schreiber dazu auffordert, das Wort oder die Wortgruppen ohne jede Absicht einfach nur anzuschauen und wahrzunehmen.“³¹⁷⁹

Die einzige Frage, die sich, laut Brandl in seinem Essay «Schreiben als soziale Kunst», alsdann noch stelle, sei jene nach dem Strukturierungsmodus. Vor der «Moderne» habe dieser im „Darstellungsziel“³¹⁸⁰ bestanden, nun jedoch existiere ein solches nicht. Da es seines Erachtens „[...] eine Art von Halbbewusstsein [ist], das die Struktur organisiert [...]“³¹⁸¹, entwickle sie sich aus dem „[...] Material, das heißt, aus Sprache und Vorstellungen. Das

³¹⁷⁵ a.a.O.

³¹⁷⁶ a.a.O.

³¹⁷⁷ a.a.O.

³¹⁷⁸ a.a.O.

³¹⁷⁹ Brandl, Gerwalt: Schreiben als soziale Kunst. Referat, gehalten am 07. 12. 2005 beim

BOe[S] (Berufsverband österreichischer Schreibpädagog[er]innen), leicht überarbeitet.

³¹⁸⁰ a.a.O.

³¹⁸¹ a.a.O.

Unterrichten hat deshalb festen Boden unter den Füßen, weil es von diesem greifbaren Material ausgeht, das durch die Grammatik strukturiert wird [...]“³¹⁸².

Er stellt dem „[...] Text der alten Schule [...]“³¹⁸³, den er als „[...] spekulatives und kalkuliertes ästhetisches Objekt [...]“³¹⁸⁴ definiert, den „[...] neuen Text [...]“³¹⁸⁵ gegenüber: „Texte sind organische Formen, und die Strukturierung von Texten als organische Formen ist deshalb möglich, weil wir selbst organische Wesen sind.“³¹⁸⁶

Die so entstehende Schreibart könne teilweise a-grammatisch sein:³¹⁸⁷

„[...] [W]as bedeutet, dass man bei der Bildung neuer Formen auch hier vom festen Standort der alten Formen ausgehen muss. Dies alles ist ein Grund dafür, dass SP [«Schreibpädagogik»] nicht im luftigen Raum von Ideen bleibt, sondern den festen Boden des Handwerks hat. Auf diese Weise entstehen neue Formen. Es macht Lust, immer neue Formen zu finden. Schreiben unterrichten bedeutet eigentlich anzuleiten, den poten[z]iellen unendlichen Sprachraum zu entfalten, immer neue Modelle von Literatur zu entwerfen.“³¹⁸⁸

Gerwalt Brandl betont, seiner Auffassung nach müsse es in weiterer Folge heißen: „ES [Hervorhebung i. O.] schreibt. Nicht ich schreibe.“³¹⁸⁹ Dies könnte auch als ein permanentes Verharren in der Inspirationsphase, die durch „leis[e] Erregung“³¹⁹⁰ und Lust an der Entwicklung der Idee geprägt ist, gelesen werden.

Gegen eine Interpretation seiner Aussagen zur Ästhetik und daraus resultierender Arbeitsweise im Sinne der bekannten «Inspiration des Genies» verwehrt sich Brandl jedoch prinzipiell.³¹⁹¹

Seines Erachtens sei es die

„[...] Beschäftigung mit dem Material (Sprache und Vorstellungen)[, welche] eine Art Verdichtung in einem bewirkt, oder Sammlung. Hier wird das an sich tote Wort zum «lebendigen Wort», d.h. das, was im Unterbewussten aktiviert und provoziert wird, wird bei dieser Vorarbeit bereits auf Wörter und Sätze verschoben. [...] Nachdem das

³¹⁸² a.a.O.

³¹⁸³ a.a.O.

³¹⁸⁴ a.a.O.

³¹⁸⁵ a.a.O.

³¹⁸⁶ a.a.O.

³¹⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

³¹⁸⁸ a.a.O.

³¹⁸⁹ Brandl, Gerwalt: Was lehrt die «Wiener Schreibpädagogik»? Referat, gehalten am 27. [0]3. 2007 beim BOe[S] – Verband österreichischer SchreibpädagogInnen, [vom Autor] leicht überarbeitet.

³¹⁹⁰ Jung, Irene: Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989. S. 45.

³¹⁹¹ Vgl.: Brandl, Gerwalt: Was lehrt die «Wiener Schreibpädagogik»? Referat, gehalten am 27. [0]3. 2007 beim BOe[S] – Verband österreichischer SchreibpädagogInnen, [vom Autor] leicht überarbeitet.

Material – so wie angereichertes Uran – nach allen Seiten strahlt, damit meine ich die Bedeutungen, die nach allen Seiten hin auffliegen, gibt es viele Anreize zum Schreiben. (Diese Situation ist krass unterschiedlich zu der Situation dessen, der nach den alten Regeln des Sprachspiels Dichten schreibt. Hier fliegen keine Bedeutungen nach allen Seiten auf. Was einem einfällt, muss alles nach einer Seite in Richtung Darstellungsziel gehen, alles andere muss unterdrückt werden.)³¹⁹²

Brandl räumt sehr wohl ein, der Text, der aus der Vorarbeit entstehe, benötige Stimmigkeit, und um diese zu erreichen, sei Gestaltung, Formgebung im Sinne einer übergeordneten Stimmigkeit gefordert:

„[...] ein Text hat ja den Anspruch, zwar nicht alles, was ich vorgearbeitet habe, aber doch einiges, zu VEREINEN [Hervorhebung i. O.]. *Sprachinszenierung* [Hervorhebung i. O.] ist ein brauchbarer Terminus, weil die Sprache den Stoff repräsentiert, aus dem ein Text gemacht wird, ein Text besteht nun einmal aus Sprache und nicht aus Nylonfasern, und die Inszenierung spielt auf etwas an, das eigentlich konventionell literarisch ist: herauskommen soll eine Art Verlauf oder Geschehen, wo die Wörter Subjekte, Objekte Prädikate usw. werden, und sich zu einer Art Situation vereinen, die – wegen der Disparatheit des Materials ziemlich sicher nicht realistisch sein kann. D.h. also, dass dieses Schreiben von Anfang an PHANTASIE [Hervorhebung i. O.] provoziert. KREATIVITÄT [Hervorhebung i. O.] ist hier gefordert, um die Dinge auch wirklich zusammenzubringen.“³¹⁹³

Stimmigkeit definiert Brandl als:

„Kein Wort ist zuviel, nichts kann weggelassen werden, ohne eine Störung oder Unstimmigkeit hervorzurufen. Diese Stimmigkeit herzustellen, könnte man sagen, ist KUNST [Hervorhebung i. O.]. Wie wir gehört haben, ist die Struktur (damit ist das Zusammenspiel der einzelnen Teile gemeint) unbewusst, – unbewusst geschaffen [!], muss man hinzufügen.“³¹⁹⁴

Vertrat Gerwalt Brandl noch 2004 eine überzeugte Befürwortung einer wie auch immer gearteten universitären Verortung des Literarischen Schreibens,³¹⁹⁵ so stand er 2005 dieser möglichen Variante skeptischer gegenüber:³¹⁹⁶

Ausblicke auf ...

„Eine solche Akademie ist zwar eine längst fällige Gründung im Rahmen eines Nachziehverfahrens (wie gesagt, in anderen Kunstsparten gibt es das schon längst) und daher zu befürworten. Wenn man die Kunstakademien ansieht, muss man aber bezweifeln, dass allzu viel herauskommt. Sind die Akademien bis jetzt Brutstätten für Innovatives gewesen? Kaum. Sie propagieren das alte Modell, verfechten das alte Paradigma von der Exklusivität des Künstlers. Und das von der ›Wiener Schreibpädagogik‹ ins Auge gefasste neue

³¹⁹² a.a.O.

³¹⁹³ a.a.O.

³¹⁹⁴ a.a.O.

³¹⁹⁵ Vgl.: Brandl, Gerwalt: Von der ›Schreibwerkstatt Stöbergasse‹ zur ›Wiener Schreibpädagogik‹ – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim BOe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet.

³¹⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

Modell (siehe auch meine Referate 2005) einer ‹erweiterten Literatur›, einer ‹Schreibkunst als offenes Handlungsfeld› scheint den hierarchischen Prinzipien einer Dichterakademie, die letztlich dem konservativen Literaturbetrieb dient, zu widersprechen.“³¹⁹⁷

Etwas anders sieht dies Petra Ganglbauer:

„[...] ich denke doch, dass diese [◁]Schreibpädagogik[▷]-Leiste in einem universitären Kontext – wenn schon nicht zur Gänze, aber in Teilen – vertreten sein sollte, das wäre eine Forderung. [...] Es gibt ja immer wieder vereinzelt Autorinnen und Autoren, die an der Uni etwas anbieten; Gerhard Jaschke zum Beispiel schon seit langer Zeit, an der Akademie der bildenden Künste, wo er immer wieder auch zeitgenössische AutorInnen einlädt, er ist halt auch ein Einzelkämpfer, wir haben einen Haufen Einzelkämpfer, wenn man es genau betrachtet.“³¹⁹⁸

Im Hinblick auf eine universitäre Kooperation denke sie nicht an den gesamten Lehrgang, sondern einige der Kurse seien ihrer Ansicht nach in jenem Kontext gut aufgehoben, so zum Beispiel ‹Sprache als Kunst›, denn es gebe „[...] nichts Vergleichbares [...]“³¹⁹⁹, ebenso mit Teilen der Poesietherapie.³²⁰⁰

Allgemein sei sie der Überzeugung, es herrsche in der Regel in der Lehre in Österreich „[...] dieses Meisterklassen-Prinzip [vor], ein Autor, eine Autorin unterrichtet, mit all dem Vorbildcharakter, den er sie hat, mit ihrem eigenen literarischen Zugang, Kontext, Erfahrung [...]“³²⁰¹. Eine punktuelle Kooperation sei Petra Ganglbauers Ansicht nach sicherlich „[...] kein Nachteil [...]“³²⁰². Sie spricht sich auch explizit für eine Form der Zusammenarbeit der Lehrenden untereinander aus, unabhängig von Instituten,

„[...] für [eine] bessere Vernetzung der einzelnen Teilsysteme untereinander, und vor allem: Ich bin absolut gegen jegliche Art von Hierarchisierung in dem Zusammenhang, ich bin nicht dagegen, dass es eine universitäre Ausbildung gibt, ich bin aber schon dagegen, dass das dann sozusagen die qualifizierten Dichterinnen und Dichter sind, und die anderen ... Vor allem: Das beinhaltet ja auch nicht nur die Abgänger, sondern das beinhaltet ja auch die Lehrenden. – Viele Autorinnen und Autoren, weil sie erstens einmal keine Qualifizierten sind und zweitens nicht im universitären Bereich, nicht mehr ernst genommen werden; [...] weder von Subventionsgebern noch von sonst wem. Das finde ich lächerlich, ich verstehe die Angst, aber ich denke mir, das ist ohnehin nur ein kleiner Kreis, der Rest der Autorenschaft ist groß. [...] Vernetzung, Kommunikation untereinander, Aus- und Abtausch, Bewegung, nicht die Erstarrung, wie sie jetzt ist, auf der einen Seite, die anderen ducken sich und der

³¹⁹⁷ a.a.O.

³¹⁹⁸ Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³¹⁹⁹ a.a.O.

³²⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

³²⁰¹ a.a.O.

³²⁰² a.a.O.

Rest kommuniziert überhaupt nicht, und manche bilden sich ein, wir sind die zweitbesten, das find ich einfach lächerlich.“³²⁰³

In diese Richtung ging auch die herbstliche Veranstaltungsreihe, die Petra Ganglbauer im Wiener Literaturhaus 2009 initiierte und die seither jährlich von ihr und anderen Lehrenden organisiert wird. War es zuerst eine Art Werkschau mit Kurzberichten der einzelnen Institute, setzte man sich 2010 im Bockkeller im 16. Bezirk mit der Frage der Lehre auseinander und 2011 gemeinsam mit dem «Institut für Narrative Kunst» mit Fragen der Poetik.³²⁰⁴

Eine Vernetzung der Lehrenden untereinander, findet Gerwalt Brandl begrüßenswert, möglicherweise würden die Einzelnen hierdurch erkennen, dass eine Konkurrenz der verschiedenen Einrichtungen untereinander kontraproduktiv ist, auch wenn Brandl einräumt, im Hintergrund sei eine nachvollziehbare Sorge präsent, „[...] es geht um Marktanteile, es geht ums Überleben auch [...]“³²⁰⁵, diese lasse eine Vernetzung derzeit noch utopisch erscheinen.

Als hinderlich für die Lehre sehe Ganglbauer im Zusammenspiel mit der Hierarchisierung auch die begrenzte TeilnehmerInnenzahl, die an Instituten wie dem «DLL» oder der «Sprachkunst» aufgenommen werden kann:

„Ich muss das [...] betonen: Das [...] hat in keinster Weise eine berufsempfehlende Funktion im Hinblick auf den Gebrauch von Sprache, es hat aber wohl einen Effekt auf hierarchisierendes, elitäres Denken und Gehabe [im Sinne eines, ich bin einer von 20 aus rund 600 Auserwählten]; es hat sicher einen negativen Niederschlag auf die gesamte Literaturszene, auf den Markt – [...] du arbeitest dem Markt [...] in den offenen Rachen, während zum Beispiel so ein breit gefächertes Angebot, wie wir es hier in Österreich haben, dem zu Gute kommt, dass das ganze politische Dimension kriegt, weil [...]: desto mehr Menschen sich ernsthaft damit auseinandersetzen, desto mehr MultiplikatorInnen gibt es [...]“³²⁰⁶

Zum einen in jener Form, dass Ehemalige sie an andere Orte als DozentIn einladen,³²⁰⁷ zum anderen kenne sie auch aus eigener Lehrerfahrung zahlreiche TeilnehmerInnen, die von einem zum anderen Lehrangebot wechseln bzw. manches Mal rege sie diesen Umstieg auch an, wenn sie den Eindruck hat, jemand sei dort aufgrund seiner Schreibart, seines Textwesens besser aufgehoben.³²⁰⁸

Ihres Erachtens sei dies auch nicht ehrenrührig für den Lehrenden, von dem

³²⁰³ a.a.O.

³²⁰⁴ Vgl.: Termine, Archiv: <http://www.marlen-schachinger.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³²⁰⁵ Gerwalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

³²⁰⁶ Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.

³²⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

³²⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

gegangen werde: „Es gibt so ein Hin und Her, da gibt es keine Grenzen, das ist nämlich der Irrtum, dem manche, die das anbieten, unterliegen, dass sie glauben, das ist etwas Hermetisches. Das ist überhaupt nichts Hermetisches. Das ist ein Durchgang und Übergang [...].“³²⁰⁹

Doris Nußbaumer betont im Interview das Feedback sei wesentlich, um die eigene Arbeit besser einschätzen zu können.³²¹⁰ Ein Risiko der Aus- und Weiterbildung durch Seminare sehe sie auch darin, dass Lehrende natürlich auch ihre Vorlieben haben; eine Frage, die sie immer wieder beschäftige, sei diejenige nach Unterhaltungsliteratur, denn ihrer Ansicht nach herrschen in Seminaren oft Vorurteile gegen Unterhaltungsliteratur, Unterhaltung müsse nicht trivial sein.³²¹¹

Wie auch Doris Nußbaumer hebt ein/e weitere TeilnehmerIn die Bedeutung von Netzwerken allgemein hervor und bezeichnet die Wiener als „Netzwerkschnittstelle“³²¹².

Sie/er betont, „[b]eim Wort ‹Literaturbetrieb› stellen sich mir sämtliche Nackenhärchen auf [...]“³²¹³, weshalb sie/er auch kein Verlangen habe, dahin zu gelangen.³²¹⁴

2010 äußerte sich Gewalt Brandl nochmals zu ebenjenem ‹-betrieb› sowie zur Möglichkeit der Bildung, welche die Universität der Literatur einräumen könnte:

„[...] wir wissen überhaupt nicht, wie lange dieser ganze subventionierte Literaturbetrieb noch halten wird. Wir wissen, dass alle Verlage vom Staat subventioniert werden, sonst könnten sie sich nicht erhalten. Die Literatur wirft zu wenig Gewinn ab, dass die Verlage davon leben könnten, was sie an Büchern verkaufen. Und – dann würde ich sagen: Wie könnte die Literatur überleben? Ich finde es dann noch immer nicht schlecht, wenn sie sich in eine traditionelle Struktur hinein flüchtet wie die Universität, die von ihrem Anspruch am ehesten noch ernst genommen wird, nämlich in der Richtung, es geht nicht nur um Berufsausbildung, es geht um Forschung, um Bildung, wenn auch diese Position heute schon unterminiert wird.“³²¹⁵

³²⁰⁹ a.a.O.

³²¹⁰ Vgl.: Doris Nußbaumer im Interview, 30. 06. 2010.

³²¹¹ Vgl.: a.a.O.

³²¹² Anonym SP I, Fragebogen, 02. 07. 2010.

³²¹³ a.a.O.

³²¹⁴ Vgl.: a.a.O.

³²¹⁵ Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

6. 2. «schule für dichtung»

6. 2. 1. Entstehungsgeschichte & Organisationsstruktur

Laut Vereinsregistrauszug³²¹⁶ wurde die «schule für dichtung» als gemeinnütziger Verein³²¹⁷ mit finanzieller Unterstützung seitens des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur³²¹⁸ und der Kulturabteilung der Stadt Wien³²¹⁹ am 08. 11. 1991 gegründet.³²²⁰ Im Jahr 1997 folgte der Wechsel zur orthographisch auffälligen Schreibweise des Namens in Minuskeln.³²²¹ Seit Mai 1999 wird außerdem allgemein eine generelle Kleinschreibung in diversen Schriften und Statements propagiert.³²²² Gründungsmitglieder waren neben Christian Ide Hintze³²²³ die AutorInnen Christine Huber³²²⁴ und Christian Loidl³²²⁵ sowie Alexander Klinsky,³²²⁶ Elisabeth Zechmeister³²²⁷ (eze genannt)³²²⁸, die Literaturwissenschaftlerin Gertraud Marinelli-König³²²⁹ und die Marketingexpertin³²³⁰ Sonja Orator³²³¹, später verheiratete Moor.³²³²

³²¹⁶ ZVR-Zahl: 104526663 (Vgl.: <http://zvr.bmi.gv.at/Start> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.)

³²¹⁷ Vgl.: <http://sfd.at/uber-sfd/profil> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³²¹⁸ Vgl.: a.a.O.

³²¹⁹ Vgl.: a.a.O.

³²²⁰ In der Diplomarbeit Ekaterina Georgievas findet sich auf S. 22 die Angabe «Mai» (Vgl.: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 22.) Das Jahr ist hingegen mit «1991» ident angegeben. (Vgl.: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 19.)

³²²¹ Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 3.

³²²² Vgl.: schule für dichtung: kleinschreibung, tugend und protest. In: Profil, Nr. 23, 07. 06. 1999, S. 214–215.

Sowie: kleinschreibung, tugend und protest. URL:

<http://archiv2.sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/11/> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

Sowie: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 3.

³²²³ Vgl.: Hintze, Christian Ide (Hg.): viva la poesia. schule für dichtung – nick cave, falco und allen ginsberg. songs, bilder und anekdoten. Salzburg: Residenz Verlag 2002. S. 182.

³²²⁴ Vgl.: a.a.O.

³²²⁵ Vgl.: a.a.O.

³²²⁶ Vgl.: <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/foto.html> – Zuletzt eingesehen am 06. 03. 2012.

³²²⁷ Vgl.: a.a.O.

³²²⁸ Vgl.: Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³²²⁹ Vgl.: Hintze, Christian Ide (Hg.): viva la poesia. schule für dichtung – nick cave, falco und allen ginsberg. songs, bilder und anekdoten. Salzburg: Residenz Verlag 2002. S. 182.

³²³⁰ Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt.

Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 6.

³²³¹ Vgl.: Hintze, Christian Ide (Hg.): viva la poesia. schule für dichtung – nick cave, falco und allen ginsberg. songs, bilder und anekdoten. Salzburg: Residenz Verlag 2002. S. 182.

³²³² Vgl.: Barbara Ruhsmann verwendet den Doppelnamen «Orator-Moor», im Vereinsregister wird sie hingegen «Moor» genannt. Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 6. – Sowie: Vgl.: <http://zvr.bmi.gv.at/Start> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

Christian Ide Hintze wurde 1953 in Wien geboren³²³³ und wuchs in Salzburg und Wien auf.³²³⁴ Nach einem abgebrochenen Studium der Theater- und Kommunikationswissenschaften³²³⁵ „[...] lebte Hintze von 1974 bis 1979 als Dichter im öffentlichen Raum der Straße, als Hersteller und Distributeur [...]“³²³⁶ seiner sogenannten Zetteltexte; seither ist Hintze als Schriftsteller, Sound- und Performance-Künstler tätig.³²³⁷

1982³²³⁸ organisierte Hintze gemeinsam mit Josef Haslinger,³²³⁹ Peter Henisch,³²⁴⁰ Gerhard Ruiss,³²⁴¹ Emil Siemeister,³²⁴² Hilde Spiel,³²⁴³ Brigitte Schwaiger,³²⁴⁴ Julian Schutting³²⁴⁵ und Peter Weibel³²⁴⁶ die „[...] erste abendländische Dichterdemonstration [...]“³²⁴⁷, „[<]zug der wenigen[>]“³²⁴⁸ genannt, um gemeinsam für die Rechte der AutorInnen zu demonstrieren, trotz seiner Abneigung gegen die Mitgliedschaft in Gruppen jedwelcher Art, da sie einen Rückhalt zu bieten scheinen und ein Gesichertsein vorgaukeln, wie dies auch schon in seinem «Zettelalbum»³²⁴⁹ deutlich wird.³²⁵⁰

1980 lernt er den US-amerikanischen Autor Allen Ginsberg kennen, als jener

³²³³ Vgl.: Ebenda. S. 84.

³²³⁴ Vgl.: a.a.O.

³²³⁵ Vgl.: a.a.O.

³²³⁶ a.a.O.

³²³⁷ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³²³⁸ Vgl.: http://archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/poetry_talk – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³²³⁹ Vgl.: Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 82.

³²⁴⁰ Vgl.: http://archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/poetry_talk – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³²⁴¹ Vgl.: Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 82.

³²⁴² Vgl.: a.a.O.

³²⁴³ Vgl.: a.a.O.

³²⁴⁴ Vgl.: http://archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/poetry_talk – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³²⁴⁵ Vgl.: Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 82.

³²⁴⁶ Vgl.: http://archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/poetry_talk/ – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³²⁴⁷ Vgl.: a.a.O.

³²⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

³²⁴⁹ „publikationen: u.a.: ca. 1,5 millionen flugzettel (1974–79) [...]“ (Vgl.: a.a.O.)

³²⁵⁰ Vgl.: Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 91.

auf Lesereise in Wien ist.³²⁵¹ Ginsberg erwähnt in diesem Gespräch, er sei Direktor einer «Poetry School», und lädt Christian Ide Hintze nach Boulder an die «Jack Kerouac School»³²⁵² («JKS») ein:³²⁵³ „Eine zunächst irrsinnig missverständliche Begegnung [...]“³²⁵⁴, so Hintze, denn Ginsberg verliebte sich in ihn, was Hintze zum damaligen Zeitpunkt nicht realisierte.³²⁵⁵ „Und ich [...]“, so Hintze, „[...] habe ihn verehrt. «Howl» war für mich ein Paradegedicht [...]“³²⁵⁶, eines, das bereits den Weg zur Performance Poetry wies.³²⁵⁷ Was Ginsberg in Hintzes Augen auszeichnet, „[...] war seine Fähigkeit, persönliche Dinge direkt anzusprechen. Da sind keine drei Minuten vergangen, und man hat über sexuelle Phantasien geredet [...]“³²⁵⁸, all dies in Verbindung „[...] mit politischen Konzepten, das war sehr faszinierend für mich [...]“³²⁵⁹.

Aus dieser ersten Begegnung entwickelte sich eine 16-jährige Freundschaft bis zu Ginsbergs Tod.³²⁶⁰

Jene spontan ausgesprochene Einladung an die «JKS» brachte Hintze damals reflexartig mit der abwertenden Attitüde des «Du kannst es ja nicht, du brauchst eine Schule [...]»³²⁶¹ in Verbindung, weshalb es auch zehn Jahre dauerte, bis er Ginsbergs Angebot annahm.³²⁶² Aufgrund dieser seiner eigenen ursprünglichen Abwehrreaktion erscheinen ihm bis heute Widerstände angehender AutorInnen gegen Poetry Schools durchaus nachvollziehbar.³²⁶³

Einen weiteren wesentlichen Einfluss neben jener ersten Begegnung mit Ginsberg stellte eine Reise nach Lesbos dar, die Hintze 1983 u.a. deshalb antrat, weil ihn das Nachdenken über LehrerInnen-SchülerInnen-Beziehungen zusehends beschäftigte.³²⁶⁴

1989³²⁶⁵ lernte er den österreichischen Autor Christian Loidl in einer „[...] feministischen Galerie [...]“³²⁶⁶ in Wien kennen.³²⁶⁷ Loidl war die «JKS» – auch

³²⁵¹ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³²⁵² Benannt nach dem amerikanischen Autor Jack Kerouac. (Asher, Levi: Jack Kerouac. URL: <http://www.beatmuseum.org/kerouac/jackkerouac.html> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.)

³²⁵³ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³²⁵⁴ a.a.O.

³²⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

³²⁵⁶ a.a.O.

³²⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

³²⁵⁸ a.a.O.

³²⁵⁹ a.a.O.

³²⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

³²⁶¹ Vgl.: a.a.O.

³²⁶² Vgl.: a.a.O.

³²⁶³ Vgl.: a.a.O.

³²⁶⁴ Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt.

Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 91.

³²⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

³²⁶⁶ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

aufgrund seiner religiösen Zugehörigkeit zum Buddhismus³²⁶⁸ – ein Begriff,³²⁶⁹ und er hatte sich in jenem Jahr an der dortigen «Summer Academy» eingeschrieben.³²⁷⁰ Diese Möglichkeit des Studiums in einer komprimierten Form dient außerdem der Sicherstellung der finanziellen Ressourcen der Universität.³²⁷¹

Im nachfolgenden Sommer 1990 belegten Loidl und Hintze an der «JKS» Seminare, um Ginsberg wiederzusehen³²⁷² und um diese Poetry School im Detail und von innen zu studieren.³²⁷³ Hintergrund hierfür war bereits die Überlegung, eine eigene Dichterschule zu gründen,³²⁷⁴ ein Wunsch, der unter anderem auch in einem Konflikt mit der «Grazer Autorinnen Autorenversammlung» («GAV») ihre Wurzeln hatte: Die Nichtteilnahme „[...] an der öffentlichen Lesung von Texten Salman Rushdies am 5. Mai 1989 wird ihm [Hintze] zum Anlaß seine breite Unzufriedenheit mit der GAV in einem Antrag zu ihrer Selbstauflösung [...]“³²⁷⁵ auszusprechen.³²⁷⁶

Hintze ist überzeugt, „[...] Infrastrukturen für die Literatur [seien] auch «literarisch» zu gestalten [...]“³²⁷⁷.

Hintze beschreibt den Besuch der «JKS» als einen „[...] springende[n] Punkt [...]“³²⁷⁸ in seiner literarischen Entwicklung, nicht nur „[...] weil es so anders war, es war nicht schulisch in dem Sinn, es war eher so etwas wie ein literarisches Woodstock [...]“³²⁷⁹, sondern außerdem weil Kernfragen berührt wurden, die ihn beschäftigten.³²⁸⁰

³²⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

³²⁶⁸ Vgl.: Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³²⁶⁹ Vgl.: Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 91.

³²⁷⁰ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³²⁷¹ Vgl.: Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³²⁷² Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³²⁷³ Vgl.: Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 91–92.

³²⁷⁴ Vgl.: Ebenda. S. 92.

³²⁷⁵ a.a.O.

³²⁷⁶ Angemerkt sei hier, Christian Ide Hintze ist 2011 in der Liste der Mitglieder der GAV verzeichnet. (Vgl.:

[http://www.gav.at/index.php?id=209&tx_wecstaffdirectory_pi1\[curstaff\]=488&cHash=658a94fe625d6482b2db6c40dd36bc52](http://www.gav.at/index.php?id=209&tx_wecstaffdirectory_pi1[curstaff]=488&cHash=658a94fe625d6482b2db6c40dd36bc52) – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.)

³²⁷⁷ Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 92.

³²⁷⁸ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³²⁷⁹ a.a.O.

³²⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

Die «Jack Kerouac School of Disembodied Poetics» wurde 1974³²⁸¹ als Teil der «Naropa University» unter der Leitung von Anne Waldman und Allen Ginsberg gegründet:

„Das Ziel dieses Instituts ist es, kontemplative (also meditative) Studien des Fernen Ostens mit okzidental akademischen und künstlerischen Disziplinen in Verbindung zu bringen. Chögyam Trungpa lud zwei Poeten der Beat Generation ein, nämlich seinen Schüler und Dichter Allen Ginsberg und die Schriftstellerin Anne Waldman, die zu dieser Zeit noch Leiterin des Dichterprojekts der «St. Mark's Church in the Bowery» war, um eine Schule für Dichtung zu errichten.“³²⁸²

Der Lehrbetrieb begann mit Sommerkursen, seit 1976 wird ganzjährig unterrichtet;³²⁸³ 1985 wurde die «Naropa University» als ordentliche Universität anerkannt, und die Ausbildung an der «JKS» kann seither mit einem akademischem Grad abgeschlossen werden.³²⁸⁴ Die «JKS» bietet einen MFA in «Writing & Poetics»³²⁸⁵ einen BA in «Writing and Literature»³²⁸⁶ sowie einen MFA in «Creative Writing»³²⁸⁷ an. Betont werden neben einer Vermittlung traditioneller und experimenteller Formen der Prosa und der Lyrik,³²⁸⁸ das Übersetzen,³²⁸⁹ die Entwicklung der eigenen didaktischen Fähigkeiten³²⁹⁰ und der interdisziplinäre Aspekt:³²⁹¹

„Today, the [«Kerouac School's»] attention toward interdisciplinary, cross-genre and cross-cultural writing continues to encourage scholarly and creative experimentation. Not only are our writers asking how disciplines such as ecology, physics, philosophy and visual art relate to poetry, prose and translation, many investigate the craft of writing across literary forms, international dialogues and diverse cultures.“³²⁹²

Außerdem wird das Lehrkonzept fernab des literarischen Mainstreams hervorgehoben:

„The [«Kerouac School»] is distinct among academic writing programs because of its lively community of writers who trace their genesis and inspiration from a wide range of aesthetic and social movements, including postmodernism, Buddhist and contemplative

³²⁸¹ Vgl.: <http://www.naropa.edu/academics/graduate/writingpoetics/> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³²⁸² Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 51.

³²⁸³ Vgl.: Ebenda. S. 52.

³²⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

³²⁸⁵ Vgl.: <http://www.naropa.edu/academics/graduate/writingpoetics/> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³²⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

³²⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

³²⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

³²⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

³²⁹⁰ Vgl.: a.a.O.

³²⁹¹ Vgl.: a.a.O.

³²⁹² a.a.O.

teachings, the [«]l-a-n-g-u-a-g-e school of poetry[»], the [«]New York schools of poetry[»], the [«]Black Mountain school of poetry[»], the Berkeley and San Francisco [«]Renaissance[»], the [«]Black Arts movement[»], the [«]Beat movement[»], Surrealism, Dada and the [«]Harlem Renaissance[»]. One tradition that is emphasized is the Outrider lineage—a heritage of counter-poetics operating outside the academic mainstream.“³²⁹³

Die «JKS» ist eng verwoben mit den AutorInnen der «Beat Generation» wie Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac, was sich heute noch im Lehrangebot zeigt.

Ekaterina Georgieva konstatiert in ihrer Untersuchung, dass es „[...] ohne die AutorInnen der Beat Generation [...] wahrscheinlich so eine Schule [...]“³²⁹⁴ in den 1970er Jahren nicht gegeben hätte,³²⁹⁵ und es ließe sich hinzufügen: heute nicht geben würde.

Der Leitsatz der Beatniks, dass literarisches Handeln auch soziales und politisches Handeln bedeute,³²⁹⁶ schrieb sich auch in das Konzept der «JKS» ein. Es existiert kein festgeschriebenes Curriculum, ein Konzept, das Anne Waldman damit begründet, „[...] dass der/die AutorIn als Vortragende/r ein radikales Vorbild [...]“³²⁹⁷ für Studierende sein soll.

Nach Hintzes und Loidls Rückkehr aus Boulder waren sie überzeugt, ein ähnliches Institut könne auch in Wien aufgebaut werden.³²⁹⁸ Sie trafen Christine Huber und Sonja Orator³²⁹⁹ in einem China-Restaurant, an einem Round Table „[...] im wahrsten Sinn des Wortes [...]“³³⁰⁰, und erzählten euphorisch von ihren Erfahrungen an der «JKS».³³⁰¹ Sonja Orator bestärkte Hintze in seinem Vorhaben und regte eine sofortige Umsetzung der Idee an.³³⁰²

³²⁹³ a.a.O.

³²⁹⁴ Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 54.

³²⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

³²⁹⁶ Vgl.: Ebenda. S. 54–55.

Vgl. auch: „Die Durchdringung von Kunst und Leben, welche für die Beat-Autoren ein Ineinanderwirken literarischen, sozialen und politischen Handelns bedeutete, führte zu einer Literatur, die unmittelbar vom gesprochenen Wort ausgeht und die Ansprache breiter Publikumsschichten intendiert.“

(Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 82.)

³²⁹⁷ Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 56.

³²⁹⁸ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³²⁹⁹ Später Sonja Moor, (Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.), die bis heute als Schriftführerin im Verein tätig ist. (Vgl.: <http://zvr.bmi.gv.at/Start> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.)

³³⁰⁰ Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³³⁰¹ Vgl.: a.a.O.

³³⁰² Vgl.: a.a.O.

Der Werdegang Christine Hubers differiert von Hintzes insofern, als sie sich in einen AutorInnen-Kreis eingebunden fühlte: Als sehr junge Dichterin lernte sie beim Verkauf der Literaturzeitschrift «um»³³⁰³ und den anschließenden nächtlichen Treffen im Wiener «Café Merkur», die Autorin Ilse Kilic und den Autor Fritz Widhalm kennen, welche seit 1986 den Kleinverlag das «Fröhliche Wohnzimmer»³³⁰⁴ betreiben, und erfuhr durch diesen Kreis und den kollegialen Austausch im Umfeld der beiden wesentliche Unterstützung als Autorin,³³⁰⁵ insbesondere auch in der Frage, wie ein AutorInnen-Leben zu gestalten sei, denn Brotberuf und nächtliches Schreiben bzw. sich einzig an freien Tagen an die literarische Arbeit zu setzen schien ihr unvorstellbar.³³⁰⁶ AutorIn-Sein lasse sich nicht ein- und ausschalten, es erfasse den ganzen Menschen in seinem gesamten Leben;³³⁰⁷ und diese Frage nach einer möglichen Lebensgestaltung sei auch nicht durch Lektüre zu beantworten, sondern einzig durch den Austausch, durch das Wahrnehmen der AutorInnen als Menschen.³³⁰⁸ Dieses Wissen sowie der Wunsch, das Erlebte weiterzugeben, bewegte sie dazu, sich im Kontext der «schule für dichtung» zu engagieren.³³⁰⁹ Im Gegensatz zur Förderung durch die älteren KollegInnen hatte ihr das Studium der Theaterwissenschaft, Nebenfach Germanistik, kaum Antworten auf ihre Fragen als Autorin vermitteln können;³³¹⁰ „[...] mehr oder minder [haben diese Studien zwar] entfernt mit Literatur zu tun [...], aber [sie sind] keineswegs [geeignet] dich [...] zur Autorin zu machen.“³³¹¹

Auch Christian Ide Hintze vertritt die Ansicht, die philologischen Fakultäten seien zur Aus- und Weiterbildung der AutorInnen nicht in der Lage:

„Viele, die schreiben, auch Begabte, Schöne, Wilde, gehen an die Universität, studieren Literaturwissenschaft, werden dort mit einer Lehrpraxis konfrontiert, die von einer monologischen Wissensvermittlung ausgeht, sehen sich Lehrpersonen gegenüber, die, weil sie höchstens Nebenberufsschreiber sind, bestenfalls Zweithandwissen anzubieten haben, werden selber Dritthandwissende, gehen, als die gescheiterten, frustrierten Autoren, die sie sind, in die Pflichtschulen, übernehmen dort den Literaturunterricht und rächen sich für ihr Scheitern, ihre Frustration an den oft auch für das Schreiben begabten, schönen, wilden

³³⁰³ «um» wurde gemeinsam von Christine Huber, Junki Wehrmann und dem bildenden Künstler Walter Holzinger herausgegeben und per Handverkauf vertrieben. (Vgl.: a.a.O.)

³³⁰⁴ Vgl.: Kilic, Ilse; Widhalm, Fritz: das fröhliche wohnzimmer. URL: <http://www.dfw.at/> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.

³³⁰⁵ Vgl.: Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³³⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

³³⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

³³⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

³³⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

³³¹⁰ Vgl.: a.a.O.

³³¹¹ a.a.O.

Schulpflichtigen, indem sie ihnen ein bereits fünf-, sechs-, siebenmal verselbständigtes Vierthandwissen aufoktruieren, das, außer der Vorstellung, daß der Literaturbetrieb ein von Dichterblut sich nährendes, parasitäres Luftgeschäft ist, nichts anzubieten hat als Silbenzählen, Textinterpretation und Gedichtauswendiglernen. Zu meiner Zeit jedenfalls war das so. Das letzte, was ich mir damals vorstellen konnte, war: einestages etwas mit Literatur zu tun zu haben.“³³¹²

Sonja Orator, die zuvor bei der Zeitschrift «Falter» tätig gewesen war,³³¹³ verdankte die «schule für dichtung» eine ausgezeichnete Organisation und erste Kenntnisse im Bereich Marketing, Medienarbeit: „Sie hat uns auch beigebracht, wie man als Team funktioniert. Das war eigentlich eine Chaotentruppe, und sie hat ein knallhartes Regime eingeführt ... also das war ... bis zur Brutalität hart – und präzise.“³³¹⁴

Sie etablierte Arbeits- und Terminpläne, bestand auf fixen Terminvereinbarungen, urgierte zum Anlass passende Kleidung:³³¹⁵ „Sie hat von Literatur keine Ahnung gehabt, hat sich aber nicht geniert auch Größen herzubeuteln: «Du bist zwanzig Minuten zu spät, das ist respektlos gegenüber den anderen.»“³³¹⁶

Gertraud Marinelli-König kam als fünfte dazu; sie sei, so Hintze, bis heute für die «schule für dichtung» aufgrund ihres umfassenden Wissens zur Literatur eine wichtige Person.³³¹⁷

Das Gründungs-Komitee traf einander „[...] ein, zwei Mal im Monat [...]“³³¹⁸, entwickelte Ideen, versuchte ein Programm, einen Namen, ein Logo zu finden.³³¹⁹ Dass sich im Gründungs-Komitee drei LiteratInnen mit zwei Nicht-Literatinnen beinahe die Waage halten, hat Seltenheitswert im europäischen Vergleich; der «schule für dichtung» kam dies sicherlich im Hinblick auf eine professionelle Pressearbeit zu Gute: „Man hat von einander gelernt ... Es war irrsinnig heftig, natürlich, auch. Und wie oft bei freien Gruppen-Gründungen ist es am Anfang sehr, sehr heftig, die Idealisten stehen im Vordergrund; und nach und nach setzen sich – glaube ich – eher die Pragmatiker durch ...“³³²⁰

³³¹² Hintze, Christian Ide: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien. In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 33.

³³¹³ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³¹⁴ a.a.O.

³³¹⁵ Vgl.: a.a.O.

³³¹⁶ a.a.O.

³³¹⁷ Vgl.: a.a.O.

³³¹⁸ Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³³¹⁹ Vgl.: a.a.O.

³³²⁰ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

1991 reiste Christine Huber gleichfalls nach Boulder, um sich mit dem dortigen Lehrbetrieb vertraut zu machen; eine Enttäuschung, wie sie es im Interview nannte:³³²¹ „Und dann hab ich böse Briefe aus Boulder geschrieben [...]“³³²², denn ihr schien der dortige Lehrbetrieb der «Summer Academy» nichts anderes zu sein, als ihre Gespräche mit Ilse Kilic und Fritz Widhalm im Wiener «Café Merkur»:³³²³ „Ich fand es zum Teil wie Spielereien: Schreiben wir einen Haiku, setzen wir uns an einen Bach und lassen uns erleuchten ... Fakt war, ich bin [...] Robert Kelly begegnet, und der ist dann wieder so etwas wie ein Mentor geworden.“³³²⁴ Der Autor und erfahrene Lehrende Robert Kelly ermutigte Christine Huber durch seine wertschätzende Kritik: Unter anderem nannte er sie nach einem Gespräch über Poetik „[...] a fully accomplished poet [...]“³³²⁵. Jahrelang blieb sie mit ihm in Kontakt,³³²⁶ und ihr Resümee des Besuches der «JKS» fiel durch diese bestätigende Begegnung versöhnlicher aus: „So gesehen: Man holt immer etwas Positives heraus. Auch wenn es sonst total daneben ist. Irgendeine Person läuft einem über den Weg ...“³³²⁷

Ihre distanzierte Haltung gegenüber der «JKS» liegt vor allem in der religiösen Ausrichtung jener Schule begründet:

„Du darfst am Campus nicht rauchen, darfst nicht trinken, und sollst zum Morgengebet antanzen und dich vor dem Turnsaal verbeugen, weil sich dort der Geist von Buddha abspielt? Nein! Ich schaffe es nicht, mich in der Kirche zu bekreuzigen, und ich werde mich auch vor dem Turnsaal nicht verbeugen ... Aber es sind tolle Leute [als Lehrende] dort gewesen [...]“³³²⁸

Im Interview unterstreicht Christine Huber auch, dass einige der Teilnehmenden der «Summer Academy» Schreiben einzig als Hobby sahen, als eine Abwechslung im alljährlichen Ferienprogramm.³³²⁹ Christine Huber betont die Kleinheit des Kreises um Ginsberg, die freundschaftliche Verbindung und Verflochtenheit der Einzelnen;³³³⁰ generell sei die Vernetzung der literarischen Szene in den USA, die sich zu einem Großteil an den Universitäten als kulturelles Zentrum einer Region abspielt, sehr auffallend: Man werde von einem zum anderen weiterempfohlen.³³³¹

³³²¹ Vgl.: Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³³²² a.a.O.

³³²³ Vgl.: a.a.O.

³³²⁴ a.a.O.

³³²⁵ a.a.O.

³³²⁶ Vgl.: a.a.O.

³³²⁷ a.a.O.

³³²⁸ a.a.O.

³³²⁹ Vgl.: a.a.O.

³³³⁰ Vgl.: a.a.O.

³³³¹ Vgl.: a.a.O.

Im Interview mit Ekaterina Georgieva sagt Christian Ide Hintze, die Entstehung der «schule für dichtung» könne nur im Rückblick als eine Revolution beschrieben werden: „Das sieht man ja in diesem Moment gar nicht. [...] Es ergab sich zufällig wie sich die meisten Dinge zufällig ergeben. Oder es ist ein Samen, den man lange Zeit in sich trägt und der dann plötzlich aufplatzt.“³³³²

Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass der konzeptionelle Entwurf einer «schule für dichtung» aus zuvor erlebten Prägungen resultierte.

Hier wäre neben der Bekanntschaft mit Allen Ginsberg und der «JKS»³³³³ außerdem der Einfluss der «Wiener Gruppe»³³³⁴ und der «poésie sonore»³³³⁵ ebenso die Kenntnis des Schaffens und des Kreises um die Dichterin Sappho und das Wissen um die Bedeutung anerkennender Kritik erfahrenerer KollegInnen³³³⁶ zu nennen. In «100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien» fügt Christian Ide Hintze abgesehen von obigen Elementen zusätzlich hinzu:

„Die Schule des Pythagoras stand mir vor Augen, die Mysterienstätten des Alten Ägypten, Andy Warhols [«Factory»], Joseph Beuys' [«Freie Internationale Universität»]. Das Mappenverfahren kannte ich vom Hörensagen. Titel sollten keine vergeben werden. Die Errichtung einer Fernsehstation mit Abschußrampe und Satelliten sollte am Lehrplan stehen.“³³³⁷

Der letzte Satz sei „[...] ein träumerisches Element [...]“³³³⁸, und solle verdeutlichen, dass Literatur auch das Medium Fernsehen verwenden kann, so Hintze im Interview.

Anfangs lag der Schwerpunkt auf einer Kooperation mit der «JKS»,³³³⁹ doch die große räumliche Distanz stellte sich bald als problematisch heraus, weshalb man PartnerInnen in Europa zu suchen begann.³³⁴⁰

Der Bezug zu Sappho mag auf den ersten Blick erstaunen; Hintze kannte die wenigen erhaltenen Werke bzw. Verse Sapphos aufgrund seines Deutschlehrers, der ihre Gedichte außerhalb des Lehrplanes thematisierte: „Er hat offenbar ihre Gedichte geliebt, und hat versucht uns dies zu vermitteln. Ich

³³³² Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009.

In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 94.

³³³³ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³³⁴ Vgl.: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 19.

³³³⁵ Vgl.: a.a.O.

³³³⁶ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³³⁷ Hintze, Christian Ide: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien. In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 35.

³³³⁸ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 10. 06. 2010.

³³³⁹ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

kann mich erinnern, er hat dazu alle Tricks angewandt. Das, hat er gesagt, das ist ein Rhythmus, wie bei den Beatles. Und ich: «Was? Bei den Beatles? Wie heißt die?» Ungefähr so war das ...³³⁴¹ Bis heute könne Hintze manche der Gedichte Sapphos, deren Schönheit ihn begeistere, auswendig; ebenso war ihm ihre Biographie im Gedächtnis hängen geblieben.³³⁴² „Man sieht also, dass Lehrer auch einen Einfluss haben können, wenn sie es mit einer gewissen Leidenschaft machen.“³³⁴³

„Die Musen gaben mir mein leben

*und wenn ich sterbe werde ich
niemals mehr vergessen werden“*

(Sappho: XXIV. In: Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren. Hg.: Schrott, Raoul. Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag 1997. S. 120.)

Da Sappho eine Art «Schule für Dichtung» leitete, wurde sie diejenige Literatin der europäischen Kulturgeschichte, die sich als „[...] romantische Symbolfigur gut für Projektionen eignet [...]“³³⁴⁴. Das Ungewisse mit all seinen Leerstellen, das Sappho als Figur umgibt, wird als Anregung kreativer Ideen genutzt:³³⁴⁵ „Es gibt so viele Sapphos wie Herausgeber. Die Entzifferung der Worte, die Ergänzung von Silben, ja von ganzen Sätzen, der Zusammenhang einzelner Zeilen und der Gedichte überhaupt, bleibt wie bei keinem anderen Dichter sonst Vermutung und subjektive Interpretation.“³³⁴⁶

Auch in der Dokumentation «Sprachräume» betont Hintze, die Wurzel aller Dichterschulen liege seines Erachtens bei Sappho,³³⁴⁷ und – im Hinblick auf die «schule für dichtung» habe sie unter anderem auch Vorbildcharakter, da an Sapphos Schule beide Aspekte der Sprachkunst – oral und schriftlich – umgesetzt worden seien.³³⁴⁸ In «viva la poesia» geht Hintze auch auf die sexuelle Zuschreibung gegenüber Sappho ein:

„sappho dichtet im äolischen dialekt und verfaßt mehrere gedichtbücher, die später von der kirche aufgrund von sexuellen diffamierungen vernichtet werden. diese diffamierungen – bezogen

³³⁴¹ a.a.O.

³³⁴² Vgl.: a.a.O.

³³⁴³ Interview Christian Ide Hintze mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. Vgl.: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 95.

³³⁴⁴ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³⁴⁵ Vgl. auch: Schrott, Raoul: Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren. Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag 1997. S. 95–139.

³³⁴⁶ Ebenda. S. 109.

³³⁴⁷ Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

³³⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

auf <die frau aus lesbos> – sind bis heute die mißverständliche grundlage für den begriff <lesbisch>. sie verkehrt (jedenfalls vor der gründung ihrer schule) mit männern und bereitet die mädchen ihres kreises auf hochzeit und familiengründung vor. der sapphische eros und die körperliche hingabe zwischen ihr und den mädchen sind – wie bei gorgo oder andromeda und analog zur knabenliebe – vor dem hintergrund des lehrverhältnisses zu sehen. daß ihr diese hingabe, diese sehnsucht von der später auf sie zurückblickenden kirche nicht zugestanden wird – lehrenden männern aber doch –, ist eine andere sache.“³³⁴⁹

Barbara Ruhsmann beurteilte die Rückbesinnung auf Sappho im Hinblick auf das Lehrkonzept der kurzen Begegnung: „Zum anderen dient dieser Projektionsraum des Kreises um Sappho Hintze zur Verankerung und Fundierung seines <schulbegriffs>, in dem Nähe und persönliche Begegnungen einen hohen Stellenwert besitzen.“³³⁵⁰

Im Juni 1991³³⁵¹ erklärte sich Oswald Oberhuber, der damalige Rektor³³⁵² der Hochschule³³⁵³ für angewandte Kunst, bereit, Räumlichkeiten für Lehrveranstaltungen zur Verfügung zu stellen,³³⁵⁴ da er dem Konzept der «schule für dichtung» grundsätzlich interessiert gegenüberstand:³³⁵⁵ „Allerdings war er mit unseren Praxisvorstellungen unzufrieden. Er meinte, Vorlesungen fände er gut, aber der praktische Teil war ihm zu amerikanisch.“³³⁵⁶ Auch der anvisierten Mehrsprachigkeit – mehrheitlich Deutsch und Englisch, aber auch Ungarisch, Französisch, Italienisch, Spanisch – stand Oberhuber reserviert gegenüber.³³⁵⁷ Christian Ide Hintze betonte, dass auch Allen Ginsberg in diesem Punkt skeptisch war: Ginsberg „[...] konnte sich gut vorstellen, Übungen mit den Studenten zu machen, jedoch war er sich nicht sicher[,] inwieweit das auf Englisch in Österreich funktionieren sollte. Es

³³⁴⁹ Hintze, Christian Ide (Hg.): viva la poesia. Schule für dichtung – nick cave, falco und allen ginsberg. songs, bilder und anekdoten. Salzburg: Residenz Verlag 2002. S. 206.

³³⁵⁰ Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 60.

³³⁵¹ Vgl.: Ebenda. S. 6.

³³⁵² Rektor von 1979–87 und 1991–95. (Vgl.:

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.o/o069930.htm> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.)

³³⁵³ Seit 1998: Universität für angewandte Kunst. (Vgl.:

<http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1229508255651&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.)

³³⁵⁴ Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt.

Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 6.

³³⁵⁵ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der <Mehrkommunikation>. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 98.

³³⁵⁶ a.a.O.

³³⁵⁷ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

gab also viele Fragestellungen und Schwierigkeiten, mit denen wir kämpfen mussten.“³³⁵⁸

In dem Essay «aspekte einer literaturakademischen avantgarde» resümiert Hintze über den Beginn der «schule für dichtung»: „3 monate später lagen die unterstützungserklärungen aller bedeutenden in wien arbeitenden literaturveranstalter vor. weitere 3 monate später gab es erste finanzierungszusicherungen von seiten der gemeinde wien und des zuständigen bundesministeriums.“³³⁵⁹

Im April 1992³³⁶⁰ begann die «schule für dichtung» ihren offiziellen Betrieb: Die April-Akademie wurde am 07.04.1992 mit Wolfgang Bauer (Eröffnungsreferat), Oswald Oberhuber (Eröffnungsrede), Christian Loidl und Martina Cizek (Musik-Performance) sowie Anne Waldman (Poetry-Performance) im Kursalon Hübner in Wien eröffnet.³³⁶¹ Vom 8. bis 11.04.1992 folgten an der Hochschule für angewandte Kunst einführende und durchaus kontroverse Vorträge³³⁶² im Rahmen eines „[...] internationalen Symposion[s] «Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur» [...] mit dem Ziel, einen Diskussionsprozeß über dieses Thema [...]“³³⁶³ anzuregen.³³⁶⁴

- „**katharina riese (aut)**: «creative writing»: «eine diagonal-rezension zu 5 amerikanischen schreib-rezept-büchern soll die erste neugier stillen, was in den u.s.a. unter [«creative writing»] verstanden wird.»“
- „**helmut britz (rom)**: «selbstmord einer dichterschule»: «im stalinistischen rumänien wurde wie in allen sozialistischen ländern eine dichterschule gegründet. doch sie wurde schon nach 1 ½ jahren aufgelöst. denn der geniale meisterschüler nicolae labis wandte sich während des studiums vom kommunismus ab und den surrealistischen zu. er starb dann unter ungeklärten umständen, was anlaß zur auflösung der schule war.»“
- „**anatolij potapow (rus)**: «das gorki-literaturinstitut»: «versuche, verluste, erfahrungen[.]»“
- „**eduard blöchl (ger)**: «sich in worte zu verwandeln – aspekte einer poesiepädagogik»: «wie jede kunst hat auch die poesie (jedweden genres) ihren inneren produktionsprozess. ihn ansatzweise aufzuzeigen und nachvollziehbar, d.h. lehrbar zu machen, soll entlang ausgewählter beispiele diskutiert werden. besondere aufmerksamkeit wird hierbei dem [«kreativen schreiben»] in gruppen gelten, zumal darin ausgewiesen gute möglichkeiten

³³⁵⁸ Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 98.

³³⁵⁹ Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 81.

³³⁶⁰ Vg.: Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 6.

³³⁶¹ Vgl.: Verzeichnis der Sonderveranstaltungen der «sfd», «sfd»-Archiv.

³³⁶² Vgl.: a.a.O.

³³⁶³ Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 4.

³³⁶⁴ Anschließend wird aus dem Verzeichnis der Sonderveranstaltungen der «sfd» zitiert, siehe «sfd»-Archiv, datiert mit 08. 04. 1992. Ebenso die nachfolgenden Kurzbeschreibungen der Sonderveranstaltungen.

- einer balancierung kognitiver, emotionaler und sozialer aspekte des schreibens liegen.»“
- „**jörg peter (ger)**: <5 jahre institut für kreatives schreiben, berlin>: <im rahmen der 5-jährigen geschichte des instituts sollen unsere entwicklungen und ergebnisse durchgeführter vielfältiger angebote kreativen schreibens für unterschiedliche zielgruppen vorgestellt werden. hierbei sollen schwerpunktmäßig aktuelle entwicklungen – unser fernstudium und einsatzmöglichkeiten des kreativen schreibens in den wissenschaften – vorgetragen werden.>“
 - „**wendelin schmidt-dengler (aut)**: <poetik ohne didaktik>: <alles andere kann man lernen, dichtung aber nicht.>“
 - „**frederike frei (ger)**: <nicht schreiben, was man erlebt, sondern erleben, was man schreibt!>: <seit 11 jahren lehre ich schreiben, andere und mich selbst. eine von mir veranstaltete dichterdemo <achtung, achtung, hier sprechen die dichter> war der auftakt. zu hamburg gründete ich die literaturpost, eine lehrstätte nach außen, ein experimentierfeld nach innen. heute: literaturlabor. ich berichte vom werdeweg. erlebnisse, erfahrungen, theorie.>“
 - „**anne waldman (usa)**: <go between between>: <discussion of a personal poetics, sources in oral traditions, <sounding the text>, travels to bali and india, and exegesis of the collage poems <lovis omnia plena>. how the work gets made.>“
 - „**gerhard jaschke (aut)**: <die kunst des vergleichens>: <u.a. über die ansätze, literatur zu vermitteln. einstieg in das poetische. <jandls frankfurter poetik-vorlesungen>, heißenbüttels arbeit <von der lehrbarkeit des poetischen oder jeder kann gedichte schreiben.> (der kopf des g.j.?).>“
 - „**jack collom (usa)**: <student poems – a new avenue in learning>: <how to introduce spontaneous, hands-on <poetry> (in a large sense) as a means to broaden & intensify the educational process in any field (& incidentally enliven student appetite for writing). the implications, for a practicing poet, of the creative language of children and of changing attitudes towards our individual and collective surroundings are crucial.>“
 - „**rolf schwendter (aut)**: <erfahrungen mit schreibwerkstätten im vergangenen jahrzehnt>: <haikus, rudayyat, sonette, szenen, kurzessays[.]>“
 - „**christian loidl (aut) und doris mühringer (aut)**: <poetische entwicklung>: <kritiker und mentoren als schule der dichtung – gespräch mit christian loidl[.]>“
 - „**helmut richter (ger)**: <die kleinste hochschule der welt>: „zur geschichte und praxis des [<]instituts für literatur johannes r. becher[>][.] ein fiktiver disput mit friedrich nietzsche über dessen these <daß reden und schreiben künste sind, die nicht ohne sorgsame anleitung und die mühevollsten lehrjahre erworben werden können.> – vom gründungsstatut des [<]instituts für literatur johannes r. becher[>] (1955) bis zur begründung des abwicklungsbeschlusses (1990).>“
 - „**gerwalt brandl (aut)**: <münchhausentechniken in der schreibwerkstatt>: <münchhausen zieht sich am eigenen schopf aus dem sumpf. die sprache ist so etwas wie der eigene schopf; wer sie wirklich zu fassen bekommt[.]... kann festes gelände erreichen. das referat stellt dem text den prozeß des schreibens zur seite. schreiben wird vorgestellt in seiner funktion, die person zu stabilisieren, auch zu erleichtern. schreiben als mittel der zentrierung.>“
 - „**andreas okopenko (svk)**: <meine wege zum schriftsteller>: <autobiographischer vortrag[.]>“
 - „**inger christensen (den)**: <das wort[.]>“
 - „**christian ide hintze (aut)**: <gongyla, anaktoria, megara, gyrinno>: <wie ich anhand von meistergedichten auf die lehrlingsgedichte der <goldenen flut> gekommen bin.>“
 - „**anselm hollo (fin)**: <finland – deutschland – england – turtle island: one poet's journey in the second half of this fast century.>: <the topic is pretty much indicated by the title – short personal/word art historical (wortkunst-geschichtlich) essay on what all these years have been about.>“
 - „**susan etlinger (usa/aut)**: <schreiben – sprachmechanismen des gehirns – kreativität>: <es gibt nicht ein oder einige fein verpackte <sprachzentren> im gehirn. wohl aber stellen, die für sprachleistungen unentbehrlich sind. die <sprachzentren> sind das werkzeug, wie der bleistift oder der pc. – eine noch bessere formulierung wird geboren. woher? die antwort

aus der hirnforschung lautet: aus der veränderten kombination der intrazerebralen verbindungen. kreativität: kunst der herstellung ungewöhnlicher (sinnergiebiger) verbindungen.»“

- „**arnold keyserling (aut)**: <initiation und lehrverhältnisse in den alten kulturen>: <die wissenschaftliche methode glaubt die kreativität durch modelle gleichsam als objektive wahrheit anregen zu können. doch sie ist an die persönliche entwicklung gebunden, deren intention nur von der anlage ausgehen kann und einen glauben an eine substantielle, nicht abstrakte quelle der einfälle erfordert. beispiele von den indianern, aus indien und china erläutern dieses andere lehrverhältnis.>“
- „**peter henisch (aut)**: <vom schreiben und le[s]en>: <literatur als alternativprogramm. erfahrungen mit unfreiwilligen und freiwilligen.>“
- „**engelbert obernosterer (aut)**: <dichtersprache will fühlbarkeit – staatsprache anästhesie>: <erfahrungen eines deutschlehrers. [–] da die staats- und schulsprache ein normensystem darstellt, das in erster linie dazu dient, geschäfte abzuwickeln, läßt sie wenig gefühlhaftes und individuelles zu. ohne es zu wollen, löscht sie das innere des menschen und veräußert durch gleichschaltung. sie argumentiert, es sei zwar unangenehm für ein lebewesen, viereckig gepreßt zu werden, aber so passe es besser ins wohnzimmer.>“
- „**katja lange-müller (ger)**: <meine erfahrungen als ehemalige studentin des [◊]instituts für literatur johannes r. becher[◊] in leipzig.>“
- „**jackson mac low (usa)**: <writing poetry today>: <i will speak mainly about my own practice as a writer & of the other contemporary writers in english.>“
- „**anne tardos (fra/usa)**: <multilingual writing & graphics[.]>“

Am 11. 04. 1992 endete das Rahmenprogramm mit einer Podiumsdiskussion im Wiener «Kursalon Hübner», an der Wolfgang Bauer, Marianne Gruber, Christian Ide Hintze, Gerhard Jaschke, Katja Lange-Müller, Günther Nenning, Oswald Oberhuber und Wendelin Schmidt-Dengler beteiligt waren.³³⁶⁵

Zum Symposium über Lehr- und Lernbarkeit erschien 1993 auch ein Band in der Edition der «schule für dichtung» im «Passagen Verlag».

Die theoretische Auseinandersetzung stieß bei den US-amerikanischen Lehrenden auf Verwunderung:

„Als wir das Buch «Lehr- und Lernbarkeit der Literatur» gemacht haben, [...] habe ich auch die Amerikaner gefragt, ob wir von ihnen Beiträge bekommen könnten. Sie sagten zu mir: <Das gibt es nicht! Wir haben das nie theoretisch diskutiert!> [...] [e]ine theoretische Diskussion über Lehr- und Lernbarkeit [...] gibt es bis heute [in den USA] nicht. Sie haben generell [...] einen pragmatischeren Zugang.“³³⁶⁶

Wiewohl letzteres sicher korrekt ist, belegen die im Rahmen dieser Arbeit unternommenen Recherchen zu Didaktik und Methodik auch nordamerikanische theoretische Reflexionsprozesse und Positionierungen wie im Kapitel 3 dargelegt, auch wenn ein Diskurs der Pädagogik in den USA erst vergleichsweise spät einsetzte.

³³⁶⁵ Vgl.: Verzeichnis der Sonderveranstaltungen der «sfd», «sfd»-Archiv. 11. 04. 1992.

³³⁶⁶ Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 97.

Allen Ginsberg betonte im Gespräch mit Christian Ide Hintze stets die Bedeutung der praktischen Übung, Quintessenz des Ansatzes sei gewesen: „Diesen ganzen Theorienmist, das ist so europäisch, das brauchen wir [die AmerikanerInnen] nicht. – Ich übertreibe jetzt, wir haben natürlich beides gemacht. Und zu Beginn war das eine sehr schöne Zeit, weil das wie im Dschungel war, wir mussten alles erfinden.“³³⁶⁷ Auch heute noch sei dies für Hintze der interessanteste Aspekt: sich dorthin zu begeben, wo Neuland zu entdecken sei.³³⁶⁸

Die ersten Schreibklassen wurden von folgenden Lehrenden abgehalten:³³⁶⁹

- „**anne waldman (usa)** (engl.): <ten directions: a writing workshop>: <we will work with cut-up technique, dreams, traditional forms, collage, and spontaneous mind babble, mistranslation as well as history, politics, and what's seen out of the window to make new writing. we will extricate the <i>, play with gender, tell stories, and attempt to elevate our consciousness beyond the text. requirements: bring in a short dream and a ritual object.>“
- „**anselm hollo (usa)** (engl./ger.): <american modernist poetry in german translation>: <readings in william carlos williams, charles olson, robert creeley, allen ginsberg, gregory corso, ted berrigan, anne waldman and others, in both the original and in german, discussion of historical background.>“
- „**jack collom (usa)** (engl./ger.): <the poetry of children, ecology poetry>: <i will explore the means of evoking poetry from children and the various characteristics of the work that emerges. included will be hands-on, in-class writing. i also speak on the recent upsearch of enviornemntal awareness and how this may lead to new forms, new emphases, in poetry. requirements: paper, pen and the will to write. (for children age 11–17)>“
- „**jackson mac low (usa)** (engl.): <writing poetry>: <reading and discussion of the students' poems and of other poetry (contemporary, modernist and pre 20th century) relevant to those poems. [/] requirements: serious commitment to writing poetry, knowledge of modern & older poetry (in english).>“
- „**anne tardos (fra)** (engl./ger./hung./fr.): <multilingual writing>: <9.4. discussion and presentation <multilingual writing> / 10.4. students bring their homework and we discuss it. [/] requirements: knowledge of either geman, hungarian, french and/or english.>“
- „**gerhard rühm (aut)**: [<]produktion poetischer kurztexte[.]>“
- „**wolfgang bauer (aut)**: <...>: <ungefähres programm: ausarbeitung kurzer schlechter texte–preisausschreiben! der <gedankenblitz>–wann spürt man alles in keiner zeit? (schreibbeginn). vorbilder als auslöser von erinnerung. variationen von form und inhalt. gefahren beim überarbeiten.>“
- „**peter gosse (ger)**: <die allmähliche verfertigung der verse beim schreiben>: <gespräch über das gedicht. entstehungsvorgang und dessen beförderung, notierungsverfahren, beurteilungskriterien. einbezogen werden kreativ-praktische übungen und die adhoc-besprechung von texten der teilnehmerinnen.>“
- „**h.c. artmann (aut)**: <roundtable-gespräch>: <die teilnehmer und teilnehmerinnen haben gelegenheit, artmanns reichen erfahrungsschatz zu öffnen. (das daimonion des poeten: nicht lehrbar, nicht lernbar). voraussetzung: eine gewisse begabung zur zwanglosigkeit.>“
- „**arnold keyserling (aut)**: <glossolalie (brabbeln)>: <viele menschen haben aufgrund traumatischer erlebnisse sich den zugang zur inspiration verschlossen. die öffnung geschieht nicht durch begeisterung für wertvolle texte, sondern durch entdeckung der schwelle zwischen kindlichem ausdrucks spiel und dem überschreiten der dialektgrenze. traumatische menschen sind zu ernst. [/] voraussetzung: mut zur lächerlichkeit.>“

³³⁶⁷ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

³³⁶⁹ Vgl.: Verzeichnis der analogen Klassen der «sfd», «sfd»-Archiv. 04. 1992.

Ebenso die nachfolgenden Kurzbeschreibungen der Klassen.

- „**gerhard jäschke (aut)**: <die reduktion als wegbereiter einer neuen fülle>: <von lettern melken und kehren (anagramme, lipogramme, etc.)[.]>“
- „**gerwalt brandl (aut)**: <hebammendienste am findelkind>: <wir finden in unserer biografie etwas, das uns fremd anmutet. indem wir es schreibend anfassen, anschauen, damit umgehen, bekommen wir beziehung dazu, entdecken wir es als eigenes.>“

„Die spielerische Leichtigkeit war wahrscheinlich auch ein Grund für den Erfolg.“

(Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.)

Ergänzend wurden Lesungen und Performances von Inger Christensen, Jack Collom, Christian Ide Hintze, Wolfgang Bauer,³³⁷⁰ Gerhard Jäschke, Jackson Mac Low, Anne Tardos, Gerhard Rühm,³³⁷¹ Anselm Hollo, H. C. Artmann und Roland Neuwirth mit den Extremschrammeln³³⁷² veranstaltet.

„Das war eine Euphorie [...]“³³⁷³, die Klassen seien überbelegt gewesen.³³⁷⁴

Iris Radisch, Journalistin und Kritikerin, berichtet in ihrem Artikel «Hose im Sturm ohne Knopf» hingegen von anderen Zahlenverhältnissen: „Zwölf Lehrer lehrten 120 Schülern in zwölf Dichterklassen vier Tage lang [...]“.³³⁷⁵

Anfangs war die «schule für dichtung» als 2-jähriger Versuch gedacht:³³⁷⁶ Wie „[...] bei einer Liebesbeziehung [...]“³³⁷⁷, denn alle verstanden sich primär als AutorInnen und nicht als Lehrende. Doch „[...] in jeder geöffneten Schatztruhe waren noch fünf andere ... [...]“³³⁷⁸.

Die Strukturierung des Lehrbetriebs in Form von Schnupperklassen ähnlich den Kurzmodulen der «Summer Academy» der «JKS»,³³⁷⁹ hat ihren Ursprung in den Studienaufenthalten Loidls, Hintzes und Hubers; ein reguläres Studium dort zu absolvieren, um sich so auf die Lehrtätigkeit vorzubereiten, schien ihnen aufgrund der hohen Gebühren indiskutabel, und war für Christine Huber wegen des buddhistischen Hintergrundes auch nicht von Interesse.³³⁸⁰

³³⁷⁰ Vgl.: Verzeichnis der Sonderveranstaltungen der «sfd», «sfd»-Archiv. 08.04. 1992.

³³⁷¹ Vgl.: a.a.O.

³³⁷² Vgl.: a.a.O.

³³⁷³ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³⁷⁴ Vgl.: a.a.O.

³³⁷⁵ Radisch, Iris: Hose im Sturm ohne Knopf. Die Zeit. 17. 04. 1992. URL: <http://www.zeit.de/1992/17/hose-im-sturm-ohne-knopf> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.

³³⁷⁶ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³⁷⁷ a.a.O.

³³⁷⁸ a.a.O.

³³⁷⁹ Vgl.: Christine Huber im Interview, am 05. 10. 2009.

³³⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

Die Namensgebung der «schule für dichtung» war „[...] ein dreiviertel Jahr [...]“³³⁸¹ lang von heftigen Diskussionen³³⁸² und „[...] blutigste[n] Gefechte[n] [...]“³³⁸³ in allem, was mit Corporate Identity zu tun hatte,³³⁸⁴ begleitet. Überlegt wurde, die Dichterschule analog zur «JKS» nach einem Autor bzw. einer Autorin zu benennen.³³⁸⁵ Im Gespräch seien neben «Jandl-Schule», eine Titulierung nach Friederike Mayröcker oder nach beiden gewesen, was andere wiederum als zu vehemente Betonung des Österreich-Bezugs ansahen; eine Hervorkehrung des internationalen Aspektes wurde ebenso diskutiert wie die Verwendung einer Metapher.³³⁸⁶ Sehr rasch sei Christian Morgensterns «Fisches Nachtgesang» im Gespräch gewesen,³³⁸⁷ doch da dieses Gedicht der «Galgenlieder» einzig aus graphischen Zeichen besteht, ähnlich der Partitur für Performance Poetry, eignet es sich eher für ein Logo.³³⁸⁸ Der Untertitel hingegen wurde von Beginn an auf «schule für dichtung» fixiert.³³⁸⁹ Gerhard Rühm unterstützte eine solche Titulierung,³³⁹⁰ vor allem wegen der divergierenden Assoziationen zum freien Begriff «Dichtung» und dem eher starren Wesen des Terminus «Schule», mit den gedanklichen Verbindungen zu DirektorIn, Lehrplan etc. Auch Wolfgang Bauer schloss sich dieser Sichtweise an:

„Mir gefiel besonders die Verquickung des brutalen Begriffs Schule mit dem zimperlichen der Dichtkunst. Sie provoziert eine Auseinandersetzung, die fruchtbar sein könnte. [...] Für eine künftige derartige Akademie wäre die Bezeichnung «Schule für Dichtung» zwar gewissermaßen lächerlich, zugleich aber bereits das Motto für ein produktives Wirken: im braven Hintergrund «Schule» würde sich dann im Vordergrund die Dichtung plastisch spiegeln und möglicherweise zu einer Dichtung über die [«]Schule für Dichtung[«] und dadurch erst zu einer wirklichen [«]Schule für Dichtung[«] werden, denn durch die ununterbrochene Spiegelung der beiden Begriffe wäre die dem Dichter unentbehrliche Inspirationsbewegung nie unterbrochen, und er könnte vielleicht, aufs Trittbrett dieses seltsamen Gefährts aufspringend, wirklich etwas lernen!“³³⁹¹

Katja Gasser sieht in der Namenswahl auch einen Konflikt abgebildet: „Ein Konflikt der [«]schule für dichtung[«] ist bereits am Namen ablesbar: einerseits

³³⁸¹ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³⁸² Vgl.: a.a.O.

³³⁸³ a.a.O.

³³⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

³³⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

³³⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

³³⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

³³⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

³³⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

³³⁹⁰ Vgl.: a.a.O.

³³⁹¹ Bauer, Wolfgang: Eine Schule für Dichtkunst. In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 18.

das Streben nach institutionellen Strukturen, andererseits das Misstrauen gegen bestehende Formationen, sprich Hochschulmodelle [...].³³⁹²

Diese Divergenz der Termini und den dadurch hervorgerufenen Verfremdungseffekt beschlossen sie, für ihre Medienarbeit zu nutzen,³³⁹³ also „[...] wissentlich in die Irre zu führen, weil es ein schönes Spiel [...]“³³⁹⁴ zu sein schien. Christian Ide Hintze berichtet von den Reaktionen mancher InteressentInnen, die sich ein imposantes Gebäude erwarten, und dann enttäuscht seien, weil am Ort der «schule für dichtung» einzig ein Büro existiere.³³⁹⁵

Um den Betrieb aufnehmen und weiterführen zu können, sei es notwendig gewesen, SponsorInnen zu finden, was sich insbesondere dadurch als kompliziert herausstellte,³³⁹⁶ da man über keinerlei Erfahrungen verfügte, weder bezüglich der notwendigen finanziellen Ressourcen,³³⁹⁷ noch im Hinblick auf Verhandlungsvarianten mit Bund und Gemeinde, weshalb man den ersten Gesprächstermin im Ministerium bei Fixierung des Sockelbetrages auch euphorisch verließ:³³⁹⁸ „Dreihunderttausend Schilling, wir sind nachher raus gegangen, wir haben gejubelt, ein Wahnsinn! Dreihunderttausend Schilling, wir! – Wir haben dann relativ schnell heraus gekriegt, dass es natürlich viel zu wenig war.“³³⁹⁹ Seit 2004, so Christian Ide Hintze, verweise man sie bei höheren Forderungen seitens der zuständigen Behörden darauf, dass es „[...] eh immer gegangen [...]“³⁴⁰⁰ sei, „[...] mit sehr viel Idealismus [...]“³⁴⁰¹, wie Hintze unterstreicht, der Finanzrahmen habe sich kaum geändert:

„Zahlen müssen sie, [die TeilnehmerInnen,] damit es wenigstens weh tut, wenn sie nicht kommen.“

(Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.)

„Zwei Angestellte für mich und einige – früher hat man gesagt: freie Mitarbeiter – auf Honorarnotenbasis plus Versicherung [...]“³⁴⁰², das sei der finanzielle Rahmen. Den gesamten Bereich der Technik und die Abwicklung der

³³⁹² Gasser, Katja: Dichten lehren. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Edition Praesens 2003. S. 82.

³³⁹³ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³³⁹⁴ a.a.O.

³³⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

³³⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

³³⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

³³⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

³³⁹⁹ a.a.O.

³⁴⁰⁰ a.a.O.

³⁴⁰¹ a.a.O.

³⁴⁰² a.a.O.

Internetklassen habe man aus Personalgründen ausgelagert.³⁴⁰³

Während der letzten Jahre verbesserte sich die finanzielle Situation dadurch, „[...] dass der Ruf der Schule so gut war, dass wir immer wieder Kooperations-Angebote bekommen haben, und dies hat die Situation erleichtert; in der Anfangszeit haben wir jedes Projekt zu 100 % finanziert [...]“³⁴⁰⁴.

Hintze betont, die Kursgebühren seien im Vergleich zu den Kosten des Lehrbetriebes „[...] verschwindend – das hat eher einen symbolischen Charakter [...]“³⁴⁰⁵, für manche, z. B. eine Artmann-Klasse hätte man auch „[...] dem Marktwert nach [...]“³⁴⁰⁶ „[...] 10.000 Schilling verlangen [...]“³⁴⁰⁷ können, und sie wären voll gewesen, doch einzig mit denen, „[...] die es sich leisten können [...]“³⁴⁰⁸, wie er kritisch anmerkt. Da die «schule für dichtung» ein gefördertes Projekt ist, wäre es auch denkbar, keine Lehrgebühr einzuheben, doch hält Hintze dies für unpädagogisch, Begabten sollte dennoch aus der Lehrgebühr kein Hindernis erwachsen, weshalb entschieden wurde, einen „[...] relativ moderaten Preis [...]“³⁴⁰⁹ zu verlangen.³⁴¹⁰

Das Honorar für die Lehrenden betrage im Schnitt 1.500 Euro,³⁴¹¹ das sei auch keine Verhandlungsbasis, sondern ein Fixum für Vorlesung, Vorbereitung und Durchführung; werde einer dieser Teilbereiche nicht umgesetzt, dann verringere sich die Summe.³⁴¹² Auch für Stars wie Nick Cave oder Falco gab es im Hinblick auf den finanziellen Rahmen keine Ausnahmen.³⁴¹³

Manche der sogenannten Vorlesungen haben eher hinweisenden Charakter – auf mögliche Gefahren bei der Textgestaltung,³⁴¹⁴ führen in Form eines Essays ins Thema ein³⁴¹⁵ oder thematisieren auch formale Aspekte.³⁴¹⁶ Wie einzelne

³⁴⁰³ Vgl.: a.a.O.

³⁴⁰⁴ a.a.O.

³⁴⁰⁵ a.a.O.

³⁴⁰⁶ a.a.O.

³⁴⁰⁷ a.a.O.

³⁴⁰⁸ a.a.O.

³⁴⁰⁹ a.a.O.

³⁴¹⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁴¹¹ Angemerkt soll hier kurz werden, dass sich andere nicht universitäre Institute weigerten, Zahlen zu nennen. Diese sind jedoch im Hinblick auf eine Entkräftigung des Arguments, die Einnahmen seien das primäre Motiv der Lehrenden, relevant. Selbst wenn es einem gelänge alljährlich einen Lehrauftrag in jedem existenten Institut zu ergattern, würde es dennoch stets nur ein Zubrot in der typischen Mischkalkulation der LiteratInnen (Vgl. Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009, S. 565–566.) bleiben.

³⁴¹² Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴¹³ Vgl.: a.a.O.

³⁴¹⁴ Vgl.: <http://archiv2.sfd.at/akademie/2002/klassen/micromelo/vorlesung> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³⁴¹⁵ Vgl.: <http://archiv2.sfd.at/akademie/2002/klassen/amanshauser/uebung> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011; Vgl. auch:

<http://archiv2.sfd.at/akademie/2002/klassen/dirie/vorlesung> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

Lehrende dies gestalten wollen, ist ihnen gemäß dem Grundsatz der «schule für dichtung», der Mittelpunkt des Lehrgeschens sei der/die lehrende Autor/in,³⁴¹⁷ überlassen.

Für die Lernenden gibt es in der Regel keine Aufnahmeprüfung – zumindest nicht in jener Form, wie andere Institute oder Vereine dies praktizieren, sondern das Verfahren richtet sich nach den Wünschen des jeweiligen Lehrenden, gemäß dem „[...] grundlegende[n] Prinzip [...]“³⁴¹⁸ der «schule für dichtung»: „Im Zentrum steht der [etablierte] Autor, die Autorin.“³⁴¹⁹ Man kann wohl kaum von Haarspalterei sprechen, wenn man fragend anmerkt, wo in diesem Szenario der Lernende bleibe. Als Lehrender, so Gewalt Brandl, lenke man einzig den Prozess der Textdiskussion, das verlange Aufmerksamkeit und Einfühlungsvermögen, manchmal auch eine Zurechtweisung bzw. die Fähigkeit, rasch das Augenmerk auf Verwechslung zu lenken, wie zum Beispiel lyrisches Ich-persönliches Ich oder die Lob-Vereinbarung, die unausgesprochen sich entwickeln kann.³⁴²⁰

„Aber es läuft nicht so, wie ich das von der <schule für dichtung> immer wieder höre, dass einer – allein weil er Autor ist – dass er schreibt [oder sagt], das ist so zu machen, das ist ganz schlecht, dass einer erklärt, ich bin der Autor, ich weiß Bescheid, lass dir das von mir sagen – das ist meiner Ansicht nach ein absolut ungangbarer Weg. [...] und man kann das rundheraus sagen, ohne dass das groß als Vorwurf klingt, die <schule für dichtung> hat überhaupt keine [Lehrvorstellung]. Die einzige Idee der <schule für dichtung> ist, dass sie einen berühmten oder halbwegs berühmten, bekannten Autor dort hinsetzen, und aufgrund dieser Aura soll jetzt irgendetwas herauskommen. Ich kann die Frage nicht beantworten, ob da etwas herauskommt oder nicht, ich weiß es nicht. Keine Ahnung.“³⁴²¹

Hintze betont, es gebe seitens der DozentInnen zwei extreme Haltungen sowie alle Varianten dazwischen:

„Die einen sagen: Ich brauche eine Auswahl, die Interessenten müssen sich bewerben, sie müssen ihr Interesse begründen und Arbeiten einreichen. Wir [die jeweiligen Lehrenden der Klasse³⁴²²] wählen dann einige aus. Die andere Position geht nach der Tradition von Joseph Beuys: Kein Mappenverfahren, Türen auf, Fenster auf und alles rein[,] was Platz hat. Artmann zum Beispiel hat mehr zum Letztgenannten geneigt, Rühm vertrat eher die erstere Position.

³⁴¹⁶ Vgl.: http://archiv2.sfd.at/akademie/2003/klassen/gadsden_scholl/vorlesung/ – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³⁴¹⁷ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴¹⁸ Christian Ide Hintze, im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der <Mehrkommunikation>. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 99.

³⁴¹⁹ a.a.O.

³⁴²⁰ Vgl.: Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

³⁴²¹ a.a.O.

³⁴²² Christian Ide Hintze im Interview, am 10. 06. 2010.

Extrem war es bei Nick Cave: Wir haben ungefähr 250 Bewerbungen gehabt und er wollte genau zwölf haben. Falco wollte genau sieben haben.³⁴²³

Von der «schule für dichtung» sei ausschließlich der zeitliche Rahmen der Klassen, ein Kurzvortrag des Lehrenden sowie der gemeinsame Auftritt von Lehrenden und TeilnehmerInnen am Ende der jeweiligen Akademie vorgegeben; auf den letzteren Teil des Programms reagieren manche der Lehrenden mit Bedenken:³⁴²⁴ Das Wissen um die geplante Veranstaltung hemme, die Vorstellung, danach ein Produkt abliefern zu müssen, verursache den Teilnehmenden Stress, der für die kreative Arbeit nachteilig sei.³⁴²⁵ Dennoch legt Hintze mit der Begründung Wert darauf, es müsse etwas entstehen, das auch zu evaluieren sei:³⁴²⁶ „Nur so drauflos üben, ist schön und gut, aber es sollte schon irgendwo der Punkt kommen, wo man irgend etwas findet wie – gut/schlecht, verbesserungswürdig, ist ein Entwurf ...“³⁴²⁷ Auch den Schritt über den „[...] intimen Rahmen der Klasse [...]“³⁴²⁸ in eine (durch die Gruppe gegebene und dennoch in der Abgeschlossenheit geschütztere) Öffentlichkeit zu wagen, halte er für wichtig.³⁴²⁹

Das sogenannte «Lehrgespräch», eine Kurzform des Einzeltutoriums, ist gedacht „[...] für diejenigen, die ... über die Gruppe hinaus etwas machen möchten oder die vielleicht zu schüchtern sind, sich in der Gruppe genügend zu zeigen [...]“³⁴³⁰. Auch manche Lehrende genießen diese bewusste Konzentration auf einen Teilnehmer, eine Teilnehmerin:³⁴³¹ „Das hat Wolfgang Bauer geliebt! Das hat er am liebsten gemacht!“³⁴³²

Mia Legenstein, die 2009/2010³⁴³³ eine Klasse für audiovisuelle Poesie leitete, kehrt die Möglichkeit der Auswahl hervor:

„[...] der Autor oder Künstler kann sich seine Teilnehmer schon aussuchen. Jeder hat so seine Vorstellung von Vorkenntnissen. Wegschicken muss man Leute, wenn es zuviele [i.O.] sind und im seltensten Fall dann, wenn jemand wirklich gar nicht in die Klasse passt. [...] – [i.O.] Und es ist jedes Mal spannend. Die Leute, die

³⁴²³ Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 100.

³⁴²⁴ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴²⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁴²⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁴²⁷ a.a.O.

³⁴²⁸ a.a.O.

³⁴²⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁴³⁰ a.a.O.

³⁴³¹ Vgl.: a.a.O.

³⁴³² a.a.O.

³⁴³³ Vgl.: <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/mia-legenstein> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.

wirklich zu uns wollen, werden auf jeden Fall nicht oft weggeschickt.“³⁴³⁴

Dieser Aspekt des Wollens ist Legenstein ein besonders Wesentlicher:

„Meine Teilnehmer kommen mit unterschiedlichen Erfahrungen und Talenten und sind alle gut. Sie sind nicht alle im Gleichen gleich gut, aber jeder ist spannend für sich. Der Wille zum Tun muss vorhanden sein. Das ist das Wichtigste. Das Wollen. Dass jemand bei uns einen Kurs belegen möchte und sich eine Woche dafür Zeit nimmt, obwohl wir weder einen Schein noch eine Förderung in Nachfolge anzubieten haben. Ich glaube, dass jeder Talente mitbringt[,] und wenn man nicht ganz dumm ist, oder jahrelang versucht, etwas ganz anderes zu machen[,] wodurch das Talent auch verkümmern kann, kann man fast alles, was man machen will, herausbilden. Aber grundsätzlich würde ich einmal behaupten, dass sowieso niemand zu uns kommt[,] der nicht schon sein Leben lang viel gelesen hat oder Musik hört. Man braucht bei uns als Voraussetzung für einen Kurs kein Literaturstudium, aber man muss sich schon stark für den jeweiligen Bereich interessieren.“³⁴³⁵

Im Anschluss an die Klassen finden teilweise Lehrkonferenzen statt:

„[...] zumindest am Anfang. Da sitzt man zusammen [...], und man erzählt sich, was man in der Klasse gemacht hat, stellt seine Übungen vor und sagt, ich möchte die und die Namen [her]vorstreichen, die sind besonders begabt. Das war uns wichtig, aus diesen Kreisen sind auch die Vorschläge für Lehrer der nächsten Klassen gekommen.“³⁴³⁶

6. 2. 2. Lehrkonzept

Barbara Ruhsmann, die an der «schule für dichtung» die Bibliothek betreute und im Jahr 2000 ihre Diplomarbeit zum Thema «schule für dichtung» beendete, betonte in einem Interview für die Dokumentation «Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung», für sie sei es faszinierend, dass das Thema Lehr- und Lernbarkeit in Österreich erstmals von der «schule für dichtung» aufgegriffen worden sei, und zwar nicht um diese zu postulieren, sondern um eine Infragestellung zuzulassen, und eigene Antworten, nicht mit erhobenem Zeigefinger, sondern in spielerischer, experimenteller, künstlerischer Form zu geben; dies zeige sich auch in der These, den Lehrakt selbst bereits als Kunstakt zu interpretieren.³⁴³⁷

³⁴³⁴ Mia Legenstein im Interview mit Ekaterina Georgieva, 05. 09. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 105.

³⁴³⁵ Ebenda. S. 104.

³⁴³⁶ Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 100.

³⁴³⁷ Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

Die Autorin der zweiten wissenschaftlichen Arbeit zur «schule für dichtung», Ekaterina Georgieva, betont den neuartigen Charakter der Schule:

„Das Konzept der «schule für dichtung» gehört zu den innovativsten Ideen, die in der letzten Zeit realisiert und weiterentwickelt worden sind. Der Leitgedanke des Konzepts der «schule für dichtung» geht von der Grundvorstellung aus, dass es beim Schreiben eines Gedichts nicht notwendig ist, sich nur an den klassischen Gedichtformen zu orientieren, sondern neue Formen ein[z]ubeziehen, die andere, moderne Dichter entwickelt haben. Danach wird der Schreibinteressierte auch von ihm selbst kreierte Formen einbeziehen können.“³⁴³⁸

„Die «schule für dichtung» ist für mich ein unverständliches und wirklich sinnloses Produkt gewesen. Das habe ich jahrelang mitverfolgt. [...] Was von dort als Manuskript daher gekommen ist, war immer unbrauchbar, und die Kurse, die angeboten worden sind ... Ich weiß nicht, die konnten sich [...] nicht entschließen, professionell wie die Deutschen zu werden. Was ja auch schön ist; sie haben noch mehr Anarchie walten lassen, Beatnicks eingestellt usw. – Das ist vom politischen Programm ganz gut, aber die Fähigkeiten, die ausgebildet worden sind, waren offensichtlich verschwindend.“

(Rainer Götz im Interview, Graz, 29. 06. 2010.)

Der «schule für dichtung», die – abgesehen von einem Grundsatzpapier zur Rechtschreibreform³⁴³⁹ – bewusst kein Manifest entwickeln wollte,³⁴⁴⁰ gehe es nicht darum, Bestsellerautoren en masse in die Welt zu setzen, sondern die primären Ziele seien, Kreativität zu fördern, das Wissen um poetische Verfahren zu vertiefen und das Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen zu erweitern.³⁴⁴¹ Auch deshalb bilden kurze Begegnungen zwischen angehenden AutorInnen und etablierten SchriftstellerInnen verschiedenster Nationen in der Form einer ein- bis zweiwöchigen Klasse die Basis des Lehrkonzeptes.³⁴⁴²

Christian Ide Hintze betont:

„Wiederholte, regelmäßig organisierte Begegnungen, etwa im Rahmen einer Meisterklasse, hätten die Aura der Fremdheit und den Nimbus der Unerreichbarkeit zerstört, den ich brauchte, um der Eigene zu bleiben. Außerdem war, wie ich dachte, Inspiration, die nicht Ergebnis methodisch herbeigeführter Bewußtseinssteuerung, sondern Moment hinter dem Horizont war, eher eine Angelegenheit des Vergessens und Verlernens als eine des Erinnerns und Erlernens. Was ich mir aber vorstellen konnte, war ein, auch über Jahre hinweg fortsetzbares Gespräch über die, aus der dichterischen Arbeitspraxis

³⁴³⁸ Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 9.

³⁴³⁹ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁴⁰ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 10. 06. 2010.

³⁴⁴¹ Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

³⁴⁴² Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 9.

hervorgehenden Überlebenstechniken. Bei Mayröcker über die Disziplin der Tageseinteilung. Bei Fried über den Medikamentenverbrauch. Bei Ginsberg über die verschiedenen Arten der sexuellen Selbststimulation.“³⁴⁴³

Diese Begegnung im Gespräch fokussiert auch Barbara Ruhsmann, doch gibt sie ihr gleichfalls einen besonderen Akzent, indem sie die Unantastbarkeit des Nimbus des etablierten Autors, der etablierten Autorin fokussiert:

„Die [sfd] [schule für dichtung] ermöglicht [...] durch die Organisation der Akademien ein (Wieder-)Erlernen der Kommunikationsfähigkeit über die schriftstellerische Arbeit. Die gewählte Kurzform erscheint jedoch als Tribut an die Genieästhetik, da sie nicht zuletzt den Erhalt der «Aura» der Lehrenden gewährleisten soll.“³⁴⁴⁴

Neben dem Wunsch, das bewunderte Vorbild unangetastet aufrecht zu erhalten, und hierdurch gleichfalls Prozesse der Reibung und Abgrenzung, die in längeren Lehrzeiträumen für Lernende und Lehrende einen wesentlichen Faktor darstellen, außen vor zu lassen, hatte die anvisierte Kürze auch finanzielle Gründe:³⁴⁴⁵

„Die [u]rsprüngliche Idee, die im Gründungskonzept verankert wurde, war 1- bis 3-mal im Jahr Klassen in Form von Akademien zu organisieren, die eine kurze Dauer von 7 bis 14 Tage haben sollten. Diese Form wurde nicht zuletzt auf Grund des engeren finanziellen Rahmens ausgewählt und ermöglichte der Schule bis zu einem gewissen Grad die finanzielle Unabhängigkeit. [...] Mittlerweile bietet die [sfd] Klassen[,] in denen die Unterrichtseinheiten auf die Dauer eines halben Jahres aufgeteilt sind.“³⁴⁴⁶

Im Gegensatz zu den Lehrkonzepten der «Sprachkunst», der «Wiener Schreibpädagogik», der «Leondinger Akademie für Literatur» und des Lehrganges «Literarisches Schreiben» am «Institut für Narrative Kunst» geht es der «schule für dichtung» nicht darum, „[...] eine Ausbildung anzubieten [...], sondern einen Raum, wo es [...] möglich ist, auf eine übende Weise [...] sich bestimmten Fragestellungen der Sprachkunst zu nähern [...]“³⁴⁴⁷. Anders formuliert nennt Hintze unter Grundsätze der «schule für dichtung»: „nicht ausbildung, nicht pädagogik, sondern erfahrungsaustausch, erprobung von

³⁴⁴³ Hintze, Christian Ide: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien. In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 34.

³⁴⁴⁴ Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 42.

³⁴⁴⁵ Vgl.: Ebenda. S. 9.

³⁴⁴⁶ Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 29.

³⁴⁴⁷ Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

Vgl. auch: „In einer Ausbildungssituation ist das etwas anderes, die «schule für dichtung» hat ja nicht die Ambition Ausbildungen zu bieten oder einen akademischen Grad. Bei uns geht es um Übung und um Begegnung mit großen Autoren.“
(Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.)

übungen in form von kollegial geführten gesprächen und werkentwicklungsprozessen.“³⁴⁴⁸

Vieles können angehende AutorInnen – wie eh und je praktiziert – durch Lektüre³⁴⁴⁹ erlernen, doch einen Einblick in die Arbeitsweisen von AutorInnen könne man sich nach Hintzes Ansicht nicht „[...] durch Bücher [er]lesen oder sonstwie erarbeiten. Das ist eigentlich der Schatz, den wir hier haben [...]“³⁴⁵⁰. Für Christian Ide Hintze waren als junger Autor einzelne Gespräche mit etablierten KollegInnen bedeutsam: eine Begegnung mit Friederike Mayröcker im Wiener «Café Museum», bei dem sie einige seiner Texte mit ihm durchging und ihn ermutigte „[...] auch das auf den ersten Blick oft amorph erscheinende Augenblickliche gelten zu lassen [...]“³⁴⁵¹, ein Telefonat mit Erich Fried, welches Hintze die Quintessenz vermittelte, er taue nicht zum Mundartdichter,³⁴⁵² Allen Ginsbergs Hinweis, er solle sich um konkretere Beschreibungen – insbesondere auch der „[...] visionären Räume [...]“³⁴⁵³ – bemühen und der „[...] einzelne, lautlich komponierte Stücke, die er von mir hören wollte, nach den Methoden von Kurt Schwitters [...]“³⁴⁵⁴ im Textfeedback kritisch besprach. Diese Treffen seien, so Christian Ide Hintze, die Ausnahme, in der Regel sei es nicht möglich gewesen, „[...] dass man mit einem Autor am Tisch sitzt und den befragen kann ... Das ist es – diese Nähe auch – nicht nur theoretisch und spekulativ, sondern: ‹Und jetzt. Nimm dein Papier heraus und mach!› [...]“³⁴⁵⁵. Aufgrund der Struktur einer kurzen Begegnung und der Prämisse, die lehrenden AutorInnen in den Mittelpunkt zu stellen, gibt es in logischer Konsequenz kein Curriculum.³⁴⁵⁶ Ein weiterer Grundsatz sei „[...] ein autonomes künstlerprojekt [...]“³⁴⁵⁷ zu sein und zu bleiben.

³⁴⁴⁸ Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 82.

³⁴⁴⁹ Vgl. hierzu die Kapitel 2. 1. 2., 2. 1. 3. sowie 3. 3. 1., in denen neben der Lektüre der Primärwerke auch poetologische Vorlesungen und Handbooks thematisiert werden.

³⁴⁵⁰ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁵¹ Hintze, Christian Ide: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien. In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 34.

³⁴⁵² Vgl.: a.a.O.

³⁴⁵³ a.a.O.

³⁴⁵⁴ a.a.O.

³⁴⁵⁵ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁴⁵⁷ Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 82.

„In ihrer mangelnden Institutionalisierung sieht der Germanist Roland Innerhofer [...] die besondere Qualität der [sfd]: Diese ermögliche ihr Spielraum und Beweglichkeit. Eine Dichterschule habe den Organisationsprinzipien eines Gedichts zu folgen, schrieb Christian Ide Hintze einmal. Kann eine Dichterschule in ihrer Struktur den Gesetzen der Literatur folgen? Also Normen überschreiten, sich in steter Transformation üben?“³⁴⁵⁸

Neben den Arbeitskategorien „[...] poesie mündlich, poesie schriftlich, poesie audiovisuell, poesie binär, drama, prosa mündlich, prosa schriftlich, performance, installation(en) [...]“³⁴⁵⁹ sollen als inhaltliche Schwerpunkte folgende gesetzt werden: „[...] die spezifisch wienerischen pionierleistungen [...]: stegreifspiel, sprachphilosophie, sprachkritik, wittgenstein, das wiener kaffeehaus, die [wiener gruppe], der aktionismus, die infrastrukturellen ansätze, die berufspolitischen ansätze.“³⁴⁶⁰

Besonderes Augenmerk wird auf „[...] multimediale und multilinguale aspekte der sprachkunst [...]“³⁴⁶¹ gelegt. Literaturkritik oder Rezeption wird nicht als Bereich der Lehre gesehen: „Es ist nicht unsere Aufgabe, Literaturkritik oder Rezeption zu lehren – das kann sozusagen Bei-Product [i. O.] sein, aber im Vordergrund steht die praktische Übung. Und von dort muss sich alles andere ergeben; oder es ergibt sich halt nicht.“³⁴⁶²

Zur Zeit der Gründung der «schule für dichtung» war die kommende Dominanz des Internets als Kommunikationsmittel noch nicht abzusehen, durch diese Veränderung der Medienlandschaft wurde es notwendig, so Christian Ide Hintze, „[...] alles noch einmal neu zu durchdenken [...]“³⁴⁶³. Seien es zehn Jahre zuvor „[...] die fragen der lehr- und lernbarkeit von literatur [gewesen], so sind es heute die fragen des virtuellen lehrens und lernens [...]“³⁴⁶⁴.

*Analoge und virtuelle
Klassenräume*

Aufgrund der Überlegungen, ob der von Platon beschriebene Lehrakt, der die Anwesenheit aller Beteiligten vorsah, noch zeitgemäß sei, ob der virtuelle Raum nicht andere bislang ungeahnte Chancen der Lehre biete, beschloss die

³⁴⁵⁸ Gasser, Katja: Dichten lehren. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Edition Praesens 2003. S. 82.

³⁴⁵⁹ http://sfd.at/aboutSFD/profile/index_html?selMenu=2&selSubMenu=0 – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2010. Inzwischen offline.

³⁴⁶⁰ Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 8.

³⁴⁶¹ http://sfd.at/aboutSFD/profile/index_html?selMenu=2&selSubMenu=0 – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2010. Inzwischen offline.

³⁴⁶² Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁶³ a.a.O.

³⁴⁶⁴ Hintze, Christian Ide: Virtuelle Akademie. Vorwort. 07. 2000. URL: <http://archiv.sfd.at/akademie2000/static/dvorw.html> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

«schule für dichtung» sich auf die Variante der Klasse im virtuellen Raum einzulassen.³⁴⁶⁵ Als Konstante blieb die Direktive, dass die etablierten AutorInnen im Zentrum der Lehre stehen: „ihre persönlichkeiten, ihre vorschläge, ihre übungen stehen im mittelpunkt.“³⁴⁶⁶

Der Idee, mit virtuellen Klassen zu arbeiten, standen manche Lehrende zu Beginn skeptisch gegenüber.³⁴⁶⁷ Andere, wie Marlene Streeruwitz sehen darin auch Mechanismen des Marktes abgebildet:

„Anonymität – nichts Anderes sei da, und der Text müsse sich selber erklären, und damit sei das erreicht, was eine Veröffentlichung macht, dass nämlich die Person hinten weg bricht und der Text allein überleben muss. Und das ist eine Situation, die eine Wirklichkeit nachstellt, die notwendig ist und die erreicht werden soll [Hervorhebung i. O.].“³⁴⁶⁸

Bei der Gestaltung der virtuellen Klassen war man auf die fachliche Kompetenz des Autors, Medientheoretikers und Webmasters Orhan Kipcak angewiesen:³⁴⁶⁹

„als ich vor fast vier jahren, nach einem vortrag über telematisches lernen, von christian ide hintze eingeladen wurde, gemeinsam mit seiner [«]schule für dichtung[»] die grundlagen einer internetgestützten literaturakademie zu entwickeln, war nicht vorhersehbar, dass dies der beginn einer langjährigen engen zusammenarbeit war. tatsächlich sind in den jahren 1997 bis 1999 insgesamt 5 internet-klassen realisiert worden, in denen prototypisch die spielregeln des mediums internet im sehr spezifischen didaktischen zusammenhang einer [«]schule für dichtung[»] erprobt wurden.“³⁴⁷⁰

Die Internetklassen wurden wie folgt gestaltet:

„die lehrerin, der lehrer entwickelt eine aufgabenstellung, die auf der [«]sfd[»]-homepage, www.sfd.at, veröffentlicht wird. einzige teilnahmevoraussetzung für die studenten ist der zugang zum internet. sie rufen die seite ihres wahllehrers/ ihrer wahllehrerin auf und finden dort informationen zur person, zum theoretischen hintergrund sowie eine kurze beschreibung der literarischen übung. der student kann seine teilnahme an dieser klasse nun anmelden und bekommt die userdaten übermittelt, unter denen er an der klasse teilnehmen und mit der klasse kommunizieren kann. er gibt seinen beitrag in eigene eingabemasken ein. alle beiträge erscheinen chronologisch geordnet auf einer übersichtsseite. die lehrer können nach eingabe eines eigenen passwortes die kommentarfunktion

³⁴⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁴⁶⁶ a.a.O.

³⁴⁶⁷ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁶⁸ Gasser, Katja: Dichten lehren. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Edition Praesens 2003. S. 82.

³⁴⁶⁹ Vgl.: Hintze, Christian Ide: Virtuelle Akademie. Vorwort. 07. 2000. URL:

<http://archiv.sfd.at/akademie2000/static/dvorw.html> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³⁴⁷⁰ Kipcak, Orhan; Ruhsmann, Barbara (Hg.^{Innen}): 5 internet-klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 13.

aktivieren und beiträge ihrer wahl kommentieren. der kommentar erscheint neben dem betreffenden beitrage.“³⁴⁷¹

Die Textkommentare erfolgen – im Vergleich zu realen Klassen und ihrer Gruppendynamik – nunmehr beinahe ausschließlich vom lehrenden Autor bzw. von der lehrenden Autorin, obgleich manche wie zum Beispiel Anne Tardos ein gegenseitiges Feedback explizit anzuregen versuchten;³⁴⁷² die Kommentare des Lehrenden, „[...] ein [...] dokument der auseinandersetzung zwischen lehrenden und lernenden [...]“³⁴⁷³, bleiben, wie auch bei einer Textdiskussion im realen Raum, für alle einsehbar.³⁴⁷⁴ Das Problem, das sich hierbei nach Ansicht der Autorin dieser Arbeit stellt, ist der Verlust des Schutzraumes, in dem sich Textfeedback ereignen sollte, um einen Lerneffekt zu erzielen.

Die Vorteile eines virtuellen Klassenzimmers liegen in der örtlichen und zeitlichen Ungeundenheit, in der Transparenz,³⁴⁷⁵ Lehr- und Lernprozesse werden so „[...] allgemein rezipierbar und nachvollziehbar [...]“³⁴⁷⁶ sowie in den Möglichkeiten eines neuen Autorentypus, „[...] für den visuelle und literarische kategorien ineinander diffundieren [...]“³⁴⁷⁷ und der in der Lage ist, die vielfältigen Facetten jenes Mediums kompetent als künstlerisches Ausdrucksmittel zu nutzen.³⁴⁷⁸

Chat-Räume oder ähnliche Kommunikationsprogramme wurden nicht installiert, wohl aber gibt es ein schwarzes Brett, um einander Nachrichten zu hinterlassen.³⁴⁷⁹ Interessant sei auch, dass manche TeilnehmerInnen der Internetklassen einander gleichfalls persönlich treffen, ganz klassisch, im realen Café.³⁴⁸⁰

„Im Jahr 2000 musste die Dichterschule den parallel zu den Onlineakademien laufenden Betrieb wegen finanzieller Schwierigkeiten einstellen und

³⁴⁷¹ Ebenda. S. 11.

³⁴⁷² Vgl.: <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse99/DBaao.html> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³⁴⁷³ Kipcak, Orhan; Ruhsmann, Barbara (Hg. ^{Innen}): 5 internet-klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 12.

³⁴⁷⁴ Vgl.: www.sfd.at/archiv – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011. – Hier finden sich Klassen ab 1997 verzeichnet, frühere sind im «sfd»-Archiv, welches sich im Büro der «schule für dichtung» findet, einsehbar.

³⁴⁷⁵ Vgl.: Kipcak, Orhan; Ruhsmann, Barbara (Hg. ^{Innen}): 5 internet-klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 12.

³⁴⁷⁶ a.a.O.

³⁴⁷⁷ Ebenda. S. 14.

³⁴⁷⁸ Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 12.

³⁴⁷⁹ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

veranstaltete ihre «virtuelle akademie» ausschließlich im Internet [...]»³⁴⁸¹, schreibt Ekaterina Georgieva in ihrer Untersuchung. Das im Anhang vermerkte Verzeichnis der veranstalteten Klassen zeigt, dass diese Formulierung irreführend ist, denn es fanden sehr wohl weiterhin reale Klassen statt, ein Großteil von ihnen jedoch als Kooperation mit anderen Initiativen und Instituten.

Bei einer statistischen Auswertung der Klassen³⁴⁸² – wobei die wenigen aufgrund mangelnder Anmeldungen abgesagten Seminare hier nicht berücksichtigt werden konnten – fällt auf, dass die zehn am häufigsten beauftragten Lehrenden im Bereich der analogen Klassen folgende AutorInnen waren: Robert Schindel (12), H.C. Artmann (10), Wolfgang Bauer (9), Gustav Ernst (8), Anne Waldman (8), Christian Ide Hintze (8), Sainkho Namtchylak (7), Gerhard Rühm (7), Christine Huber (4) und Bodo Hell (4). Das Verhältnis der deutschsprachigen zu fremd- oder mehrsprachigen Veranstaltungen beträgt innerhalb der analogen Klassen: Deutsch (118), Deutsch/Lautsprache (2), Englisch (31), Englisch/Lautsprache (2), Spanisch (1), die explizit mehrsprachigen Lehrangebote beliefen sich auf (16); weitere 16 Klassen wurden ohne nähere Angaben zur Unterrichtssprache veranstaltet. Es ist auffallend, dass 46 dieser fremd- oder mehrsprachigen Klassen vor dem Jahr 2001 angeboten wurden und ab der Zäsur 2001 nur noch vier (bei 6 von 16 nicht sprachlich-deklarierten Klassen).

„Ich habe, auch in Europa, immer wieder Dichter und Dichterinnen kennengelernt, deren Lehrbegabung gleichermaßen unterdrückt wie offenkundig war. Vom Offenen kündend waren sie Kundige der Lehre, in der Lehre jedoch ohne Ansehen und Ort.“

(Hintze, Christian Ide: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien. In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 36.)

Nach Gattungen lassen sich die Klassen-Listen wie folgt auswerten: Es dominiert die Lyrik sowie der Bereich Performance-Sound-Poetry-Stimmkunst gegenüber der Prosa. Reine Drama-Klassen finden sich drei, Seminare zum Thema «Übersetzen» zwei und zum Thema «Lesen» eines; theoretische und sprachliche Aspekte – wie «Feministische Sprachkritik», Management für AutorInnen oder das Verfertigen von Bauplänen längerer Werke – spielen bei 32 Klassen explizit eine Rolle. Schreib-Experimente wie Schreiben im Dunkeln, Schreiben im Wasser, Bodywriting, nicht existente Polarität von Form und

³⁴⁸¹ Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 30.

³⁴⁸² Vgl.: Anhang, Kapitel 9. 3.

Inhalt im experimentellen Schreiben und Ähnliches wurden 11-mal veranstaltet. 48 Klassen überschreiten Gattungs- bzw. Genre Grenzen oder lassen sich aufgrund des Ausschreibungstextes nicht eindeutig einordnen.

Von den angebotenen Internetklassen wurden 35 auf Deutsch geleitet, sieben waren fremdsprachig ohne deutliche Dominanz einer Sprache. Bei acht Klassen wurde die Unterrichtssprache nicht ausgewiesen. Als Lehrende waren am häufigsten Orhan Kipcak (6) sowie Jürgen Berlakovich (4) tätig.

Thematisch dominieren unter den Internetklassen die Bereiche Performance/Sound-Poetry (19), Lyrik (7) und theoretische Aspekte/Sprache (7) wie zum Beispiel Masochismus als Thema in der Literatur, die Erinnerung an einen Ort, die Rechtschreibdebatte, wobei sich sieben der virtuellen Klassen nicht auf eine explizite Gattung fokussieren lassen. Auch im Rahmen der Internet-Klassen werden Prosa (5) und Drama (3) seltener angeboten als der Bereich der Lyrik.

Auffällig ist auch, dass im Rahmen der Rechtschreibdebatte erstmals die Literaturwissenschaftlerin Gertraud Marinelli-König als Lehrende in ebenjenem Bereich tätig war; außerdem wird das Gründungsmitglied Sonja Moor, die zuvor einzig für die Pressearbeit sowie für organisatorische Abläufe zuständig war, 2010 erstmals als Unterrichtende angeführt. Diese beiden sind keine Autorinnen im Bereich der Belletristik.³⁴⁸³

6. 2. 3. Die Frage der Lehrbarkeit

1991, zur Zeit der Gründung der «schule für dichtung», sei „[...] das thema [der Lehrbarkeit] [...] anrühlich geworden [...]“³⁴⁸⁴ wofür Christian Ide Hintze folgende Faktoren verantwortlich macht:

- „1) durch eine reihe von dritt- und viertklassiger autoren, die landauflandab sogenannte «schreibwerkstätten» organisierten und mit untauglichen mitteln nichts weiter als schlechte literatur vervielfältigten[.]
- 2) durch sogenannte «selbsterfahrungs-workshops», in denen zur förderung der sogenannten «kreativität» sogenannte «schreibspiele» sozusagen «animatorisch» eingesetzt wurden[.]
- 3) durch literaturakademien in den ländern des damals zum teil noch «real existierenden sozialismus», an denen unter anderem

³⁴⁸³ Marinelli-König publizierte Essays und Sachbücher zu verschiedenen Themen. Vgl.: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte. Gertraud Marinelli-König. URL:

<http://www.oew.ac.at/ikt/mitarbeit/mkg/mkg.html> – Zuletzt eingesehen: 19. 12. 2011.

³⁴⁸⁴ Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 81.

schriftsteller auch ideologisch zur erfüllung ideologisch motivierter staatszwecke erzogen und ausgebildet wurden.

4) durch den romantischen geniekult

5) durch den psychologischen narzißmus[.]³⁴⁸⁵

Letzteres, so Hintze, bewirke, dass die Aussage, man sei ‹Schüler von› im literarischen Feld im Gegensatz zu demjenigen anderer Künste bis heute verpönt sei.³⁴⁸⁶

„Wir haben uns ja auch bemüht, Gegenstimmen einzuladen [...]. Es war sehr schwierig, da jemanden zu finden. – Ich weiß nicht, waren wir einfach psychologisch so stark – Artmann, Rühm, Bauer ... – fast die ganze Crème hat sich dieser Sache gewidmet [...].“³⁴⁸⁷

Bewusst habe man, so Christian Ide Hintze, mit anerkannten Autoren als Lehrende begonnen, um so dem Geniekult den Wind aus den Segeln zu nehmen und das Argument, Genies lernen und lehren nicht, ad absurdum zu führen.³⁴⁸⁸ Man könnte es auch als eine – berechtigte – Marketingmaßnahme bezeichnen.

Wie das Gros der Initiativen und Institute, abgesehen von der ‹Schreibpädagogik›, legt auch die ‹schule für dichtung› den Fokus im Bereich der Lehrenden auf DichterInnen; WissenschaftlerInnen, JournalistInnen, VerlegerInnen erhalten in der Regel keine Lehraufträge. Bei der Auswahl der AutorInnen, die Lehraufträge bekommen, steht als Kriterium im Vordergrund, dass sie „[...] ein anerkanntes werk vorgelegt haben [...]“³⁴⁸⁹ müssen, was er mit dem Verweis auf Ezra Pound noch unterstreicht.³⁴⁹⁰ Um es mit anderen Worten zu sagen, wesentlich sei, dass „[...] die lehrenden [...] für eine literatur stehen, die nicht eingeführte sprachmuster bloß routiniert wiederholt, sondern neue horizonte [...]“³⁴⁹¹ anstrebt.

Hauptsächlich werden AutorInnen engagiert, „[...] die bereit sind, was zu riskieren. Vielleicht auch damit scheitern [...]“³⁴⁹². Den Markt und seine Mechanismen zu bestätigen, darum könne es nicht gehen.³⁴⁹³

³⁴⁸⁵ a.a.O.

³⁴⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁴⁸⁷ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁸⁸ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 10. 06. 2010.

³⁴⁸⁹ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁹⁰ Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt.

Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 8.

³⁴⁹¹ Hintze, Christian Ide: zur geschichte und arbeitspraxis der [sfd]. <http://sfd.at/lehren-und-lernen/texte/geschichtepraxis.pdf> – Zuletzt eingesehen: 19. 12. 2011.

(Vgl. ebenso: christian ide hintze: aus einem referat: ‹aspekte einer literatur akademischen avantgarde›. forum stadtpark. oktober 1996. (‹sfd›-Archiv))

³⁴⁹² Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁹³ Vgl.: a.a.O.

Oftmals werden neu hinzukommende Lehrende von bereits an der «schule für dichtung» Tätigen empfohlen: „So war der [Ernst] Jandl in Budapest zu einem Kongress eingeladen. Dort lernte er einen Autor kennen, rief mich an und sagte: «Ide, den müssen wir unbedingt einladen, der macht das und das[]...». So ungefähr ist es gelaufen.“³⁴⁹⁴

In der Anfangszeit war die persönliche Empfehlung die Eintrittskarte. Nach und nach nahmen auch eigenständige Bewerbungen zu, doch hat Hintze es sich zur Regel gemacht, nur AutorInnen einzuladen, deren Arbeitsstil er persönlich kennt, denn neben dem «anerkannten Werk», müsse „[...] der oder die auch wissen was schulen heißt [...]“³⁴⁹⁵.

Niemals sei der Verlauf einer Begegnung in einer Klasse desaströs gewesen, und darauf sei Hintze stolz, insbesondere weil es ihn erstaune, denn jene AutorInnen, mit denen er bislang zusammenarbeitete, wiesen doch sehr unterschiedliche Charaktere und Arbeitshaltungen auf, und man könne allgemein sagen, es sei ein „[...] Flohzirkus – oder Elefantenzirkus – der Eitelkeiten. Was uns am Anfang prophezeit wurde, ist bis heute nicht eingetreten: Dass es hundertprozentig zu so etwas wie Pamphletkriegen kommen wird, oder: Die einen sind Avantgardisten und die anderen arbeiten mit ganz anderen Methoden – die Widersprüche sind ja aufgelegt [...]“³⁴⁹⁶.

Später wurden neben DichterInnen auch Pop-KünstlerInnen sowie Persönlichkeiten, „[...] die im Licht des öffentlichen Interesses standen [...]“³⁴⁹⁷ eingeladen, einen Lehrauftrag zu übernehmen.

Dass Hintze mittlerweile davon überzeugt ist, «Literarisches Schreiben» sei lehr- und lernbar erstaunt kaum. In Essays und Interviews zu diesem Thema sowie zu existenten Vorbildern bezieht Hintze sich häufig auf Sapphos Kreis als Beispiel für die „[...] letzt[e] bedeutend[e] europäisch[e] einrichtung dieser art [...]“³⁴⁹⁸. Damals seien „[...] denkweisen und praktiken [...]“³⁴⁹⁹ noch selbstverständlich gewesen, die mittlerweile kaum noch vorhanden seien:

„poesie als kommunaler akt. eros als das effektivste medium für
wissens- und erfahrungsermittlung usw. wir stoßen auf mythen,

³⁴⁹⁴ Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 100.

³⁴⁹⁵ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁴⁹⁶ a.a.O.

³⁴⁹⁷ Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 27.

³⁴⁹⁸ Hintze, Christian Ide: aspekte einer literaturakademischen avantgarde. In: Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW. Düsseldorf: 1998. S. 79.

³⁴⁹⁹ a.a.O.

nämlich auf unsere eigenen, heutigen mythen: einsamkeitsmythos, krankheitsmythos, absonderungsmythos, den mythos von der eingebung, den mythos von der notwendigkeit der vergeheimnisung des kreationsaktes, usw. [...]"³⁵⁰⁰

Faktoren, die seiner Ansicht nach auf eine weitere Abhängigkeit – außerhalb von ökonomischen und sozialen Bedingungen – hinweisen.³⁵⁰¹ Jede Akademiegründung ziehe somit auch die Diskussion um die Berufsauffassung und den Geniebegriff mit sich: „das bürgerliche genie lernt nicht, es lehrt natürlich auch nicht. es offenbart sich und legt proben seiner sozusagen naturgegebenen kunstgewalt ab.“³⁵⁰² Genialität in der Literatur, so fordert Hintze, müsse wie in den Naturwissenschaften nach Leistungskriterien bestimmt werden.³⁵⁰³

Als Lehrender sei sein Spezialgebiet die Phonetic- und Performancepoetry:

„Es geht mir dabei darum, eine Übung zu entwickeln, die unabhängig von der Muttersprache funktioniert [...]. Die Übung lautet also: Alles vergessen, was man über Sprache oder Literatur weiß und sich eine Phrase überlegen, die völlig sinnlos ist. Eine Nonsensphrase im Sinne von <trr pff ypz krr brr pst>. Die Schülerinnen haben zehn Minuten Zeit für diese Übung. Das Erstaunliche für mich ist, dass jeder immer etwas findet. In der nächsten Runde, nach dem Vortrag, frage ich meine Schülerinnen, wie sie auf ihre Nonsensphrasen gekommen sind. [...] In der dritten Runde müssen die Schülerinnen die Phrase in ihre Muttersprache übersetzen. Also eine Übersetzung von einer Nonsensstruktur ohne Syntax, Semantik und Grammatik in eine Sprache mit Syntax, Semantik und Grammatik. [...] Bei meiner Arbeit als Lehrer möchte ich dadurch ein Übungsfeld aufblättern, wo man in der Situation auch selbst etwas erfährt und sieht. Daraus ergeben sich dann sofort Grundfragen: Was ist Sprache, was ist ein Phonem, wie verhalten die sich zueinander, was heißt Übersetzung, was heißt eigene Sprache, was heißt fremde Sprache usw.“³⁵⁰⁴

Ziel seiner Arbeit sei es, „[...] eine gewisse Liebe zu dem Reichtum der Poesie [...]“³⁵⁰⁵ zu vermitteln. Immer wieder beweist er in seinen Lehrinhalten auch eine Vorliebe für experimentelle Ansätze: Schreiben im Wasser statt im Sitzen, Internet-Icons und ihr literarischer Gehalt ...³⁵⁰⁶ Hintze verweist darauf, dass

³⁵⁰⁰ a.a.O.

³⁵⁰¹ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁰² Ebenda. S. 80.

³⁵⁰³ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁰⁴ Christian Ide Hintze, im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der <Mehrkommunikation>. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 100.

³⁵⁰⁵ Ebenda. S. 101.

³⁵⁰⁶ Vgl.: <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/christian-ide-hintze> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

das literarische Schreiben heute eine andere Bedeutung habe als früher, sei es vor 35 Jahren³⁵⁰⁷ oder vor Jahrhunderten.³⁵⁰⁸ Es sei eine Tatsache, dass

„[...] der lineare code, der sich aus dem nacheinander der buchstaben in der zeile ergibt, an bedeutung verliert. die schrift ist nicht mehr der kulturelle leitcode, der sie einmal war. sie verliert gegenüber den zeichen der audio-visuellen medien, gegenüber foto, cd, video, audio. sie verliert gegenüber den zeichen der antennen- und computergestützten apparaturen, gegenüber radio, fernsehen, pc, internet. sie verliert gegenüber den netzwerkcodes.“³⁵⁰⁹

Schrift spiele nur noch eine untergeordnete Rolle,³⁵¹⁰ denn die Alltagswelt werde „[...] vor allem mündlich identifiziert [...]“³⁵¹¹. Internet-Icons ließen sich mit anderen Schriftformen wie Hieroglyphen oder chinesischen Schriftzeichen vergleichen.³⁵¹² Er nennt die heutige Zeit eine zweite «codische Revolution», welche in der Lyrik bei den «poètes sonores» im Paris der 1950er Jahre begonnen habe und führt als Beispiele «tapepoetry», «mikrofonpoesie» sowie «lautsprecherpoesie» an.³⁵¹³

Wie Pythagoras, Sappho und Gorgo im Gegensatz zu den üblichen Rednerschulen auch Schreiben gelehrt hätten, liege die gleiche innovative Kraft bei jenen

„[...] schulen in hanoi, boulder, wien, medellín, die in konkurrenz mit den reinen schreibschulen auch die techniken der neuen medien unterrichten und den zusammenhang mundwerk-schriftwerk-netzwerk problematisieren. folgenreiche dichterschulen werden immer dann gegründet, wenn revolutionäre codische übergänge sich ereignen, wenn die reflexion über deren auswirkungen thema wird, wenn autoren und autorinnen sich ihres arbeitsmaterials nicht mehr sicher sind.“³⁵¹⁴

Die anderen Lehrenden können hier in einer Auswahl und in Kurzform nur gestreift werden, da eine genaue Charakteristik den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Gesamt sind sie in tabellarischer Form im Anhang dieser Arbeit verzeichnet,³⁵¹⁵ über die Webpage der «schule für dichtung» (www.sfd.at) lässt sich gleichfalls ein erster Eindruck gewinnen; ein Besuch des Archivs der «schule für dichtung», in dem auch Aufnahmen der Lehrsequenzen lagern, ist darüber hinaus empfehlenswert.

³⁵⁰⁷ Vgl.: hintze, christian ide: schriftstellen im netzwerk: internet-icons. In: Kipcak, Orhan; Ruhsmann, Barbara (Hg.^{innen}): 5 internet-klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 49.

³⁵⁰⁸ Vgl.: Ebenda. S. 50.

³⁵⁰⁹ a.a.O.

³⁵¹⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁵¹¹ a.a.O.

³⁵¹² Vgl.: Ebenda. S. 61–64.

³⁵¹³ Vgl.: Ebenda. S. 52.

³⁵¹⁴ Ebenda. S. 51.

³⁵¹⁵ Vgl.: Anhang, Kapitel 9. 3.

H. C. Artmann

Christian Ide Hintze bezeichnet Artmann als einen „Glücksfall“³⁵¹⁶, „[...] ein Himmels Geschenk für eine «schule für dichtung» [...]“,³⁵¹⁷ zum einen aufgrund des „[...] Sich-Freispiels, was Lernen und Lehren heißt [...]“³⁵¹⁸. Zum anderen sei Artmann – ein „[...] patron der schule [...]“³⁵¹⁹ – wegen der für ihn typischen „Offenheit“³⁵²⁰ gegenüber Neuem wichtig gewesen. Trotz seines fortgeschrittenen Alters und der gerade erst aufkommenden Kommunikationstechnik der neuen Medien leitete er eine der ersten Internetklassen, und wählte sich als Thema «uebung zur montagetechnik»³⁵²¹.

Im Interview mit dem Germanisten Klaus Kastberger, abgedruckt in der Anthologie «5 internet-klassen» betonte H.C. Artmann, er habe keine Erfahrung mit Internet,³⁵²² einen PC könne er zwar bedienen, sei darin jedoch ein wenig ungeschickt,³⁵²³ was letztlich für ihn als Dichter nicht relevant sei: „es sind so seltsame vorstellungen und erwartungen mit diesem internet. was man, um zu dichten, wirklich braucht, ist eine sprache, die einen vom hocker reisst, wobei ich gar nicht sagen will, dass meine sprache immer vom hocker reisst.“³⁵²⁴

Orhan Kipcak und Barbara Ruhsmann schildern das Prozedere in «5 internet-klassen»:

„h. c. artmann betreute seine internet-klasse, ohne über einen eigenen internet-zugang zu verfügen. die einzelnen beiträge wurden im büro der [κ]sfd[ρ] ausgedruckt und h.c. artmann vorgelegt. er kommentierte sie mündlich unmittelbar nach dem lesen. die kommentare wurden auf tonband aufgenommen und von mitarbeiterinnen der [κ]sfd[ρ] transkribiert.“³⁵²⁵

Seine Aufgeschlossenheit zeigte sich gleichfalls in der Gestaltung seiner Klassen: „Artmann war immer ein Problem, weil er nicht fähig war, Grenzen zu

*Übung zur
Montagetechnik:
13 Zeilen seien
einzufügen zwischen:
„was machen
landleute ...
... die mauerer bauen
ein haus und einen
stall.“*

(Vgl.:
<http://archiv.sfd.at/archiv/klassense97/index.html> – Zuletzt
eingesehen am

³⁵¹⁶ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁵¹⁷ a.a.O.

³⁵¹⁸ a.a.O.

³⁵¹⁹ Einleitungstext zu: Schule für Dichtung. (Hg.): für h.c. Wien: Passagen Verlag 1996. o. S.

³⁵²⁰ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁵²¹ Vgl.: <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/index.html> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2010.

³⁵²² Vgl.: kastberger, klaus: nicht ohne vierzeiler. Interview mit h. c. artmann. In: Kipcak, Orhan; Ruhsmann, Barbara (Hg.^{innen}): 5 internet-klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 31.

³⁵²³ Vgl.: Ebenda. S. 32.

³⁵²⁴ Ebenda. S. 31.

³⁵²⁵ Kipcak, Orhan; Ruhsmann, Barbara (Hg.^{innen}): 5 internet-klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 18.

formulieren, da sind dann 20, 30 Leute bei ihm drinnen gesessen ... was nicht immer einfach für ihn war.“³⁵²⁶

Artmann, der von sich sagte, er möge keine Lehrer, da sie ihm grundsätzlich dubios vorkämen,³⁵²⁷ stand der Lehrbarkeit zumindest skeptisch gegenüber. So antwortete er in einem Interview auf die Frage, was er den TeilnehmerInnen beibringen werde: „Keine Ahnung. Die zwingen mich dazu, daß ich was mache.“³⁵²⁸ Nun, er könne eventuell Reimregeln vermitteln?

„Dafür kann man sich ein Buch kaufen, da steht alles drin. Es geht eben um ein Gefühl. [...] Tanzen kannst du nur lernen, wenn du ein Gefühl für Rhythmus hast. Und wenn du das nicht hast, ist es aus. Genauso, wie mit einer Sprache. Entweder du hast ein Talent dazu, oder du hast keines. Die einen haben eine Begabung, daß sie eine Sprache können, und andere beherrschen die Sprache perfekt, und reden, daß es einem kalt über den Rücken läuft.“³⁵²⁹

Auch um Fleiß gehe es nicht: „Fleiß darfst du überhaupt keinen haben. Das ist das Schlimmste, was du haben kannst.“³⁵³⁰

Auf die Frage, wieso er glaube, dass Teilnehmende davon überzeugt seien, bei ihm könnten sie etwas lernen:

„ich glaube das nicht, ich hoffe es. ich hoffe, daß sie etwas lernen. glauben kann ich das nicht. und daß die leute zu mir kommen, ich glaube, das liegt vielmehr an der vereinsamung des gedichteschreibenden, der dann erwartet, daß er unter vielen leuten sitzt – und mit einem bekannten dichter, mit dem er reden kann.“³⁵³¹

Artmann erklärt in der Dokumentation «Sprachräume», die StudentInnen wollen ihn kennen lernen, er könne ihnen ein paar Hilfestellungen geben, mehr nicht, wie man Gedichte schreibt, das müsse man in sich haben.³⁵³² Was er hierbei unter «ein paar Hilfestellungen» subsumiert, bedeutet exemplarisch dargelegt:

„Ich kann nur wiederholen [...], daß ich niemandem beibringen kann, was er machen soll, ich kann ihm nur sagen, was er nicht machen soll, und das ist von mir aus sehr subjektiv gesehen. Was ich selbst nicht schreiben würde, das kann ich jemandem sagen, aber wie ich das mache, wie ich ansetze, das kann ich nicht erklären. Das kommt bei mir spontan heraus. [...] Was spontan aus mir herauskommt, das muß ich zunächst einmal aufschreiben [...], und dann kommt natürlich die technische Arbeit, die man über 20, 30 Jahre selbst erlernen muß: das

³⁵²⁶ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁵²⁷ Vgl.: Artmann, H. C.: Gänse oder Kraniche? In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 206.

³⁵²⁸ Ebenda. S. 203.

³⁵²⁹ a.a.O.

³⁵³⁰ Ebenda. S. 204.

³⁵³¹ Huber, Christine: vorwort. ein gespräch mit h. c. artmann. In: Artmann, H. C. (Hg.): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen Verlag – Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 14.

³⁵³² Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

Ausfeilen, Umbauen und so weiter. Aber zunächst habe ich irgendeinen Waschzettel, wo alles notiert steht. Der muß schon ziemlich fertig sein, viel darf man daran nicht verändern, nur Kleinigkeiten. Und manchmal lernt man durch einen Lapsus – wenn man etwa mit der Maschine danebenhaut.“³⁵³³

Sprachliche Genauigkeit bedarf des Feilens am Text, auch wenn ihm sehr wohl bewusst sei, dass es junge Genies gegeben habe, und deshalb sei auch die Beschäftigung mit Literatur und Literaturgeschichte unbedingte Basis des eigenen Arbeitens:³⁵³⁴

„Wenn man diese nicht kennt, dann macht man etwas, was schon da war. Anders aber weiß man, was man jetzt schreiben kann, und, was man nicht schreiben kann.“³⁵³⁵

StudentInnen, die gut schreiben: „ja, die haben ein Ziel, die haben das Intus. und andere machen das nur so irgendwie. ich habe mal ganz böse gesagt, gedichteschreiben ist keine Selbsttherapie, ist nichts für Selbstmitleid ... da muß man ein anderes Kaliber sein, bei dem, was einen dazu treibt.“³⁵³⁶

Übungen der Nachahmung seien seines Erachtens für den Lernprozess angehender AutorInnen nicht wesentlich, denn diese stellten für LeserInnen langweilige Lektüre dar und seien bloße Gewandtheitsaufgaben:³⁵³⁷ „Das ist doch sinnlos. Wenn man es nicht veröffentlichen kann, dann pfeif’ ich drauf. Ich muß meine Frau und mein Kind erhalten.“³⁵³⁸

Als Lehrender habe er den Ruf einer strengen Haltung, insbesondere weil er stets betone, wie wesentlich es sei, Regeln zuerst zu beherrschen, bevor man sich eine bewusste Brechung erlauben dürfe:³⁵³⁹ „man muß wissen, wie die Regel ist. [...] Formen sind einfach da, die darf ich nicht völlig unschuldigerweise verletzen.“³⁵⁴⁰ Und selbst wenn es nur um eine Abwandlung gehe: „[...] auch das Verfremden der Formen will gelernt sein. auch falsche und holprige Verse müssen gezielt eingesetzt sein.“³⁵⁴¹

³⁵³³ Artmann, H. C.: Gänse oder Kraniche? In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 201.

³⁵³⁴ Vgl.: Ebenda. S. 202.

³⁵³⁵ Ebenda. S. 203.

³⁵³⁶ Huber, Christine: Vorwort. ein Gespräch mit H. C. Artmann. In: Artmann, H. C. (Hg.): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen Verlag – Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 18.

³⁵³⁷ Vgl.: Artmann, H. C.: Gänse oder Kraniche? In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 203.

³⁵³⁸ a.a.O.

³⁵³⁹ Vgl.: Huber, Christine: Vorwort. ein Gespräch mit H. C. Artmann. In: Artmann, H. C. (Hg.): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen Verlag – Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 13.

³⁵⁴⁰ a.a.O.

³⁵⁴¹ Kastberger, Klaus: Nicht ohne vierzeiler. Interview mit H. C. Artmann. In: Kipcak, Orhan; Ruhmann, Barbara (Hg.^{Innen}): 5 Internet-Klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 34.

Als Lehrender gestalte er seinen Unterricht „[...] völlig spontan [...]“³⁵⁴²: „ich habe nie eine genaue vorstellung. das geschieht spontan mit den leuten. die reagieren auf mich, und so reagiere ich zurück, und dadurch entwickelt sich eine art [!] unterricht.“³⁵⁴³

Seine Kommentare zu Werken der TeilnehmerInnen fielen sehr direkt aus und konnten schon einmal lauten: „das ist ein schmarren.“³⁵⁴⁴ Gefiel ihm jedoch ein Entwurf, geizte er auch nicht mit Lob: „das ist politisch interessant, sehr diskret, eminent politisch, doch, das ist sehr gut; sie stellt das bauernvolk dem <wir> gegenueber, sie schlaegt sich auf die seite der intellektuellen[.] das sieht man doch, das faellt sehr stark auf. sehr politisch und trotzdem keine agitprop-sache. das gefaellt mir.“³⁵⁴⁵

Manchmal schlug er auch explizite stilistische Korrekturen vor:

„sie denkt sich was dabei, ich wuerde sagen – drehung zum schwindel anstatt – drehwendung zum schwindel –, statt – wir werden tagwaerts fallen – wir fallen tagwaerts, statt – schulter-hin – schulterhin, nach – druckerfuellt ein schmerz – wuerde ich einen zeilenwechsel machen, anstatt – die lichter brechen jeden traum entzwei – lichter brechen den traum entzwei. – maul-offen geweiht-kadaver – ich wuerde beide zusammen schreiben, sie hat es mit bindestrich gemacht und hat die leut fuer deppen gehalten! anstatt – heute entkommen, erinnerungs-zweige zum kamin – wuerde ich schreiben – heute kein entkommen, erinnerungszweige versus kamin – versus kamin, das klingt dann so fesch! es ist ein versuch, es aufzupoppen. anstatt zischend die schlange – die schlange zischt – das fuehrt mehr ins geschehen ein! brust-gefuehrt wuerd ich zusammen schreiben, auch den titel – klauenseuche statt klauen-seuche. es ist das beste von ihr!“³⁵⁴⁶

Sich in die Denkungsart der TeilnehmerInnen zu versetzen, halte er für wesentlich, ebenso herauszufinden, wo die Einzelnen in ihrem Lernprozess stehen.³⁵⁴⁷

„... also, es gibt leute, die haben keine ahnung von reim und von metrik. da muß ich einfach mit metrik und reim anfangen. sie tanzen alle schlecht, zum großen teil. [...] sie haben keinen rhythmus. sie treten sich gegenseitig auf die zehen. viele, die zu mir kommen, sind sonntagsdichter, zum großen teil, nebendichter. da muß ich zuerst mit einem vers anfangen, mit einem vierzeiler oder einem haiku ... den zählen sie nicht richtig aus. ich muß ganz konservativ anfangen. zuerst

³⁵⁴² Huber, Christine: vorwort. ein gespräch mit h. c. artmann. In: Artmann, H. C. (Hg.): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen Verlag – Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 14.

³⁵⁴³ a.a.O.

³⁵⁴⁴ <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³⁵⁴⁵ a.a.O.

³⁵⁴⁶ a.a.O.

³⁵⁴⁷ Vgl.: Huber, Christine: vorwort. ein gespräch mit h. c. artmann. In: Artmann, H. C. (Hg.): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen Verlag – Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 15.

das konservative. ... oder es sind schon solche, die fix und fertig sind, [...] ... aber die brauchen mich ja gar nicht. das sind dann die, die mit mir im kaffeehaus sitzen. im kaffeehaus deshalb, weil man sich dort am besten unterhalten kann, weil das lockerer ist, demokratischer. und das ist es ja, was bei uns jetzt fehlt. in den fünfziger und sechziger jahren hat man sich noch in lokalen getroffen, und da ist sehr viel herausgekommen dabei. da war eine dichterschule gar nicht nötig. heutzutage ist sie nötig, weil man so die leute an einem platz zusammenkriegen kann.“³⁵⁴⁸

Seine erste Lehreinheit im April 1992, habe er als „schrecklich“³⁵⁴⁹ in Erinnerung;³⁵⁵⁰ und bis zuletzt sei er sehr nervös, wenn er in eine Klasse komme,³⁵⁵¹ denn: „[...] die rolle als lehrer ist mir sehr peinlich.“³⁵⁵² An der «schule für dichtung» schätzte er:

„[...] daß ein ungeheuer guter Gedankenaustausch stattfindet. Der kann wirken, oder auch nicht, aber der Gedankenaustausch ist da. Wir haben das früher unter uns gehabt, wir sind im Caféhaus gesessen und haben darüber geredet, aber ohne daß wir gesagt hätten, wir sind eine Schule. Ein Rudel von Gänsen ist auch eine Schule. Oder von Kranichen.“³⁵⁵³

Artmanns Abneigung gegen dieses Verständnis der Lehre zeigt sich auch in seiner Reaktion auf das Stichwort «Meisterklasse»:

„Das Schlimmste, was man sagen kann, wenn jemand schreibt ist: <Er hat seine Form gefunden.> Das heißt soviel wie: <Er ist tot.> [...] – Da kann er sterben gehen. Man hat *nie* [Hervorhebung i. O.] seine Form gefunden.“³⁵⁵⁴ Artmann selbst sehe sich stetig als Suchender: „Ich suche genauso meine Form. Bei einem Austausch mit Leuten kann man mit jungen viel mehr anfangen als mit festgefahrenen alten.“³⁵⁵⁵ Artmann betont, die Lehrtätigkeit sei für ihn „[...] gegenseitige befruchtung [...]“³⁵⁵⁶, denn er lerne gleichfalls durch die Auseinandersetzung mit den TeilnehmerInnen.³⁵⁵⁷ Während in den 1950er und 1960er Jahren noch ein Austausch unter den Schreibenden stattfand,³⁵⁵⁸ sei er nun genauso vereinsamt wie die anderen AutorInnen.³⁵⁵⁹ Ein wesentlicher Aspekt des Lehrens ist seiner Ansicht nach daher, miteinander ins Gespräch zu

³⁵⁴⁸ a.a.O.

³⁵⁴⁹ a.a.O.

³⁵⁵⁰ Vgl.: Ebenda. S. 14–15.

³⁵⁵¹ Vgl.: Ebenda. S. 14.

³⁵⁵² a.a.O.

³⁵⁵³ Artmann, H. C.: Gänse oder Kraniche? In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg.^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 204.

³⁵⁵⁴ Ebenda. S. 206.

³⁵⁵⁵ Ebenda. S. 207.

³⁵⁵⁶ Huber, Christine: vorwort. ein gespräch mit h. c. artmann. In: Artmann, H. C. (Hg.): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen Verlag – Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 16.

³⁵⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

kommen, und durch die Fragen, die er den TeilnehmerInnen stelle, entdecke auch er vieles.³⁵⁶⁰ Der Kontakt mit TeilnehmerInnen über die Klasse hinaus sei ihm „[...] sehr wichtig [...]“³⁵⁶¹: „[...] es ergeben sich freundschaften.“³⁵⁶² Eines seiner Ziele bestehe darin, dass die TeilnehmerInnen sich untereinander vernetzen, Gruppen bilden.³⁵⁶³ Im Hinblick auf autodidaktische Aus- und Weiterbildung von AutorInnen sei seiner Ansicht nach die Lektüre das Um und Auf: „[...] lesen lesen lesen [Ohne Interpunktion i.O.]. man muß gezielt lesen können. das binde ich natürlich auch ein in meinen sogenannten unterricht, wie der immer auch geartet ist [...].“³⁵⁶⁴

Was man lehren könne, sei Anregungen zum Schreiben zu geben – aber dazu, räumte Artmann ein, brauche es im Grunde genommen nur eines: ein Kaffeehaus.³⁵⁶⁵

Wolfgang Bauer

Im Hinblick auf die Lehre betont Wolfgang Bauer den Wechsel zwischen gemeinschaftlichem Austausch und autodidaktischem Arbeiten, denn eine Schule für Dichtkunst müsse seines Erachtens bestimmte Voraussetzungen unbedingt erfüllen:

„Nicht nur ein Angebot erfahrener Gesprächspartner und Animatoren im Speziellen; sie sollte vielmehr im Allgemeinen ein freudiger Hafen für alle Dichter sein, die sich hier nach stürmischen Reisen erholen und ihre angeschlagenen Schiffe gemeinsam wieder auftakeln können, um alsbald wieder in ihre geliebte Einsamkeit zu verschwinden. Und noch etwas sollte und würde eine solche Schule herbeiführen: den Beruf des Dichters, der zwar schon durch das Wort ›Schule‹ im sogenannten normalen Leben verankert ist, würdig etablieren helfen, so würdig und stark wie es notwendig ist, um einem zerstäubten, in die tiefsten Tiefen tauchenden ›Ich‹ wirksamer Magnet zu sein, um als

*„er hod gwusst, es gibt dieses
bild vom bösen buben,
sozusagen das trunkene.
und es gibt das gegenbild
dazu: das bild des lehrers.
Und jetzt gibt es eben:
bauer als lehrer.“*

*(Hintze, Christian Ide: wolfgang bauer
paracuda. In: Hintze, Christian Ide;
Harriet Nachmann (Hg.^{innen}): bauer,
teaching. wolfgang bauer an der
schule für dichtung. bilder, klassen,
vorlesungen, notizen. Wien: edition
schule für dichtung,
materialien 2008. S. 8.)*

³⁵⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁶¹ a.a.O.

³⁵⁶² a.a.O.

³⁵⁶³ Vgl.: Ebenda. S. 17.

³⁵⁶⁴ Ebenda. S. 18.

³⁵⁶⁵ Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

Dichter jederzeit unverletzt in die Rolle des angesehenen Menschen schlüpfen zu können.“³⁵⁶⁶

Auf sehr talentierte StudentInnen reagiere er „[...] neidig und erfreut – neidvoll erfreut [...]“³⁵⁶⁷.

Marlene Streeruwitz

Streeruwitz sprach sich wiederholt für die Lernbarkeit aus, wies mehrfach explizit darauf hin, ihres Earchtens würden so die «Lehrjahre» verkürzt werden,³⁵⁶⁸ darüber hinaus gebe es einen Teil der nicht lehrbar sei und aus jedem Schreibenden selbst kommen müsse;³⁵⁶⁹ sie schätze die Möglichkeit „[...] eine[r] nicht-öffentliche[n] Öffentlichkeit [...]“³⁵⁷⁰: „[das] ist fast eine Notwendigkeit, um talentierten zu helfen, ihren eigenen Stil zu entwickeln. So kann verhindert werden, daß Schicksale einen falschen Weg nehmen und vor allem kann die Lernphase wesentlich verkürzt werden.“³⁵⁷¹

Da Marlene Streeruwitz bislang überwiegend Internetklassen unterrichtete,³⁵⁷² stellt sich einem kritischen Betrachter hier jedoch die Frage, inwieweit diese als «nicht-öffentlich» zu werten sind, da die Texte in ihrer damaligen Arbeitsfassung ebenso öffentlich einsehbar sind wie Marlene Streeruwitz' Kommentare.³⁵⁷³

In der Dokumentation «Sprachräume» gibt sie an: „Ich hätte mir das eigentlich gewünscht [...]“, ³⁵⁷⁴ und sie nennt hiermit ein wiederkehrendes Motiv Lehrender für ihr Tätigsein.

BILD.SCHIRM.TEXT.

„Denk dir das Bild fertig und beschreibe das ganze Bild. Verwende nicht mehr als 2 mal 80 Zeichen dafür. Beachte besonders die Position von der aus du das Bild beschreibst und nimm das Zitat aus dem Kinderbuch aus ca.[.] 1880 als schlechtes Beispiel. Oder? – Ergänze das Bild grafisch. Deinen literarischen Angaben entsprechend. Wenn du Lust hast.“

(http://archiv.sfd.at/archiv/klasse98/streeruwitz/streeruwitz_klasse.html – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.)

³⁵⁶⁶ Bauer, Wolfgang: Eine Schule für Dichtkunst. In: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar (Hg. ^{Innen}): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 24.

³⁵⁶⁷ Sprachräume. 10 Jahre Schule für Dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

³⁵⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁷⁰ Hintze, Christian Ide (Hg.): viva la poesia. Schule für Dichtung – Nick Cave, Falco und Allen Ginsberg. Songs, Bilder und Anekdoten. Salzburg: Residenz Verlag 2002. S. 189.

³⁵⁷¹ a.a.O.

³⁵⁷² Vgl.: <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/marlene-streeruwitz> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.

³⁵⁷³ Vgl. z. B.: <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse98/DBaaz.html> – Zuletzt eingesehen am 05.12.2011.

³⁵⁷⁴ Sprachräume. 10 Jahre Schule für Dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

Henri Chopin

„übungen zu henri chopins «poésie sonore»[:] erstellen sie mit hilfe der zur verfügung gestellten audiosoftware aus einem pool an henri-chopin-samples ein 30-sekündiges akustisches gedicht.“

(<http://archiv2.sfd.at/akademie/2004/klassen/poesieelectronique/poesieelectronique/uebung/> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.)

Chopin betont das Arbeiten auf Augenhöhe mit angehenden LiteratInnen, es gebe keine „[...] Professor-«Mandarins» und [...] [ihre] eifrigen Schüler [...]“³⁵⁷⁵.

Ernst Molden

*Orpheus in Eurydike
„die unterwelt nicht des hades sondern des käuflichen eros, die welt also der huren, zuhalter und roten lichter, bringt dichtung hervor, seit sie existiert. der oberwelt aber scheint für diese unterwelt die sprache zu fehlen. um das «milieu» wird herumgeredet, oder es wird verschwiegen. die klasse, an der auch prostituierte teilnehmen werden, sucht sprache für diesen «leeren raum». ort: eine animierbar am gürtel, der traditionellen roten meile wiens[.]“*

(<http://archiv2.sfd.at/akademie/2006/klassen/laar-molden/> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.)

Ernst Molden äußert sich im Interview kontroverser als andere DozentInnen; Dichtung sei vielleicht nicht lehrbar, aber Inspiration sei seiner Ansicht nach machbar.³⁵⁷⁶

Ferdinand Schmatz

Schmatz betont im Interview seinen eigenen Werdegang: Entscheidend sei für ihn das Gespräch mit Dichtern gewesen – Priessnitz und Rühm nennt er namentlich, und er fährt fort, er habe aus diesen persönlichen Auseinandersetzungen sehr viel gelernt.³⁵⁷⁷

Ferdinand Schmatz lehrte einzig analoge Klassen.³⁵⁷⁸

³⁵⁷⁵ Chopin, Henri: L'élan premier de la poésie. In: Hintze, Christian Ide (Hg.): Poetiken. Dichter über ihre Arbeit. Vorlesungen, Band 1. Wien: Passagen Verlag 1994. S. 36.

³⁵⁷⁶ Vgl.: Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

³⁵⁷⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁷⁸ Vgl.: <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/ferdinand-schmatz-aut> – Zuletzt eingesehen am 05.12.2011.

Christine Huber

Für Christine Huber ist der Begriff «Dichtung» der prägende,³⁵⁷⁹ ist Ausgangspunkt der Lehre: Sonett, Silbenzählen, das Auf und Ab des Rhythmus; sie lege den Fokus stets auf Technik, auf Strukturen,³⁵⁸⁰ anstelle von einem Vagen „[...] was aus dir heraus kommt [...]“³⁵⁸¹.

„Ich habe dann sowohl im Organisationsbereich, also im Büro der <schule für dichtung> mitgearbeitet, als auch selber unterrichtet und dabei bemerkt, dass ich keine gute Lehrerin bin. Das ist das eine. Und das andere ist natürlich, dass ich ab diesem Zeitpunkt festgestellt habe, es hat einfach Grenzen. Diese Verbundenheit mit einem Lebensentwurf von Schreiben kannst nicht beibringen, das ist Herzblut.“³⁵⁸²

Problematisch war es für sie, Lernende zu begleiten, die in gänzlich andere Richtungen tendierten, für die Narration bedeutsam war:

„[...] du musst ja die Person in ihrer Fragestellung – also: da wo sie ist –, abholen, mit ihren Fragen; und wenn du so eine gewisse verbohrt Sicht auf Literatur hast, wie ich sie habe, geht das nicht. Nur wenn du eine ebenso verbohrt Seele findest ... – aber die finden mich auch so, auch ohne <schule für dichtung>. Also ich denke, ein guter Lehrender ist einer – oder eine gute Lehrende ist eine, die es schafft, sehr breit zu denken oder selber in sehr vielen Stilen und Varianten schon gearbeitet hat, und das bin ich einfach nicht.“³⁵⁸³

Christine Huber ist übrigens eine der wenigen DozentInnen im deutschsprachigen Raum, welche die Lektüre von Poetiken und poetologischen Schriften bis hin zu Briefwechsel für überaus wichtig hält; jedes Mal, wenn sie „[...] eine Suchspur hatte [...]“³⁵⁸⁴, also für ein bestimmtes Werk ihre Sprache suchte, habe sie die Erfahrung gemacht, dass der Griff zu Poetiken sinnvoll sei:³⁵⁸⁵ „Es macht so richtig Klick im Kopf, und dann aufhören und [...] schreiben [...]; also ich habe sicher dutzende gelesen.“³⁵⁸⁶ Interessant seien für sie vor allem jene Poetiken gewesen, die einen fächerübergreifenden Ansatz verfolgten, die Sprache, Philosophie, Geschichte, Sprachwissenschaft, Sprache als Material thematisierten ...³⁵⁸⁷

In der Lehre des Schreibens gehe es ihres Erachtens nicht darum, theoretisches Wissen zu vermitteln, um bestimmte Strukturen zu erkennen, sondern der Fokus habe darauf zu liegen, jene Erkenntnisse umsetzen zu

³⁵⁷⁹ Vgl.: Christine Huber im Interview, am 05.10.2009.

³⁵⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁸¹ a.a.O.

³⁵⁸² a.a.O.

³⁵⁸³ a.a.O.

³⁵⁸⁴ a.a.O.

³⁵⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁸⁶ a.a.O.

³⁵⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

können, deshalb genüge ein philologisches Studium auch nicht.³⁵⁸⁸ Christine Huber vergleicht den dabei nötigen Lernprozess mit der Malerei:³⁵⁸⁹ Es reiche nicht, über Farbpigmente Bescheid zu wissen, um ein Aquarell zu malen, man müsse sich auch unter Anleitung im Tun üben und durch Fehler lernen.³⁵⁹⁰

Aus dem Team der DozentInnen der «schule für dichtung» schied Christine Huber aus, weil ihr ein Jahresprogramm wesentlich gewesen wäre und ihr punktuelle Begegnungen pädagogisch zu wenig zielführend zu sein schienen.³⁵⁹¹ Außerdem fand sie, Christian Ide Hintze werte die verschiedenen KünstlerInnen unterschiedlich, der „[...] Radau um die anwesende Prominenz [...]“³⁵⁹² ärgerte sie, auch dass in der Berichterstattung der Medien einzig jene Thema waren und über österreichische KollegInnen kaum berichtet wurde.³⁵⁹³

6. 2. 4. Chancen & Unmöglichkeiten

Andere zu Beginn gewünschte Teilbereiche einer Dichterschule, wie die Etablierung eines «Welcome Center for Travelling Poets»,³⁵⁹⁴ eine Form von «Poet in Residence», scheiterten am Raumproblem,³⁵⁹⁵ obgleich Anne Waldman sowie Gert Jonke zeitweise ein Zimmer hatten.³⁵⁹⁶ Diese ursprüngliche Zielvorstellung, ein Haus mit der Möglichkeit, mehrere, fremdsprachige AutorInnen einzuladen, würde Hintze auch heute noch gerne realisieren.³⁵⁹⁷

Auch der Fokus auf «buchstaben- und sprechlautforschung», die Grundmaterialien der Arbeit des Autors, der Autorin zu thematisieren, die Schriftzeichen für Lautkombinationen in diversen Sprachen zu erforschen, geriet in den ersten Jahrzehnten etwas in Vergessenheit, sollte jedoch in den nächsten realisiert werden:³⁵⁹⁸

„Ein Zukunftsprojekt der «schule für dichtung» wird sein, dass wir das auf die Nachbarschaft erweitern, und wenn es geht die Welt. Wir sind gewohnt mit Lateinbuchstaben zu arbeiten, sind ignorant genug, dass wir kaum wissen, wie schon die Tschechen schreiben, und – wie ist es dazu gekommen, warum gibt es diese Unterschiede [...].“³⁵⁹⁹

³⁵⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹¹ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹² a.a.O.

³⁵⁹³ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹⁴ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁵⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁵⁹⁹ a.a.O.

Ebenso die Erforschung der österreichischen Sprache, um dem Vergessen einzelner Termini und der Sprachverarmung entgegenzuwirken, denn Deutsch dürfe nicht auf bundesdeutsche Schriftsprache reduziert werden, so Hintze im Interview:³⁶⁰⁰ „Fast jeder Staat hat eine Akademie, die sich mit der eigenen Sprache befasst. Wir haben das nicht. Das sollte es eines Tages geben. Und ich traue mir das zu, wir werden das schaffen. Wir haben auch geschafft, dass eine Universität gegründet wird.“³⁶⁰¹

Auch das Konzept des mehrsprachigen Arbeitens konnte bislang nur teilweise realisiert werden, da es für Lehrende wie Lernende eine Herausforderung darstellt, der man zum einen mit ÜbersetzerInnen begegnen kann, zum anderen durch eine Rückbesinnung auf Sprache als Material.³⁶⁰² Gerade in Österreich erscheine Hintze dies aufgrund der nationalen Geschichte der Mehrsprachigkeit ein wesentlicher Aspekt künstlerischen Arbeitens:³⁶⁰³

„Ich glaube, [...] dass sich diese nationalsprachlichen Fixierungen auflösen. [...] Ich finde es gut, dass wir in die Richtung gehen, eine Sprache zu finden, [...] [in] der wir alle miteinander kommunizieren können. Das wird in weiterer Folge enorme Auswirkungen auf den Sprachgebrauch und auch auf die Schrift haben. Man könnte beispielsweise eine Orthographie finden, die eine reine Phonographie ist [...]. Das ist zum Teil bereits schon [...] [im] IPA angelegt, im [ɿ]International Phonetic Alphabet[ɿ]. [...]. Die <schule für dichtung> sucht allerdings nicht nach Lösungen. Der Prozess ist das für uns Interessante. Und die Existenz einer Weltsprache. Wir haben jetzt, zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte, eine Sprache, Englisch, die jetzt schon viele verstehen bzw. sehr bald alle verstehen werden. Das hat und wird natürlich auch für die Poesie und die Sprachkunst einen starken Effekt haben.“³⁶⁰⁴

³⁶⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁰¹ a.a.O.

³⁶⁰² Vgl.: a.a.O.

³⁶⁰³ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁰⁴ Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der <Mehrkommunikation>. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 99.

6. 2. 5. Netzwerke

Mia Legenstein äußerte sich im Interview mit Ekaterina Georgieva zum Thema Lehrkonzept und der Etablierung von Netzwerken:

„Wir machen – im Groben gesprochen – was uns gefällt und was passt für Wien und Umgebung [...]. Wir haben ja nicht nur die Klassen, wir sind ja auch eine Plattform, wo sich junge und alte Künstler [–] etablierte Künstler, mit Newcomern verbinden können. Wir sind auch sehr gut situiert mit den Medien und Stadt, Land und Bund. Wir können also auch eine Schiene legen[]...“³⁶⁰⁵

Barbara Ruhsmann zieht in ihrer Untersuchung folgenden Schluss: „[...] nicht die Kunst begründet neue Organisationsformen der Lebenspraxis, sondern die ›Lebenspraxis‹, die Gesetzmäßigkeiten des Kapitalismus oder der Mediengesellschaft, nimmt Einfluß auf die Kunst.“³⁶⁰⁶ Implizit bedeutet dies, dass der Fokus auf Sponsoring, Networking, Eventmaking gelegt wird, was zahlreiche AutorInnen nach wie vor kritisch sehen, der «schule für dichtung» jedoch in ihren Anfangsjahren viel Presse verschaffte:

„Es ist gerade dieses Ernstnehmen von Vermarktung, Öffentlichkeitsarbeit, die Bejahung der ›Event-Kultur‹, welche die [] ›verdächtig‹ macht. Sie anerkennt die Gesetze der Medienwelt, organisiert der Literatur schillernde Auftritte [...] und affirmiert damit Strukturen, die gerade von SchriftstellerInnen auch kritisch betrachtet werden.“³⁶⁰⁷

Sieben ehemalige TeilnehmerInnen gaben bei den Antworten auf den Fragebögen an, sie fühlten sich in ihrem Bestreben, AutorIn zu werden, unterstützt³⁶⁰⁸ – insbesondere durch das ermutigende Feedback arrivierter KollegInnen.³⁶⁰⁹

Diese Einschätzung deckt sich auch mit Semier Insayif, der am Beginn seines Autoren-Werdeganges Klassen besuchte, und im Interview hervorhob, die «schule für dichtung» sei für ihn ein „Kommunikationsknotenpunkt“³⁶¹⁰ gewesen, da es dort möglich war, mit etablierten KollegInnen ins Gespräch zu kommen, teilweise über die Dauer der absolvierten Akademie hinaus:

³⁶⁰⁵ Mia Legenstein im Interview mit Ekaterina Georgieva, 05. 09. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der ›Mehrkommunikation‹. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 104.

³⁶⁰⁶ Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 21.

³⁶⁰⁷ Ebenda. S. 22.

³⁶⁰⁸ Vgl.: Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010; Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010; Mathias Herzog, Fragebogen, 25. 05. 2010; Ulrike Ulrich, Fragebogen, 09. 05. 2010; Barbara Stieff, Fragebogen, 13. 05. 2010; Hillary Keel, Fragebogen, 23. 05. 2010; Jörg Piringer, Fragebogen, 25. 05. 2010.

³⁶⁰⁹ Vgl.: Barbara Stieff, Fragebogen, 13. 05. 2010; Hillary Keel, Fragebogen, 23. 05. 2010.

³⁶¹⁰ Semier Insayif im Interview, am 02. 06. 2010.

„Netzwerke über das Seminar hinaus ergaben sich, da Ide Hintze so lieb war, mich an Sigrun Höllrigl weiterzuempfehlen, die im Grenzbereich Poesie & Virtuals Lesungen mit Bildern organisiert.“³⁶¹¹

Oder die Absolventin Silke Rosenbüchler:

„Mein Werdegang wurde sicherlich durch die dort geknüpften Kontakte beeinflusst. Inwieweit mein Weg geebnet wurde, kann ich nicht sagen. [...] Möglicherweise habe ich mein Hans Weig[e]l Stipendium der <sfd> zu verdanken, weil mich die dafür zuständigen Personen dort kennen lernen konnten.“³⁶¹²

Zwei³⁶¹³ gaben an, sie hätten keinerlei Unterstützung dabei erfahren, Autorin zu werden, zu sein oder es anzustreben: „Es wird einem von niemandem etwas geschenkt, auch nicht von Kolleginnen. [...] in Österreich beginnt die Zukunft, auch in kollegialer Hinsicht, was Autorenschaft betrifft, mit dem physischen Tod.“³⁶¹⁴

AbsolventInnen gründeten u. a. aufgrund der Netzwerke, die sich an der «Schule für Dichtung» ergaben, folgende Gruppierungen: «Grauenfruppe» (Für diese war die «Schule für Dichtung» „[...] Kommunikations- und Experimentierfeld [...]“³⁶¹⁵), die Gruppe «((laut))», die es sich zur Aufgabe machte, die engen Grenzen des abdruckbaren Textes zu sprengen,³⁶¹⁶ die Gruppe «urbannomadmixes», deren Schwerpunkt auf einem Dialog der Kulturen liegt³⁶¹⁷ sowie «Labyrinth»³⁶¹⁸.

„Sabemos que en los tiempos más difíciles, en los tiempos en que más se atenta contra la vida y la sensibilidad, es cuando brotan con más fuerza las manifestaciones del espíritu. Es en los tiempos aciagos cuando la poesía eleva su mirada a las cumbres donde se capta la luz.“

(Vgl.: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Festival/Historia/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.)

Die «Schule für Dichtung» selbst war darüber hinaus Mitinitiatorin der ersten lateinamerikanischen Ausbildungsstätte³⁶¹⁹ in Medellín, Kolumbien, wo seit

³⁶¹¹ Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010.

³⁶¹² Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

³⁶¹³ Vgl.: Mechthild Podzeit-Lütjen, Fragebogen, 19. 05. 2010; Andrea Heinisch-Glück, Fragebogen, 27. 05. 2010.

³⁶¹⁴ Mechthild Podzeit-Lütjen, Fragebogen, 19. 05. 2010.

³⁶¹⁵ Sprachräume. 10 Jahre Schule für Dichtung. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd»-Archiv)

³⁶¹⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁶¹⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁶¹⁸ Vgl.: Hillary Keel, Fragebogen, 23. 05. 2010.

³⁶¹⁹ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

1991³⁶²⁰ alljährlich im Juni das «Festival Internacional de Poesía»,³⁶²¹ mitgegründet vom AutorInnenkollektiv «Prometeo»,³⁶²² stattfindet. Seit Juni 1996³⁶²³ existiert auch eine «Escuela de Poesía».³⁶²⁴

6. 2. 6. Echo

Im Rahmen der Recherchen zur «schule für dichtung» wurden 35 Anfragen ausgesandt, zehn Fragebögen kamen retour.

Drei gaben an, zu Beginn des Besuches der Klassen AutorIn nicht als Beruf anvisiert zu haben, zwei davon änderten hernach ihre Meinung und publizierten bereits.³⁶²⁵

Mehrheitlich als Grund für den Besuch der Klassen wurde genannt, man sei im Radio, in der Zeitung oder durch Aushänge an der Universität in Münster³⁶²⁶ auf die «schule für dichtung» aufmerksam geworden. Diese verstärkte Präsenz in den Medien zeigt sich auch in dem falschen Schluss, der sich mehrfach in den Fragebögen fand, es habe im Raum Österreich keine bzw. kaum Alternativen gegeben;³⁶²⁷ hartnäckig halten sich auch Fehltritte über andere Initiativen aufgrund mangelnder Information:

„[...] es wird heute viel an volkshochschulen angeboten, seminare u.a.
[–] manches klingt interessant – vielleicht für leute, die auch wissen wollen, wo sie stehen [–] aber autoren bildet man da keine aus [–] wenn da nicht schon ein sprachtalent ersichtlich und es gibt auch

“Wolffg]ang Bauer taught us that the most important thing is to drink a double Vogelbeereschnaps (rowanberry schnapps) before a meal, and Ginsberg taught us to be the Buddha. Seriously, I think the value of being around great and accomplished [!] writers is actually just Darshan: seeing them and spending time with them is the lesson itself.”

(Renée Gadsden im Interview mit Ekaterina Georgieva, am 14.08.2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 116.)

³⁶²⁰ Vgl.: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Festival/Historia/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³⁶²¹ Vgl.: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³⁶²² 37 Festivals gründen World Poetry Movement. 18. 07. 2011. Vgl.: http://sfd.at/uber-sfd/presseecho/copy2_of_110718derstandard.at.pdf – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³⁶²³ Vgl.: Guzmán, Jairo: Quince años de fundación de la Escuela Internacional de Poesía de Medellín. 08. 2011. URL:

<http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Escuela/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³⁶²⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁶²⁵ Vgl.: Barbara Stieff, Fragebogen, 13. 05. 2010; Mechthild Podzeit-Lütjen, Fragebogen, 19. 05. 2010.

³⁶²⁶ Vgl.: Ulrike Ulrich, Fragebogen, 09. 05. 2010.

³⁶²⁷ Vgl.: Jörg Piringer, Fragebogen, 25. 05. 2010 (besuchte sie 1995); Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010 (besuchte eine 2004). Mathias Herzog, Fragebogen, 25. 05. 2010 (besuchte 2009 eine Akademie);

keine publikationsgarantie; viele glauben ja, sich mit geld erfolg zu kaufen.“³⁶²⁸

Als wesentlichste Erkenntnisse nach dem Besuch der «schule für dichtung» wurden genannt:

- „Die wichtigste Erfahrung war die, mir selbst zu folgen.“³⁶²⁹
- „Ich lernte viele Methoden kennen, die mir halfen, meinen eigenen Stil zu entwickeln bzw. ihm näher zu kommen.“³⁶³⁰
- Kennen lernen von bislang unbekannten Strömungen in der zeitgenössischen Literatur: Performance,³⁶³¹ konkrete Poesie,³⁶³² Lautpoesie³⁶³³
- Arbeitsmethoden: neue Varianten allgemein,³⁶³⁴ Montagetechniken³⁶³⁵
- Erste Textpräsentation in einem größeren Rahmen³⁶³⁶
- Prägend im Umgang mit Sprache: „[...] Anarchie der Worte und des Ausdrucks [...]“,³⁶³⁷ Sprachexperimente und spielerischer Umgang mit Sprache³⁶³⁸
- Wechsel von einer Gattung zur anderen, durch die Erkenntnis, das eigene Talent liege in der Lyrik, nicht in der Prosa³⁶³⁹
- Motivierend: der berufliche Weg des Autors, der Autorin sei „[...] zwar ein schwieriger Weg, aber ein möglicher [...]“,³⁶⁴⁰ Ansporn durch Kontakte zu anderen Schreibenden;³⁶⁴¹ inspirierend³⁶⁴²
- Hilfreich, um die Realität eines Lebens als AutorIn wahrzunehmen³⁶⁴³
- „[...] befreiend und inspirierend [...]“³⁶⁴⁴; „[...] eine sehr angenehme Mischung aus Ernsthaftigkeit und Anspruch mit Anarchie und Eigenständigkeit [...]“.³⁶⁴⁵
- Gemeinsame Arbeit in einer Gruppe sei eine willkommene Abwechslung zum einsamen Schreiben³⁶⁴⁶

Feedback auf eigene Arbeiten zu erhalten, auch im Hinblick auf eine Einschätzung des eigenen Talents, um darüber hinaus aus Fehlern zu lernen wird mehrheitlich als Vorteil hervorgehoben:

³⁶²⁸ Mechthild Podzeit-Lütjen, Fragebogen, 19. 05. 2010.

³⁶²⁹ Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010.

³⁶³⁰ Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

Vgl. auch: Jörg Piringer, Fragebogen, 25. 05. 2010.

³⁶³¹ Vgl.: Ulrike Ulrich, Fragebogen, 09. 05. 2010; Hillary Keel, Fragebogen, 23. 05. 2010.

³⁶³² Vgl.: Barbara Stieff, Fragebogen, 13. 05. 2010.

³⁶³³ Vgl.: Jörg Piringer, Fragebogen, 25. 05. 2010; Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010.

³⁶³⁴ Vgl.: Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

³⁶³⁵ Vgl.: Ulrike Ulrich, Fragebogen, 09. 05. 2010; Mechthild Podzeit-Lütjen, Fragebogen, 19. 05. 2010.

³⁶³⁶ Vgl.: Mathias Herzog, Fragebogen, 25. 05. 2010.

³⁶³⁷ Barbara Stieff, Fragebogen, 13. 05. 2010.

³⁶³⁸ Vgl.: Hillary Keel, Fragebogen, 23. 05. 2010.

³⁶³⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁴⁰ Jörg Piringer, Fragebogen, 25. 05. 2010.

³⁶⁴¹ Vgl.: Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010; Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

³⁶⁴² Vgl.: Ulrike Ulrich, Fragebogen, 09. 05. 2010; Mechthild Podzeit-Lütjen, Fragebogen, 19. 05. 2010.

³⁶⁴³ Vgl.: Ulrike Ulrich, Fragebogen, 09. 05. 2010.

³⁶⁴⁴ a.a.O.

³⁶⁴⁵ a.a.O.

³⁶⁴⁶ Vgl.: Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010.

„Aus meiner Warte [...] sind Feedback, der Austausch über das eigene Schreiben und Schreiben im Allgemeinen, das Vortragen der eigenen Texte ganz wichtige Erfahrungen. Solche Erfahrungen kann man [...] auch in privaten Gruppen machen. Eine Ausbildungsstätte hat aber vor allem für Neulinge, wie ich es damals war, den großen Vorteil, dass man auf gutem Niveau Gleichgesinnte kennenlernen kann.“³⁶⁴⁷

Die Möglichkeit der Wahl der Klassen, ohne die Beschränkung eines verpflichtenden Curriculums, wird von einem Teilnehmer als Vorteil gesehen.³⁶⁴⁸

Kritisch angemerkt wurde, die Klassen dauern zu kurz, als Möglichkeit zur Aus- oder Weiterbildung für AutorInnen könne die «schule für dichtung» daher nicht verstanden werden,³⁶⁴⁹ misslungene Lehrgespräche, bei denen sich der Leitende zu wenig auf den Text bezog³⁶⁵⁰ sowie dass für manche die Lehrgebühren eine finanzielle Hürde seien.³⁶⁵¹

Auf Kritik³⁶⁵² stieß auch jene Klausel, die zur Anmeldung für eine Klasse verpflichtend unterzeichnet werden muss, und diese besagt: „die teilnehmer/innen der internetklassen erklären sich einverstanden, dass im rahmen der akademie entstandene schriftdokumente fuer eventuell zustandekommende [x]sfd[x]-publikationen in jeder hinsicht unbeschraenkt verwendet werden koennen.“³⁶⁵³

Christian Ide Hintze erklärt, jene Vereinbarung habe einzig logistische Gründe, denn im Fall einer Klassenanthologie sei es nicht möglich alle AbsolventInnen anzuschreiben bzw. müsste erst einmal der Nickname der TeilnehmerInnen der Internetklassen gelüftet werden.³⁶⁵⁴ Das Urheberrecht bleibe ja dennoch beim Autor, bei der Autorin, so Hintze.³⁶⁵⁵ Dass damit den AutorInnen in zwei Aspekten dennoch nicht geholfen sei, wird nicht bedacht: Das Verharren des entstandenen Werks in der Warteschlange verhindert bei korrektem Verhalten der AutorInnen die Einreichung ebenjenes Textes zur etwaigen Publikation in Literaturzeitschriften oder im Rahmen von Wettbewerben, weil diese sich in der Regel unveröffentlichte Werke als Prämisse erbitten und auch Internet-Publikationen als Publikation gelten. Der zweite Kritikpunkt bezieht sich auf die hierdurch entstehende Unmöglichkeit, erhaltenes Feedback einzuarbeiten,

³⁶⁴⁷ Barbara Stieff, Fragebogen, 13. 05. 2010

³⁶⁴⁸ Vgl.: Mathias Herzog, Fragebogen, 25. 05. 2010.

³⁶⁴⁹ Vgl.: Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

³⁶⁵⁰ Vgl.: Hillary Keel, Fragebogen, 23. 05. 2010.

³⁶⁵¹ Vgl.: Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

³⁶⁵² Vgl.: a.a.O.

³⁶⁵³ http://archiv.sfd.at/archiv/klasse98/kipcak_klasse/kipcak_klasse.html – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

³⁶⁵⁴ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, 10. 06. 2010.

³⁶⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

was die Frage evoziert, weshalb es gegeben werde, wenn es nicht einer Überarbeitung diene? Und drittens: Ein Text im Stadium des work-in-progress wird zur Darstellung einer Institution genutzt und als Beleg des (mangelhaften/überragenden) Talents Einzelner ausgestellt, was, so Silke Rosenbüchler, dem Charakter eines Übungstextes grundsätzlich widerspreche:

„Niemand ist interessiert daran, dass ein unfertiges, möglicherweise noch von persönlichen/privaten Gefühlen geprägtes Werk an die Öffentlichkeit gezerrt wird. [...] Es gibt einen Unterschied zwischen einem Übungstext, an dem ich mein Können ausprobiere und vervollkomme, und einem fertigen Werk, mit dem ich an die Öffentlichkeit gehen möchte [...]. Dieser Unterschied muss unter allen Umständen respektiert werden. Gerade beim [◁]Kreativen Schreiben[▷] geht es oft um persönliche Themen, die vom Autor, der Autorin erst abgearbeitet werden müssen, ehe ein Text entstehen kann, der auch veröffentlicht werden soll. [...] Texte, die vom Autor, der Autorin nicht ausdrücklich zur Veröffentlichung vorgesehen sind, dürfen den Rahmen der Klasse nicht verlassen.“³⁶⁵⁶

Als Grund für die Herausgabe der Werkanthologien ohne Möglichkeit der Textüberarbeitung und -korrektur wird seitens der «schule für dichtung» entgegnet: „Wir haben das Interesse, die Arbeiten der TeilnehmerInnen zu dokumentieren und sie nicht versickern zu lassen.“³⁶⁵⁷ Implizit wird hiermit auch die Annahme deutlich, die TeilnehmerInnen wären keine angehenden AutorInnen, die an einer Bearbeitung ihres Textes, an einer Weiterentwicklung ihrer Schreibfähigkeit und an einer Publikation eines fertiggestellten Textes kein Interesse hätten.

Anthologie-Honorare werden nicht bezahlt, die «schule für dichtung» habe nach eigenen Aussagen nach Abzug der Produktionskosten niemals Tantiemen erhalten.³⁶⁵⁸

Aus dem gleichen Grund werden die Klassen auch auf Video aufgezeichnet; darauf weise man die TeilnehmerInnen explizit hin.³⁶⁵⁹ Der Presse sei hingegen ein Zugang zum Klassengeschehen verwehrt.³⁶⁶⁰ Manche TeilnehmerInnen empfanden die Präsenz der Kamera als störend.³⁶⁶¹

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist hier anzumerken, dass es sehr bedauerlich ist, dass jenes anvisierte und von Wendelin Schmidt-Dengler unterstützte Projekt einer Digitalisierung jener Magnetaufzeichnungen, die

³⁶⁵⁶ Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

³⁶⁵⁷ Christian Ide Hintze im Interview, 10. 06. 2010.

³⁶⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁶¹ Vgl.: Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.

nach und nach verfallen, bislang aus Kostengründen nicht realisiert werden konnte.³⁶⁶²

Da das Presseecho auf Gründung und Existenz der «schule für dichtung» auf deren Website sehr gut dokumentiert ist, soll hier nur kurz zusammenfassend darauf verwiesen werden.³⁶⁶³ Insbesondere in den ersten Jahren wiesen die Artikel, die nicht nur von österreichischen, sondern darüber hinaus von internationalen Zeitungen stammen, häufig einen ironischen Unterton auf.³⁶⁶⁴ In späteren Jahren fokussierte die Berichterstattung eher die Einbindung der international tätigen Stars bzw. einzelne schlagzeilenträchtige Events,³⁶⁶⁵ die erhobenen Augenbrauen blieben oftmals Teil des Duktus.³⁶⁶⁶

6. 2. 7. Ausblicke auf ...

Die «schule für dichtung» definiert sich selbst immer wieder als Begegnungs- und nicht als Lehrort, was auch Auswirkungen auf die Arbeitspraxis hat:

„Sie macht sich selbst, das «Schule-Sein», zum Thema. Der dabei stattfindende Rekurs auf ursprüngliche Kommunikationssituationen bzw. orale Traditionen und auch die Bezugnahme auf die antike Form der Akademie hängen zusammen mit der «Rückholung» des durch das Buch eigentlich vollwertig ersetzten Autors, der durch die Schrift «verschwundenen» Autorin; im Klassenzimmer sind sie persönlich anwesend. Die [«sfd»] thematisiert nun diese unmittelbaren Begegnungen von Literatur Lehrenden und Lernenden, fragt nach den Möglichkeiten ihrer künstlerischen Gestaltung und ihren Auswirkungen auf die Literatur. Im Mittelpunkt der Seminare in Leipzig [«Deutsches Literaturinstitut Leipzig»] steht das Erlernen von literarischen Formen und Techniken, die gemeinsame Arbeit an Texten, gegenseitiges Lektorieren, die Entwicklung von Kritikfähigkeit gegenüber eigenen und fremden Texten.“³⁶⁶⁷

Christian Ide Hintze auf die Frage nach weiteren Unterschieden zwischen der «schule für dichtung» und anderen Instituten im internationalen Raum:

³⁶⁶² Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview, 24. 09. 2008.

³⁶⁶³ Vgl.: <http://sfd.at/uber-sfd/presseecho> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³⁶⁶⁴ Vgl. zum Beispiel: Radisch, Iris: Hose im Sturm ohne Knopf. 17. 04. 1992. Vgl.: <http://www.zeit.de/1992/17/hose-im-sturm-ohne-knopf> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³⁶⁶⁵ Vgl.: <http://sfd.at/uber-sfd/presseecho> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.

³⁶⁶⁶ „Die im Showprogramm mitwirkenden Dichter machte der Trubel nicht immer glücklich. «Ein paar abgetakelte Models, ein bisserl Disco, das hat doch nichts mit Poesie zu tun», grummelte der berühmte Literat H. C. Artmann, 73, in der Künstlergarderobe mißgelaunt zwischen Fotografen, Klatschreportern und Groupies.“

(Vgl.: Spektakel. Ein bisserl Disco. Der Spiegel, 19/1995. URL:

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9184896.html> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.)

³⁶⁶⁷ Ruhmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 77.

„Es gibt so viele Unterschiede ... Ich glaube, so wie ein Autor sich entwickelt, entwickelt sich so ein Institut auch. Entwickelt einen eigenen Charakter und das ist auch gut so, das ist das, was ich nicht schätze, an diesem Bologna-Prozess, diese gleichmacherischen Kriterien, das kann man nicht 100%ig in die Kunst übersetzen, glaube ich, auch in der Ausbildung nicht; oder in der Lehre nicht. Und wenn man sich anschaut, dieses Spektrum, das es – sagen wir jetzt mal – in Europa gibt, dann ... dieser Reichtum, der gefällt mir eigentlich. Es gibt Universitätsinstitute, die in Norwegen anders sind als in Irland, in England anders sind als in Deutschland, es gibt Einreichungen, die kommerziell orientiert sind, wie das Institut in Madrid. Dann gibt es Prag, das ist eine private Universität, die anders denken muss, sich finanzieren muss privat, ohne öffentliche Gelder, die haben wieder andere Kriterien, wie sie den Unterricht gestalten [...]“³⁶⁶⁸

Es sei seines Erachtens nicht einzusehen, dass die Lehre in Österreich nicht auch an der Universität verortet werden könne, denn „[...] wir haben eine Universitäts-Tradition, eine akademische Tradition [...]“³⁶⁶⁹.

Deshalb bedürfe das Land auch mehrerer Institute und nicht nur eines – zum Zeitpunkt des Interviews noch zukünftigen – einzigen,³⁶⁷⁰ am besten mit mehrsprachiger Ausrichtung, zumindest Englisch als zweiter Unterrichtssprache, dies wäre zum Beispiel seine Kritik an der «Sprachkunst».³⁶⁷¹

„Es war ja eine lange Diskussion, die immer geschwankt ist zwischen den Überlegungen, soll die «schule für dichtung» insgesamt sich zu einer Akademie, zu einer Universität oder zu einem Institut entwickeln. Und die Lösung, die sich jetzt ergeben hat, ist einfach – ist gut. Es ist noch nicht das Optimum, aus meiner Sicht ... Es müsste ein umfangreicheres universitäres Lehrangebot geben.“³⁶⁷²

1993 bildeten H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Peter Rosei, Marianne Gruber, Ferdinand Schmatz, Kurt Neumann und Christian Ide Hintze ein Kuratorium, um die Gründung einer Akademie zu diskutieren.³⁶⁷³ Am 12. 10. 1996 wurde in Graz ein «Symposion zur Gründung einer Akademie für Kunst und Literatur» vom «Forum Stadtpark» organisiert.³⁶⁷⁴ In weiterer Folge entsteht aus obigem

³⁶⁶⁸ Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁶⁶⁹ a.a.O.

³⁶⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁷¹ Vgl.: Christian Ide Hintze im Interview mit Ekaterina Georgieva, 25. 06. 2009. In: Georgieva, Ekaterina: Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation». Wien: Diplomarbeit 2009. S. 98.

³⁶⁷² Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.

³⁶⁷³ Vgl.: Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 15.

³⁶⁷⁴ Vgl.: Ebenda. S. 6.

Vgl. auch: akademie für sprachkunst. Statements. (Inklusive des Protokolls der ersten Kuratoriumssitzung.) («sfd»-Archiv)

Sowie: <http://archiv2.sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/02/> – Zuletzt eingesehen am 04.12. 2011.

Kuratorium eine Gruppe, die sich der Idee einer universitären Verortung widmet.

Daniela Beuren, eine Absolventin der «schule für dichtung», die selbst am Institut für Translationswissenschaft lehrt und insbesondere die dortige Möglichkeit mehrsprachiger Klassen, die Fokussierung multilingualen Schreibens bei Anne Tardos als relevant für ihr Schaffen erlebte, betont in ihrem Fragebogen:³⁶⁷⁵

„Bei einem Studium des Schreibens ist die Gefahr der Verschulung gegeben, die generell dem Zeitgeist auf den Unis derzeit entspricht. D.h. dass administrative Erfordernisse sich vordrängen und kreative Prozesse in den Hintergrund treten. Ich selbst leite am Zentrum für Translationswissenschaft zwei Parallelkurse zu [◁]Kreativem Schreiben[▷], die Pflichtlehrveranstaltungen sind. Hier merke ich stark den Leistungsdruck, dem die Studierenden ausgesetzt sind, aber auch den Druck auf mich, kreative Produkte beurteilen und benoten zu müssen. Ich finde Freiwilligkeit für Kreativität essenziell, diese wäre eher gegeben, wenn frau/man sich die Kurse selbst aussucht. Andererseits brauchen manche gerade den Druck und würden von alleine schwerer am Schreiben drangleiben (das kenne ich auch von mir selbst). [...] Ich finde die Situation für Kulturschaffende generell nicht einfach, immer mehr von uns sind auf Selbst- bzw. Querfinanzierung angewiesen, d.h. Kultur scheint der Gesellschaft bzw. den politischen EntscheidungsträgerInnen nicht unbedingt förderungswürdig. Für mich persönlich heißt das, dass ich viel Energie und Zeit in meine anderen Berufe stecke und dann nicht mehr viel fürs Schreiben übrig bleibt.“³⁶⁷⁶

*„Ich habe immer noch den
Glauben, die wirklich guten
Autoren setzen sich durch, weil
... sie eben gut sind. Marketing
ist schon auch wichtig [...],
aber es ist immer noch am
Wichtigsten mit Autoren, die
schon da sind, zu sprechen.“*

(Christian Ide Hintze im Interview, am
24. 09. 2008.)

³⁶⁷⁵ Vgl.: Daniela Beuren, Fragebogen, 08. 09. 2010.

³⁶⁷⁶ a.a.O.

6. 3. «schreibwerkstatt langschlag wurzelhof»

Robert Kraner, organisatorischer Leiter³⁶⁷⁷ der «schreibwerkstatt langschlag wurzelhof»³⁶⁷⁸ im Waldviertel, die 2003 gegründet wurde,³⁶⁷⁹ sagt im Interview, er habe „[...] sehr egoistische Motive [...]“³⁶⁸⁰ gehabt, diese Initiative an seinem Lebensort³⁶⁸¹ zu initiieren, da ihn Literatur persönlich interessiere.³⁶⁸² Darüber hinaus war es ihm ein Anliegen, „[...] positive kulturelle Akzente in dieser Region zu setzen [...]“³⁶⁸³, die durch Arbeitslosigkeit und Abwanderung geprägt ist.³⁶⁸⁴ Die grundsätzliche Idee, Schreibklassen einzurichten, die von freiberuflich tätigen,³⁶⁸⁵ „[...] renommierte[n] Autorinnen und Autoren [...]“³⁶⁸⁶ geleitet werden, die bereit sind, ihre Erfahrungen weiterzugeben,³⁶⁸⁷ unterbreitete er Robert Schindel, der seither die künstlerische Leitung hat.³⁶⁸⁸ Kraners Wahl fiel auf jenen Autor, dessen Roman «Gebürtig» ihn beeindruckt hatte, da er sich zuvor insbesondere das Lehrprogramm der «schule für dichtung» ansah, an der Schindel zu jener Zeit unterrichtete.³⁶⁸⁹ Kraner konnte sich jedoch mit der Variante «Internetklasse» nicht anfreunden, weil ihm dieser Lehrmodus „[...] zu unpersönlich, zu entfernt [...]“³⁶⁹⁰ erschien.³⁶⁹¹ Seines Erachtens seien für Lernprozesse der Blickkontakt sowie körpersprachliche Signale wesentlich,³⁶⁹² außerdem sei das Internet kein Medium, in dem er sich zuhause fühle.³⁶⁹³ Nach einer Lesung Robert Schindels kamen die beiden ins Gespräch,³⁶⁹⁴ und Kraner hatte den Eindruck, Schindel könne vermitteln, was «Literarisches Schreiben» sei.³⁶⁹⁵ Leitgedanken des Projekts – so Schindel – sei: „Durch

³⁶⁷⁷ Vgl.: Info/Anmeldung: <http://www.schreibwerkstatt.at/frameset.htm> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁶⁷⁸ Vgl.: <http://www.schreibwerkstatt.at/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁶⁷⁹ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁶⁸⁰ a.a.O.

³⁶⁸¹ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁸² Vgl.: a.a.O.

³⁶⁸³ a.a.O.

³⁶⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁸⁶ a.a.O.

³⁶⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

Sowie: Info/Anmeldung: <http://www.schreibwerkstatt.at/frameset.htm> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁶⁸⁹ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁶⁹⁰ a.a.O.

³⁶⁹¹ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁹² Vgl.: a.a.O.

³⁶⁹³ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

Schreiben nicht die Welt erklären, sondern mir und der Welt erklären [!], was der Fall ist.“³⁶⁹⁶

Als Robert Kraner ihm die Idee zur «schreibwerkstatt langschlag wurzelhof» unterbreitete, sei Schindel noch nicht klar gewesen, was erlernbar sei und was nicht, obgleich er das «DLL», die «schule für dichtung» sowie sich selbst als Lehrender an der «schule für dichtung» beobachtet habe.³⁶⁹⁷ In einer Publikumsdiskussion betonte Robert Schindel, die Verfahrensweise der Lehre entwickle sich seines Erachtens im Tun: Schreibtechniken und -theorien, wie man diese am sinnvollsten vermittele, welche Übungen einzusetzen seien und wie man darüber rede, führte er als exemplarische Themen an.³⁶⁹⁸ Er persönlich schätze die Labor-Situation,³⁶⁹⁹ die TutorInnen seien diejenigen, die durch die Auseinandersetzung mit den Texten im Rahmen dieser Seminare am meisten lernten:³⁷⁰⁰ „Ich habe eine ganze Menge sehr glückhafter Erfahrungen [als Lehrender] gemacht.“³⁷⁰¹

Kraner selbst nehme aus Überzeugung auch immer an den Klassen teil,³⁷⁰² denn es sei ihm wesentlich, als Leitender den Betrieb von innen zu kennen;³⁷⁰³ ein Aspekt, der ihm bedeutsam erscheine, ist das Wissen darum, wie man sich als AnfängerIn, konfrontiert mit der Kritik der anderen Lernenden sowie des Dozenten, der Dozentin, fühle.³⁷⁰⁴ „Hart in der Sache [...]“³⁷⁰⁵, müsse Textkritik sein, „[...] aber freundlich und einladend im Ton [...]“³⁷⁰⁶. Nach den ersten Jahren setzte Kraner für neu hinzukommende Lehrende eine Art Codex schriftlich auf:³⁷⁰⁷ „Bei den Literaturwerkstätten des Literaturwerkes vermitteln Autorinnen und Autoren [◁]literarisches Schreiben[▷] aus der Überzeugung, dass Anleitung, Erfahrungsweitergabe und das Erlernen ein Wert an sich sind, unabhängig davon, wie weit die Teilnehmenden dadurch gelangen.“³⁷⁰⁸ Als wesentliche Maxime wird in jenem Codex neben „[...] großer Behutsamkeit

³⁶⁹⁶ Robert Schindel, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: «Mir und der Welt erklären, was der Fall ist.» Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz 2a, 1070 Wien.

Vgl. auch: <http://www.schreibwerkstatt.at> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁶⁹⁷ Vgl.: Robert Schindel, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: «Mir und der Welt erklären, was der Fall ist.» Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz 2a, 1070 Wien.

³⁶⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁶⁹⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁰¹ a.a.O.

³⁷⁰² Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷⁰³ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁰⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁰⁵ a.a.O.

³⁷⁰⁶ a.a.O.

³⁷⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁰⁸ Kraner, Robert: Literaturwerk – Codex für Literaturwerkstätten. Per E-Mail zur Verfügung gestellt am 11. 09. 2011.

[...]“³⁷⁰⁹ und „Respekt“³⁷¹⁰ festgehalten, dass „[...] Teilnehmerinnen und Teilnehmer [...] dort <abgeholt> [werden], wo sie stehen [...]“³⁷¹¹. Das Ziel der Werkstätten sei, „[...] dass sie ihr Potenzial bis zu ihren Grenzen ausschöpfen können. Es ist nicht notwendig, dass weltberühmte Schriftsteller geschaffen werden [...]“³⁷¹².

Für die Arbeitsatmosphäre sei außer bereits erwähnter Richtlinie zur Kritik ebenfalls wesentlich, dass „[...] alle Fortschritte, auch die kleinen, honoriert und anerkannt werden [...]“³⁷¹³, „[...] den Teilnehmerinnen und Teilnehmern in <ihrem Eigenen> weitergeholfen wird und nicht nach einem Allgemeinen oder nach Geschmack und Vorliebe der Tutoren [...]“³⁷¹⁴ und dass Konkurrenzdenken keinen Raum haben solle.³⁷¹⁵ Den Lehrenden wird darüber hinaus eindeutig die Funktion des Helfens zugeschrieben.³⁷¹⁶ Weiters wird in jenem Codex festgehalten, dass in Einstiegsklassen stets auch Schreibtechniken ein Thema sind.³⁷¹⁷ Robert Schindels Handschrift scheint insbesondere in diesem Passus durch:

„Aus didaktischen und lerntechnischen Gründen steht das lakonische Schreiben im Vordergrund, weil dabei am meisten gelernt werden kann. Lakonisches Schreiben schließt alle anderen Stile mit ein. Anfängerprobleme liegen meist im Pathos (<sie drücken auf die Tube>). Lakonik schafft bei den Schreibenden Distanz, die Entwicklung im literarischen Schreiben fördert.“³⁷¹⁸

Es gebe schon Lehrende, die habe Kraner nur einmal eingeladen, und deshalb sei es ihm vorab auch immer wesentlich abzuklären, welche Erfahrungen andere Lehrorte mit jenen DozentInnen machten.³⁷¹⁹ Betrachtet man die Gruppe der Lehrenden, fällt abermals die enge Verflochtenheit zwischen den einzelnen Initiativen auf: Neben Robert Schindel lehren bzw. lehrten Gustav Ernst, Eugenie Kain, Anna Mitgutsch, Evelyn Schlag, Margit Schreiner, Georg Klein, Dagmar Leupold und Olga Flor.

Im Interview betonte Kraner, er strebe eine „[...] gute Beweglichkeit bei der Wahl der Lehrenden [...]“³⁷²⁰, auch jüngere, die schon durch ihre Werke bekannt geworden sind,³⁷²¹ sollen hereingenommen werden.

³⁷⁰⁹ a.a.O.

³⁷¹⁰ a.a.O.

³⁷¹¹ a.a.O.

³⁷¹² a.a.O.

³⁷¹³ a.a.O.

³⁷¹⁴ a.a.O.

³⁷¹⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁷¹⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁷¹⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁷¹⁸ a.a.O.

³⁷¹⁹ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷²⁰ a.a.O.

Zur Bewerbung der TeilnehmerInnen ist eine Textprobe, in der Regel mit einer Länge von rund 6.000 Zeichen, einzusenden.³⁷²² Diese eingereichten Arbeiten dienen einzig dem Lehrenden dazu, die Klasse vorab einzuschätzen, stellen jedoch kein Auswahlkriterium für eine Zulassung dar.³⁷²³

Mit Absicht sei der Zugang „[...] niederschwellig, aber auf hohem künstlerischen Niveau [...]“³⁷²⁴ angelegt;³⁷²⁵ eine Reihung der Anmeldungen entstehe einzig durch die Datierung der überwiesenen Kostenbeiträge.³⁷²⁶ Er persönlich sei davon überzeugt, dass «Literarisches Schreiben» lehrbar sei;³⁷²⁷ ihm stelle sich vielmehr die Frage, wo Literatur beginne,³⁷²⁸ denn in den Seminaren gehe es um gezielte Schritte dorthin, die man setze, indem man sich handwerkliche Techniken aneigne.³⁷²⁹ „Natürlich kann man fehlendes «Talent» nicht ersetzen [...]“³⁷³⁰, doch könne man „[...] einiges freilegen und in Gang setzen [...]“³⁷³¹.

An die Gefahr eines Einheitstons glaube er nicht, eine solche Dominanz eines Lehrenden sei seines Erachtens unwahrscheinlich, darüber hinaus würden sich seiner Einschätzung nach die TeilnehmerInnen dagegen verwehren.³⁷³²

Die Einstiegsklassen habe man bewusst als Kurzseminare konzipiert, darauf aufbauend finden im Sommer jeweils weitere statt.³⁷³³ Ein Curriculum gebe es jedoch nicht.³⁷³⁴ Anfangs als striktes Modell mit aufeinander aufbauenden Stufen gedacht, habe er festgestellt, dass viele bereits zuvor an anderen Orten Seminare besucht hatten;³⁷³⁵ insbesondere kämen sie von der «Leondinger

³⁷²¹ Angemerkt sei, diese DozentInnengruppe findet sich unter den Lehrenden der «schreibwerkstatt wurzelhof langschlag» einzig in der Person Olga Flors vertreten, die 1968 geboren wurde. (Vgl.: <http://www.schreibwerkstatt.at> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

³⁷²² Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

Siehe auch: pdf-Download unter der Rubrik «Teilnahme Informationen» auf: <http://www.schreibwerkstatt.at/frameset.htm> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁷²³ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷²⁴ a.a.O.

³⁷²⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁷²⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁷²⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁷²⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁷²⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁷³⁰ a.a.O.

³⁷³¹ a.a.O.

³⁷³² Vgl.: a.a.O.

Vgl. auch: „Besonders aufschlussreich: Genauigkeit im Umgang mit Texten. Jedes Wort hatte Gewicht. (Leider verschwand dadurch im Laufe der Woche merklich die Individualität mancher sehr origineller Schreibstile. Niemand wollte etwas falsch machen, das Stilempfinden des Vortragenden wurde unmerklich zur alles nivellierenden Messlatte)[.]“ (Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011.)

³⁷³³ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷³⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁷³⁵ Vgl.: a.a.O.

Akademie», aus der «Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel»,³⁷³⁶ der «Textmanufaktur»³⁷³⁷ oder aus der «schule für dichtung». Quereinstiege seien daher möglich, ein beratendes Gespräch müsse aber davor stattfinden.³⁷³⁸

Manche der AbsolventInnen des «Wurzelhofs» haben die Aufnahmeprüfung an der «Sprachkunst» geschafft.³⁷³⁹

Einer der Antwortenden kritisierte mangelnde Didaktik, dadurch werde seines Erachtens der Lerneffekt gemindert.³⁷⁴⁰

„Durch den fehlenden Fokus wurden die Texte auf zu vielen Ebenen kritisiert. Da das Seminar aus Lernwilligen bestand, fand ich diese Vorgehensweise äußerst bedenklich. Ich bin selbst Lehrer und würde nie!!! so unterrichten. Falls dieses Seminar kein unterrichtendes sein möchte und das Vermitteln von Handwerk nicht die zentrale Aufgabenstellung ist, dann frage ich mich allerdings, wozu es dieses Seminar überhaupt gibt. Künstler [...] sind meistens schlechte Didaktiker.“³⁷⁴¹

Ebenjener Teilnehmer besuchte außerdem ein Seminar des «Texthobels»³⁷⁴², sein Urteil lautete ähnlich vernichtend. Das Fazit, das dieser Teilnehmer aus seinen Seminarerfahrungen zog, lautet:

„Ich denke, dass die Kunst des Schreibens genauso lehrbar ist, wie meine eigene Profession ([I]ch bin professioneller Musiker und Saxophonlehrer). Leider befindet sich das Unterrichtsniveau der Seminare, die ich bisher absolvierte, auf einem erschreckend niederen Level und der Lerneffekt bleibt daher gering. Damit überlässt man die Szene den Talentierten, die solche Seminare sowieso nicht brauchen. Und eines bewahrheitet sich auch hier: Die, die können, können. Die, die nicht können unterrichten. Und die, die können und unterrichten, können nicht unterrichten.“³⁷⁴³

Selbst wenn man hier einräumt, dass dies ein Pauschalurteil und seine Wertung mit Vorsicht zu genießen ist, weist sie doch darüber hinaus auf ein generelles didaktisches Problem hin: Zum einen Schwächen aufzuzeigen, was eine Verunsicherung bewirkt, und zugleich einem Anfänger zu verdeutlichen, dass jede Regel ihren Bruch in sich trägt. Darüber hinaus wird das alte (Vor-)Urteil des mangelhaften Autors, der lehren müsse, erneut tradiert.

Robert Kraner wies darauf hin, anfangs hätten sie es in den Seminaren so gehalten, dass die Texte vorgelesen wurden und danach diskutiert – nun

³⁷³⁶ Vgl.: <http://www.bundesakademie.de/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁷³⁷ Vgl.: <http://www.text-manufaktur.de/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁷³⁸ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷³⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁴⁰ Vgl.: Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011.

³⁷⁴¹ a.a.O.

³⁷⁴² Vgl.: <http://texthobel.at/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁷⁴³ Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011.

jedoch ziehen sie die Variante der ausgegebenen Kopien vor.³⁷⁴⁴ Eine Teilnehmerin, die zweimal eine Klasse Evelyn Schlags besuchte, schilderte die Bedeutung der gemeinschaftlichen Textarbeit, der Gruppe als Echoraum für ihre Arbeiten wie folgt:

„Hilfreich natürlich auch das Feedback von allen TeilnehmerInnen und der Leiterin. Es ist immer gut zu sehen, dass Meinungen über einen Text und bestimmte Passagen/Wortwahl/Rhythmus etc. auseinandergehen können – am Ende muss man sich also doch selbst ein Bild machen und Sachen für sich entscheiden. Man kriegt dadurch aber immer einen ganz neuen Blick – oder viele Blicke – auf die eigenen Texte und ihre Stärken und Schwächen – das hilft schon sehr. Nach dem Überarbeiten (im Anschluss an das Feedback) bin ich dann meist sehr zufrieden mit meinen <Werken>. Hilfreich – und anregend – auch zu sehen, wie andere Leute schreiben, welche Möglichkeiten es da noch gibt, was funktioniert und was nicht, wie man an eine Aufgabe herangehen kann ...“³⁷⁴⁵

Kraner betont des Weiteren, er bevorzuge die Heterogenität³⁷⁴⁶ der Gruppen, die auch aufgrund jenes der «schreibwerkstatt langschlag wurzelhof» zu Grunde liegenden organisatorischen Systems gegeben sei; nicht nur im Hinblick auf etwaige Vorbildung im Schreiben oder divergente primäre Berufe, sondern ebenso hinsichtlich des Altersspektrums, denn Kraner sehe darin eine Bereicherung für die Textarbeit.³⁷⁴⁷

Von vier erhaltenen Antworten auf die Fragebögen gaben zwei in recht ähnlicher Formulierung an, ein Grund für die Wahl der «schreibwerkstatt langschlag wurzelhof» sei die Person des Lehrenden gewesen,³⁷⁴⁸ eine führte auch an, dass es ihr schwerfalle, ihre Schreibzeiten eigenständig zu etablieren, diese freigehaltene Intensivform erleichtere ihr dies.³⁷⁴⁹

Auffallend ist auch die Wiederkehr der adjektivischen Beschreibung der Seminarblöcke mit den Termini «sehr intensiv»:³⁷⁵⁰

³⁷⁴⁴ Vgl.: Robert Kraner, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: <Mir und der Welt erklären, was der Fall ist.> Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz 2a, 1070 Wien.

³⁷⁴⁵ Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.

³⁷⁴⁶ Vgl. auch: Heterogenität sei hinsichtlich des Alters, des Niveaus gegeben, ebenso ob der Wunsch, AutorIn zu werden, Motivationsgrund sei oder nicht. (Katharina Rohrbeck, Fragebogen, 13. 09. 2011.) – Ebenso: „Altersspektrum sehr weit, was ich allerdings als sehr angenehm empfunden habe, da unterschiedliche Ansichten und Ausdrücke etc. Der Großteil hatte einfach Freude am Schreiben und wollte damit nicht an die Öffentlichkeit.“ (Britta Wedam, Fragebogen, 17. 09. 2011.) „Der Wunsch, AutorIn zu werden, war bei etwa der Hälfte vorhanden, würde ich mal sagen. Andere schrieben <nur für sich>.“ (Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.)

³⁷⁴⁷ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷⁴⁸ Vgl.: „Mich reizten die Kursleiter (renommierte Autoren).“ (Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011.); „Aus hohem Interesse am Thema, aber auch an der Person der Schriftsteller.“ (Britta Wedam, Fragebogen, 17. 09. 2011.)

³⁷⁴⁹ Vgl.: Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.

³⁷⁵⁰ Vgl.: Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011; Britta Wedam, Fragebogen, 17. 09. 2011; Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.

„Das Seminar war sehr intensiv: eine Abendeinheit, in der man Impulstexte besprach und Arbeitsaufträge (immer mehrere) entgegennahm; der Morgen und frühe Nachmittag zum Schreiben; die Nachmittagssession um die entstandenen Texte zu besprechen. Es war großartig – die kasernierte Situation in Langschlag (mitten im Nichts) fördert die Konzentrationsfähigkeit. Wie schon im letzten Jahr habe ich enorm viel Text in sehr kurzer Zeit produziert [!] – jedenfalls für meine Begriffe.“³⁷⁵¹

Die Gründung des Instituts für «Sprachkunst» ist in den Augen Robert Kraners sehr begrüßenswert: Wäre ein solches früher schon Ambitionierten zur Verfügung getanden, so hätte er sich um eine Aufnahme beworben.³⁷⁵² Abgesehen davon vertrete er die Meinung, es sei gut, dass es mittlerweile derart unterschiedliche Formate gebe, in der Länge aber auch in ihrem äußeren Rahmen aufgrund ihrer institutionellen Verortung.³⁷⁵³ Abgrenzen wolle er sich einzig gegen „[...] Schreibwerkstätten im Volkshochschulbereich [...]“³⁷⁵⁴. Um eine Begründung gebeten, räumt er ein, solche Seminare hätten zwar ihre Berechtigung, seien aber „anders“³⁷⁵⁵. Sein Fehlschluss aufgrund mangelnder Kenntnisse wird offensichtlich, wenn Kraner erläutert, „[...] die werden von mehr oder weniger engagierten und erfahrenen SchreibpädagogInnen geführt,³⁷⁵⁶ und das ist auch in Ordnung und gut so, dass es das gibt. Unser Kennzeichen ist, dass wir ausschließlich etablierte AutorInnen als Tutoren ansprechen [...]“³⁷⁵⁷.

Als wesentliche Elemente in der Lehre erachte er die Ermutigung der Teilnehmenden, sich mit ihren Texten einer ehrlichen Kritik auszusetzen, Zwischenräume auszuloten, Wagnisse einzugehen.³⁷⁵⁸ Neben einem langen Atem bräuchten angehende AutorInnen seiner Ansicht nach insbesondere Netzwerke: „Das ist sicher, Vernetzung ist alles.“³⁷⁵⁹ Im Rahmen der «schreibwerkstatt wurzelhof langschlag» laufe diese überwiegend über

³⁷⁵¹ Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.

³⁷⁵² Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷⁵³ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁵⁴ a.a.O.

³⁷⁵⁵ a.a.O.

³⁷⁵⁶ Petra Ganglbauer, Christa Nebenführ, Barbara Neuwirth, Julian Schutting und Renate Welsh sowie bis 2011 Marlen Schachinger lehren bzw. lehrten allesamt in jenem Kontext in spezialisierten Bildungseinrichtungen und können wohl kaum als «mehr oder weniger engagierte und erfahrene SchreibpädagogInnen» bezeichnet werden. Implizit zeigt sich hier auch das Problem der Institution VHS sowie der Nachwehen einer durchaus diskussionswürdigen Schreibbewegung.

³⁷⁵⁷ Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁵⁹ a.a.O.

Vgl. auch: „Wieder aufgefrischter Kontakt zu Evelyn Schlag (e-Mail), zukünftige Veröffentlichung eines Textes in einem Jahrbuch.“
(Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.)

TeilnehmerInnen,³⁷⁶⁰ v.a. unter den ‹Wiederholungstätern›.³⁷⁶¹ Robert Schindel erklärte in einer Podiumsdiskussion den Kontakt mit ehemaligen TeilnehmerInnen und deren weiteren Texten aufrechtzuerhalten, sei ihm unmöglich;³⁷⁶² eine solche „[...] Textmenge schaffe ich nicht [...],“³⁷⁶³ eventuell gelinge es bei dem einen oder dem anderen – es sei „[...] quasi wie mit anderen Schriftstellerfreunden [...]“³⁷⁶⁴.

Robert Kraner betont, er sei froh, dass sie „[...] zur [Literaturzeitschrift] ‹Kolik›³⁷⁶⁵ einen guten Draht haben [...]“³⁷⁶⁶, zum niederösterreichischen Literaturhaus, zur Waldviertel Akademie³⁷⁶⁷ die sie bei der Bewerbung der Seminare unterstützen.³⁷⁶⁸

³⁷⁶⁰ Vgl. auch: Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011; Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011.

³⁷⁶¹ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷⁶² Vgl.: Robert Schindel, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: ‹Mir und der Welt erklären, was der Fall ist.› Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz 2a, 1070 Wien.

³⁷⁶³ a.a.O.

³⁷⁶⁴ a.a.O.

³⁷⁶⁵ Herausgegeben von Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Siehe Kapitel 6. 4., S. 557–566. Vgl. auch: <http://www.kolik.at/> – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.

³⁷⁶⁶ Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

³⁷⁶⁷ Vgl.: <http://www.waldviertelakademie.at/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁷⁶⁸ Vgl.: Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.

6. 4. « Leondinger Akademie für Literatur »

Seit 2005³⁷⁶⁹ existiert die «Leondinger Akademie für Literatur»³⁷⁷⁰, welche aus der Initiative «Sprichcode» hervorging,³⁷⁷¹ einem seit 2001³⁷⁷² angebotenen Literatur- und Fotowettbewerb³⁷⁷³ für Jugendliche veranstaltet von der „[...] Stadtgemeinde Leonding, ³⁷⁷⁴ unterstützt vom Landesschulrat für Oberösterreich, der Arbeiterkammer, dem ORF und den Oberösterreichischen Nachrichten.“³⁷⁷⁵ Als „[...] geistige[n] Vater [...]“³⁷⁷⁶ beider Initiativen bezeichnet Karin Fleischanderl den Lehrer³⁷⁷⁷ und Projektleiter der Initiative NEXTEXT³⁷⁷⁸ des Linzer Stifterhauses Leo Kislinger.³⁷⁷⁹

Wiewohl beide Initiativen von einem annähernd identen Personenkreis³⁷⁸⁰ initiiert wurden, verstehen die beiden künstlerischen LeiterInnen³⁷⁸¹ der «Leondinger Akademie für Literatur» Karin Fleischanderl und Gustav Ernst ihren InteressentInnenkreis für die einjährige,³⁷⁸² jeweils im Herbst beginnende³⁷⁸³ Ausbildung nicht auf jugendliche angehende AutorInnen begrenzt. Im Gegenteil, viele TeilnehmerInnen sind zwischen 40 und 50,³⁷⁸⁴ oft AkademikerInnen, „[...] die in ihrer Freizeit etwas Gescheites machen wollen, und nicht nur Golf und Reisen oder so [...]“³⁷⁸⁵, und welche im Beruf die ihnen

³⁷⁶⁹ Vgl.: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

³⁷⁷⁰ Die Namensgebung mit dem Wort «Akademie» begründet Karin Fleischanderl mit dem Wunsch, den anspruchsvollen Charakter auch im Namen wiederzugeben. (Vgl.: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.)

³⁷⁷¹ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁷² Vgl.: <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4-1,Das-Team> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.

³⁷⁷³ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁷⁴ Die Stadtgemeinde Leonding stellt neben den Räumlichkeiten die organisatorische Abwicklung zur Verfügung. Damit beauftragt ist Eva Heitzinger, die im Kulturamt Leonding tätig ist. (Vgl.: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.)

³⁷⁷⁵ <http://www.arbeiterkammer.com/online/jugend-literaturwettbewerb-sprichcode-neue-schiene-first-job-hauptpreis-1000-euro-24234.html?mode=711&STARTJAHR=2008> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.

³⁷⁷⁶ Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

³⁷⁷⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁷⁸ „NEXTEXT, das ist die junge veranstaltungsreihe am literaturhaus/stifterhaus linz! ein netzwerk von literaturbegeisterten menschen unter 30, ein offenes kollektiv, das in gemeinsamen prozessen und prozeduren, immer wieder das zu produzieren versucht, was notwendig, wichtig und interessant ist.“ (Vgl.: <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4,Nexttext> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.)

³⁷⁷⁹ Vgl.: <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4-1,Das-Team> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.

³⁷⁸⁰ «Sprichcode»: Leo Kislinger und Gustav Ernst; «Leondinger Akademie für Literatur»: Leo Kislinger, Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. (Vgl.: <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4-1,Das-Team> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.) (Sowie: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.)

³⁷⁸¹ Vgl.: <http://www.kolik.at/akademie.php> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁷⁸² Vgl.: a.a.O.

³⁷⁸³ Vgl.: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

³⁷⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁸⁵ a.a.O.

möglich erscheinende Klimax erreicht haben und sich nun einen Traum erfüllen:³⁷⁸⁶ Das Schreiben.³⁷⁸⁷ Hierfür wünschen sie sich gezielte Hilfestellungen und Förderung.³⁷⁸⁸

Das Lehrangebot der «Leondinger Akademie für Literatur» visiere bewusst, so Gustav Ernst, Interessierte an, „[...] die auch andere Dinge zu tun haben [...]“³⁷⁸⁹, in der Regel seien sie überaus motiviert und kämen, um gezielt ein eigenständiges längeres Projekt zu entwickeln und/oder zu verfolgen. Das Seminarjahr bezeichnet er als „Zwischenschritt“³⁷⁹⁰, es sei „[...] eine Schreibfindung, eine Arbeitsfindung, eine Selbstfindungszeit als AutorIn [...]“³⁷⁹¹, deshalb gebe es auch keinen Abschluss im klassischen Sinne: „Literatur ist nicht abzuschließen, das geht weiter, es gibt ein Zwischenzertifikat [mit der Aussage], das habt ihr gemacht – und jetzt erwarten wir, dass es los geht. Bestückt mit Wissen.“³⁷⁹²

Anne Jan bewarb sich bei der «Leondinger Akademie für Literatur», weil sie den Eindruck hatte, es sei „[...] etwas exklusiver [...]“³⁷⁹³, insbesondere im Vergleich zu anderen Angeboten, was sie im Interview nachträglich als „Irrtum“³⁷⁹⁴ bezeichnet. Die Gruppe, an der sie teilnimmt, erlebt sie als sehr inhomogen, es treffe nicht auf alle zu, dass der Wunsch nach einer beruflichen Ausbildung als AutorIn der Grund für ihre Teilnahme darstelle;³⁷⁹⁵ sie sei „[...] teils überrascht über das Niveau, teils überrascht über das Nicht-Niveau [...]“³⁷⁹⁶. Mangelnde Qualität konstatiert sie einerseits auf der Textebene, andererseits im Hinblick auf „[...] gruppendynamisches Wissen [...]“³⁷⁹⁷. Sie fragte sich zu Beginn, ob es einen Rahmen gebe, wie gearbeitet werde, wie Feedback zu geben sei.³⁷⁹⁸

Als Gründe für ihre Bewerbung nennt Anne Jan im Interview den Wunsch, sich ein Netzwerk aufzubauen,³⁷⁹⁹ sich in den Literaturbetrieb hineinzuwagen und

³⁷⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁸⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁸⁹ Gustav Ernst, 21. 09. 2010: Lehrjahre. Zwischen Marktchancen und künstlerischem Anspruch: Ausbildungsvarianten für Schreibende. Podiumsdiskussion, Werkstatt Kunstberufe.

³⁷⁹⁰ a.a.O.

³⁷⁹¹ a.a.O.

³⁷⁹² a.a.O.

³⁷⁹³ Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011.

³⁷⁹⁴ a.a.O.

³⁷⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁹⁶ a.a.O.

³⁷⁹⁷ a.a.O.

³⁷⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁷⁹⁹ Vgl.: a.a.O.

Vgl. ebenso: Anonym LA I, Fragebogen, 01. 11. 2011.

existente, sie seit langem behindernde Ängste abzubauen.³⁸⁰⁰ Sie habe vor vielen Jahren, als „[...] eine der ersten SchülerInnen [...]“³⁸⁰¹ in der «schule für dichtung» eine Klasse besucht, und damals den Prozess der Textkritik als „[...] ziemlich vernichtend und schrecklich [...]“³⁸⁰² erlebt, da die Kritik des Lehrenden zwar von der Aussage «ein guter Text» ausging, alsdann jedoch ein «aber» folgte, welches sie als dominant erlebte; alle nachfolgenden Kommentare wogen weitaus schwerer als jenes «gut» zu Beginn.³⁸⁰³ Der zu jener Zeit dort verkehrende Kreis ließe sich ihrer Einschätzung nach am ehesten als „[...] eine Clique [...]“³⁸⁰⁴ beschreiben, in der man als junge/r AutorIn „[...] keine Chance hat [...]“³⁸⁰⁵, einen nachhaltigen Kontakt aufzubauen und hineinzuwachsen.³⁸⁰⁶ Implizit zeigt sich in diesen Aussagen Anne Jans sehr deutlich der Nachteil punktueller Maßnahmen, die den Einzelnen nach einer kurzen Seminareinheit erneut sich selbst überlassen, nicht realisierend, dass die Methode des Feedbacks auch eines Trainings bedarf und in einer Gruppe Lernender sich erst mit der Zeit jene Atmosphäre entwickelt, die einer solchen Lehrmethode dienlich ist.

Das Auswahlverfahren der «Leondinger Akademie» sieht vor, dass neben einer Biobibliografie Textausschnitte im Ausmaß von 5–10 Normseiten einzureichen sind.³⁸⁰⁷ Pro Jahrgang werden „[...] (maximal) dreizehn [...]“³⁸⁰⁸ TeilnehmerInnen ausgewählt. Durchschnittlich bewerben sich rund 30 Interessierte um eine Aufnahme.³⁸⁰⁹

Vorbilder für die Akademie habe es, so Karin Fleischanderl im Interview, nicht gegeben, da zu jener Zeit den beiden Hauptverantwortlichen einzig das «DLL» und die «schule für dichtung» bekannt waren, die ihnen beide nicht geeignet schienen:³⁸¹⁰ „Leipzig ist ein Universitätslehrgang, der [...] vier Jahre dauert, und die «Leondinger Akademie» dauert genau [...] 10³⁸¹¹ dreitägige Sitzungen; [...] das ist etwas ganz anderes, was man in einem Jahr erreichen kann [...]“³⁸¹² Im Vergleich zur «schule für dichtung» sei die «Leondinger Akademie für

³⁸⁰⁰ Vgl.: Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011.

³⁸⁰¹ a.a.O.

³⁸⁰² a.a.O.

³⁸⁰³ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁰⁴ a.a.O.

³⁸⁰⁵ a.a.O.

³⁸⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁰⁷ Vgl.: <http://www.kolik.at/akademie.php> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁸⁰⁸ a.a.O.

³⁸⁰⁹ Vgl.: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

³⁸¹⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁸¹¹ Vgl. hierzu: „[...] acht 3-tägige Wochenend-Workshops (einen pro Monat) [...]“ laut der Homepage. (<http://www.kolik.at/akademie.php> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

³⁸¹² Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

Literatur» die „[...] mittelfristige Variante [...]“³⁸¹³, sie reiche über die punktuellen Begegnungen, welche die «schule für dichtung» ermögliche, hinaus und sei hierdurch auch „[...] ein bisschen profunder [...]“³⁸¹⁴. Zur langjährigen Ausbildungsform im Rahmen eines universitären Studiums äußert sich Karin Fleischanderl skeptisch: „Wobei ich glaube, dass für das Schreiben diese [Länge von] vier Jahre[n] nicht wirklich was bringt. [...] Leipzig hat ja sehr viel[e Lehrinhalte] rundherum, [...] auch Theoretisches, [...] eine literaturwissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Ausbildung dazu; die wird von uns überhaupt nicht geliefert.“³⁸¹⁵ Außerdem ist sie der Meinung, dass die Ausweitung einer Ausbildung auf mehrere Jahre den Institutston unweigerlich fördere:

„Ich glaube, dass dieses eine Jahr ganz gut ist [...]. [B]ei Leipzig hat man manchmal das Gefühl, die entwickeln [...] so eine Art Gemeinschaftssprache, das hat so etwas – handwerklich Perfektes, was sich aber sehr ähnelt; ich glaube, in diese Gefahr geraten wir [...] nicht, [...] da bleiben die Leute sehr individuell, jeder geht in seine Richtung weiter, und wird sich halt auf anderen Ebenen, bei anderen Institutionen neuen Input [...] besorgen. [...] [D]ass man da wirklich [...] austauschbare Produkte hervorbringt, die Gefahr besteht bei uns in keiner Weise.“³⁸¹⁶

Auch im Hinblick auf die relativ junge «Sprachkunst» habe sie diese Bedenken: „[W]enn etwas unterrichtet wird, dann werden Vorgaben gegeben, und man [der Studierende] versucht, diesen Vorgaben zu entsprechen. Das liegt in der Sache begründet, dass man da halt gewisse Stile, Sprechweisen hervorbringt [...]. Die Frage ist dann immer, ob jemand dabei stehen bleibt oder darüber hinaus gehen kann [...]“³⁸¹⁷

Dennoch habe sie keine Einwände gegen die Etablierung eines universitären Institutes in Wien: „Es passt schon, dass es das gibt. Das ist ein Trend, dass das Schreiben immer mehr verschult und unterrichtet werden kann, also ist es irgendwie nahe liegend, dass man so etwas an der Uni auch unterrichtet.“³⁸¹⁸

Gustav Ernst betont, es gebe „[...] verschiedene Handwerklichkeiten [...]“³⁸¹⁹: „Das Handwerkliche ist ja auch gefärbt von der persönlichen Schreibart. Wie man das Handwerk verwendet, das färbt aufs Handwerk ab.“³⁸²⁰ Dies sehe

³⁸¹³ a.a.O.

³⁸¹⁴ a.a.O.

³⁸¹⁵ a.a.O.

³⁸¹⁶ a.a.O.

³⁸¹⁷ a.a.O.

³⁸¹⁸ a.a.O.

³⁸¹⁹

Gustav Ernst, 21. 09. 2010: Lehrjahre. Zwischen Marktchancen und künstlerischem

Anspruch: Ausbildungsvarianten für Schreibende. Podiumsdiskussion, Werkstätte Kunstberufe.

³⁸²⁰ a.a.O.

man auch gut an den GastautorInnen: Jede/r schreibe anders; „[...] es gibt gewisse Übereinstimmungen, aber es ist anders gefärbt [...]“³⁸²¹.

Die Einbindung von GastdozentInnen wird, wie vielfach an Lehr- oder Studienorten praktiziert, als weitere Möglichkeit gesehen, die Entstehung eines etwaigen Institutstons zu verhindern. Das Grundkonzept der «Leondinger Akademie für Literatur», die auf keinem Curriculum basiert, sieht neben dem „Hauptbetreuer“³⁸²² Gustav Ernst eine Beteiligung verschiedener GastdozentInnen vor,³⁸²³ welche für einige Stunden eingebunden werden, weil die künstlerischen LeiterInnen die Ansicht vertreten, „[...] dass diese Abwechslung [...] den Schreibenden gut tut [...]“,³⁸²⁴ da sie hierdurch „[...] verschieden[e] Schreibarten und [...] Zugangsweisen kennen lernen [...]“³⁸²⁵.

Zum Beispiel sind im Arbeitsjahr 2011/12 neben Gustav Ernst auch „[...] Antonio Fian (Wien), Paulus Hochgatterer (Wien), Anna Mitgutsch (Leonding/Linz), Kathrin Röggla (Berlin), Robert Schindel (Wien), Sabine Scholl (Berlin), Margit Schreiner (Linz) und Herbert J. Wimmer (Wien) [...]“³⁸²⁶ als Lehrende vorgesehen.

Eine Überschneidung der Lehrenden mit den in der Literaturzeitschrift «Kolik»³⁸²⁷, herausgegeben von Gustav Ernst und Karin Fleischanderl,³⁸²⁸ vertretenen AutorInnen ist auffallend. Fian, Hochgatterer³⁸²⁹, Röggla³⁸³⁰, Schindel³⁸³¹, Scholl³⁸³², Wimmer³⁸³³ trugen nicht nur zur aktuellen Ausgabe Nr. 53³⁸³⁴ bei, man könnte insbesondere Antonio Fian³⁸³⁵ als «Hausautor» der «Kolik» bezeichnen.

³⁸²¹ a.a.O.

³⁸²² Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

³⁸²³ Vgl.: a.a.O.

³⁸²⁴ a.a.O.

³⁸²⁵ a.a.O.

³⁸²⁶ <http://www.kolik.at/akademie.php> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁸²⁷ Seit 1997. (Vgl.: http://www.kolik.at/zu_kolik.php – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

³⁸²⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁸²⁹ 5-mal. (Vgl.: <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=115> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

³⁸³⁰ 19-mal. (Vgl.: a.a.O.)

³⁸³¹ 15-mal. (Vgl.: a.a.O.)

³⁸³² 10-mal. (Vgl.: a.a.O.)

³⁸³³ 33-mal. (Vgl.: a.a.O.)

³⁸³⁴ Die Ausgabe Nr. 53 ist die letzte auf der Homepage verzeichnete. (Vgl.: <http://www.kolik.at/archiv.php?aktuell=1> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

Das Heft Nr. 54 erscheint offenbar im November 2011. (Vgl.: Ruprecht, Hans:

Literaturzeitschrift «Kolik». sprach'FORM. URL:

http://www.sprachform.ch/projekte_literaturzeitschrift-kolik.html – Zuletzt eingesehen am 14.11.2011. Inzwischen offline.) Das Erscheinen des Heftes Nr. 55 ist für Jänner/Februar 2012 angekündigt. (Vgl.: Ruprecht, Hans: Literaturzeitschrift «Kolik». sprach'FORM. URL:

http://www.sprachform.ch/projekte_literaturzeitschrift-kolik.html – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

Gustav Ernst äußerte sich in einem Interview zum Lernprozess, der durch „[...] erfahren[e] literarisch[e] Autorinnen und Autoren [...] möglich sei, in Form einer recht konkreten Nennung jener Bereiche, die seines Erachtens lehrbar sind: ‹Schreibhaltungen, sprachliche und literarische Sensibilität, Lösungs- und Gestaltungsmöglichkeiten, Darstellungsverfahren, das Wesen literarischer (Knochen-)Arbeit, Disziplin und Selbstkontrolle, Marktbedingungen, Kritik und Kühnheit.› Und was muss man selbst mitbringen? ‹Lern- und Arbeits-eifer, Ausdauer und starke Nerven, Talent und einen ‚brennenden Kern‘.›“³⁸³⁶.

Diese GastdozentInnen werden in der Regel für Samstag bzw. Sonntag Vormittag eingeladen,³⁸³⁷ und stellen den Lernenden nach einem kurzen Input eine Aufgabe, an der alsdann gearbeitet und die am Nachmittag in Feedbackrunden besprochen wird.³⁸³⁸ Ob und in welchem Ausmaß sie auch theoretische Themen in ihre Unterrichtseinheit einbauen, ist ihnen freigestellt:³⁸³⁹ Jede/r „[...] soll [...] sein Programm machen, wie es ihm entspricht [...]“³⁸⁴⁰, so lautet die Methodendirektive. Dies birgt bei mangelnder pädagogischer Befähigung einer/s Lehrenden Gefahren in sich.

Ein/e TeilnehmerIn schildert am Fragebogen:

„Beeindruckt haben mich besonders: Die pädagogische Begabung von Robert Schindel, das Fruchtbarmachen von autobiografischem Material durch Margit Schreiner, die Ernsthaftigkeit und Strenge von [Anna] Mitgutsch, die Brillianz, Frische von [Gerhard] Rühm, sein Ansatz Sprache als Spielmaterial anzusehen, die Präzision und das Unerwartete, das dadurch aus einfachsten Dingen entstehen kann; die spontanen Kleindramen von Gustav Ernst; weniger beeindruckt haben mich: die theoretischen Einführungen von Ernst [...]“³⁸⁴¹

Er/sie habe von beiden Seiten – DozentInnen wie KollegInnen – in gleichem Maß gelernt.³⁸⁴² Ein/e anderer betont, ihm/ihr seien die Anregungen der KollegInnen wertvoll gewesen, die DozentInnen begegneten den Lernenden auf Augenhöhe.³⁸⁴³

Das Hauptaugenmerk will Karin Fleischanderl bei allen DozentInnen auf der praktischen Textarbeit wissen.³⁸⁴⁴ Als Lehrinhalt wird von ihrer Seite angeregt,

³⁸³⁵ 47-mal. (Vgl.: <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=6> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

³⁸³⁶ Kramsberger, Simone: Dichter von der Schulbank. Büchereiverband Österreichs. URL: http://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp1_11/14_15.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁸³⁷ Vgl.: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

³⁸³⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁸³⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁴⁰ a.a.O.

³⁸⁴¹ Anonym LA I, Fragebogen, 01. 11. 2011.

³⁸⁴² Vgl.: a.a.O.

³⁸⁴³ Vgl.: Anonym LA II, Fragebogen, 21. 08. 2011.

³⁸⁴⁴ Vgl.: Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

die eigene Schreibhaltung darzulegen.³⁸⁴⁵ Die einzige Direktive ist, „[...] dass ein jeder eine Schreibaufgabe gibt und [...] die Ergebnisse bespricht [...]“³⁸⁴⁶.

Ein seriöse/r Lehrende/r

„[...] muss erkennen, worin [die] Stärken des jeweiligen Schreibenden bestehen und [...] den Schreibenden darin bestärken; ein großer Teil besteht auch darin, dass man einfach die Fehler erkennt [...], dass man Anfänger oder Studenten darauf hinweist [...] und [dabei] hilft [...], sie auszumerzen; wenn beides gelingt, ist eigentlich eh schon viel getan [...]. Mancher schreibt [...] langwierige Liebesromane, und dabei ist seine Stärke eine kurze, groteske, satirische Miniatur; wenn man merkt, dass es für jemanden eine gewisse Richtung gibt, in der es ihm gelingt [...], dann müsste man ihm [...] sagen: «Dort bist du zuhause, probiere es noch einmal in diese Richtung.» Im Grunde ist es auch eine psychologische Betreuung, zu sehen, was jemand eigentlich will und was man aus ihm herausholen kann.“³⁸⁴⁷

Einblicke in den literarischen Betrieb zu gewähren ist Teil des Seminars, und die Lektorin Angelika Klammer, der Leiter der Abteilung Literatur im ORF in Wien Peter Klein sowie die Literaturwissenschaftlerin und Literaturkritikerin Daniela Strigl werden hierzu als GastautorInnen eingeladen.³⁸⁴⁸

Gezielte Auseinandersetzung mit Werken anderer AutorInnen sei nicht Teil der Lehre,³⁸⁴⁹ Lektürehinweise werden von manchen DozentInnen ab und an eingebaut,³⁸⁵⁰ eine „[...] richtige Lektüre-empfehlung gibt es nicht [...]“³⁸⁵¹. Dies deckt sich auch mit der Aussage Anne Jans, dass dieser Aspekt des Lernens Literarischen Schreibens durch bewusstes Lesen der Primärliteratur, durch die Aneignung von Lektüretechniken mit dem Blick des Autors, der Autorin und speziell daraus hervorgehenden Fragestellungen an der «Leondinger Akademie» fehle.³⁸⁵²

Aufgrund des mangelnden äußeren Rahmens konstatiert Anne Jan im Interview ein Zufallsprinzip: Komme es während des Textfeedbacks zu einem allgemeineren Thema, habe Gustav Ernst sich manchmal theoretisch ein und erläutere jenen Aspekt.³⁸⁵³ Ähnlich äußert sich ein/e andere/r,³⁸⁵⁴ der/die zudem darauf hinweist, dass „[...] Strategien der Selbstbehinderung [...] von den LeiterInnen thematisiert, identifiziert, besprochen [werden sollten] und

³⁸⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁴⁶ a.a.O.

³⁸⁴⁷ a.a.O.

³⁸⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁴⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁵⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁵¹ a.a.O.

³⁸⁵² Vgl.: Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011.

³⁸⁵³ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁵⁴ Vgl.: Anonym LA I, Fragebogen, 01. 11. 2011.

neue Strategien [des Umgangs damit] erarbeitet werden [...]“³⁸⁵⁵ sollten.

Zwei strichen in ihrer Antwort den durch eine zu große Gruppe erschwerten Lernprozess sehr klar hervor,³⁸⁵⁶ und eine/r merkte zur Bedeutung der Feedbackrunden weiters an:

„Das Feedback der TeilnehmerInnen und LektorInnen [...] bietet konkrete Anhaltspunkte, die eigene literarische Position zu reflektieren und zu bestimmen.“³⁸⁵⁷ Das Schreiben der LektorInnen ist sehr unterschiedlich. Auch das gibt Gelegenheit, nachzufühlen, wo man steht, wo man sich literarisch zuhause fühlt (etwa mehr bei einem experimentellen Zugang wie Rühm oder einem autobiographischen wie Mitgutsch oder Margit Schreiner); die Bandbreite weckt auch die Lust, bisherige Dogmen des eigenen Schreibens infrage zu stellen und Neues auszuprobieren; besonders wichtig dabei auch, die SchriftstellerInnen persönlich zu erleben und nicht bloß als Autorennamen auf Büchern; das verunsichert gleichzeitig auch; mit der Verunsicherung fühlte ich mich allein; da fehlte mir die individuelle Aufbauarbeit, das Einzelgespräch, das Herausarbeiten der Stärken, die positive Bestätigung und Ermutigung zur und die Begleitung der Weiterarbeit. Ich hätte es lieber gehabt, nicht alle Texte in großer Runde zu besprechen, sondern mit LektorInnen vertiefende Vieraugengespräche zu meinen Texten zu haben; so auch eine Gelegenheit mit AutorInnen nicht bloß an einem Tisch im Gasthaus zu sitzen, sondern ungestört am Text zu arbeiten. Meine Erwartung vor dem Seminar war, hier würde mein Selbstbewusstsein, mein Selbstwert als Autor aufgebaut. Diese Erwartung hat sich nicht in dem Maß erfüllt, wie ich gehofft habe. Schreibplätze sollten ausreichend zur Verfügung stehen, wo jeder in Ruhe arbeiten kann (nicht in der Pension oder im Café oder an einem Tisch nebeneinander geschichtet).“³⁸⁵⁸

Dies zeigt deutlich die umfassenden Erwartungen angehender AutorInnen, die den Aufbau der Lehre, strukturiert durch ein Curriculum, die Mischform aus Einzeltutorium/Mentorat und Workshop als Idealzustand schildern, der in der Regel an finanziellen Ressourcen scheitert; die Notwendigkeit jede/n sehr individuell zu betreuen, kann aber auch in ein Zuviel münden, wie Ortheil dies im Interview schilderte.³⁸⁵⁹ Die Textfeedbackrunden, die Anne Jan als dominiert von vagen Äußerungen, auf die keine klare Pointierung jedes Statements im gefällt-mir-Duktus eingefordert wurde,³⁸⁶⁰ beschreibt ein/e andere/r als Prozess, dies habe sich im Laufe der Blockseminare, die er/sie besuchte, auffallend gebessert.³⁸⁶¹ Gustav Ernsts die Feedbackrunden jeweils

³⁸⁵⁵ a.a.O.

³⁸⁵⁶ Vgl.: Anonym LA I, Fragebogen, 01. 11. 2011; Anonym LA II, Fragebogen, 21. 08. 2011.

³⁸⁵⁷ Vgl. auch: Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011; Anonym LA II, Fragebogen, 21. 08. 2011; Anonym LA III, Fragebogen, 08. 01. 2010.

³⁸⁵⁸ Anonym LA I, Fragebogen, 01. 11. 2011.

³⁸⁵⁹ Vgl.: Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

³⁸⁶⁰ Vgl.: Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011.

³⁸⁶¹ Vgl.: Anonym LA II, Fragebogen, 21. 08. 2011.

abschließende Textkommentare erlebt Anne Jan als „[...] immer ein bisschen mit Sarkasmus und Humor [gewürzt], aber sehr wertschätzend [...]“³⁸⁶², auch bei eklatant schwachen Texten „[...] recht schonend [...]“³⁸⁶³, implizit enthielten Gustav Ernsts Kommentare dennoch die klare Aufforderung des Nachmals.³⁸⁶⁴ Formale Vorgaben, speziell für die eine oder den anderen TeilnehmerIn, habe es im Rahmen der Aufgabenstellung des/r Lehrenden nicht gegeben, es werden allgemein eher die Stärken und Schwächen der Sprache fokussiert; bzw. wird seitens der DozentInnen reflektiert, wie sich diese bei Einzelnen verändert.³⁸⁶⁵

Als Vorteil einer institutionellen Ausbildung gegenüber dem autodidaktischen Lernen wird vor allem die Möglichkeit der Begegnung mit Gleichgesinnten, die Möglichkeit der Vernetzung genannt, es werden aber auch unterschiedliche Lern- und Arbeitsmodi ins Spiel gebracht. Für manche sei der äußere Rahmen des Austauschs, der Begegnung mehr als nur hilfreich: „Ich brauche das Kollektiv, die Kontinuität, Aufgabenstellungen, Termine ...“³⁸⁶⁶, notierte eine/r. Darüber hinaus stellt Anne Jan fest, es sei ihr durch die Blockvariante der Lehre kaum möglich gewesen, Techniken zu entwickeln, um das Schreiben in ihren Alltag zu integrieren, ihr zumindest falle dies bei kontinuierlichen wöchentlichen Terminen wesentlich leichter.³⁸⁶⁷

Zusätzlich zu den Wochenendblöcken ist es an der «Leondinger Akademie» möglich, ein eingereichtes Projekt über ein Jahr hin zu verfolgen und sich mittels „Online-Betreuung“³⁸⁶⁸ ein Feedback Gustav Ernsts zu diesem Arbeitsvorhaben zu holen.³⁸⁶⁹ Diese Form der Betreuung versteht sich als Einladung, die zumeist gerne in Anspruch genommen wird.³⁸⁷⁰

Finanzielle Motive der Lehrenden sieht Fleischanderl nicht als problematisch an:

„Ein Autor sucht immer Zusatzverdienste [...]. Man braucht Lesungen, man schreibt in der Presse, man schreibt hin und wieder ein Hörspiel [...], es ist immer eine Mischkalkulation [...], da ist halt das Lehren jetzt auch noch dazugekommen. [...] [Elfriede] Jelinek wird nicht lehren – warum sollte sie? [Christoph] Ransmayr hat es auch nicht notwendig, [Daniel] Kehlmann auch nicht. Aber wenn man Kehlmann das Angebot machen würde, unterrichte ein Jahr, ein Semester an irgendeiner Uni,

³⁸⁶² Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011.

³⁸⁶³ a.a.O.

³⁸⁶⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁶⁶ Anonym LA II, Fragebogen, 21. 08. 2011.

³⁸⁶⁷ Vgl.: Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011.

³⁸⁶⁸ Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.

³⁸⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

ob er nicht [...] «ja» sagen würde? Es geht auch um die Vorstellung, jemandem etwas beibringen zu können [...].“³⁸⁷¹

Die Relevanz einer pädagogischen Befähigung, die hier anklingt, wird zudem oftmals durch ein weiteres (Vor-)Urteil übertüncht, das sich großer Beliebtheit erfreut: Lehrende im Bereich des Schreibens seien nur zweitklassige AutorInnen, die anderen hätten es nicht Not:

„Das führt jetzt sehr tief in den augenblicklichen Zustand des Literaturbetriebs hinein. Wer wären demnach gerade die Autoren ersten Ranges, sind das Menasse, Glavinic oder weiß ich nicht wer – also, meiner Meinung nach, ist der Fian immer noch der bessere Autor, also ich glaube, der Fian ist absolut kein Autor zweiten Ranges, [...] da kann man jetzt alle der Reihe nach durch machen, es gibt keine, die zweitrangig sind. Ich glaube [...], dass sich die Situation des Schreibens sehr geändert hat, in den letzten zehn oder zwanzig Jahren, das hat einerseits damit zu tun, dass die Publikationsmöglichkeiten viel größer geworden sind [...] und dass die Verlage mit den neuen Techniken auch leichter publizieren können. Früher hat es [...] einen «Suhrkamp Verlag» [gegeben], [...] einen «Hanser», [...] «Residenz», und dort hat man veröffentlichen müssen, damit man wer war. Mittlerweile kann man auch [...] [zum Beispiel] in der «Bibliothek der Provinz» veröffentlichen und trotzdem einen Stand haben. Das hängt damit zusammen, dass sich das sehr dezentralisiert hat, [...]. [D]er Literaturbetrieb, der große Betrieb, macht eh nur mehr Sachen, die irgendwie verkaufbar sind, literarische Qualität spielt auch keine Rolle, das Ding muss sich verkaufen [...].“³⁸⁷²

³⁸⁷¹ a.a.O.

³⁸⁷² a.a.O.

6. 5. Weitere Varianten der Lehre in Österreich

Neben den hier bislang detailliert dargestellten Initiativen gibt es in Österreich noch weitere, die wenn nicht umfassend dokumentiert, zumindest erwähnt werden sollen:

Manche fokussieren einen bestimmten Aspekt, eine Gattung zum Beispiel³⁸⁷³ eine ausschließliche Altersgruppe Schreibender oder ein bestimmtes Geschlecht³⁸⁷⁴ oder auch zeitlich begrenzte Angebote auf hohem Niveau³⁸⁷⁵.

³⁸⁷³ Vgl.: Hier eine Auswahl:

«uniT»: «Drama Forum»:

<http://www.dramaforum.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Schreibklassen an Theatern wie zum Beispiel jene des Schauspielhauses

(<http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content-id=1189719848097&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

oder die JungeBurg (http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/junge_burg/zum-mitmachen.at.php – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

«drehbuchFORUM»:

<http://www.drehbuchforum.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Kinder- und Jugendliteratur:

<http://www.stube.at/fernkurs/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁷⁴ Vgl.: u. a.:

für Frauen:

Arbeitskreis Schreibender Frauen, 1980 von Elfriede Haslehner gegründet, nunmehr geleitet von Barbara Neuwirth.

(Vgl.: Neuwirth, Barbara: Schreibfluß 1980–2000. Eine literarische Anthologie und Dokumentation der Arbeitsgemeinschaft Autorinnen. Wien: Promedia Verlag 2000. S. 252.

Sowie: Ein Gespräch im Arbeitskreis schreibender Frauen. In: Kulturjahrbuch 4. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Hg.: Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985. S. 106–112. Außerdem: Barbara Neuwirth im Interview, 07. 01. 2009.)

Frauenschreibwerkstatt sowie Schreibwerkstatt für Jugendliche im Literaturhaus Mattersburg:

http://www.literaturhausmattersburg.at/index.php?article_id=7 – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.

http://www.literaturhausmattersburg.at/index.php?article_id=397 – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.

Junge Literaturwerkstatt Wien:

<http://www.semierinsayif.com/sites/bio.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Jugend-Literatur-Werkstatt Graz:

<http://www.literaturwerkstatt.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁷⁵ Vgl.: Schreibwerkstatt der Akademie Graz:

http://www.akademie-graz.at/programm_detail.php?id=20080424105614 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Vgl. hierzu auch: „Seminare davor bei Julian Schutting (veranstaltet von der «Akademie Graz»), ein Drehbuchworkshop bei Gustav Ernst (veranstaltet vom «Drehbuchforum»). Von Schutting war ich begeistert. Wenig Teilnehmer (8), große Kompetenz bei Schutting, sein feines Gehör für Sprache und seine Fähigkeit, dieses auch zu kommunizieren; seine überraschende, abwechslungsreiche Aufgabenstellung, auch kleine Dinge, für die nur wenig Zeit war. Ein gemeinsamer Spaziergang, alle beschrieben den Ort, den wir besucht haben. Überhaupt sein Insistieren auf genaues Beschreiben und sein Rat, mit offenen Augen und Sinnen durch die Straßen zu gehen und die Poesie der einfachen Dinge sehen zu lernen, die Poesie des Zufalls.“ (Anonym LA I, Fragebogen, 01. 11. 2011.)

Der 6-semesterige Lehrgang «Literarisches Schreiben» am «Institut für Narrative Kunst», den die Autorin dieser Arbeit leitet, soll hier nur der Vollständigkeit halber ergänzt werden.

Alljährlich findet im Vorfeld sowie parallel zu den «Tagen der Deutschsprachigen Literatur» der «Klagenfurter Literaturkurs» statt. Neben der Möglichkeit, das Wettlesen um einen der angesehensten Literaturpreise Österreichs vor Ort zu verfolgen, die kulturellen Veranstaltungen rund um diese Tage zu besuchen, hat auch jede/r StipendiatIn die Möglichkeit zu einem Gespräch mit einem/r der drei TutorInnen,³⁸⁷⁶ welche seit 2008 selbst³⁸⁷⁷ aus anonym³⁸⁷⁸ eingereichten Texten die KandidatInnen wählten. Die Initiative ist nicht als Ausbildung zu sehen, da in einem solch kurzen Gespräch mit einem Tutor, einer Tutorin³⁸⁷⁹ einzig ein Textfeedback auf die eingereichte Arbeit erfolgen kann, wohl aber ist es eine Möglichkeit der Vernetzung. Mit angehenden und arrivierten KollegInnen, mit während des Wettbewerbs anwesenden VerlegerInnen und AgentInnen, denen auch die Texte der StipendiatInnen zur Verfügung gestellt werden. Steffen Popp, Stipendiat des Jahres 2003,³⁸⁸⁰ schrieb hierzu unter dem Titel «Voraussetzung: <Lust auf mehr>»:

„Generell geht es bei solchen Gesprächen um und über Texte weniger um eine Technik des Schreibens als um eine Kritik des bereits Geleisteten, mit Blick auf die weitere Arbeit des jeweiligen Autors. Was man gemeinhin mit <Schreiben lernen> verbindet, wird dabei vorausgesetzt: Beherrschung der Duden-Grundregeln, ein individuelles Unbehagen an ihnen und allem, was bisher geschrieben steht, und Lust auf mehr. Wer schreibt, stellt sich selbst und seinen Bezug zur Welt über den Text her [–] an dieser Kontur muss gearbeitet werden, das ist alles.“³⁸⁸¹

«Schreibzeit», «Dschungel Wien»:

<http://www.dschungelwien.at/aktiv/nachwuchs/schreibzeit/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Universität für Translationswissenschaften, im Rahmen des MA-Programms Übersetzen bietet Daniela Beuren die Lehrveranstaltung «Kreatives Schreiben» an.

(http://homepage.univie.ac.at/juergen.buchinger/?vlvz/?lvnr=340237&show_info_gruppe=1&semester=W2010&include=kurzkommentar,leistungskontrolle,voraussetzung,literatur,methoden&exclude=inf_link – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁸⁷⁶ Vgl.: Frank, Barbara: Ist Literatur lernbar? o. D. URL:

<http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/566> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁸⁷⁷ Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/19> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁷⁸ Vgl.: Frank, Barbara: Ist Literatur lernbar? o. D. URL:

<http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/566> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁸⁷⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁸⁸⁰ Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/19> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁸¹ Popp, Steffen: Lust auf mehr. o. D. <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/19> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Auffallend ist der stetig steigende Prozentsatz an StipendiatInnen, die am «DLL» oder in Hildesheim studieren.³⁸⁸² 2011 studierten sechs der neun StipendiatInnen «Literarisches Schreiben»; die übrigen drei³⁸⁸³ studierten philologische Richtungen.³⁸⁸⁴ Zum Vergleich: 2010 studierten sieben von neun an Literaturinstituten;³⁸⁸⁵ 2009 waren es sechs von neun, die Schreiben studierten oder zumindest punktuelle Ausbildungen³⁸⁸⁶ besuchten;³⁸⁸⁷ 2008 waren es acht von neun;³⁸⁸⁸ 2007 waren es hingegen nur drei von neun;³⁸⁸⁹

³⁸⁸² Vgl.: Frank, Barbara: Ist Literatur lernbar? o. D. URL:

<http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/566> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁸⁸³ Zwei davon aus Österreich: Martin Fritz, Vergleichende Literaturwissenschaft und Deutsche Philologie (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/3168> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Sarah Wipauer, Sinologie und Vergleichende Literaturwissenschaft (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/3187> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), eine aus Deutschland: Verena Boos, Sinologie und Anglistik (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/3165> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁸⁸⁴ Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/2886> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁸⁵ Zwei Deutsche kamen aus anderen Studienrichtungen: Stefanie Gleißner, Neuere Deutsche Literatur und Religionswissenschaften (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/2236> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Frauke Scheffler Geschichte und Nordamerikastudien (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/2242> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.).

³⁸⁸⁶ Wie zum Beispiel Sandra Gugic, die seit dem Wintersemester 2009/10 zudem am Wiener Institut «Sprachkunst» studiert. (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/861> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁸⁸⁷ Andere Studienrichtungen führen folgende StipendiatInnen an: Mirko Kussin, (D), Komparatistik und Politikwissenschaft (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/858> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Friedrich Penkner, (A), Philosophie und Deutsche Philologie (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/857> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Corinna Sigmund, (D), Komparatistik, Philosophie und Theaterwissenschaft (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/853> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁸⁸⁸ Einzig Martin Andreas Widmann (D) kam aus einer philologischen Richtung: Deutsche Philologie, englische Philologie und Theaterwissenschaft (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/48> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.).

³⁸⁸⁹ Simon Froehling, (CH), Englischlehrer (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195719/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Birgit Hofmann, (D), Politikwissenschaft und Germanistik (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195730/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Fee Katrin Kanzler, (D), Philosophie und Anglistik (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195744/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Rebecca Maria Salentin, (D), Kunstgeschichte, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195751/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Marcus Schneider, (D), Anglistik und Geschichte (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195753/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Thomas Talger, (A), Geschichte (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195755/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

2006 waren es vier von zehn;³⁸⁹⁰ 2005 ebenfalls;³⁸⁹¹ ab 2004 ist leider die StipendiatInnenliste nicht mehr seitens der VeranstalterInnen dokumentiert. Gemäß dem Artikel Heimo Strempfels in «Volltext»³⁸⁹² und anschließender biobibliografischen Recherche studierten 2003 einzig zwei an einem Literaturinstitut, die Mehrheit philologische Fächer.³⁸⁹³

³⁸⁹⁰ Harriet Köhler (D) absolvierte neben einem Studium der Kunstgeschichte, Neueren Deutschen Literatur und Psychologie auch die Deutsche Journalistenschule (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110054/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Werner Rohner (CH) studierte Philosophie, Germanistik und Filmwissenschaften (Vgl.:

<http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110078/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Thomas v. Steinaecker, (D), Germanistik (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110081/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Martina Waldl, (A) Übersetzungswissenschaften (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110085/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁸⁹¹ Nina Bußmann, (D), Komparatistik und Philosophie (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35849/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Sabine Hoffmann, (D), Volkswirtschaftslehre (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35855/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Katharina Krause, (D), kein Studium (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35857/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Vanja Lichtensteiger, (geb. im ehemaligen Jugoslawien, lebt in Zürich) Physik und Publizistikwissenschaft, slawische Literaturwissenschaft (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35858/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Julia Löhr, (D), Betriebswirtschaft und Publizistik (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35859/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Albrecht Selge, (D), Neuere deutsche Literatur (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35861/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁸⁹² Vgl.: Strempfel, Heimo: Klagenfurter Literaturkurs. In: Volltext Nr. 3/2003, S. 34.

³⁸⁹³ Jörg Albrecht, (D), Komparatistik, Neuere Deutsche Literatur, Neuere Geschichte und Theaterwissenschaft, (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/autoren/stories/195974/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Sigrid Behrens, (D), Kunst, Germanistik und Erziehungswissenschaften (Vgl.: <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/autoren/stories/110693/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Rabea Edel, (D), Italianistik und Germanistik (Vgl.: <http://www.rabeaedel.com/p/autorin.html> – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011.), Bettina Gundermann, (D), (Vgl.: http://www.literaturport.de/index.php?id=26&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=1308&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_opt%5D=2&cHash=f67f368fa0a06c47eccbcf07465c28e9 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Christiane Neudecker, (D), Theaterregie (Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/autoren/845> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Marlen Schachinger, (A), Vergleichende Literaturwissenschaft und Germanistik (Vgl.: <http://www.marlen-schachinger.com/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.), Torsten N. Siche, (D), (Vgl.: <http://www.lyrikwelt.de/autoren/siche.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.); einen Grenzfall stellt Thilo Bock (D) dar, der Neuere Deutschen Philologie, Alte Geschichte und Vergleichende Literaturwissenschaften studierte, jedoch auch am Workshop Schreiben teilnahm (Vgl.: http://www.literaturport.de/index.php?id=26&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=820&user_autoren – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

Neben dem sprunghaften Anstieg im Jahr 2008 und einer seither mehr oder weniger gleichbleibenden Tendenz ist auch auffallend, dass in jenem Jahr dieser Umstand erstmals in der Presse reflektiert wurde:

„Die drei Tutoren des Literaturkurses 2008 [–] Ferdinand Schmatz, Inka Parei und Frederike Kretzen [–] wählten aus gut 130 anonymisierten Einsendungen aus. Endergebnis: Das Gros der Stipendiaten besucht Literaturinstitute in Leipzig und Hildesheim. Das wirft natürlich die Frage auf: Ist ›Schriftsteller-sein‹ heutzutage ›lernbar‹, also ein Beruf wie jeder andere? Und welche Auswirkungen haben Literaturstudien auf die Qualität literarischer Texte? Ist Erfolg als Autor heutzutage mehr und mehr von der richtigen, möglicherweise ›marktgerechten‹ Ausbildung abhängig? Es scheint für junge Autoren immer schwieriger zu werden, nicht im ›Einheitsbrei‹ des literarischen Marktes unterzugehen und Eigenständigkeit zu behaupten. Literarische Subversivität ist Trumpf. Die Erfahrung der letzten Jahre lehrte die Tutoren nämlich, dass mit der Versiertheit, die junge Autoren durch Literaturstudien erlangen, eine gewisse Nivellierung der Texte einhergeht. Oft fehle es an persönlichem Ton. Die Juroren beurteilen die ›Dichterfabriken‹ deshalb ambivalent bis skeptisch.“³⁸⁹⁴

Die logische Frage, die sich hier aufdrängt, wird hingegen nicht gestellt: 2008 wählte ja erstmals nicht eine Jury die StipendiatInnen für die TutorInnen, sondern diese selbst,³⁸⁹⁵ gab es also keine niveauvollen Einreichungen außerhalb des Instituts-Kontextes oder war den TutorInnen die Handwerkskunst mehr wert als ein persönlicher Ton, dem es eventuell noch an Feinschliff fehlte?

Ebenfalls in Kärnten situiert bietet das SchreibCenter³⁸⁹⁶ der Universität Klagenfurt Lehrveranstaltungen sowie eine Ausbildung für SchreibberaterInnen an:

„Ziel des Schreibcenters der Universität Klagenfurt ist die Entwicklung eines qualitativ hochwertigen universitären Schreibstandards insbesondere bei den Studierenden aber auch bei allen anderen Universitätsangehörigen. Dies wird durch ein entsprechendes Kursangebot in Form von Lehrveranstaltungen, Workshops sowie interdisziplinärer Zusammenarbeit von SchreibexpertInnen mit Lehrenden aller Disziplinen gewährleistet.“³⁸⁹⁷

Der Fokus dieser Seminare³⁸⁹⁸ umfasst jedoch mehrheitlich das wissenschaftliche oder journalistische Schreiben; ergänzend werden auch

³⁸⁹⁴ Frank, Barbara: Ist Literatur lernbar? o. D. URL:

<http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/566> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁸⁹⁵ Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/19> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁹⁶ Vgl.: <http://www.uni-klu.ac.at/sc/inhalt/145.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁹⁷ <https://campus.aau.at/fodokng/ctl/aktivitaet/projekt/29550> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁸⁹⁸ Vgl.: <https://campus.aau.at/studien/lvliste.jsp?stpkey=930&nobc> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

wechselnde Seminare im Bereich «Kreatives Schreiben»³⁸⁹⁹ sowie Publizieren³⁹⁰⁰ angeboten. Teilweise werden diese in Französisch³⁹⁰¹ oder Englisch³⁹⁰² angeboten.

Als ein Beispiel für etwas fragwürdige Initiativen soll hier exemplarisch die «Klagenfurter Freie Akademie der Bildenden Künste und Literatur-Kärnten»³⁹⁰³ vorgestellt werden, welche neben einem «Schreib-Coaching»³⁹⁰⁴ auch einen 3-semesterigen Lehrgang «Literaturpraktikum»³⁹⁰⁵ anbietet. Nach einem Semester der Einblicke in die «Deutsche Literaturgeschichte»³⁹⁰⁶, folgt je ein Semester «Kreatives Schreiben»³⁹⁰⁷ und eines mit dem Fokus «Literaturmanagement»³⁹⁰⁸.

³⁸⁹⁹ Vgl.: <https://campus.aau.at/studien/lvliste.jsp?semester=11W&nobc=&stpkey=930> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁰¹ Vgl.: https://campus.aau.at/studien/lvkarte.jsp?sprache_nr=35&rlvkey=60971 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹⁰² Vgl.: a.a.O.

³⁹⁰³ Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-1-start.php – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹⁰⁴ „Der Dozent betreut das Schreibprojekt jedes Teilnehmers individuell, wobei die Gruppe Rückmeldungen gibt. Jeder Student legt am Semesterbeginn ein realistisches Ziel fest, das er bis zum Semesterende erreichen möchte. Der Dozent führt ihn durch Motivation und inhaltliche Unterstützung dorthin.

Das Schreib-Coaching wird semesterweise angeboten. Da es inhaltlich nicht aufbauend ist, liegt es im Ermessen jedes Studenten, wie viele Semester er sich coachen lässt.“

(Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-11-literatur.php?entryId=inhalt-10 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁹⁰⁵ Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-11-literatur.php?entryId=inhalt-10 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹⁰⁶ „Neben den Literaturepochen und ihren wichtigsten Vertretern werden gesellschaftliche, politische und religiöse Ereignisse und Trends aufgezeigt, die die Entwicklung der deutschen Sprache und Literatur beeinflussten.“

(Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-11-literatur.php?entryId=inhalt-10 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁹⁰⁷ „Inhaltliche Grundlagen von Metrik, Schreibtechnik, Stilmitteln, Genres u. a. werden theoretisch vermittelt, von den Studenten je nach Bedarf praktisch umgesetzt und im Unterricht besprochen.“

(Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-11-literatur.php?entryId=inhalt-10 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁹⁰⁸ „Praktische Anleitung zum eigenständigen Verfassen und Publizieren von Büchern, sowie Vermittlung von Kenntnissen über die Organisation, Bewerbung und Präsentation einer modernen Lesungsveranstaltung.“

(Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-11-literatur.php?entryId=inhalt-10 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

Die einführend zu diesem Lehrgang dargelegte Zielbeschreibung³⁹⁰⁹ weckt Bedenken, zum einen aufgrund der implizierten scheinbaren Einfachheit des Weges freie AutorIn zu werden, zum anderen aufgrund der Termini «Tipps und Tricks» sowie «Eigenverlag». Als Fachbereichsleiter fungiert Roland Zingerle,³⁹¹⁰ der im Eigenverlag seine «Kneipen-Krimis» als sogenannte «Groschenhefte» herausgibt.³⁹¹¹ Es werden keine weiteren Lehrenden im Bereich Literatur erwähnt,³⁹¹² der allgemeine Fokus der Akademie liegt offensichtlich im Bereich der Bildenden Kunst sowie im Angebot einer sogenannten «Kinderakademie»³⁹¹³.

Kritikpunkt an solchen Instituten ist vor allem das implizite Erfolgsversprechen, welches sich in noch extremerer Form bei so manchem und oft eher dubiosem Fernlehrgang findet.³⁹¹⁴ Darüber hinaus der eng begrenzte zeitliche Rahmen, der für handwerkliche Techniken nur ein Semester vorsieht, eine grundsätzliche Fokussierung auf einen einzigen Lehrenden, die Propagierung des Eigenverlags als eine Möglichkeit.³⁹¹⁵

³⁹⁰⁹ „Der Aufbaukurs qualifiziert seine Studenten zu freien Schriftstellern, die ihre Karriere – Schreiben, Publizieren und Vermarkten eigener literarischer Werke – selbst in die Hand nehmen wollen. Neben einem Überblick über die deutsche Literaturgeschichte vermittelt der Lehrgang Tipps und Tricks zum [◁]kreativen Schreiben[▷] sowie Grundlagen des Eigenverlags und der Selbstvermarktung. Am Ende des dritten Semesters präsentiert jeder Student sein Werk im Rahmen einer Schlussveranstaltung der Öffentlichkeit.“

(Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-11-literatur.php?entryId=inhalt-10 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.)

³⁹¹⁰ Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-4-dozenten.php?entryId=roland-zingerle-fachbereichsleiter-literatur-17 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹¹¹ Vgl.: Zingerle, Roland: Texte für alle Fälle. – <http://www.rolandzingerle.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹¹² Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-4-dozenten.php – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹¹³ Vgl.: http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-1-start.php – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

³⁹¹⁴ Vgl. S. 298–300.

³⁹¹⁵ „Wie Sie sicherlich wissen, publizieren die Verlage im deutschsprachigen Raum nur etwa zwei Promille aller unaufgefordert eingesandten Manuskripte. Die Chance, als unbekannter Autor hier verlegt zu werden, ist somit verschwindend gering. Als ich das vor Jahren erkannte, beschloss ich, meine Karriere selbst in die Hand zu nehmen und schaffte es, genug Staub um meine Werke und meine Person aufzuwirbeln, so dass ein Verlag auf mich aufmerksam wurde und mich schlussendlich unter Vertrag nahm. Diese Kenntnisse vermittelte ich in meinem Lehrgang an Menschen weiter, die heute in einer vergleichbaren Situation sind, wie ich es damals war. Zu meiner Zielgruppe gehören aber auch – und vor allem – Privatautoren, die nicht vom Bestseller träumen sondern nur ihr eigenes Buch in Händen halten möchten, verbunden mit ein paar Lesungen und ein wenig Medienpräsenz. [...] Selbstverständlich lege ich den Praktikumssteilnehmern die Vor- und Nachteile des Eigenverlags, von On-Demand-Verlagen u. ä. dar [...].“ (Roland Zingerle, E-Mail-Auskunft, 28. 11. 2011.)

6. 6. «Sprachkunst», Wien

6. 6. 1. Entstehungsgeschichte & Organisationsstruktur

Im «Mitteilungsblatt der Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 18. 02. 2009, werden „[...] ab 1. Juli 2009 zwei halbbeschäftigte Stellen einer Universitätsprofessorin/eines Universitätsprofessors für das Fach «Sprachkunst» befristet auf drei Jahre³⁹¹⁶ für „[...] zwei im Literaturbetrieb anerkannte Persönlichkeiten [...]“³⁹¹⁷ ausgeschrieben. Näher erläutert wird dies im sogenannten Qualifikationsprofil, in dem neben erhaltenen Literaturpreisen und Stipendien,³⁹¹⁸ Publikationen in anerkannten Verlagen,³⁹¹⁹ Kenntnisse „[...] aus dem Bereich Bibliothekswesen, Buchhandel, Verlagswesen und [der] Germanistik [...]“³⁹²⁰ auch pädagogisch-didaktische Kenntnisse, Fähigkeiten sowie internationale Lehrtätigkeit³⁹²¹ gefordert werden. Die Bewerbungsfrist endet am 27. 03. 2009.³⁹²²

Im Interview vom 24. 09. 2008, also 5 Monate vor jener Stellenausschreibung, meint Christian Ide Hintze, Leiter der «schule für dichtung», der Schriftsteller Robert Schindel werde „[...] mit größter Wahrscheinlichkeit [das Studium «Sprachkunst»] leiten [...]“³⁹²³. Robert Schindel erklärt am 28. 09. 2009 auf die Frage nach den Umständen seiner Berufung: „Es war ein bisschen wie in Österreich üblich, aber es war nicht ganz unkorrekt.“³⁹²⁴ Denn es sei u.a. seinem Engagement in der sogenannten Entwicklungsgruppe, die aus der «schule für dichtung» hervorging, zu verdanken, dass die Studienrichtung «Sprachkunst» letztlich möglich wurde. Dieser Gruppe gehörten außerdem folgende Lehrende der «schule für dichtung» an: Christian Ide Hintze, Sabine Scholl, Orhan Kipcak, Gert Jonke, Renee Gadsden und Marianne Gruber.

Dem Autor Gert Jonke, der nach Aussage Robert Schindels ebenfalls den von der Universität gewünschten bekannten „Namen“³⁹²⁵ hatte, war seit Sommer 2008 seine Krebserkrankung bekannt,³⁹²⁶ weshalb er aus gesundheitlichen Gründen von einer Bewerbung absah.

³⁹¹⁶ Mitteilungsblatt der «Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 18. 02. 2009, Professur für «Sprachkunst», Ausschreibung 64.

³⁹¹⁷ a.a.O.

³⁹¹⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁹¹⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁹²⁰ a.a.O.

³⁹²¹ Vgl.: a.a.O.

³⁹²² Vgl.: a.a.O.

³⁹²³ Christian Ide Hintze im Interview, 24. 09. 2008.

³⁹²⁴ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

³⁹²⁵ a.a.O.

³⁹²⁶ Vgl.: <http://kaernten.orf.at/stories/332882/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Nach Aussage des derzeitigen Rektors der «Universität für angewandte Kunst», Gerald Bast, bewarben sich – trotz der im Jahr 2008 innerhalb der österreichischen Literaturszene kursierenden Gerüchte über einen bereits sehr weit fortgeschrittenen Gründungsprozess³⁹²⁷ – „[...] etwa 60 [...]“³⁹²⁸ Personen, überwiegend aus Österreich und Deutschland, um jene beiden halbbeschäftigten Professuren. Anfragen aus dem englischsprachigen Raum erübrigten sich mit wenigen Ausnahmen durch den Hinweis, die Lehr- und Arbeitssprache sei Deutsch.³⁹²⁹

Robert Schindel und Sabine Scholl, die mit den Professuren betraut wurden, hatten zuvor bereits Lehrerfahrung, wenn auch in unterschiedlichen Settings, ein Umstand, der für die bisherige Entwicklung des Studiengangs als relevant gelten kann:

Robert Schindel lehrte «Literarisches Schreiben» erstmals³⁹³⁰ 1997³⁹³¹; er leitete bei der sogenannten Septemberakademie der «schule für dichtung» einen Kurzworkshop zum Thema das «lakonische in dichtung und prosa».³⁹³² Danach folgten Seminare an der Schreibwerkstatt Wurzelhof Langschlag (2003),³⁹³³ an der Akademie Leonding (2005),³⁹³⁴ „[...] immer wieder Schreibwerkstätten in Wolfenbüttel[...]“³⁹³⁵ sowie andere Kurzwerkstätten; außerdem war er mehrere Jahre als Tutor des «Klagenfurter Literaturkurses»³⁹³⁶ tätig. Die Konsequenz dieser langjährigen Lehrerfahrung sei, dass er „[...] immer mehr [...]“³⁹³⁷ entdeckt habe, „[...] dass man als Lehrender mehr lernt [...]“³⁹³⁸, denn als Lernender.

Neben kurzen Wochenendblöcken im Bereich des Schreibens lehrte Sabine Scholl nach ihrer ersten Lektorinnentätigkeit von 1988 bis 1990 an der Universität Aveiro in Portugal³⁹³⁹ auch im Fachbereich Auslandsgermanistik.³⁹⁴⁰ Von 1988 bis 1994 leitete sie zudem mehrere

³⁹²⁷ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

³⁹²⁸ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

³⁹²⁹ Vgl.: a.a.O.

³⁹³⁰ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

³⁹³¹ Vgl.: <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/robert-schindel> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹³² Vgl.: a.a.O.

³⁹³³ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

³⁹³⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁹³⁵ a.a.O.

³⁹³⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁹³⁷ a.a.O.

³⁹³⁸ a.a.O.

³⁹³⁹ Vgl.: <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹⁴⁰ Von 1996 bis 2000 an der nordamerikanischen Loyola-University in Chicago und von 2003 bis 2004 sowie im Jahr 2007 eine Gastprofessur für «Intercultural Studies» an der Universität Nagoya in Japan. (Vgl.: a.a.O.)

Konversatorien zu den «Wiener Vorlesungen zur Literatur».³⁹⁴¹ Es folgten 1992 Poetikvorlesungen in der «Alten Schmiede» sowie 1998 an der Universität Klagenfurt.³⁹⁴² Bereits während ihres Lehrauftrages in Chicago (1996–2000³⁹⁴³), mit dem Schwerpunkt österreichische Literatur und Kultur, stellte sie den StudentInnen auch Schreibaufgaben.³⁹⁴⁴ Im Interview betont sie, dass diese Form des Näherns an Literatur auch im Rahmen eines philologischen Studiums ihres Erachtens wesentlich zum Verständnis dieser Kunstform beitrage.³⁹⁴⁵

Die Faszination für die Lehre Literarischen Schreibens, der Eindruck, dass dies etwas sei, das „[...] ich gerne mache, wozu ich auch einfach fähig bin [...]“³⁹⁴⁶ bewog sie, sich für ausgeschriebene Professuren bzw. Lehraufträge in Deutschland zu bewerben.³⁹⁴⁷ So kam es 2009 zu einer Vertretungsprofessur am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig, bei der sie die Werkstattmodule «Prosa: Die Erzählung», «Schreibweisen der Lyrik: Unmittelbarkeit – Poesie als Praxis», «Schreibweisen der Prosa: GENIUS LOCI – Übungen zum literarischen Ort» und im Fachbereich Literaturtheorie «Deutschlands Bestseller: Essays, Denkversuche» lehrte.³⁹⁴⁸ Neben Supervision und Begutachtung von Abschlussarbeiten fiel die Bewertung eingereicherter Arbeitsproben eventueller StudienanfängerInnen³⁹⁴⁹ gleichfalls in ihren Aufgabenbereich.³⁹⁵⁰ Ihre Unterrichtserfahrungen vergleichend, erklärt sie im Interview: „Leipzig ist das absolut Professionellste. Das ist gut organisiert, es gibt für alles ganz klare [...], äußere Vorgaben. Andererseits hat man ziemlich große Freiheit, was man tatsächlich mit den Studenten macht.“³⁹⁵¹

Mehrfach setzte sie sich auch mit Literatur, Lehre und Neuen Medien auseinander: 1999 folgte ein Vortrag sowie eine Präsentation Sabine Scholls zum Thema «Multimedia und Literatur und Internet» im Literarischen Colloquium Berlin.³⁹⁵² Als Lehrende im Fachbereich «Literarisches Schreiben» leitete sie an der «schule für dichtung» von 2000 bis 2003 Internetklassen für Prosa;³⁹⁵³ da sie zu jener Zeit in New York lebte, kam ihr diese Form des

³⁹⁴¹ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁴² Vgl.: a.a.O.

³⁹⁴³ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁴⁴ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁴⁶ a.a.O.

³⁹⁴⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁴⁸ Vgl.: <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹⁴⁹ Vgl.: Vergleiche das Auswahlprozedere am «DLL»: Siehe Kapitel 5. 1., S. 310, 318, 328–334.

³⁹⁵⁰ Vgl.: <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹⁵¹ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁵² Vgl.: <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹⁵³ Vgl.: a.a.O.

Unterrichts entgegen.³⁹⁵⁴ Zuerst zum Thema «Memory and City – Erinnerungsorte»³⁹⁵⁵, danach zu «Queer Proceedings – Begegnungen mit dem Fremden, anhand von Herman Melville»³⁹⁵⁶. Außerdem lehrte sie am 16. 05. 2009³⁹⁵⁷ sowie vom 07. bis 09. 05. 2010³⁹⁵⁸ an der «Leondinger Akademie».³⁹⁵⁹ Ob sich sein eigenes Schreiben durch das Lehren verändert habe, beantwortet Robert Schindel trotz obiger Aussage mit einem äußerst spontanen und durchaus heftig zu nennenden „Nein!“³⁹⁶⁰, woraufhin er eine Pause setzt, bevor er hinzufügt: „Komisch, ich wundere mich selber, dass ich das so schnell sage, aber das hat sich sichtlich nicht verändert.“³⁹⁶¹ Seine Angabe, der Lehrende lerne seines Erachtens mehr als der Lernende, beziehe sich nicht „[...] auf den eigenen Stil, den eigenen Ton [...]“³⁹⁶², sondern auf den Umgang mit fremden Arbeiten. Sein Respekt vor Texten, auch vor denjenigen „[...] minderer Qualität [...]“³⁹⁶³, sei gewachsen: „Es ist ja keine Kunst einen Text, der einem gut gefällt, auch entsprechend aufzunehmen; aber auch schwächere Texte zu schätzen, um vielleicht sogar auf Ideen zu kommen, wie diese schwächeren Texte sich weiterentwickeln können [...]“³⁹⁶⁴, das verlange ein anderes Textverständnis.

*Wechselspiel
Lehren &
Schreiben*

Der Autor und Lehrbeauftragte Ferdinand Schmatz reagiert auf die Frage nach einer Wechselwirkung zwischen eigenem Schreiben und Lehren mit einer ähnlich impulsiven Verneinung,³⁹⁶⁵ fügt allerdings einen Aspekt hinzu, den in dieser Form keiner der anderen Lehrenden in den im Rahmen dieser Dissertation gemachten Interviews erwähnt: Aufgrund des Kontakts zu „[...] immer Jüngeren [...]“³⁹⁶⁶ komme es zu einem permanenten „[...] in-Frage-Stellen der eigenen ästhetischen, sozialästhetischen Standpunkte [...]“³⁹⁶⁷, wodurch eine „[...] unglaubliche Schubkraft [...]“³⁹⁶⁸ entstehe. Die Folge sei

³⁹⁵⁴ Vgl.: Scholl, Sabine: Institut für Sprachkunst at University of Applied Arts Vienna. Vortrag gehalten in Orivesi, Finnland, im Rahmen der 2nd International Conference on Creativity and Writing, 19.–22. 11. 2010. S. 1.

³⁹⁵⁵ Vgl.: <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁵⁷ Vgl.: Eva Heitzinger, Kulturstadt Leonding, im Telefonat, 14. 01. 2010.

³⁹⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁵⁹ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁶⁰ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

³⁹⁶¹ a.a.O.

³⁹⁶² a.a.O.

³⁹⁶³ a.a.O.

³⁹⁶⁴ a.a.O.

³⁹⁶⁵ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

³⁹⁶⁶ a.a.O.

³⁹⁶⁷ a.a.O.

³⁹⁶⁸ a.a.O.

eine Reflexion über „[...] Einschätzungen – in Klammer würde ich fast sagen Werte [...]“³⁹⁶⁹, die man künstlerischen Arbeiten zuschreibe und die man als Lehrender auch vermitteln möchte, um manchmal alsdann festzustellen, „[...] dass diese [Werte] plötzlich nicht erkannt werden. Und das wirkt schon ein bisschen zurück, in einem Neu-Lesen, Neu-Interpretieren oder andere Perspektiven suchen, und ich glaube, dass das indirekt [...] ein Öffnen [...] einer ästhetischen Haltung [bewirkt].“³⁹⁷⁰

Während des ersten Interviews 2009 gibt Sabine Scholl an, die Lehrtätigkeit am Deutschen Literaturinstitut Leipzig mündete aufgrund des sehr intensiven Lehrbetriebs in Zeitmangel, weshalb sie abgesehen von Essays und theoretischen Aufsätzen „[...] nichts geschrieben habe [...]“³⁹⁷¹. Nun sei es hingegen „[...] ganz gut [...]“³⁹⁷² gegangen, ihr schwirre im Kopf, was sie den Studierenden immer vorsage, bestimmte Regeln, dies und das zu tun, und in den ersten Semestern sah sie sich selbst dabei zu, wie sie sich manchmal an ihren eigenen Arbeitshinweise nicht hielt.³⁹⁷³ Die Lehrtätigkeit bewirke daher bei ihr auch, „[...] zu sich selbst ein bisschen strenger [...]“³⁹⁷⁴ zu sein.

Die Angst vor einem Verstummen³⁹⁷⁵ als Autorin wegen der Lehrverpflichtung teilt sie mit anderen Lehrenden des Fachbereichs. Robert Schindel 2009 zu Beginn der Tätigkeit am Institut antwortet auf seine Wünsche an diese Professur:

„Dass ich genug Zeit zum eigenen Schreiben habe, das fällt mir zumindest als erster [Wunsch] ein. Und dass möglichst viele AutorInnen sich dann auch in der Literatur durchsetzen, [...] und mir auf diese Art auch eine günstige Erinnerung gewiss sein kann, [...] dass ich dann, quasi wenn es mich nicht mehr gibt, nicht nur durch meine eigenen Texte, sondern vielleicht auch als Vermittler in Erinnerung bleibe.“³⁹⁷⁶

Zahlreiche lehrende Autorinnen im deutschsprachigen Raum – wie u.a. Christa Nebenführ, Petra Ganglbauer, Barbara Neuwirth³⁹⁷⁷ – betonen die universitäre Tätigkeit als willkommene Brechung und Ausgleich zu dem in einer Abgeschlossenheit stattfindenden

... die Einsamkeit des Schreibenden ...

³⁹⁶⁹ a.a.O.

³⁹⁷⁰ a.a.O.

³⁹⁷¹ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁷² Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

³⁹⁷³ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁷⁴ a.a.O.

³⁹⁷⁵ Lehrende in Schreibstudiengängen, die als AutorInnen verstummen, werden generell als Problem gesehen, ebenso wie der Druck auf jungen DozentInnen, die bereits nach der Publikation ihres Debüts zu lehren beginnen. (Vgl.: Kapitel 3. 3. 6., S. 254–264.)

³⁹⁷⁶ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

³⁹⁷⁷ Vgl.: Für ihr „[...] psychisches Gleichgewicht [...]“ sei es „[...] notwendig, nicht nur zu Hause zu sitzen und schreiben [...]“.

(Barbara Neuwirth im Interview, 07. 01. 2009.)

Arbeit des Schreibens. Wie viele männliche Kollegen wies Robert Schindel diese Aussage für sich zurück, da seines Erachtens diese beiden Teile seines beruflichen Arbeitsfeldes

„[...] zwei völlig verschiedene Dinge [sind]. Und ich versuche es auch zu trennen, weil [es] sonst [sein] könnte [...], dass ich irgendwann einmal vor lauter mich mit Texten, und der Machbarkeit, der Konstruktion von Texten zu beschäftigen, gar nicht mehr dazu komme, spontan meine Texte zu machen. [...] Und meine Einsamkeit ist ja nicht so groß, weil ich jeden Text, den ich geschrieben habe, zumindest einem gewissen Freundeskreis sofort aufdränge [...]. Das Schreiben ist natürlich immer einsam [...]. Ich meine, wenn du Musik machst, musizierst du zwar mit einem anderen, aber üben musst du wiederum allein, und beim Malen [genauso] ... Übung ist immer ein einsames Geschäft [...]. Ich halte das immer für sehr übertrieben, die Klage von der Einsamkeit des Schreibenden.“³⁹⁷⁸

Sabine Scholl, die nach eigener Aussage „[...] für Kooperationen und gegen Genies [ist] – und gegen strikte Einzelgänger, die das zum einzigen Lebensprinzip erheben – [...]“³⁹⁷⁹, arbeitet auch als Autorin gerne mit KollegInnen zusammen. Erstmals in Form einer losen StudentInnen-Gruppe, entstanden durch den Besuch einer Vorlesung Franz Schuhs, aus der sich die «Zeitschrift für Studentische Forschung»³⁹⁸⁰ entwickelte.³⁹⁸¹ 1995 folgte das von Walter Grond initiierte Schreibprojekt «Absolut Homer», an welchem 21 AutorInnen mitarbeiteten.³⁹⁸² Insbesondere mit der österreichischen Autorin Lydia Mischkulnig diskutiert sie ebenso die Frustration des EinzelkämpferInnen-Status wie die eigene „[...] nicht zufriedenstellend[e] [...]“³⁹⁸³ Position im Literaturbetrieb;³⁹⁸⁴ aus diesen Debatten entsteht der Wunsch, in einem internationalen Projekt³⁹⁸⁵ zusammenzuarbeiten, welches nunmehr für sie besonders wichtig geworden sei und den Titel «Böhmische Bibel» trage.³⁹⁸⁶ Dieser gemeinsam verfasste literarische Text fand seinen Widerhall auch im

³⁹⁷⁸ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

³⁹⁷⁹ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁸⁰ Vgl.: Sabine Scholl, E-Mail-Auskunft, 18. 11. 2011.

Die erste Nummer trug den Titel Österreichische Moderne und erschien 1986 im Verlag Böhlau.

(Vgl.:

http://books.google.com/books/about/Zeitschrift_für_studentische_Forschung.html?id=g_JOAAAAAIAAJ – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

³⁹⁸¹ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁸² Vgl.: Krusche/Grond/Zeyringer: Ein Projekt über das Fremde. URL:

<http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/konzepte/house-projekt.htm> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹⁸³ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁸⁵ Vgl.: Tinternational Textunternehmen Sabine Scholl & Lydia Mischkulnig. URL:

<http://www.tinternational.net/Web-Site/Home.html> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

³⁹⁸⁶ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

Versuch, neben der literarischen Arbeit theoretische Positionen zu formulieren, die eine gemeinsame Poetik begründen könnten.³⁹⁸⁷

Insbesondere in Österreich werde in der Öffentlichkeit immer wieder kritisch angemerkt, die Lehre resultiere einzig aus dem Wunsch einer finanziellen Absicherung der AutorInnen.³⁹⁸⁸

„Bast nannte das Studium ein ›Bekenntnis der Politik zu Österreich als kulturellem Standort‹, das nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft gerichtet sei.“

(Schreiben ist lehrbar: [r]Angewandte[s]) startet Sprachkunst-Studium. 26. 05. 2008. URL: <http://www.vienna.at/schreiben-ist-lehrbar-angewandte-startet-sprachkunst-studium/news-20080526-11444498> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

Sabine Scholl erklärt, der Kritikpunkt Einkommenssicherung durch Lehre sei ihres Erachtens fern der Realität, denn

das hierdurch erzielte Budget, könne, wenn es auch im Gegensatz zu Lesungshonoraren ein regelmäßiges sei, niemals ausreichend Motivation sein.³⁹⁸⁹

Lehrende, die diesen Aspekt betonen, empfänden Scholls Einschätzung nach diese Tätigkeit als zehrend, und auch für StudentInnen seien diese AutorInnen, wie etabliert und bewundert auch immer sie sein mögen, „[...] nicht das Gewünschte [...]“³⁹⁹⁰. Für sich bezeichnete sie die Lehrtätigkeit, als „Spaß“³⁹⁹¹, unter anderem auch, da man in diesem Tätigkeitsbereich – im Gegensatz zum Schreiben – sogleich eine Entgegnung, eine Reaktion erhalte; generell sei für sie die Erkenntnis, man dürfe als AutorIn auch mehrere Rollen haben, befreiend gewesen: „Seit ich das gefunden habe, bin ich auch zufriedener mit meinem Status.“³⁹⁹²

Andererseits räumt sie in einem Interview vom 23. 04. 2010 ein: „Ohne die Lehre könnte ich mir das Schreiben nicht leisten – vor allem nicht mit meinen zwei Kindern. Man kämpft mit prekären Lebensumständen. Vielen Anfängern

³⁹⁸⁷ Vgl.: a.a.O.

³⁹⁸⁸ Vgl.: „Etablierte Autoren bzw. Autoren, die im Literaturbetrieb als Autorinnen und Autoren ernst genommen werden wollen und werden, das Vorurteil haben, das kann nichts sein, [eine Ausbildung angehender AutorInnen auf Vereinsbasis]. Und jetzt dreht sich das ganze, in dem Augenblick, wo die Rede davon ist, dass es eine universitäre Akademie für Dichtkunst geben soll, wo die Autorinnen und Autoren wittern, dass sie da endlich zu Geld kommen könnten, angestellt werden, dann finden sie plötzlich wieder, das ist doch möglich, schreiben kann doch unterrichtet werden. Das ist ja ein offenes Geheimnis, das viele von den Schriftstellerinnen, Schriftstellern, wenn sie [ein] Angebot zu unterrichten kriegen, auf jeden Fall das annehmen; weil sie es annehmen müssen, weil sie – die meisten von ihnen – im Betrieb nichts verdienen können, was verdient man heute mit Büchern?“

(Gerwalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.)

³⁹⁸⁹ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁹⁰ a.a.O.

³⁹⁹¹ a.a.O.

³⁹⁹² a.a.O.

ist nicht klar, dass nur ein kleiner Prozentsatz der Autoren vom Schreiben leben kann.“³⁹⁹³

„Für Wissenschaftsminister Johannes Hahn widerspricht die Einrichtung des Studiums ‹dem alten Geniebegriff›: ‹Schreiben ist lehrbar.› Als Vorbilder nannte er das in den 1950er Jahren gegründete Deutsche Literaturinstitut Leipzig sowie das in den 1960er Jahren entstandene International Writing Programm an der [◁]University of Iowa[◁] (USA). Unterrichtet werden solle nicht alles vom Werbeslogan bis zur Lyrik – die Konzentration liege auf dem literarischen Schreiben.“³⁹⁹⁴

Der Hinweis auf den Vorbildcharakter Iowas findet sich einzig in dieser Äußerung; es muss jedoch der Vollständigkeit halber angemerkt werden, dass zahlreiche Anregungen, die Josef Haslinger in die Struktur des «Deutschen Literaturinstituts Leipzig» einbrachte auf seinen Erfahrungen in Iowa basieren.³⁹⁹⁵

Diversität der Pädagogik

Die notwendige grundsätzliche Differenz in der Pädagogik sowie eine unterschiedliche Gruppendynamik in diesen divergenten Lehrformaten (kurzer Seminar-Block/mehrjähriges Studium) ist Sabine Scholl wie auch Robert Schindel bewusst, und sie würden letztere präferieren, insbesondere weil dies, so Sabine Scholl, einem ermögliche, prozessual statt punktuell zu arbeiten, und eine solcherart zusammenarbeitende Gruppe auch im Hinblick auf anfangs herrschende Niveauunterschiede mit der Zeit homogener werde.³⁹⁹⁶ In Robert Schindels Aussage klingt noch ein weiterer Aspekt an, wenn er betont, er ziehe die Dauer und Permanenz der Zusammenarbeit vor:

„Am besten sind immer Orte, wo man möglichst lange [...] die gleichen Leute in einem Raum halten kann, drei Tage, vier Tage, eine Woche, mit Schreibzeiten, [...] als wenn sie irgendwann am Abend hinkommen und wieder weggehen. Deswegen werden wir hoffentlich auch am Institut für ‹Sprachkunst› ein, zwei Seminare [etablieren], [...] [bei denen die Studierenden] für eine bestimmte Zeit zusammengezogen werden, [...] wo man eine Woche eine Art Schreibwerkstatt innerhalb der Institutsarbeit macht, sie dann die ganze Zeit bei sich hat. Sogenannte Klausuren.“³⁹⁹⁷

Dass diese Klausuren auffallend an die Struktur der Kurz-Workshops erinnern, sei am Rande angemerkt.

³⁹⁹³ Aichinger, Heidi: ‹Ich bin der bunte Hund›. Der Standard. 23. 04. 2010. URL: <http://derstandard.at/1271375113567/Frage--Antwort-Ich-bin-der-bunte-Hund> – Zuletzt eingesehen am 13. 01. 2012.

³⁹⁹⁴ Bachelor der «Sprachkunst» an der «Angewandten» ab 2009/10. 30. 05. 2008. URL: <http://derstandard.at/3349555> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

³⁹⁹⁵ Vgl.: Kapitel 5. 1. 1. sowie 5. 1. 2. und 5. 1. 3.

³⁹⁹⁶ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

³⁹⁹⁷ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

6. 6. 2. Lehrkonzept

Sabine Scholl war, als Gründungsmitglied der Kommission, von Anfang an in die Curriculum-Erstellung³⁹⁹⁸ eingebunden, die sie als stark beeinflusst von den Curricula der Studiengänge in Leipzig und Biel sowie von Informationsgesprächen mit Josef Haslinger und „[...] Daniel Rothenbühler, der damals für die Initiierung von Biel verantwortlich war [...]“³⁹⁹⁹, beschreibt. Darüber hinaus wurden jene Ideen, die zu Beginn in der Entwicklungsgruppe entwickelt worden waren, in dieses Konzept eingearbeitet, es alsdann an reale Verhältnisse einer möglichen Umsetzung sowie an formale Vorgaben angepasst.⁴⁰⁰⁰ Inhaltlich habe es dabei kaum noch Veränderungen gegeben, insbesondere die Modulstruktur war Sabine Scholl ein Anliegen,⁴⁰⁰¹ damit gewährleistet sei, „[...] dass es doch etwas freier und etwas experimenteller und transmedialer zugeh[e] [...] als [...] in Leipzig“⁴⁰⁰².

Am 25. 02. 2009 erfolgte die offizielle Ausschreibung des Curriculums des Bachelor-Studiums «Sprachkunst»:

„Das neu einzurichtende Bachelorstudium «Sprachkunst» wurde vom Universitätsrat am 17. 12. 2008 einhellig befürwortet. Nachstehendes Curriculum wurde hierauf in der 3. (ordentlichen) Sitzung des Senats am 29. Jänner 2009 einstimmig genehmigt [...]“⁴⁰⁰³

Es umfasste neben Aussagen zum Qualifikationsprofil, Umfang, Dauer und Aufbau des Studiums, Arten der Lehrveranstaltungen, Prüfungsordnung und der Datierung des Inkrafttretens auch ein tabellarisches Curriculum «Sprachkunst». Als Ziel des Studiums wird angegeben, dass „[...] die AbsolventInnen in weit gespannten Bereichen der Textproduktion zu qualifizieren [seien], wobei die Verbindung traditioneller Literaturkategorien mit experimentellen und medialen Kategorien der Gestaltung ein wesentliches Element des Curriculums ist [...]“⁴⁰⁰⁴.

Als zentrale Ziele der 6-semesterigen⁴⁰⁰⁵ Ausbildung wurden festgelegt:

- Kompetenzerwerb in den Bereichen literarische und mediale Gestaltung⁴⁰⁰⁶
- Vermittlung von Kenntnissen ihrer philosophischen und theoretischen

³⁹⁹⁸ Vgl.: Anhang, Kapitel 9. 1. 5.

³⁹⁹⁹ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁰⁰⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁰¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁰² a.a.O.

⁴⁰⁰³ Mitteilungsblatt der «Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 25.02.2009, Curriculum des Bachelor-Studiums «Sprachkunst», Ausschreibung 65.

⁴⁰⁰⁴ a.a.O.

⁴⁰⁰⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁰⁶ Vgl.: a.a.O.

Grundlagen⁴⁰⁰⁷

- Entwicklung eines differenzierten Verständnisses kultureller, sozialer, ökonomischer und politischer Zusammenhänge bezüglich literarischer und medialer Produktionsverhältnisse⁴⁰⁰⁸

Nach Absolvierung des Studiengangs sollten die AbsolventInnen fähig sein „[...] in vielfältigen Bereichen literarischer Produktion in selbständiger, künstlerischer Arbeit tätig zu werden. Dies umfasst die Herstellung literarischer Texte, vom Entwurf bis zur Niederschrift [...]“⁴⁰⁰⁹ und zwar „[...] in allen Textgattungen, wie novellistische und epische Prosa, Essayistik, Lyrik, Drama [...]“⁴⁰¹⁰, außerdem auch in „[...] gattungsübergreifenden Arten wie der experimentellen, performativen und schriftüberschreitenden Literatur [...]“⁴⁰¹¹. Sie sollten in der Lage sein, die „[...] Entwicklung und Gestaltung von neuen Formen der multi- und transmedialen Textproduktion [...]“⁴⁰¹² zu reflektieren, und „[...] ihre Arbeit als AutorInnen vor dem Hintergrund kritischer Reflexion über Sprache, über die Formen der mündlichen und schriftlichen Literatur, über die Beziehungen zu den anderen Künsten, über die kulturellen und interkulturellen Kontexte der Textproduktion zu entfalten [...]“⁴⁰¹³. Betätigungsfelder lägen nach Abschluss des Studiums – abgesehen von der freien künstlerischen Tätigkeit als AutorInnen – außerdem im Bereich der „[...] Literatur- und Kulturkritik, dem Verlagswesen, dem Kulturbetrieb, in kulturellen Institutionen wie Museen und Festivals, in der Film-, Video- und Multimediaproduktion sowie in transdisziplinären Kooperationen in allen Feldern der freien Künste [...]“⁴⁰¹⁴.

Bereits im Curriculum festgeschrieben ist auch der Wunsch, die Studierenden mögen die Möglichkeit anrechenbarer Auslandsstudien und die Teilnahme an internationalen Austauschprogrammen ergreifen sowie „[...] eine Zusammenarbeit [...]“⁴⁰¹⁵ mit

*... «schule für dichtung» –
Initiatorin &
Kooperationspartnerin oder
„[...] eine punktuell
ausgerichtete,
projektorientierte
Einrichtung [...]“?*

der «schule für dichtung». In der Presse stand alsdann im Mai 2008 zu lesen:

⁴⁰⁰⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁰⁹ a.a.O.

⁴⁰¹⁰ a.a.O.

⁴⁰¹¹ a.a.O.

⁴⁰¹² a.a.O.

⁴⁰¹³ a.a.O.

⁴⁰¹⁴ a.a.O.

⁴⁰¹⁵ Mitteilungsblatt der «Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 25. 02.

2009, Curriculum des Bachelor-Studiums «Sprachkunst», Ausschreibung 65.

Vgl. auch: Anhang, Kapitel 9. 1. 5.

„Die [«s]chule für [d]ichtung» (sfd) begrüßt in einer Stellungnahme die Gründung des Studiums. Für Bast ist sie eine «große Anregerin» des Projekts, sie geht aber nicht darin auf. Das Institut bzw. das Studium einerseits und die [«]sfd[»] andererseits seien zwei verschiedene Institutionen. Die [«]sfd[»] sei eine punktuell ausgerichtete, projektorientierte Einrichtung, die es «wahrscheinlich» auch in Zukunft geben werde.“⁴⁰¹⁶

Mit der «schule für dichtung» werde es auf jeden Fall, so Sabine Scholl im ersten Interview, eine Zusammenarbeit geben; auch mit verschiedensten anderen Institutionen, „[...] weil wir eben auch nicht das Geld haben, die Leute dort hin zu bringen, also wird die Lösung sein, die Studenten zu anderen Institutionen zu bringen [...]“⁴⁰¹⁷.

Sabine Scholl formuliert im Rahmen des zweiten Interviews, die Zusammenarbeit mit der «schule für dichtung» „[...] ist eher ein bisschen ins Hintertreffen geraten [...]“⁴⁰¹⁸, vor allem weil die dortigen Strukturen aufgrund ihrer Andersartigkeit erschwerend seien.⁴⁰¹⁹ An der «schule für dichtung» arbeite man eher kurzfristig, sie müssten hingegen langfristig planen, weshalb ein paar Kurzworkshops nicht stattfinden konnten,⁴⁰²⁰ doch es „[...] wird daran gearbeitet [...]“⁴⁰²¹, wie sie versicherte.⁴⁰²² Die Studierenden seien ihres Wissens nach „[...] teilweise zufrieden, teilweise nicht [...]“⁴⁰²³. Hauptursache sei die begrenzte Zeit des Kurzworkshops sowie die umfassendere Gruppengröße, beides seien sie von der «Angewandten» nicht gewöhnt,⁴⁰²⁴ dort gebe man ihnen Zeit „[...] etwas zu entwickeln [...]“⁴⁰²⁵.

Zwölf der 13 Fragebögen sprechen eine deutliche Sprache: Auf die Frage nach einer Zusammenarbeit mit der «schule für dichtung»:

- Zwei äußerten sich einzig zu dieser Frage nicht.⁴⁰²⁶
- Drei kommentierten in kleinen Abwandlungen wie: „Keine Ahnung, gibt es die?“⁴⁰²⁷ „Viel gibt es da nicht.“⁴⁰²⁸ „Davon habe ich noch nicht viel gemerkt.“⁴⁰²⁹

⁴⁰¹⁶ Schreiben ist lehrbar: [«]Angewandte[»] startet Sprachkunst-Studium. 26. 05. 2008. URL: <http://www.vienna.at/schreiben-ist-lehrbar-angewandte-startet-sprachkunst-studium/news-20080526-11444498> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁰¹⁷ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁰¹⁸ Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴⁰¹⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰²⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰²¹ a.a.O.

⁴⁰²² Vgl.: a.a.O.

⁴⁰²³ a.a.O.

⁴⁰²⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰²⁵ a.a.O.

⁴⁰²⁶ Vgl.: Alina Sarkissian, Fragebogen, 04. 11. 2011; Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴⁰²⁷ Nils Treutlein, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴⁰²⁸ Stefan Pointner, Fragebogen, 17. 10. 2011.

⁴⁰²⁹ Anonym SK III, Fragebogen, 05. 11. 2011.

- „Nicht besonders gut. Die bisher in Kooperation mit der <sfd> angebotenen Seminare waren eher enttäuschend. Vielleicht wird das ja noch.“⁴⁰³⁰
- „Die Lehrveranstaltungen, die in Kooperation mit der <schule für dichtung> stattfanden, waren jeweils auf einen sehr kurzen Zeitraum (etwa 2 Wochen) beschränkt [...]. Für mich ist dies keine produktive Arbeitsweise.“⁴⁰³¹
- „Wir mussten einige <sfd> Kurse besuchen und bekamen ECTS dafür. Mehr Zusammenarbeit gibt es nicht (und ich weiß auch nicht, was man sonst noch tun könnte)[.]“⁴⁰³²
- „sie funktioniert. In dem Sinne, dass wir eine verpflichtende Veranstaltung dort absolvieren, in 3 Semestern 2 Veranstaltungen. Mehr gibt's dazu aber nicht zu sagen. Ein darüber hinausgehender Austausch findet nicht statt.“⁴⁰³³
- Die zwölfte formulierte es auffallend diplomatisch: „Ich glaube, die <sfd> war maßgeblich daran beteiligt, dass so ein Institut in Österreich überhaupt gegründet werden konnte.“⁴⁰³⁴

Einzig eine schließt sich in ihrer Stellungnahme dem Grundtenor nicht an: „Bislang habe ich an zwei Seminaren der <sfd> teilgenommen, die beide sehr interessant waren.“⁴⁰³⁵

Die Aussage des Rektors hingegen wirkt bereits 2009 gegenüber der «schule für dichtung» abgegrenzter:

„<In Kooperation> ist es nicht [...]. Ich habe gerade gestern mit dem Christian Ide Hintze telefoniert, wir denken natürlich – das wäre lächerlich, wenn man das nicht täte –, gemeinsame Aktivitäten punktuell zu machen, [aber] jetzt ist es ein Angebot der <Universität für angewandte Kunst>, und daneben existiert mit gutem Recht und anderem Fokus die <schule für dichtung>. Die Vorgeschichte hat gemeinsame Wurzeln.“⁴⁰³⁶

Ähnlich auch Robert Schindel, der am 19. 01. 2011 beide Varianten als „Ergänzung“⁴⁰³⁷ verstanden wissen will, betont zugleich die Unterschiede:

„In die [<s>chule für <d>ichtung[>] kann jeder kommen. Bei uns muss man eine Prüfung machen. Aber man merkt schon, dass wir aus der [<s>chule für <d>ichtung[>] hervorgegangen sind, und der Kontakt ist auch heute noch fließend, viele Mitglieder der [<s>chule für <d>ichtung[>] unterrichten ja auch wieder hier. Insofern verstehen wir uns als zusätzliche Institution im Sinne der Literatur.“⁴⁰³⁸

⁴⁰³⁰ Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.

⁴⁰³¹ Anonym SK II, Fragebogen, 04. 11. 2011.

⁴⁰³² Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011.

⁴⁰³³ Rosemarie Pilz, Fragebogen, 01. 08. 2011.

⁴⁰³⁴ Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴⁰³⁵ Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011.

⁴⁰³⁶ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴⁰³⁷ Heidegger, Gerald: <Artmann hat mich ja sofort verscheucht>. 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.

⁴⁰³⁸ a.a.O.

Als Hintergrund hierfür kann wohl auch ein unterschiedlicher Lehransatz, der – wie in dieser Arbeit dargelegt – in divergierende Konzepte mündet, gesehen werden.

Im Gründungsjahr 2009 wurden zwei sogenannte Klassen gemeinsam mit der «schule für dichtung» angeboten.⁴⁰³⁹ Sie dauerten vom 29. 10. bis zum 06. 11. 2009.⁴⁰⁴⁰ Lehrende waren jeweils Gerhard Rühm für die Klasse «visuelle poesie und automatisches schreiben»⁴⁰⁴¹ sowie Michaela Falkner für «video poesie. dokumentationsformen von performances»⁴⁰⁴².

In einem Artikel erschienen in «Vienna Online» am 26. 05. 2008 war zu zukünftigen Plänen vermerkt: „Ob später noch ein Masterstudium angehängt werden kann, soll sich entscheiden, wenn der erste Jahrgang in der Mitte seiner Ausbildung angelangt ist.“⁴⁰⁴³

Als hauptsächliches Problem schildert Sabine Scholl im ersten Interview 2009 die noch ungeklärte finanzielle Situation, welche insbesondere die Anfangsphase in Form einer „[...] radikale[n] Beschneidung [...]“⁴⁰⁴⁴ anvisierter Pläne prägte: „Das Problem, [...] dass uns zurzeit kein Geld zugestanden wird, dass wir die nötigen Fachleute einladen können, [um gleichfalls relevante Inhalte neben den Schreibworkshops] [...] auch zu lehren. [...] Das heißt, es ist alles frei, und muss alles improvisiert werden, und wie es letztlich aussieht, wird man vielleicht in ein, zwei Jahren wissen ... [...].“⁴⁰⁴⁵

Im Gegensatz zu jenem ersten Jahr, in welchem das Curriculum mehr einem Wunschtraum entsprach,⁴⁰⁴⁶ steht die Entwicklung bis zum Wintersemester

⁴⁰³⁹ Vgl.: http://sfd.at/akademie/2009/klassen/visuelle_poesie/ – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.

⁴⁰⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁴¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁴² Vgl.: http://archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/video_poesie/ – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.

⁴⁰⁴³ Schreiben ist lehrbar: [c]Angewandte[>] startet Sprachkunst-Studium. 26.05.2008. URL: <http://www.vienna.at/schreiben-ist-lehrbar-angewandte-startet-sprachkunst-studium/news-20080526-11444498> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Vgl. auch: Leistungsvereinbarung 2010–2012:

„Die Option eines weiterführenden Master-Studiums war von Anfang an in der Planung enthalten und ist von den gesammelten Erfahrungen mit dem Bachelor-Studium abhängig. Perspektiven[:] Die Einführung des Bachelor-Studiums <Sprachkunst> wird hinsichtlich der Einlösung der Zielvorstellungen begleitend evaluiert. Auf dieser Basis wird über die Schaffung eines weiterführenden Master-Studienangebots entschieden.“

(http://www.uni-ak.ac.at/stq/download/LV10_12.pdf – Punkt 2.3.1., S. 20. – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.)

Zum Zeitpunkt des Abschlusses dieser Dissertation lagen noch keine weiteren Informationen vor.

⁴⁰⁴⁴ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁰⁴⁵ a.a.O.

⁴⁰⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

2011/12.⁴⁰⁴⁷ Nicht nur dass sich die Zahl der Lehrbeauftragten erhöht hat, auch die gesamte Bandbreite der anvisierten Fächer kann mittlerweile angeboten werden,⁴⁰⁴⁸ wie auch Sabine Scholl im Interview vom 30. 06. 2011 bestätigte. Darüber hinaus zeigt sich hier die Schwierigkeit, einen erst zu entwickelnden Studiengang bereits zu lehren; nochmals sei an dieser Stelle auf die Vorläufigkeit der Bestandsaufnahme des Studiums «Sprachkunst» verwiesen. Eine endgültige Beurteilung des Lehrangebots kann erst nach mehreren Durchläufen erfolgen.

Die Schilderung des Rektors Bast weist einen anderen Grundtenor auf: Eingebunden seien neben Christian Ide Hintze, Orhan Kipcak, Robert Schindel und Sabine Scholl von Beginn an auch „[...] aus dem Haus einige Leute [...]“⁴⁰⁴⁹ gewesen:

„Ich hab mich dann ein paar Mal eingeschaltet – mit [...] dem Wunsch, das möglichst offen und flexibel zu halten – also eine Antithese zu einem verschulten Studium. Da gab es zum Teil [...] am Anfang [noch] andere Ideen, wohl auch mit dem Hintergrund das ja vorher unmittelbar eine Schiene war, zu versuchen [die «Sprachkunst» als] ein Fachhochschulstudium zu etablieren. Fachhochschulstudien sind bekanntermaßen sehr klar strukturiert oder manche sagen verschult – aus dieser Erfahrung waren die ersten Vorschläge für meinen Geschmack zu stark strukturiert, ich hätte gerne, dass das mehr offen ist. Das war das eine, und das zweite, dass ich gesagt habe, ich möchte im Curriculum nicht nur die Möglichkeit, sondern [es als] eine klare Aufforderung [verankert wissen,] auch interdisziplinär zu arbeiten [...].“⁴⁰⁵⁰

Bast erklärt auch, es sei seines Erachtens nicht zu empfehlen, zu sehr auf ein bestimmtes Berufsfeld hin auszubilden. Eine Ausbildung als KritikerIn oder praktischer Journalismus, das gehöre für ihn

an eine Fachhochschule.⁴⁰⁵¹ Hier widerspricht ihm insbesondere der österreichische

Paul Jandl: Vertane Chancen?

Journalist und Kritiker Paul Jandl, der betont, es sei seines Erachtens ein Trugschluss, solche Studien ad hoc als Literaturstudien zur Ausbildung von AutorInnen zu interpretieren,⁴⁰⁵² da er der Ansicht ist, dass „[...] die Ursprünge dieser Idee nicht unbedingt etwas mit Literatur zu tun haben, sondern die

⁴⁰⁴⁷ Vgl.: http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1265898320769&sp_display=164&reserve-mode=active – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.

⁴⁰⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁴⁹ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴⁰⁵⁰ a.a.O.

⁴⁰⁵¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁵² Vgl.: Paul Jandl im Interview, am 13. 01. 2010.

Fertigkeit des Schreibens in einer weiter gefassten Perspektive [anvisieren]

„⁴⁰⁵³

Zwar glaube er daran, dass das Schreiben teilweise lehrbar sei,

„[...] ob daraus wirklich Literatur entsteht oder Schriftsteller oder Schriftstellerinnen entstehen, das ist für mich nach wie vor eine andere Frage. [...] [I]ch glaube aber, dass das Lernen gewisser Fertigkeiten beim Schreiben, der Erwerb von Routine die Kernkompetenz dieser Studien ist, die Möglichkeit sich im Schriftlichen besser auszudrücken, als man es ohne das Studium könnte [...]. Ob das jetzt wirklich Literatur wird oder nicht, ist vielleicht sogar eine sekundäre Frage; in den amerikanischen Universitäten ist es durchaus so, da wird so etwas wie Wissenschaftsprosa gefördert, und das ist auch eine Grundidee dieser Lehrgänge, wenn man sich ansieht wie wissenschaftliche Prosa heutzutage im deutschsprachigen Raum ausschaut, dann sieht man, das so etwas notwendig wäre.“⁴⁰⁵⁴

Er weist darauf hin, dass in der Gesellschaft – auch aufgrund der Bildungsstruktur der letzten Jahrhunderte – das Schreiben an und für sich, außerhalb der Literatur, keinen Stellenwert als Fertigkeit habe, und schließt mit der Anmerkung, man müsse „[...] das ganze Schulsystem reformieren [...]“⁴⁰⁵⁵.

Seines Erachtens wäre ein weiter gefasster Blickwinkel für das Wiener Institut wünschenswert gewesen, nicht nur im Hinblick auf wissenschaftliche sondern auch auf journalistische Arbeiten.⁴⁰⁵⁶ Sprachliche Kompetenz sei dringend zu fördern, angebotene Seminare wie Ästhetik, Essay oder der Verweis auf freie Wahlfächer greife zu kurz.⁴⁰⁵⁷ Publizistische Genres an der Grenze zur Literatur wie zum Beispiel die literarische Reportage fehlen,⁴⁰⁵⁸ „[...] alles was vielleicht von Schriftstellern etwas scheel angesehen wird, weil das Broterwerb ist und etwas weiter entfernt [...]“⁴⁰⁵⁹. Paul Jandls Ansicht nach solle ein solches Studium als Basis einzig die Lehre des Schreibens allgemein aufweisen:

„[...] im weitesten Sinn, das kann avancierte Literatur sein, das kann literarischer Journalismus sein oder überhaupt Journalismus, das kann Wissenschaftsprosa sein – das ist, glaube ich, was diese Institutionen leisten könnten und auch leisten sollen.“⁴⁰⁶⁰

Die Idee des angloamerikanischen Raumes, auf der solche Lehrkonzepte ja unter anderem ursprünglich basierten, sei ja

⁴⁰⁵³ a.a.O.

⁴⁰⁵⁴ a.a.O.

⁴⁰⁵⁵ a.a.O.

⁴⁰⁵⁶ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁵⁹ a.a.O.

⁴⁰⁶⁰ a.a.O.

„[...] Schreiben als Fertigkeit zu sehen und nicht sofort etwas Künstlerisches damit zu verbinden, das ist etwas, was mir sehr sympathisch ist. Das Künstlerische kann man an sich selber dann entdecken, indem man zuerst die Grundfähigkeit erworben hat. Dann kann man sagen, das sind Dinge, die ich ausreizen möchte, oder man kann es lassen und wunderbare Wissenschaftsprosa schreiben oder in den Journalismus. Aber dieser Zwang des Künstlerischen, ob der nicht etwas fragwürdig ist.“⁴⁰⁶¹

In der Grundhaltung der Institute, die zwar im Curriculum die (berufliche) Offenheit betonen, bei denen andererseits jedoch zwischen den Zeilen das Ausbildungsziel «AutorIn» dominiere, sehe er auch ein Werturteil, und Jandl betitelt es als „Pseudoaufwertung“⁴⁰⁶²:

„Es gibt die Königsdisziplin, das ist die Literatur, und wenn man irgendwo anders landet, dann ist man ein Gescheiterter – das ist eine sonderbare Sache. Man hätte an der «Angewandten» durchaus sagen können, es gibt eine Zweiteilung, «Literarisches Schreiben» und – was weiß ich – Wissenschaftsprosa, Schreiben an und für sich.“⁴⁰⁶³

Auch Ferdinand Schmatz hätte sich eine grundsätzlichere Offenheit gewünscht: Ferdinand Schmatz, der nicht in die Curriculum-Erstellung eingebunden war, meinte, was ihm wichtig sei, finde sich „[...] zum Teil schon [...]“⁴⁰⁶⁴ in dieser Vorgabe:

„Aber ich hätte prinzipiell von meiner Erfahrung in der Universität einen anderen Lehrbegriff – Begriff ist jetzt bisserl weicher zu sehen – von «Sprachkunst»; hinsichtlich dessen, was praktisch verlangt wird. Nicht so eng bezogen auf – Dichtungsschule ..., [...] sondern eher eine von der Rolle der Sprache in der Kunst bestimmtere Ausrichtung [vorgezogen] [...]“⁴⁰⁶⁵

Hier bestünde seiner Erfahrung nach Bedarf „[...] im Haus [...]“⁴⁰⁶⁶, seitens aller StudentInnen, weshalb er hierin auch seine Aufgabe als Lehrender sehe.⁴⁰⁶⁷ Gleichwohl sei ihm bewusst, dass die im Bachelor-Studium Inskribierten weitaus mehr den Schwerpunkt auf „[...] Literaturausbildung oder Schreibausbildung [...]“⁴⁰⁶⁸ setzen würden, und folglich sein Fokus auf Sprache in der Kunst „[...] an der «Sprachkunst» selber nicht so gefragt [...]“⁴⁰⁶⁹ sei. Was ihm konkret fehle, sei „[...] eine stärkere Einbindung medialer Tendenzen [...]“⁴⁰⁷⁰, vom „[...] literarisch engeren [...] mehr auf den medialen

⁴⁰⁶¹ a.a.O.

⁴⁰⁶² a.a.O.

⁴⁰⁶³ a.a.O.

⁴⁰⁶⁴ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁰⁶⁵ a.a.O.

⁴⁰⁶⁶ a.a.O.

⁴⁰⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁶⁸ a.a.O.

⁴⁰⁶⁹ a.a.O.

⁴⁰⁷⁰ a.a.O.

Aspekt [...], also: von der Kunst kommend, mit Sprachverwendung [...]“⁴⁰⁷¹. Seine Aufgabe als Lehrbeauftragter an der «Sprachkunst» sehe er folglich auch darin, Bindeglied zu sein, „[...] ein Modul für bildende Kunst [in] der «Sprachkunst», im engeren Sinn [...]“⁴⁰⁷². Einen Blick über den Tellerrand wünsche er sich, wobei das Studium noch zu jung sei, um darüber zu urteilen, ob das nicht ohnehin passieren werde oder nicht.⁴⁰⁷³ Kritisiere er hiermit auch, dass die Auswahl der StudentInnen bisher gänzlich mit Schwerpunkt Schreiben in klassischer Buchpublikationsform erfolgt sei? „Ja, genau. Also Richtung Leipziger Modell [...]“⁴⁰⁷⁴, darin sehe er die Wurzel des Studienmodells «Sprachkunst», ihm persönlich sei dies ein zu eingengter Fokus. Keinesfalls wolle er damit aber implizit aussagen, dass – spreche er derartige Themen gegenüber StudentInnen an – diese nicht mit „Hellhörigkeit“⁴⁰⁷⁵ reagieren würden. Seine während des Interviews artikulierten Ideen zu anderen Möglichkeiten der literarischen Gestaltung umfassen „[...] ein Künstlerbuch zu machen oder eine Installation, die mit Sprache sozusagen auch organisiert ist [...]“⁴⁰⁷⁶.

Seine Bedenken fußen auch auf seiner Tätigkeit als Tutor beim Klagenfurter Literaturkurs; ihm fiel auf, dass in der Regel drei bis fünf StudentInnen des Literaturinstituts Leipzig das anonyme Auswahlverfahren schafften.⁴⁰⁷⁷ Bei deren Arbeiten habe er mehrfach „[...] so eine durchschnittliche Qualität festgestellt, wo man nach oben und nach unten überhaupt nichts machen konnte [...]“⁴⁰⁷⁸. Nachträglich räumt Schmatz ein, es habe immer auch Ausnahmen gegeben, „[...] bei denen die Individualität so stark war, [...] wo man [...] nicht das Gefühl hatte, das sind ausgebildete, professionelle Schreibende, die [...] ein Handwerk ganz gut beherrschen, aber dann fehlt es halt ein bisschen!“⁴⁰⁷⁹. Seine Beobachtung habe seine „[...] Skepsis gegenüber dieser Art von Ausbildung [...]“⁴⁰⁸⁰ nicht begründet, jedoch wesentlich verstärkt.⁴⁰⁸¹ Ein Resultat dieses Denkens sei unter anderem seine Zurückhaltung während des Gründungs-Prozesses der «Sprachkunst» in Wien

⁴⁰⁷¹ a.a.O.

⁴⁰⁷² a.a.O.

⁴⁰⁷³ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁷⁴ a.a.O.

⁴⁰⁷⁵ a.a.O.

⁴⁰⁷⁶ a.a.O.

⁴⁰⁷⁷ Vgl.: Abschnitt zum «Klagenfurter Literaturkurs», Kapitel 6. 5., S. 568–571.

⁴⁰⁷⁸ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁰⁷⁹ a.a.O.

⁴⁰⁸⁰ a.a.O.

⁴⁰⁸¹ Vgl.: a.a.O.

gewesen.⁴⁰⁸² Durch seine Tätigkeit im Rahmen des Klagenfurter Literaturkurses arbeitete er wiederholt mit der Autorin Friederike Kretzen zusammen, die in Biel lehrt. Trotz der „[...] sehr differenzierten Ästhetiken [...]“⁴⁰⁸³ sei diese Zusammenarbeit durch „[...] ein sehr harmonisches und doch sehr unterschiedliches Austauschen von Erfahrungen mit den Texten [...]“⁴⁰⁸⁴ geprägt, was ihm das Gefühl gebe, dass bei einer Autorin wie Friederike Kretzen „[...] eine Freiheit in der Entwicklung besteht, die vielleicht mit der Schreibweise so wie sie [...] früher zumindest in Leipzig – mit Haslinger und so weiter – durchgezogen worden sind, ohne jetzt den Autor da irgendwie anzuschwärzen [...], [nicht gegeben gewesen ist]“⁴⁰⁸⁵.

Im Gegensatz zu fehlenden Konzepten zur Behebung mangelnder Sprachkompetenz und zu Lehrplänen anderer Studiengänge des Faches wie in Leipzig oder Biel steht dennoch die explizite curriculare Einbindung performativer und schriftüberschreitender Literatur sowie multi- und transmedialer Literatur. Sabine Scholl erklärt, dies sei

„[...] auf jeden Fall etwas ganz speziell Wienerisches – oder: Österreichisches; das hängt natürlich auch damit zusammen, dass die ganze Idee dieses Lehrgangs ja aus der *«schule für dichtung»* hervorgegangen ist, wo doch relativ freie Formen immer schon ihren Platz gefunden haben, und wir uns doch auch alle damit identifizieren bzw. [es] einfach auch tolerieren.“⁴⁰⁸⁶

Sabine Scholl versicherte im Interview Anfang Oktober 2009, es gebe

„[...] noch einen kleinen transmedialen Zweig, wo halt [...] Gäste auftauchen werden, die Erfahrung mit Grafik oder Internetgestaltung haben; so sieht es zurzeit aus. Das ist ja auch viel schwieriger, Leute dann punktuell für bestimmte spezialisierte Bereiche einzusetzen, als wie es jetzt in Leipzig gemacht wird, wo man nur sagt, okay, wir haben die drei Bereiche, hauptsächlich, Dramatik, Lyrik, Prosa, und jeder der drei Professoren sollte potenziell alle drei Bereiche lehren können. Man kann nicht von Robert Schindel verlangen, dass er jetzt Songwriting lehrt, oder ich kann zum Beispiel nicht digitale Poesie programmieren, leider, obwohl ich das gerne können möchte.“⁴⁰⁸⁷

Gemeinsam mit Lehrenden und Studierenden der Hochschule für Gestaltung Offenbach wurde bereits ein Seminar veranstaltet, „[...] bei dem AutorInnen und IllustratorInnen gemeinsam Comics entwickeln konnten. Leiter der Lehrveranstaltung waren Michael Jordan, Professor in Offenbach, sowie Edda

⁴⁰⁸² Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁸³ a.a.O.

⁴⁰⁸⁴ a.a.O.

⁴⁰⁸⁵ a.a.O.

⁴⁰⁸⁶ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁰⁸⁷ a.a.O.

Strobl und Helmut Kaplan, Comic-AutorInnen und Betreiber des Comic-Labels Tonto⁴⁰⁸⁸.

Auch Robert Schindel beklagt im Interview die Verschulung des Studiengangs, vieles sei aufgrund der Bologna-Direktiven vorgeschrieben, ein gewisses vorgegebenes Muster des Bachelor-Studiums,⁴⁰⁸⁹ das man zu erfüllen habe, „[...] und man kann sich da nur helfen, wie das alle Kunstunis jetzt machen [...]“⁴⁰⁹⁰, indem man sich der Devise, Papier sei geduldig, bediene, und sich andererseits auf die nach wie vor existente Lehrfreiheit berufe:⁴⁰⁹¹

„Man kann in diese Schläuche doch das hinein füllen, was man sich [...] [als sinnvoll vorstellt] ... – aber es sind halt Schläuche. Aber vorher war eine Ordinarienuniversität, das waren auf eine andere Weise Schläuche. Trotzdem halte ich den Bologna-Prozess für ein Unglück, ehrlich gestanden, weil er eben eine völlige Verschulung mitgebracht hat, die passt in keiner Uni und schon gar nicht in der Kunst, aber das ist ein weites Feld.“⁴⁰⁹²

Alle 13 befragten Studierenden selbst stehen vor allem der auffallend schulischen Struktur der Bachelor-Studien als Ausbildungsbasis für ein Kunststudium äußerst kritisch gegenüber bzw. würden sie ein universitäres Diplomstudiensystem vorziehen, in dem sie zum einen Wahlfreiheit in der Schwerpunktsetzung, zum anderen aber auch Austausch, Diskussion als Basis sehen.⁴⁰⁹³ Miel-Amelie Wanka kritisiert vor allem die Auswirkungen auf das eigene Schreiben, die durch vorgegebene zeitliche Rahmen entstehen:

„Ich erachte die umgangssprachlich als ‹verschult› bezeichnete Situation im tertiären Bildungssektor als äußerst schädlich für die allgemeine Auffassung des Bildungsbegriffs, insbesondere aber im Bereich künstlerischer Studien. Die gegenwärtige Verwechslung von ‹Bildung› mit ‹Ausbildung› zieht eine in meinen Augen gesamtgesellschaftlich fatale Entwicklung nach sich. Wissen als reine Funktion oder Ableitung von Fachgebieten, und damit von Leistung, entsozialisiert das Denken und Streben in der westlich-mitteleuropäischen Kultur und entwertet den Erkenntnisprozess (deren essenzieller Bestandteil auch die Kunst ist) als solchen in meinen Augen massiv. Davon abgesehen erschwert dieses Studiensystem ein individuelles Eingehen auf die Studierenden, da einem strikten Lehrplan gefolgt werden muss und Module zu absolvieren sind, anstatt Individuen als solche in ihren ganz speziellen Begabungen zu fördern und zu festigen. Die Beschäftigung mit den Teilbereichen des jeweiligen (künstlerischen) Fachs währt jeweils nicht länger als ein Semester, (im Falle des Sprachkunststudiums: Mit den einzelnen Gattungen) in dieser Zeit haben alle Studierenden in ihrem Schaffen

⁴⁰⁸⁸ <http://www.nextcomic.org/programm-nc-2011/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁰⁸⁹ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁰⁹⁰ a.a.O.

⁴⁰⁹¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁰⁹² a.a.O.

⁴⁰⁹³ Vgl.: Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011; Stefan Pointner, Fragebogen, 17. 10. 2011; Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011.

den formalen Vorgaben jener Sparte zu folgen. Danach geht es ohne weitere Vertiefung oder Ausbau der vorgefundenen Möglichkeiten weiter zum nächsten Gebiet, es gibt keine weiterführende Betreuung, also auch kaum die Möglichkeit zu Kontinuität im persönlichen Schaffen.“⁴⁰⁹⁴

Unabhängig davon, dass eine geringe Wahlfreiheit besteht und das Ausbildungskorsett überwiegend als zu eng empfunden wird, sprechen sich die Befragten dennoch für die Verortung der Ausbildung an der Universität aus, wobei hier neben Kostengründen vor allem auch der Charakter des Ausgewählt-Werdens angeführt werden.⁴⁰⁹⁵ Dass auch andere auf Vereinsbasis operierende Initiativen potenzielle TeilnehmerInnen überwiegend einem Bewerbungsprozess unterwerfen, wird hierbei offensichtlich ausgeblendet.

Rektor Gerald Bast betonte im Interview den Entwicklungscharakter des entstehenden Studiengangs, im Lauf der kommenden 6 Semester werde man „[...] eine volle Palette verschiedener Unterrichtsfächer und Lehrangebote [...] installieren [...]“⁴⁰⁹⁶. Neben den Gastprofessoren Ferdinand Schmatz und Orhan Kipcak, werde es – so Robert Schindel⁴⁰⁹⁷ – weitere Lehrbeauftragte geben; von Beginn an standen weiters Lydia Mischkulnig, Gustav Ernst und Christof Šubik⁴⁰⁹⁸ fest.⁴⁰⁹⁹

Der Kritiker und Bachmannpreis-Juror Paul Jandl kommentiert im Interview,

„[m]an hätte das ästhetisch breiter aufziehen müssen. [...] Diese Seilschaften, das ist ja ganz etwas Grauenhaftes. Es gibt diese Literaturbetriebler – ich glaube, das ist in Leipzig auch nicht anders – die an diesen Posten dann sitzen, und das sind nicht unbedingt die größten Schriftsteller. [...] Auch wenn es jetzt noch 20 solcher Institute gibt, bildet das nicht den ganzen literarischen Kosmos ab.“⁴¹⁰⁰

Der Nachsatz der Ausschreibung im «Mitteilungsblatt der Universität für angewandte Kunst Wien»⁴¹⁰¹ forderte explizit „[...] qualifizierte Frauen [...]“⁴¹⁰² zur Bewerbung auf, da eine Erhöhung des Frauenanteils in leitenden Positionen angestrebt werde. Robert Schindel sprach im Interview diesen

⁴⁰⁹⁴ Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴⁰⁹⁵ Vgl. z. B.: Sandra Gugic im Interview, 16. 02. 2010.

⁴⁰⁹⁶ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴⁰⁹⁷ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁰⁹⁸ Vgl.: Christof Šubik: URL: <https://campus.uni-klu.ac.at/org/visitenkarte?personalnr=759> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁰⁹⁹ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴¹⁰⁰ Paul Jandl im Interview, am 13. 01. 2010.

⁴¹⁰¹ Vgl.: Mitteilungsblatt der «Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 18. 02. 2009, Professur für «Sprachkunst», Ausschreibung 64.

⁴¹⁰² a.a.O.

Punkt von sich aus an und meinte, ihm sei bewusst, das Institut sei bislang „[...] ein bisschen männerlastig [...]“⁴¹⁰³:

„Frauen werden [...] noch nachkommen, [...] dafür werde ich schon sorgen, dass das ausgeglichen wird, auch unter den Lehrbeauftragten. Wir haben eine sehr beschränkte Anzahl [an Lehraufträgen genehmigt] bekommen, auch weil kein [...] oder wenig Geld da ist, deswegen müssen einmal die, die von Anfang an mitgearbeitet haben, [...] den Lehrauftrag bekommen. Dann möchte ich natürlich neue Lehrbeauftragte suchen, jeden Alters, und auch möglichst bunt, möglichst verschieden, damit die Studenten auch Verschiedenes kennen lernen.“⁴¹⁰⁴

Diese Lehraufträge werden jeweils für ein Semester vergeben, mit der Option einer Verlängerung.⁴¹⁰⁵ Šubik ist übrigens der einzige «Sprachkunst»-Lehrende, der selbst kein Autor ist. Er gründete 1969⁴¹⁰⁶ gemeinsam mit Robert Schindel die «Gruppe Hundsblume» und lehrte die ersten beiden Semester⁴¹⁰⁷ über «Kurzprosa Ästhetik»⁴¹⁰⁸ an der «Universität für angewandte Kunst». Nunmehr lehrt Robert Pfaller seit dem Sommersemester 2011 an seiner Statt das Seminar «Philosophie der Kunst».⁴¹⁰⁹

Im Winter-Sommersemester 2011/12 ist die Gruppe der Lehrbeauftragten, aus der die Studierenden wählen können, bereits auf 25 angewachsen; hiervon sind 16 Lehrende männlich.⁴¹¹⁰

5.8.2.2. Aufnahmeverfahren

Die Bewerbungsunterlagen der angehenden StudentInnen, die im ersten Jahr bis 25. 09. 2009 vorzuliegen hatten, sollen neben Lebenslauf und Kontaktadresse einen eigenen Text „[...] in freier Thematik und freier Textkategorie [...]“⁴¹¹¹ umfassen, dessen Umfang mit maximal 5 A4-Seiten beschränkt ist; im internationalen Vergleich – durchschnittlich wären es 10 bis 20

⁴¹⁰³ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴¹⁰⁴ a.a.O.

⁴¹⁰⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁰⁶ Vgl.: <http://users.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2005-06/Robert%20Schindel-KLG.pdf> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴¹⁰⁷ Vgl.: Sabine Konrath, E-Mail-Auskunft, 17. 10. 2011; sowie: Sabine Konrath, E-Mail-Auskunft, 15. 11. 2011.

⁴¹⁰⁸ Vgl.: <http://dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1229508258594&Studienplanfach=170/2009U00-003.01> – Zuletzt eingesehen am 18.01.2010. Inzwischen offline.

⁴¹⁰⁹ Vgl.: E-Mail Auskunft Sabine Konrath, 17. 10. 2011.

⁴¹¹⁰ Vgl.: http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1265898320769&le_oe_lv=1096 – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴¹¹¹ <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1303107352748&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Seiten⁴¹¹² – eine sehr geringe Anzahl. Gegenstand der Zulassungsprüfung seien laut Ausschreibung die „[...] Fähigkeit zur differenzierten Wahrnehmung, zu sprachlicher Ausdrucksfähigkeit und Originalität [...]“⁴¹¹³, „[...] die Fähigkeit, Themen zu erkennen und in einem gestalterischen Prozess zu entwickeln [...]“⁴¹¹⁴ und „[...] kommunikative Kompetenz [...]“⁴¹¹⁵.

Sabine Scholl verwies auf die erstaunliche Varietät, mit der Vorgaben interpretiert wurden: „Manche haben [einen] Schülerzeitungsaufsatz eingereicht, manche haben irgendein Projekt, das sie in Theaterwissenschaft gemacht haben, eingereicht, manche haben ein Theaterstück eingereicht, das vor zwei Jahren aufgeführt wurde ...“⁴¹¹⁶

Sabine Scholl: „Ich musste die Furten und Fährten noch selbst erkunden und könnte viele Umwege denjenigen ersparen, die heute beginnen wollen zu schreiben. Nicht, um das Geschriebene zu verkürzen, sondern um den Antrieb zur Literatur ungebremster sich durchsetzen zu lassen. Wir weisen Autorinnen an, Menschen unterwegs zum Schreiben. Wir schmuggeln gute Texte für gute Leser. Denn Literatur schadet nicht. Aber keine Literatur ist der Tod.“

(Bereuter, Zita: Kann man Schreiben studieren? 27.05.2008. URL: <http://fm4v2.orf.at/zita/222737/main> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.)

Im Gegensatz zum «DLL», an dem eingereichte Texte in Gruppen eingeteilt werden und sich die Lektüre jede/r PrüferIn auf diese Auswahl begrenze, lesen die beiden ProfessorInnen der «Sprachkunst» alle eingereichten Arbeitsproben.⁴¹¹⁷ Für das geringe Gehalt der Lehrbeauftragten, so Sabine Scholl im Interview, könne man von ihnen nicht auch noch verlangen, dass sie sich an diesem Prozedere beteiligen;⁴¹¹⁸ auch StudierendenvertreterInnen seien im Gegensatz zum «DLL» nicht eingebunden.⁴¹¹⁹

Sie sehe sich jene Arbeitsproben im Hinblick auf Dichte, Intensität, Originalität sowie hinsichtlich des sprachlichen Ausdrucks an;⁴¹²⁰ auch der „Entwicklungsgrad“⁴¹²¹ der vorgelegten Proben spiele eine Rolle: „Wie lange arbeitet er

⁴¹¹² Bei US-amerikanischen Lehrgängen werden durchschnittlich ca. 25 Seiten Arbeitsproben gefordert, am Schweizer Institut sowie am «DLL» beträgt das gewünschte Ausmaß 20 Seiten. Mit 10–20 Seiten wird es in Hildesheim beziffert.

⁴¹¹³ Mitteilungsblatt der «Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 25. 02. 2009, Curriculum des Bachelor-Studiums «Sprachkunst», Ausschreibung 65.

⁴¹¹⁴ a.a.O.

⁴¹¹⁵ a.a.O.

⁴¹¹⁶ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴¹¹⁷ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹¹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴¹¹⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹²⁰ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴¹²¹ a.a.O.

schon oder war es nur ein einziger Wurf, wo zittert das Ganze, ist es [...] mehr eine Blödelei, Spielerei ...“⁴¹²² Wesentlich sei, dass man das Gefühl habe, es könne sich „[...] etwas daraus entwickeln. Es muss jetzt nicht die ganz neuartige Sache sein, aber es sollte auch nicht nur oberflächlich und hingeworfen sein“⁴¹²³. Ein „[...] gewisser Funke, irgendein Schatz, den man dann versucht, herauszuheben [...]“⁴¹²⁴, das sei es, was sie suche. Die durchschnittliche Qualität der Einreichungen beschreibt sie im Interview als eher mangelhaft: „Das ist immer schwierig. Das ist jetzt nicht so, dass man hin und weg ist – dass man sagt, Wahnsinn, super! [...] Man hat zwei, drei [Arbeitsproben], [bei denen] [...] sich alle sicher sind; und die anderen, das ist dann so ein ›Ja, okay ...‹. Es ist nicht einfach.“⁴¹²⁵ Eine Erfahrung, die sie auch aus Leipzig kenne,⁴¹²⁶ und die bewirkte, dass trotz der maximalen Annahmezahl in Höhe von zwanzig StudienbeginnerInnen⁴¹²⁷ diese nicht ausgeschöpft wird. Ferdinand Schmatz, der als Lehrbeauftragter zwar nicht in das Auswahlprozedere eingebunden ist, erachtet bei angehenden AutorInnen eine „[...] durch die Existenz hindurchgehende Entschlossenheit [...]“⁴¹²⁸ für das künstlerische Arbeiten als wesentlich. Grundbedingung für das Studium der «Sprachkunst» sei es jedoch nicht, bereits publiziert zu haben; doch dass jemand quasi am Nullpunkt steht,⁴¹²⁹ „[...] sich hinsetzt und sagt, ich möchte jetzt schreiben lernen [...]“,⁴¹³⁰ wäre für eine Aufnahme nicht genügend.⁴¹³¹ Die Aussagen zur Vorerfahrung der sich Bewerbenden divergieren leicht. Robert Schindel erklärt in einem ORF-online-Interview: „Hier melden sich Leute für die Prüfung an, die schon eine Schreiberfahrung und teilweise schon kleine Veröffentlichungen gemacht haben.“⁴¹³² Ein/e Studierende/r, die/der um Anonymität bat, betonte, man komme hierher, „[...] wenn man schon schreibt, um eben dieses eigene Schreiben zu vertiefen und zu experimentieren; nicht aber um schreiben zu ›lernen‹

⁴¹²² a.a.O.

⁴¹²³ a.a.O.

⁴¹²⁴ a.a.O.

⁴¹²⁵ Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹²⁶ Vgl.: a.a.O.

⁴¹²⁷ Vgl.: Eidhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

⁴¹²⁸ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴¹²⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹³⁰ a.a.O.

⁴¹³¹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹³² Heidegger, Gerald: «Artmann hat mich ja sofort verscheucht». 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

[...]“⁴¹³³. Daher ziehe er/sie auch die Bezeichnung «Schreiblaboratorium» vor und erachte den Terminus «Schreibschule» für irreführend.⁴¹³⁴

Rosemarie Pilz war die einzige Ausnahme, die im Interviewfragebogen explizit vermerkte: „Seit beginn des studiums habe ich mich zum ersten mal wirklich mit schreiben und dem betrieb beschäftigt, erst durchs studium mit dem schreiben eigentlich begonnen. Vielleicht ist auch deshalb diese ausbildung so sinnvoll für mich und ich verstehe, dass das nicht für jeden so sein muss.“⁴¹³⁵

Qualifizierte Arbeiten herauszufiltern, das habe viel mit Intuition zu tun,⁴¹³⁶ mit Erfahrung im Umgang mit Texten;⁴¹³⁷ „[...] aber natürlich kann das [...] immer mal wieder auch täuschen. [...] Ob es wirklich klappt, sieht man [...] erst im Lauf des Studiums, da gibt es überhaupt keine Garantie [...]“⁴¹³⁸. Zu viele Faktoren spielen hier neben dem nötigen Talent eine Rolle,⁴¹³⁹ beginnend bei sich eventuell verändernden Lebensumständen bis hin zu materiellen Grundbedingungen.⁴¹⁴⁰ Es sei „störungsanfällig“⁴¹⁴¹, „[...] ein bewegliches Konstrukt [...]“⁴¹⁴², „[...] das sind [...] Individuen und nicht nur Texte [...]“⁴¹⁴³.

Andere reüssieren zwar in ihrem Zeitmanagement zwischen Studium und Brotberuf, bestehen in jenen drei Jahren ebenso alle notwendigen Prüfungen, und dennoch sei möglicherweise ihre Abschlussarbeit „[...] nichts Besonders, das gibt es auch, [...] [dass die entstandenen literarischen Arbeiten] [...] lau bleib[en], obwohl man [als DozentIn oder TutorIn] alles Mögliche versucht hat. Eine Garantie, dass man das [Studium] abschließt und dann ein Topschriftsteller ist, gibt es genauso wenig [...]“⁴¹⁴⁴. «Literarisches Schreiben» zu lehren sei daher stets als „[...] Arbeiten ohne Erfolgs-Garantie [...]“⁴¹⁴⁵ anzusehen, und Sabine Scholl resümiert diese Tatsache mit dem Adjektiv „hart“⁴¹⁴⁶. Talent, so Robert Schindel, erkenne er – obgleich es stets „[...] ein sehr ungewisses Terrain [...]“⁴¹⁴⁷ sei –, daran, dass er bei der Lektüre den Eindruck

⁴¹³³ Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.

⁴¹³⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴¹³⁵ Rosemarie Pilz, Fragebogen, 01. 08. 2011.

⁴¹³⁶ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴¹³⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴¹³⁸ a.a.O.

⁴¹³⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁴⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁴¹ Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹⁴² a.a.O.

⁴¹⁴³ a.a.O.

⁴¹⁴⁴ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴¹⁴⁵ a.a.O.

⁴¹⁴⁶ a.a.O.

⁴¹⁴⁷ Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: «Schreiben kann nicht eh ein jeder». 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

erhalte, „[...] da weicht jemand [...] von der Norm [ab], riskiert, probiert und traut sich was. Eine Mischung aus Veranlagung, Charakter und einer Fähigkeit, Dinge zu sehen, die andere nicht sehen. Diese Fähigkeiten kann einem keine Schule der Welt beibringen. Aber sie kann sie fördern und dafür sorgen, dass sie eine gute Basis haben, um sich zu entwickeln.“⁴¹⁴⁸

Vom quantitativen Erfolg der ersten Aufforderung um Textbewerbungen im Jahr 2009 zeigen sich alle InterviewpartnerInnen überrascht; die verlängerte Lesezeit der Arbeitsproben um die Sommermonate ist eine der Konsequenzen.⁴¹⁴⁹ Rektor Gerald Bast bescheinigt „[...] ein enormes Interesse an Studierwilligen [...]“⁴¹⁵⁰; es seien in etwa 360⁴¹⁵¹ Bewerbungen eingegangen – „[...] wesentlich mehr als für jede andere Studienrichtung [...]“⁴¹⁵², die an der «Angewandten» angeboten werde. „Das ist ja ein Wahnsinn, fast keine Propaganda und 400 Bewerbungen. – 370? – Aufgenommen werden maximal 20, [...] da kann man nur sagen: Geld her, für die Vergrößerung von solchen Instituten – 70 Leute in einer Klasse, das geht ja nicht [...]“⁴¹⁵³, so Robert Schindel. Er interpretiert dieses überraschende Echo als „[...] eine große Sehnsucht [...]“⁴¹⁵⁴ der Menschen nach künstlerischer Betätigung: „Ob das jetzt literarisch, filmisch oder musikalisch ist. Menschen wollen in die vorgefundene Welt eingreifen, ihr einen eigenen Stempel aufdrücken.“⁴¹⁵⁵

Weshalb dem so sei und junge Erwachsene trotz der fragilen Perspektiven eines KünstlerInnenlebens eine solche Berufswahl treffen, erklärt sich Robert Schindel wie folgt:

„Für das Individuum gibt [es] eine große Überschwemmung an Anforderungen aus der Welt. Früher hat man bestimmte Mythologien verwendet, um das Bedrohliche auf das eigene Maß einzuarbeiten. Das fehlt heute. Daher erschaffen sich Menschen heute ihre private Mytho-Poesie, um mit diesen Anforderungen fertig zu werden. Es gibt heute wesentlich mehr, die Gedichte schreiben, als solche, die Gedichte lesen. Die Menschen wollen sich ausdrücken. Der Weg von diesem therapeutischen Bewältigungsverhalten zu einem Kunstwerk ist nicht einfach. Einen solchen Prozess zu begleiten ist unsere Aufgabe.“⁴¹⁵⁶

⁴¹⁴⁸ a.a.O.

⁴¹⁴⁹ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹⁵⁰ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴¹⁵¹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁵² a.a.O.

⁴¹⁵³ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴¹⁵⁴ Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: «Schreiben kann nicht eh ein jeder». 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴¹⁵⁵ a.a.O.

⁴¹⁵⁶ Eidhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

Er schildert die Gruppe der ersten BewerberInnen hinsichtlich dominierender Geburtsjahre⁴¹⁵⁷ als relativ homogen;⁴¹⁵⁸ obgleich sich auch eine Kandidatin Jahrgang 1948 beworben habe.⁴¹⁵⁹

Auf die Sichtung der Arbeitsproben folgt die sogenannte «Klausur», eine Vorgabe der «Angewandten»,⁴¹⁶⁰ die mir im weltweiten Vergleich in jener Form einzig aus Hildesheim im Rahmen des Auswahlprozederes für den Bachelorstudiengang «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus»⁴¹⁶¹ bekannt ist.

Laut Aushang in der Aula der «Universität für angewandte Kunst» vom 09. 10. 2009 wurden 35 BewerberInnen zu diesem zweiten Teil der Eignungsprüfung eingeladen, der für den gleichen Tag in Form einer schriftlichen Klausur von 13:00 bis 17:00 Uhr angesetzt war, bei der die Aufgabe darin bestand, unter Zeitdruck und Beobachtung einen Text zum Thema «Es wird sichtbar»⁴¹⁶² zu verfassen, wobei die Gattung frei zu wählen⁴¹⁶³ blieb. Im Interview mit der «Presse» erklärt Sabine Scholl den Beweggrund für diese Anordnung:

„«Weil es Menschen gibt, die in so einer Situation gar nichts zu Papier bringen. Die zum Beispiel erklären, dass sie nicht auf Knopfdruck schreiben können, dass sie dafür in der richtigen Stimmung sein müssen. Aber das geht bei uns nicht. Man kann hier nicht studieren, wenn man beim Schreiben darauf warten muss, bis man sich danach fühlt.» Bei der endgültigen Auswahl der Studenten sind sich die Lehrenden im Übrigen so gut wie immer einig: «Das ist schon erstaunlich, wenn man bedenkt, dass wir doch aus sehr verschiedenen Richtungen kommen.»“⁴¹⁶⁴

Diese Vorgabe seitens der «Angewandten» wurzle außerdem im Wunsch zu vermeiden, dass jemand mit einem fremden Werk seine Aufnahme durchsetze.⁴¹⁶⁵ Rektor Bast beruft sich auf Erfahrungen aus anderen

⁴¹⁵⁷ Diese seien die Jahrgänge 1980 bis 1990.

Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴¹⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁶⁰ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴¹⁶¹ Vgl.: Sakowsky, Lennart: Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt ... Eindrücke aus Deutschlands Schreibschulen. 2007. URL: http://www.lit06.de/head/thema/thema_0702.html – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴¹⁶² Vgl.: Steiner, Bettina: Wenn Studenten über Punkt und Komma reden. 16. 01. 2011. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/625746/Wenn-Studenten-ueber-Punkt-und-Komma-reden> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴¹⁶³ Vgl.: <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1236806459402&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 18. 01. 2010. Inzwischen offline. (Die Grundsätze der Aufgabenstellung wurden jedoch für die Einreichungen 2012 nicht verändert.)

⁴¹⁶⁴ Steiner, Bettina: Wenn Studenten über Punkt und Komma reden. 16. 01. 2011. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/625746/Wenn-Studenten-ueber-Punkt-und-Komma-reden> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴¹⁶⁵ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

Studiengängen: „Jede Kunstuni weiß, dass es professionelle Mappenvorbereiter gibt, die ihre Dienste anbieten, da wollen wir auch hier genauso wie in der Malerei oder Grafik einfach sicher sein, dass womit sich jemand hier bewirbt und aufgenommen wird, auch [eine] persönliche Qualifikation widerspiegelt.“⁴¹⁶⁶ Das duplizierte Verfahren, analog zu anderen künstlerischen Fächern, aus Portfolio mit Lebenslauf und Arbeitsproben, einer anschließenden Klausur mit Aufgabenstellung sowie einem Gespräch,⁴¹⁶⁷ bei dem auch StudierendenvertreterInnen anwesend sind,⁴¹⁶⁸ entspreche einer bewährten „[...] jährliche[n] Übung [...]“⁴¹⁶⁹, wobei im Auswahlverfahren eine starke Gewichtung auf dem der Klausur folgenden persönlichen Motivationsgespräch liege.⁴¹⁷⁰ Sabine Scholl bedauerte im Interview diese allgemeine Tendenz, es in der «Sprachkunst» stets „[...] so zu machen, wie es für die anderen Künste auch [praktiziert wird]; was ich nicht ganz richtig finde, weil ich denke nicht, dass man einen Auswahlprozess, der vielleicht für die Architektur funktionieren kann, auch auf Literatur umlegen kann, und ich muss ehrlich sagen, es ist mir nicht gelungen, denen das klar zu machen [...]“⁴¹⁷¹. Am 10. 10. 2009 folgten die persönlichen Gespräche mit den KandidatInnen, die dazu dienten, „[...] den Menschen kennen [zu] lernen, die Haltung zum Schreiben, auch die Erwartung diesem Studium gegenüber [...]“⁴¹⁷², so Sabine Scholl im Interview. Definitiv bekannt gegeben wurden die Namen der zum Studium Zugelassenen⁴¹⁷³ am 12. 10. 2009. Die Auswahl fiel auf folgende 16⁴¹⁷⁴ angehenden AutorInnen: Iris Blauensteiner, Jan Braun, Barbara Dunst, Verena Dürr, Raphaela Edelbauer, David Frühauf, Irmgard Fuchs, Nina Lucia Gross, Anna Gschnitzer, Sandra Gugic,

⁴¹⁶⁶ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴¹⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁶⁸ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹⁶⁹ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴¹⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁷¹ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴¹⁷² a.a.O.

⁴¹⁷³ Eine Befragung der letztlich nicht zum Studium berechtigten Interessierten wurde vom Rektor Bast abgelehnt; eine Aufnahmeprüfung sei „[...] eine sehr persönliche, intime Sache [...]“, ein öffentliches Darlegen des Scheiterns könne nicht im Sinn des Systems sein, auch die Weiterleitung einer E-Mail durch das Sekretariat mit der Bitte um Kontaktaufnahme wurde aus eben diesen Gründen abgelehnt, wodurch eine Erforschung jener Gruppe unmöglich war. (Vgl.: Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.)

⁴¹⁷⁴ Das entspricht einem Durchschnitt von 4,442 % und liegt somit im internationalen Mittelfeld. Ein internationaler Vergleich des Verhältnisses Bewerbung zu Aufnahme: 3–5 % durchschnittlich; Ausnahmen sind die Creative Writing-Lehrgänge an der «University of Iowa» (durchschnittlich 60 StudentInnen pro Jahr) sowie an der «Texas State University» (55 Aufgenommene). (Vgl.: Kealey, Tom: *The Creative Writing MFA Handbook. A Guide for Prospective Graduate Students*. NY, London: The Continuum International Publishing Group 2005.)

Jakob Kraner, Rhea Krcmarova, Elisabeth Mundt, Rosemarie Pilz, Stefan Pointner und Matthias Vieider.⁴¹⁷⁵ Durch frühzeitige Abgänge schrumpfte die erste Jahrgangsgruppe auf 14 Teilnehmende im Alter zwischen 18 und 26.⁴¹⁷⁶ Drei Studierende⁴¹⁷⁷ brachen ihre Ausbildung frühzeitig ab, weil sie „[...] in anderen Studien zu involviert waren [...]“⁴¹⁷⁸, ihnen das Studium der «Sprachkunst» zu wenig interdisziplinär ausgerichtet war,⁴¹⁷⁹ und eine andere fand, sie sei „[...] eh jetzt Schriftstellerin, sie braucht das nicht mehr [...]“⁴¹⁸⁰. Dass Lehrende von sich aus eine/einen einen Ausschluss mitteilten, habe es bislang nicht gegeben.⁴¹⁸¹ Bislang habe man sich auch nicht gezwungen gesehen, einem oder einer mitzuteilen, man habe sich geirrt, er/sie habe kein Talent und tue besser daran, ein anderes Studium zu ergreifen:

„Hm ... ob sich jemand [von den Studierenden] so etwas fragen traut? – Ich glaube, dass sich das erübrigt, in dieser Situation, weil ja eine so große Auswahl vorher stattfindet [...] – wir haben [...] [2009] über 350 Einreichungen gehabt, da sondert man ja die aus, von denen man glaubt, [dass s]ie kein Talent haben, oder aus irgendwelchen anderen Gründen wahrscheinlich keine Entwicklung machen können. [...] [D]a hat schon so eine Auslese stattgefunden, dass sich diese Frage nicht mehr stellt, sondern da stellen sich eher Fragen wie: Habe ich das Durchhaltevermögen. Oder: Reicht es, wenn du einmal im Monat einen Superausbruch hast. Bzw.: Reicht es vielleicht für dich, aber es reicht nicht, um das Studium abzuschließen.“⁴¹⁸²

Im Wintersemester 2010/11 bewarben sich rund 340⁴¹⁸³ Interessierte. Neben Silvia Raitschev⁴¹⁸⁴ kamen folgende hinzu: Teresa Dopler, Michael Marco Fitzthum, Iris Gassenbauer, Roland Grenl, Norbert Kröll, Katharina Luger, Magdalena Caterina Mayer, Johanna Müller, Stefan Pointner, Konrad Prissnitz, Benjamin Quaderer, Bastian Schneider, Nils Georg Treutlein, Miel-Amelie Wanka, Johanna Wieser.⁴¹⁸⁵

⁴¹⁷⁵ Vgl.: <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1236806459402&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 18.01.2010. Inzwischen offline.

⁴¹⁷⁶ Vgl.: Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

⁴¹⁷⁷ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹⁷⁸ Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

⁴¹⁷⁹ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹⁸⁰ a.a.O.

⁴¹⁸¹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁸² Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴¹⁸³ Vgl.: Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

⁴¹⁸⁴ Vgl.: <http://angewandte.uni-ak.ac.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1275048857291&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 08. 10. 2010. Inzwischen offline.

⁴¹⁸⁵ Vgl.: Flyer zur Reihe «Lesarten der Sprachkunst» – Institut für Sprachkunst, WS 2011/12.

Im Wintersemester 2011/12 wurden 252 Arbeitsproben von Interessierten zur Begutachtung vorgelegt, 36 BewerberInnen wurden zur Zulassungsprüfung eingeladen, von denen schließlich 15 aufgenommen wurden.⁴¹⁸⁶ Mit einer Publikation ihres Namens erklärten sich folgende StudienanfängerInnen einverstanden: Manuel Beck, Theresa Brunner, Afamia Al-Dayaa, Thassilo Hazod, Ekaterina Heider, Cherry Hu, Ricarda Kolck-Thudt, Maria Oberrauch, Alina Maria Sarkissian, Sophie Zehetmayer.⁴¹⁸⁷

Sabine Scholl betont, es habe manche und mancher im Wintersemester 2010/11 einen zweiten Versuch unternommen und sich erneut um Aufnahme beworben.⁴¹⁸⁸ Die Anzahl der InteressentInnen sei in etwa gleich hoch geblieben, doch hätten Bewerbungen aus Deutschland zugenommen,⁴¹⁸⁹ es beginne sich mittlerweile herumzusprechen, „[...] dass es hier ein Institut gibt [...]“⁴¹⁹⁰. Die PR der «Sprachkunst» beschreibt sie als „[...] noch nicht so optimal [...]“⁴¹⁹¹, es seien oft eher Gerüchte im Umlauf als klare Informationen.⁴¹⁹² Allgemein sei das jüngste Institut im deutschsprachigen Raum zu wenig bekannt.⁴¹⁹³

6. 6. 3. Die Frage der Lehrbarkeit

Auf die Diskussion, ob «Literarisches Schreiben» lehrbar sei, reagiere Rektor Bast nach eigener Aussage „emotional“⁴¹⁹⁴. Es sei für ihn eine Grundsatzfrage, und für „[...] dieses Genie, das sich das aus dem Bauch heraus [holt] [...]“⁴¹⁹⁵, was es benötige, hat er nur eine verächtliche Handbewegung über:

„Die selbe Frage kann man natürlich und wurde auch immer wieder gestellt – in der Malerei oder [...] in der Musik, wenn es um mehr geht, als nur Noten abzuspielen ... Also ich halte das für eine absolut unsinnige und – ja – kulturfremde Fragestellung. Wenn ich sage, das kann man nicht unterrichten, müsste ich sämtliche Kunstuniversitäten Österreichs sofort schließen. Natürlich kann man Kunst in den unterschiedlichen Sparten in einer Institution vorbereiten oder – unter Anführungszeichen: – unterrichten [...]“⁴¹⁹⁶

⁴¹⁸⁶ Vgl.: Sabine Konrath, E-Mail-Auskunft, 17. 11. 2011.

⁴¹⁸⁷ Vgl.: Sabine Konrath, E-Mail-Auskunft, 05. 12. 2011.

⁴¹⁸⁸ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴¹⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁹⁰ a.a.O.

⁴¹⁹¹ a.a.O.

⁴¹⁹² Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁹³ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁹⁴ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴¹⁹⁵ a.a.O.

⁴¹⁹⁶ a.a.O.

Gerald Bast betont, diese Aussage der Möglichkeit der Lehre sei auch dann korrekt, wenn der Unterricht in künstlerischen Fächern verständlicherweise anders zu gestalten sei, als in anderen wissenschaftlichen Fächern:⁴¹⁹⁷

„Der Unterricht hier ist ein regelmäßiges, tägliches Sich- selbst-Erproben, sich-selbst-Herausfordern, an neuen Aufgabenstellungen, und in Kommunikation mit den Lehrenden und mit den Studierenden untereinander, es ist das Gegenteil eines enzyklopädischen Wissenserwerbes und des Abrufens dieses Wissenserwerbes bei Prüfungen, sondern es ist ein Ringen um eine eigenständige künstlerische Position [...]. In diesem Sinn kann man Literatur genauso unterrichten wie Malerei [...].“⁴¹⁹⁸

Die Lehrmethode, wie sie im Curriculum festgeschrieben ist, visiert eine „[...] Projektorientierung der Ausbildungsformen mit einer starken Präsenz interdisziplinärer Inhalte [...]“⁴¹⁹⁹ an, und sieht den „[...] künstlerischen Einzelunterricht als wesentliches Element des künstlerischen Unterrichts [...]“⁴²⁰⁰. Weiters soll die „[...] Dominanz integrierter Lehrveranstaltungen (Vorlesungen in Kombination mit Übungen) [...] den diskursiven Charakter des Studiums etablieren helfen [...]“⁴²⁰¹.

Das erste Semester, geprägt durch eine Studieneingangsphase,⁴²⁰² ist der Kurzprosa vorbehalten.⁴²⁰³

Die folgenden Semester sind dominiert von „[...] individuelle[n] studentische[n] Projekte[n] (Schreib- und Medienprojekte) sowie transdisziplinär orientierte[n] Projektarbeiten [...]“⁴²⁰⁴.

Robert Schindel, der bekanntlich und oftmals von ihm selbst tradiert, Debattieren und Zuhören im Wiener Innenstadt Café «Hawelka» «studierte»,⁴²⁰⁵ wurde in einem Interview gefragt, was ein/e junge/r AutorIn an der «Sprachkunst» lernen könne, was ihm/ihr im Kaffeehaus nicht möglich sei:

„Dazu müsste man die Gegenfrage stellen, was ein Maler auf der Akademie lernen kann, wenn er nicht auch im Kaffeehaus Beobachtungen anstellen kann? Die technischen Voraussetzungen des literarischen Schreibens sind ebenso erlernbar wie die technischen Voraussetzungen des Malens. Bauplan für einen Roman, Perspektivenwechsel, lakonisches Schreiben, pathetisches Schreiben, das ist ebenso erlernbar wie Strichführung oder Zeichnung. Hier kann

⁴¹⁹⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴¹⁹⁸ a.a.O.

⁴¹⁹⁹ Mitteilungsblatt der «Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 25. 02. 2009, Curriculum des Bachelor-Studiums «Sprachkunst», Ausschreibung 65.

⁴²⁰⁰ a.a.O.

⁴²⁰¹ a.a.O.

⁴²⁰² a.a.O.

⁴²⁰³ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴²⁰⁴ Mitteilungsblatt der «Universität für angewandte Kunst Wien», ausgegeben am 25.02.2009, Curriculum des Bachelor-Studiums «Sprachkunst», Ausschreibung 65.

⁴²⁰⁵ Vgl.: <http://www.facebook.com/profile.php?id=100001971142670&ref=ts> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

wie in einem Laboratorium geübt werden, und auf das setzt sich dann das schriftstellerische Talent drauf.“⁴²⁰⁶

Den Irrglauben, schreiben könne ein jeder, sieht er als spezifisch für den deutschsprachigen Raum an:

„Seitdem sich die zumindest äußere Alphabetisierung im deutschen Sprachraum durchgesetzt hat – von einer wirklichen Alphabetisierung will ich ja gar nicht sprechen – und die Leute im Allgemeinen lesen und schreiben können, haben sie auch den Eindruck, dass das eh jeder kann. Während etwa beim Komponieren klar ist, dass man Noten-lesen extra lernen muss.“⁴²⁰⁷

Mehrfach betonte Robert Schindel, die Zeit spreche für Schreibstudien:

„[...] [sie] verkürzen die Zeit, die man mit formalen Fehlern und dem Erlernen der Technik zubringt. Man kommt schneller dazu, sich mit den eigentlichen künstlerischen Fragen – dem eigenen Ton oder Themen – auseinanderzusetzen. Darauf kann man sich viel stärker konzentrieren, wenn man nicht mehr ständig damit befasst ist, einen geraden Satz zu erlernen.“⁴²⁰⁸

Lehrbar seien nach Aussage der Studierenden folgende Elemente: Umgang mit Kritik als Kritisierender ebenso wie in der Rolle desjenigen, der sie erhält/Resonanz auf das eigene Werk,⁴²⁰⁹ Verdichten,⁴²¹⁰ dramatische Bögen,⁴²¹¹ Strukturprinzipien,⁴²¹² Sprachgefühl allgemein,⁴²¹³ der genaue Blick auf den eigenen Text,⁴²¹⁴ Vermeiden schiefer Bilder/Klischees/Füllwörter,⁴²¹⁵ genaue Lektüre einschließlich einer Analyse,⁴²¹⁶ Recherchetechniken,⁴²¹⁷

⁴²⁰⁶ Heidegger, Gerald: «Artmann hat mich ja sofort verscheucht». 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16.12. 2011.

⁴²⁰⁷ Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: «Schreiben kann nicht eh ein jeder». 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴²⁰⁸ a.a.O.

⁴²⁰⁹ Vgl.: Stefan Pointner, Fragebogen, 17. 10. 2011; Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011; Rosemarie Pilz, Fragebogen, 01. 08. 2011; Manche gaben im Fragebogen an, sich damit schwer zu tun; sehr differenziert legte Miel-Amelie Wanka dies dar:

„Vor allem die Resonanz der Lehrenden wie der KommilitonInnen auf eigene Texte ist ein spannendes Feld. Sie liefert, denke ich, einen Vorgeschmack auf die Reaktionen, denen man im Autorenleben seitens Verlagen und Kritik sicherlich häufig ausgesetzt ist. Dennoch erscheinen mir die bei solchen Feedbackrunden dargebrachten Änderungs-, Verbesserungs- oder Gestaltungsvorschläge aufgrund der großen Subjektivität für mein persönliches Schaffen oft eher hinderlich als dienlich.“ (Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.)

⁴²¹⁰ Vgl.: Anonym SK II, Fragebogen, 04. 11. 2011;

⁴²¹¹ Vgl.: Anonym SK II, Fragebogen, 04. 11. 2011; Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011; Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴²¹² Vgl.: Anonym SK II, Fragebogen, 04. 11. 2011; Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011; Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴²¹³ Vgl.: Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴²¹⁴ Vgl.: Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011; Alina Sarkissian, Fragebogen, 04. 11. 2011.

⁴²¹⁵ Vgl.: Anonym SK II, Fragebogen, 04. 11. 2011

⁴²¹⁶ Vgl.: Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011.

⁴²¹⁷ Vgl.: a.a.O.

Experimentierlust,⁴²¹⁸ Einblicke in den und Umgang mit dem Literaturbetrieb,⁴²¹⁹ den Umgang mit inhomogenen Gruppen im Hinblick auf das Lernverhalten.⁴²²⁰

Nils Treutlein, der die Meinung äußert, es sei generell eine Definitionsfrage, denn „[...] [w]as soll Sprachkunst überhaupt sein, was fällt da drunter? Eher Label-Charakter ... [...]“⁴²²¹, betont, die Lehrbarkeit hänge seines Erachtens von der Persönlichkeit jedes/jeder Einzelnen ab.⁴²²²

Jakob Kraner sieht das Sich-Aneignen eher um einer Orientierung willen, die letzten Endes auf eine bewusste Brechung hinausläuft:

„Ich glaube, alles und nichts ist lernbar. Ich glaube einerseits nicht an Talent, ich denke, Talent bezeichnet bloß eine zufällige Übereinstimmung zwischen persönlichem Stil und dem, was der Kontext/die Institutionen als gute Literatur definieren. Ich glaube, jede Innenwelt ist gleich interessant, und die Fähigkeit, sie mitzuteilen, kann theoretisch jeder entwickeln. Insofern ist alles lernbar. Andererseits ist es ein ganz persönlicher Prozess, der dorthin führt. Dieser Prozess hängt hauptsächlich damit zusammen, Mut zu entwickeln, das, was einen persönlich wirklich bewegt, ernst zu nehmen und daran zu glauben, dass es für andere interessant ist, der oft einfach damit zusammenhängt, dass man von einer Institution als Schriftsteller bezeichnet wird, dass man in den Diskurs aufgenommen wird, oder aus sich heraus Überzeugungskraft und Selbstbewusstsein entwickelt, sich als Schriftsteller zu bezeichnen. Am wenigsten hängt es, glaube ich, mit Lehrstoff im herkömmlichen Sinn zusammen, mit Theorien oder Rezepten zum guten Schreiben. Diese verbessern, glaube ich, kaum direkt das Schreiben, sie sind eher die nötige Eintrittskarte, um sich im Diskurs bewegen zu dürfen und ihn schließlich sprengen zu dürfen, denn sonst wäre man kein guter Künstler (so interpretiere ich das Diktum: Um die Regeln brechen zu können, muss man sie erst beherrschen). Diese Rezepte und Theorien haben natürlich nicht zuletzt die Funktion, einen zum Schreiben zu motivieren. Man steht nicht ganz auf der leeren Fläche. Sie machen insofern Sinn, als dass sie einfach zum Schreiben bewegen, nicht in ihrem Inhalt, der ist auch geschichtlich variabel.“⁴²²³

Lehrmethoden ließen sich schwer beschreiben, so Robert Schindel, deshalb sei es seines Erachtens auch kaum möglich, diese zu vergleichen:

„Es gibt vielleicht Menschen, die sind germanistischer, und andere, die sind spontaner, improvisieren mehr, aber [meine] eigene Methode kann ich schlecht beschreiben. Ich bin, glaube ich, sehr textorientiert, bringe dann anhand bestimmter besprochener Texte meine eigenen Schreiberfahrungen ein, weil ich das für sinnvoll halte, für sinnvoller als germanistische, als literaturhistorische Sachverhalte

⁴²¹⁸ Vgl.: a.a.O.; Sandra Gugic, Fragebogen, 16. 02. 2010.

⁴²¹⁹ Vgl.: Sandra Gugic, Fragebogen, 16. 02. 2010; Alina Sarkissian, Fragebogen, 04. 11. 2011.

⁴²²⁰ Vgl.: Anonym SK III, Fragebogen, 05. 11. 2011.

⁴²²¹ Nils Treutlein, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴²²² Vgl.: a.a.O.

⁴²²³ Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2010.

einzubringen. Das steht jedem zur Verfügung, und meine Schreiberfahrung weiß ein anderer nicht; wie man eine Figur, die steckt und nicht vom Fleck kommt, wieder weiter bringt, wie man die Figur von der Einmischung des Autors oder der Autorin befreit.“⁴²²⁴

Exemplarisch erklärt er seine Methode, die darin besteht, anhand der vorgelegten Textstellen der StudentInnen bestimmte Mängel aufzuzeigen und darauf hinzuweisen,⁴²²⁵ „[...] was ich da tun würde oder was sich da empfiehlt – aufgrund meiner eigenen Schreiberfahrungen [...]“⁴²²⁶. Dies bedeute jedoch nicht, dass er ihnen seinen Schreibstil nahelege:⁴²²⁷ „Sie müssen dann, auf ihre Art, das Problem – [...] [zum Beispiel der] erzählerischen Gerechtigkeit – behandeln, [...] auf ihre [...] nicht auf meine Art.“⁴²²⁸

Robert Schindel betont die Bedeutung des Austauschs für das Erlernen handwerklicher Fähigkeiten,⁴²²⁹ „[...] respektvoll, aber kritisch [...]“⁴²³⁰ sei die Devise, „[...] und die bisherigen Erfahrungen zeigen, dass Konkurrenz, wenn, erst am Ende der Ausbildung ein Thema wird“⁴²³¹.

Der Unterricht eines seriösen Lehrenden sollte laut Robert Schindel derart beschaffen sein, dass angehende AutorInnen im Hinblick auf handwerkliche Techniken vieles lernen können,⁴²³² und das Talent jedes und jeder Einzelnen auf geeignete Weise zu unterstützen:⁴²³³

„[...] [anders] als so allgemein kann ich es nicht sagen. Wenn ich einen Text von jemanden habe, der mir zwar gar nicht liegt, der aber auf sein[e] Art [...] – im experimentellen, im grenzüberschreitenden Schreiben oder so – etwas hermacht, das zu unterstützen und nicht zu sagen: ‘Jetzt tu mal eine ordentliche Geschichte schreiben.’“⁴²³⁴

Als wesentliche Faktoren im Rahmen einer (wie auch immer gearteten/organisierten) Ausbildung für angehende AutorInnen erachtet Robert Schindel „[...] Talent, Mut, Belesenheit – Zähigkeit. Und hinderlich: Eitelkeit, Egoomanie, Geniekult, Faulheit, Ungebildetheit. Aber es gibt natürlich immer Ausnahmen, du kennst ja auch ungebildete Autoren, die auch faul sind, das gibt es schon – aber im Prinzip.“⁴²³⁵ Außerdem, auch wenn die Bedeutung dieses Faktors seiner Ansicht nach nunmehr „[...] im Verschwinden [...]“⁴²³⁶ sei,

⁴²²⁴ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴²²⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴²²⁶ a.a.O.

⁴²²⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴²²⁸ a.a.O.

⁴²²⁹ Vgl.: Heidegger, Gerald: ‘Artmann hat mich ja sofort verscheucht’. 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴²³⁰ a.a.O.

⁴²³¹ a.a.O.

⁴²³² Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴²³³ Vgl.: a.a.O.

⁴²³⁴ a.a.O.

⁴²³⁵ a.a.O.

⁴²³⁶ a.a.O.

galt auch Männlichkeit als wesentliches Element, um sich langfristig im literarischen Feld zu behaupten:⁴²³⁷ „Aber das wird jetzt tatsächlich besser – ja, ja. In der Literaturszene merkst du es schon, dass sich Frauen zunehmend durchgesetzt haben, literarisch, im Verhältnis zu den [19]20er, 30er, 50er Jahren – ausreichend ist es nicht, das brauchen wir gar nicht diskutieren.“⁴²³⁸ Lehrbar sei seines Erachtens der Umgang mit Texten,⁴²³⁹ um so Talente „[...] in ihrer Individualität [zu] unterstützen [...]“⁴²⁴⁰.

Sabine Scholl antwortet auf die Frage nach der Lehrbarkeit mit einer Gegenfrage: „Ja, was soll ich jetzt dazu sagen? – Ich mache es die ganze Zeit. Es ist lehrbar, aber es ist sozusagen erst in den Anfängen, und man muss erforschen, wie es gut lehrbar ist. Deshalb möchte ich auch diese Forschungsprojekte machen [...]“⁴²⁴¹ Sie sei überzeugt, dass im Sinne einer „[...] kollektiven Kreativität [...]“⁴²⁴², handwerkliche Fähigkeiten wie in anderen Kunstsparten auch gelehrt werden können.⁴²⁴³ Die Skepsis gegenüber einer Lehre des Literarischen Schreibens motiviere sie dazu, ihr Tun auch „[...] zu legitimieren [...]“⁴²⁴⁴. Deshalb reichte sie im Rahmen der Forschungsstelle der «Angewandten» ein Projekt ein, angedacht sei hier eine gemeinsame Umsetzung mit den Studierenden von Leipzig, Hildesheim, Biel sowie Prag,⁴²⁴⁵ welche Fragen der Studien-Organisation, des Austauschs über Lehrmodi fokussieren solle;⁴²⁴⁶ formal sei diese Projektarbeit derzeit noch schwierig, da sie als österreichische eingereicht wurde und ausländischen MitarbeiterInnen daher keine Gehälter bezahlt werden können.⁴²⁴⁷ Zukünftig jedoch soll „[...] es auf europäische Schiene [...]“⁴²⁴⁸ gesetzt werden.

Sich auf jeden Text einzulassen, „[...] zu erforschen, was dahinter steckt [...]“⁴²⁴⁹, „[...] dass [man] nur versucht, die Absicht klarer herauszuarbeiten [...]“⁴²⁵⁰, darin sieht auch Sabine Scholl, die insbesondere die Technik des

⁴²³⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴²³⁸ a.a.O.

⁴²³⁹ Vgl.: Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

⁴²⁴⁰ a.a.O.

⁴²⁴¹ Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴²⁴² a.a.O.

⁴²⁴³ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁴⁴ a.a.O.

⁴²⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁴⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁴⁸ a.a.O.

⁴²⁴⁹ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴²⁵⁰ a.a.O.

«Close Reading» propagiert,⁴²⁵¹ das Wesentliche. Dass verschiedenste Schreibformen im Seminar präsentiert werden, mache die Arbeit interessant.⁴²⁵² Ein seriöser Lehrender dürfe Texte keineswegs „[...] nebenbei und von oben herab [...]“⁴²⁵³ betrachten, sondern müsse sich „[...] wirklich darauf einl[a]ss[en] [...]“⁴²⁵⁴, und so könne er oder sie „[...] eine Gruppensituation schaff[en], wo – mit einem gewissen Gefälle – auf kollegialer Basis alles abläuft, kein Diktum von oben herab; und ehrlich. Ehrlichkeit finde ich auch nicht schlecht, sich nichts vormachen gegenseitig [...]“⁴²⁵⁵. Eine Schwierigkeit sehe sie in der Gruppengröße; bei 15 Anwesenden sei es nicht möglich, dass ein jeder und eine jede Feedback gebe, weshalb vorab drei damit betraut werden, ihre Antwort auf den abgegebenen Text des oder der KommilitonIn vorzubereiten.⁴²⁵⁶ Hätten ebenjene ihre Ansicht des Textes dargelegt, fasse sie diese zusammen, ergänze eventuell noch und stelle Fragen dazu.⁴²⁵⁷ Im Anschluss daran erhalte der/die AutorIn die Möglichkeit, im Bedarfsfall nachzuhaken.⁴²⁵⁸ Bei einer Gruppengröße von rund sechs oder sieben Teilnehmenden hingegen werde der Text zu Beginn vorgelesen, jede/r äußere sich zum ersten Eindruck, dann gehe man in der Analyse in die Tiefe und bespreche ihn Absatz für Absatz durch.⁴²⁵⁹

Die Studentin Miel-Amelie Wanka streicht in ihrer Aussage die Schwierigkeit eines wertfreien Lehrens hervor:

„Die Lehrbeauftragten erscheinen mir im Rahmen ihrer Möglichkeiten bemüht, auf die einzelnen Studierenden einzugehen, dennoch ist der praktische Unterricht von großer Subjektivität geprägt, da die Lehrenden dieser Fächer allesamt SchriftstellerInnen sind und ihre eigenen Vorlieben und Auffassungen auf die Texte der Studierenden übertragen. In Summe ergibt das zwar eine interessante Mischung, da viele Perspektiven eröffnet werden, im Konkreten kann es aber auch zu verwirrenden Meinungsverschiedenheiten führen. Zum Teil fühle ich mich dadurch in meinem eigenen Schaffen verunsichert. Den/die eine/n oder andere/n Lehrende/n mit wissenschaftlichem Background und ohne eigenen Schaffensanspruch im künstlerischen Sinne zu haben, wäre für mich persönlich wünschenswert.“⁴²⁶⁰

⁴²⁵¹ Vgl.: Steiner, Bettina: Wenn Studenten über Punkt und Komma reden. 16. 01. 2011. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/625746/Wenn-Studenten-ueber-Punkt-und-Komma-reden> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Grundsätzliches zu dieser Methodik vgl. auch die Kapitel 2. 1. 1. sowie 3. 3. 1.

⁴²⁵² Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴²⁵³ a.a.O.

⁴²⁵⁴ a.a.O.

⁴²⁵⁵ a.a.O.

⁴²⁵⁶ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴²⁵⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁵⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁵⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁶⁰ Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

Einen wesentlichen Vorteil am Institut «Sprachkunst» sehe Robert Schindel darin, dass „[...] es Lehrfreiheit gibt. [...] Ich werde als Institutsvorstand, -leiter usw. keinem Lehrbeauftragten, Gastprofessor vorschreiben, was er zu tun [hat] – erstens darf ich das gar nicht, zweitens will ich das gar nicht. Es ist erwünscht, sehr unterschiedliche Zugangsweisen kennen [zu] lernen [...]“⁴²⁶¹.

Die Frage, ob sich ihre Unterrichtsdidaktik im Laufe der zwei Jahre verändert habe, verneint Sabine Scholl.⁴²⁶² Sie kam mit jenem ihr aus Leipzig vertrauten Lehrkonzept nach Wien, das klare Vorgaben, auch hinsichtlich der Benotung, und einen permanenten Austausch mit den Studierenden über die Lehrinhalte einschloss,⁴²⁶³ was eine „[...] gute Respons von [Seiten] de[r] Studenten [...]“⁴²⁶⁴ erfuhr. Es sei ihr bewusst, dass jenes an der «Sprachkunst» praktizierte System insbesondere in einem Punkt auf Kritik seitens der Studierenden stoße: die geringe Wahlfreiheit.⁴²⁶⁵

Irmgard Fuchs erläutert den Aufbau des Studiums in ihrer Antwort auf den Fragebogen sehr deutlich:

„In den ersten Semestern liegt ein starker, fast ausschließlicher Fokus auf dem Schreiben, dem Schreibprozess selbst. Hierbei werden vor allem eigens für das Seminar verfasste Texte (nach Aufgabenstellungen) diskutiert. Außerdem gibt es natürlich Vorschläge zu Literatur, Theorie, Veranstaltungshinweise. Im 5. und 6. Semester gibt es ein Fach mit dem Titel «Betriebssystem», in dem man den Literaturbetrieb besser kennen lernen soll. In diesem Fach werden Mechanismen des Literaturbetriebs und [-]marktes erläutert, Fragen beantwortet, über gegenwärtige Literatur diskutiert etc. – Einsichten im Bezug auf das Schreiben sind vor allem mit den Schreibseminaren verbunden. Man erkennt handwerkliche Dinge, z.B. [...] dass mehrere Fassungen nötig sind und nicht jeder erste Wurf DER [Hervorhebung i. O.] Wurf sein wird oder einfach Stilistisches (Adjektive schaden manchmal mehr, als sie nützen) etc. [...] Der Grundaufbau des Studiums sieht einen Unterricht in Klassen vor, die nicht «verlassen» werden dürfen. Das heißt, es gibt einen strikten Stundenplan, der für alle Semester verpflichtend ist, es darf nichts abgewählt oder in anderen Klassen/Jahrgängen besucht werden. Dieses System ist vor allen Dingen einer Universitätspolitik der Universität für angewandte Kunst geschuldet, die eine rigorose Umsetzung des Bachelorprogramms nach Bologna fordert. Wünschenswert wäre eine größere Transparenz, die Möglichkeit innerhalb der Klassen und Seminaren zu wechseln, um eine größere Vielfalt zu erreichen, nicht nur an Kollegen (eine Diskussion über das Schreiben, das Geschriebene würde sich so nicht erschöpfen), sondern auch an Lehrenden, Thematiken etc.“⁴²⁶⁶

⁴²⁶¹ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴²⁶² Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴²⁶³ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁶⁴ a.a.O.

⁴²⁶⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁶⁶ Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011.

Ähnliche Kritik äußern auch andere.⁴²⁶⁷ Jakob Kraner macht es u.a. an budgetären Problemen fest:⁴²⁶⁸ Alles in allem

„[...] könnte alles besser sein. [...] Insgesamt stellt sich die Situation für Studierende so dar, dass man, überspitzt gesagt, gezwungen ist, eine Lehre über sich ergehen zu lassen, die durch das Zusammenwirken der Vorstellungen der Professorenschaft einerseits und die der Lehrbeauftragten andererseits entsteht. Dass Dinge doppelt gelehrt werden, während andere fehlen, dass manchmal LV's und Abgabetermine sehr gehäuft auftreten und manchmal lange Leerzeiten sind, dass manche Methoden nicht funktionieren werden oder ineffizient sind – all das fällt niemandem, außer den Studierenden selbst, auf, weil weder Verwaltung noch Lehrbeauftragte die Lehre als Ganzes konkret erfahren. Die Studierenden müssen allerdings dieses Programm schlucken. Positiv anzumerken ist die Gesprächsbereitschaft der Professorenschaft [...].“⁴²⁶⁹

Anonym SK II betont, er/sie habe den Eindruck, die Lehrenden versuchten zwar gegenzusteuern, ihnen seien aber aufgrund der universitären Gegebenheiten die Hände gebunden;⁴²⁷⁰ außerdem komme ihr/ihm der fixierte Stundenplan aufgrund seiner/ihrer Lebensbedingungen entgegen.⁴²⁷¹ Katharina Luger verweist auf die Normalität von „Kinderkrankheiten“⁴²⁷² bei derart jungen Instituten. Ebenso Miel-Amelie Wanka, welche die Einbeziehung der Studierenden in die Gestaltung hervorkehrt:

„Das Wiener [◁]Sprachkunst[▷]-Institut ist noch sehr jung. Es ist deshalb schwierig, es mit etablierteren Einrichtungen zu vergleichen. Positiv finde ich die hohe Flexibilität und die große Einbeziehung der Studierenden in die Gestaltung des Unterrichts. Dies ist, glaube ich, nur aufgrund der geringen Studierendenanzahl möglich. Es wird viel Wert gelegt auf Feedback und Evaluation seitens der Studierenden, auch ist die Infrastruktur am Institut ausgezeichnet. (Gratiskopierer, Aufenthaltsraum für die Studierenden, PC mit Internet-Anschluss und Schreibprogrammen.) Die Exklusivität geht aber auch mit einigen Nachteilen einher, so ist eine Mitbelegung durch Studierende anderer Fachrichtungen de facto unmöglich, der Kontakt zu anderen Instituten quasi nicht gegeben. Auch gibt es bislang keine Kooperationen oder gemeinschaftliche Projekte mit anderen künstlerischen Disziplinen an der [◁]Universität für angewandte Kunst[▷]. Wie bereits gesagt steckt das Institut jedoch noch in seinen Kinderschuhen, weshalb diese Kritikpunkte mit Vorbehalten zu verstehen sind.“⁴²⁷³

Die Unausgereiftheit habe man anfangs hingenommen, schreibt Rosemarie Pilz, die dem ersten Jahrgang angehört;⁴²⁷⁴ nun sei man nicht mehr so

⁴²⁶⁷ Vgl.: Nils Treutlein, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴²⁶⁸ Vgl.: Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011.

⁴²⁶⁹ a.a.O.

⁴²⁷⁰ Vgl.: Anonym SK II, 04. 11. 2011.

⁴²⁷¹ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁷² Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴²⁷³ Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴²⁷⁴ Vgl.: Rosemarie Pilz, Fragebogen, 01. 08. 2011.

„brav“⁴²⁷⁵.

Einige merken an, es sei von Vorteil, sich mit Gattungen auseinandersetzen zu müssen, die einem fremd seien;⁴²⁷⁶ andere würden die Gattungen bzw. den Zeitrahmen, der diesen gewidmet ist, lieber selbst definieren,⁴²⁷⁷ wünschen sich Wahlfreiheit im Hinblick auf die zu besuchenden Seminare.⁴²⁷⁸

Sabine Scholl betont, sie halte den universitären Rahmen trotz aller existenten Nachteile noch immer für gut;⁴²⁷⁹ außerdem habe es aus finanziellen Gründen keine andere Wahl gegeben, keine Universität habe ihnen die für die Etablierung einer professionellen Lehre notwendigen 2–3 Professuren ad hoc zugestanden, und man sei eben genötigt, im existenten Rahmen ein möglichst optimales Ergebnis zu erzielen.⁴²⁸⁰ Eine SponsorInnen-Suche schätze sie als „[...] verlorene Liebesmüh [...]“⁴²⁸¹ ein, vielversprechender halte sie den von ihr eingeschlagenen Versuch, „[...] über [den] Umweg der Forschung von außen noch Anerkennung [...]“⁴²⁸² zu erhalten, und dadurch vielleicht auch stärkere finanzielle Mittel über die „[...] berühmte Drittmittelfinanzierung [...]“⁴²⁸³ gewährt zu bekommen.⁴²⁸⁴ Wichtig wäre es ihr, dass man das Wiener Institut als ein Im-Prozess-Sein, einen Versuch, ein Laboratorium mit Lehrenden, Studierenden begreife, dass man nicht vorschnell urteile.⁴²⁸⁵ Sie persönlich empfinde den Studiengang nicht als fertig, er verändere sich, und die DozentInnen und ProfessorInnen seien offen für Verbesserungen und Nachjustierung.⁴²⁸⁶ Manchmal habe sie den Eindruck, sie seien auch aufgrund ihres jungen Gründungsdatums diejenigen im deutschsprachigen Raum, die „[...] noch am ehesten um Anerkennung ringen müssen. Wir haben ja kein Standing, wir sind einfach nur da [...]“⁴²⁸⁷, Deshalb erscheine es ihr wesentlich, curricular wie auch hinsichtlich der Forschungsvorhaben etwas zu bieten, was andere nicht bieten, „[...] um nicht immer so hinten nach zu sein [...]“⁴²⁸⁸.

⁴²⁷⁵ a.a.O.

⁴²⁷⁶ Vgl.: Sandra Gugic im Interview, 16. 02. 2010; Anonym SK II, Fragebogen, 04. 11. 2011; Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011.

⁴²⁷⁷ Vgl.: Anonym SK III, Fragebogen, 05. 11. 2011.

⁴²⁷⁸ Vgl.: Anonym SK I, 07. 09. 2011.

⁴²⁷⁹ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴²⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁸¹ a.a.O.

⁴²⁸² a.a.O.

⁴²⁸³ a.a.O.

⁴²⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁸⁶ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁸⁷ a.a.O.

⁴²⁸⁸ a.a.O.

Ferdinand Schmatz vertritt im Hinblick auf die Wahlfreiheit eine singuläre Position; er wisse, es gebe für jede/n Einzelne/n „[...] bevorzugte Gattungen [...]“⁴²⁸⁹, doch würde er sich wünschen, dass es noch wesentlich stärker eingefordert würde, dass sich StudentInnen „[...] anderen Formen nicht nur [an]zunähern, sondern [...] auch zu stellen [haben]. [...] Dass man in das einem eher fremdere Vorhaben hineingeht, und hier experimentiert, probiert – aber nicht nur so ein bisschenl ...“⁴²⁹⁰.

Aufgrund der Debatte um die Möglichkeit einer persönlichen Akzentuierung seitens der Studierenden beschlossen Robert Schindel und Sabine Scholl, in Zukunft verstärkt in Richtung Mentoring und auf jeweilige Bedürfnisse zugeschnitten zu arbeiten, um so auch thematische Gebiete abzudecken, die in den Workshops der anderen Lehrbeauftragten nicht thematisiert werden können.⁴²⁹¹ Außerdem sei es Scholl ein Anliegen, in den folgenden Semestern Projektarbeiten zu fokussieren, die ein bestimmtes Ziel anvisieren.⁴²⁹² Zum Beispiel schwebte ihr ein Einstieg in das universitäre Webradio der «Angewandten» vor.⁴²⁹³ Es habe sich im Sommersemester 2011 durch die Arbeit an der Literaturzeitschrift der «Sprachkunst», die den Titel «laut|Rift 2011» trägt,⁴²⁹⁴ gezeigt, dass die Entwicklung eines solchen Unterfangens, beginnend bei der Textarbeit über das Layout, die Grafik, wesentliche Lernschritte mit sich bringe.⁴²⁹⁵ In Zukunft wird sie nun von einem studentischen Redaktionsteam einmal jährlich herausgegeben werden.⁴²⁹⁶

Im Vorwort der ersten Ausgabe der «laut|Rift 2011» betont Gerald Bast den interdisziplinären Charakter:

„Das Umfeld einer Kunstuniversität, an der unter anderem, Architektur, Bildende und Mediale Kunst, Fotografie und Design unterrichtet werden, muss und soll sich auch auf das Studium der

⁴²⁸⁹ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴²⁹⁰ a.a.O.

⁴²⁹¹ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴²⁹² Vgl.: a.a.O.

⁴²⁹³ Vgl.: a.a.O.

⁴²⁹⁴ Vgl. auch:

http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1229508255626&aktuelles_id=1316692803694&reserve-mode=active – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴²⁹⁵ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

Vgl. auch:

„The students will learn how to produce a magazine from scratch that is finding a name, forming a team of editors, learning to discuss about texts etc. In the future the yearbook will be a forum for students and teachers as well to represent their work to the world outside the protected privacy of the university. Its first volume will be on hand in October 2011.“

(Scholl, Sabine: Institut für Sprachkunst at University of Applied Arts Vienna. Vortrag gehalten in Orivesi, Finnland, im Rahmen der 2nd International Conference on Creativity and Writing, 19.–22. 11. 2010. S. 2.)

⁴²⁹⁶ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

[<]Sprachkunst[>] auswirken. Die Integration des Instituts für [<]Sprachkunst[>] in dieses künstlerische Spektrum vergrößert seinen Wirkungsraum. In diesem Rahmen bekommen sprachkünstlerische Produkte einen anderen Status, die Herstellung von Texten erhält den Charakter von Gestaltung, Texte erscheinen [!] als Kunstwerke, da der Austausch mit anderen Instituten gelebt wird. [...] Interdisziplinarität ist hier keine Fleißaufgabe, sondern das Ergebnis von Kommunikation und Wechselwirkung.⁴²⁹⁷

Auffallend ist außerdem, wie von diversen Kunstgattungen gesprochen wird: von «Literatur» ist nicht die Rede, sondern von „[...] sprachkünstlerische[n] Produkte[n] [...]“⁴²⁹⁸, die erst durch „[...] den [gelebten] Austausch mit anderen Instituten [...]“⁴²⁹⁹ als Kunstwerk „erscheinen“⁴³⁰⁰ – nicht «sind»; und im Vorwort der Studierenden, verfasst von Elisabeth Mundt, wird die «Literatur» zum «Text», der «produziert» werden muss – implizit wird so auch das Abrücken von narrativen Konzepten deutlich: „[...] bitte produzieren [!] sie einen guten text [...] bitte texten [!] sie den text zweitens bitte text jetzt drittens [...] unbedingt text jetzt text jetzt text[.]“⁴³⁰¹

Auffallend ist weiters, dass die inkludierten Beiträge der drei Lehrenden stets nach ihrem Unterrichtsbereich ausgewählte literarische Primärtexte sind, jedoch keine theoretischen Beiträge von Olga Flor,⁴³⁰² Barbara Hundegger,⁴³⁰³ Ferdinand Schmatz⁴³⁰⁴ oder Doron Rabinovici⁴³⁰⁵ aufgenommen wurden. Im Vergleich mit anderen Jahresanthologien fehlen die Arbeiten bzw. poetologischen Vorträge bisheriger GastdozentInnen in jenem ersten »laut|Rift«-Band. Ebenso sticht ins Auge, dass einige der AutorInnen auch mit dem Schriftbild an und für sich arbeiten.⁴³⁰⁶

Dadurch dass während der ersten beiden Jahre permanent Hausübungen in allen Seminaren gegeben wurden, jedoch kaum je ein Text in seiner weiteren Bearbeitung erneut thematisiert wurde, er also folglich nicht mehrere

⁴²⁹⁷ Scholl, Sabine (Hg.ⁱⁿ): laut|Rift 2011. angewandte literatur. Wien, New York: Springer Verlag 2012. S. 6.

⁴²⁹⁸ a.a.O.

⁴²⁹⁹ a.a.O.

⁴³⁰⁰ a.a.O.

⁴³⁰¹ Ebenda. S. 9.

⁴³⁰² Vgl.: Flor, Olga: Leerstellenwerte. In: laut|Rift 2011. Hg.ⁱⁿ: Scholl, Sabine. angewandte literatur. Wien, New York: Springer Verlag 2012. S. 98–103.

⁴³⁰³ Vgl.: Hundegger, Barbara: next stop wörtl. als nächstes kein halt 1-12. In: laut|Rift 2011. Hg.ⁱⁿ: Scholl, Sabine. angewandte literatur. Wien, New York: Springer Verlag 2012. S. 86–93.

⁴³⁰⁴ Vgl.: Schmatz, Ferdinand: für elsa. laut, leise. In: laut|Rift 2011. Hg.ⁱⁿ: Scholl, Sabine. angewandte literatur. Wien, New York: Springer Verlag 2012. S. 18–19.

⁴³⁰⁵ Vgl.: Rabinovici, Doron: Die Kinder der Mnemosyne. In: laut|Rift 2011. Hg.ⁱⁿ: Scholl, Sabine. angewandte literatur. Wien, New York: Springer Verlag 2012. S. 24–30.

⁴³⁰⁶ Vgl.: Die Beiträge von Irmgard Fuchs (S. 41.), Bastian Schneider (S. 52–53.), Stefan Pointner (S. 56–61.), Rosemarie Pilz (S. 74–85.). In: Scholl, Sabine (Hg.ⁱⁿ): laut|Rift 2011. Hg.ⁱⁿ: Scholl, Sabine. angewandte literatur. Wien, New York: Springer Verlag 2012. S. 143.

Schleifen des Textfeedbacks durchlief, erhielten die Studierenden den Eindruck, einmal diskutierte Texte seien ohnehin mehr oder weniger fertiggestellt, sie hätten ja eine „[...] gute Reaktion [...]“⁴³⁰⁷ eines oder einer Dozenten/in erfahren.⁴³⁰⁸ So sei überdies ein „Runterhudeln“⁴³⁰⁹ entstanden; sie persönlich habe von Anfang an jedem und jeder einen Termin zur Textabgabe und -diskussion zugeteilt, aufgrund der Gruppengröße sei es jedoch auch in ihrem Workshop selbst selten zu einer mehrfachen Bearbeitung der vorgelegten literarischen Arbeiten gekommen, auch wenn die Studierenden diese am Semesterende abzugeben hatten.⁴³¹⁰ Scholl sieht in jener Hausübungs-Struktur vor allem den Wunsch der DozentInnen, die Studierenden am Thema zu halten, es diene dem „[...] Verfestigen des Stoffes [...]“⁴³¹¹. Auf die Frage, ob diese Lehrhaltung, die auf Kosten einer Tiefenanalyse der Texte gehe und zudem eine irrealen Arbeitsrealität suggeriere, eventuell aus der Lehrerfahrung der Kurzworkshops komme, welche die DozentInnen mehrheitlich haben, meint Scholl im Interview, dies erscheine ihr wahrscheinlich.⁴³¹² Oft reiche die zur Verfügung stehende Zeit nicht einmal, um alle Texte der Gruppe durchzubespochen, von weiteren Fassungen ganz zu schweigen.⁴³¹³ Im Rahmen der Arbeit an der Literaturzeitschrift irritierte Scholls mehrfache Aufforderung nach weiteren Überarbeitungen die Studierenden folglich auffallend,⁴³¹⁴ auch wenn sie nachher die Rückmeldung erhielt, es habe ihnen gut getan.⁴³¹⁵ Sabine Scholl zog daraus die Erkenntnis, viel mehr Tiefenarbeit sei gefordert.⁴³¹⁶

Aufgrund seines eigenen Werdegangs ist es Schmatz äußerst wichtig, „[...] Erfahrungen [zu] vermitteln [...]“⁴³¹⁷, dieses entspreche rein grundsätzlich seinem Begriff der Lehre.⁴³¹⁸ Ferdinand Schmatz sieht seine Rolle daher im Begleiten sowie in der Anregung, literarische Traditionen, Strömungen, Werke selbstständig zu erforschen,⁴³¹⁹ also „[...] das Feuer zu wecken für [Sich-]Selbst-Lehren, Selbstlernen anhand von Texten [...]“⁴³²⁰. Seine Aufgabe sei es,

⁴³⁰⁷ Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴³⁰⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁰⁹ a.a.O.

⁴³¹⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴³¹¹ a.a.O.

⁴³¹² Vgl.: a.a.O.

⁴³¹³ Vgl.: a.a.O.

⁴³¹⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴³¹⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴³¹⁶ Vgl.: a.a.O.

⁴³¹⁷ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴³¹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴³¹⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴³²⁰ a.a.O.

den Zugang zu erleichtern, „[...] auch in Bezug auf Verbindungen zu anderen Künsten hin [...]“⁴³²¹, und zugleich stets darauf hinzuweisen, dass dies individueller Bearbeitung, einer Auseinandersetzung damit bedürfe, um schließlich in ein eigenständiges Weiterschreiben münden zu können.⁴³²² Durch das Wissen um Traditionen und einen betonten „[...] Aspekt der Aktualisierung durch die RezipientInnen [...]“⁴³²³ könne man sich Souveränität gegenüber älteren und zeitgenössischen Texten, die einen umgeben, erarbeiten, zugleich sehe er darin eine Möglichkeit, Epigonentum zu verhindern.⁴³²⁴

Als Unterrichtsform bevorzugt er seit vielen Jahren das Gespräch, welches er mit einem Vortrag zu einem bestimmten Thema anrege, und das sich alsdann durch Einwürfe, Fragen, Überlegungen weiterspinne,⁴³²⁵ idealerweise „[...] eine Art griechisches Symposion [...]“⁴³²⁶. Zumindest in der Theorie, denn bei manchen Gruppen werde es eher ein Monolog, wie Ferdinand Schmatz einräumt.⁴³²⁷ Für ihn persönlich war die Auseinandersetzung mit Roland Barthes wesentlich, insbesondere das Werk «Über mich selbst»⁴³²⁸.

Eine der 13 Studierenden, der/die bereit waren, einen Fragebogen auszufüllen, merkte die theoretischen Fächer als für sie wesentlichen Gewinn an:

„Den theoretischen Unterricht finde ich [...] sehr anregend, nicht zuletzt, weil die beschauliche Seminar-Atmosphäre meist ausreichend Raum für Fragen und Diskussionen bietet. Auch bestellt die Institutsleitung des öfteren sehr interessante und glücklicherweise auch kontrovers denkende GastprofessorInnen, wie zum Beispiel Franz Schuh, Michael Köhlmeier oder Gerhard Rühm.“⁴³²⁹

Generell bevorzuge Schmatz Einzeltutorien, diese erlebe er als sehr anregend,⁴³³⁰ denn es sei so gut möglich, die Stärken eines Studenten, einer Studentin zu forcieren;⁴³³¹ besonders falle ihm der positive Effekt des Tutoring bei jenen Texten auf, die nicht der Schreibweise des Lehrenden entsprechen.⁴³³² Allgemein habe die Aufforderung, sich in solche StudentInnen

⁴³²¹ a.a.O.

⁴³²² Vgl.: a.a.O.

⁴³²³ a.a.O.

⁴³²⁴ Vgl.: a.a.O.

Vgl.: auch: Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011, zum Thema der Lehrbarkeit/ kennen und brechen, siehe S. 605.

⁴³²⁵ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴³²⁶ a.a.O.

⁴³²⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴³²⁸ Originaltitel «Roland Barthes par Roland Barthes». (Vgl.: <http://www.matthes-seitz-berlin.de/scripts/buch.php?ID=159> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.)

⁴³²⁹ Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴³³⁰ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴³³¹ Vgl.: a.a.O.

⁴³³² Vgl.: a.a.O.

hineinzuversetzen, außerdem die Wirkung, dass es ihn persönlich weiterbringe.⁴³³³ Ob sich dies in sein eigenes Schreiben einpräge, ist er sich nicht sicher, „[...] vielleicht doch ... in Kleinigkeiten, die für einen selber ganz entscheidend sind [...]“⁴³³⁴.

Eine der StudentInnen, Sandra Gugic, schildert aus ihrer Sicht den Umgang in und den Gewinn durch Werkstätten wie folgt:

„Sich und seine Texte im Studium oder in Schreibwerkstätten und Tutorien auszusetzen verändert und schärft den Blick auf das eigene Schreiben. Bedeutet verrissen, interpretiert, vielleicht ab und an gelobt zu werden, sein eigener Kritiker zu werden, bedeutet zu untersuchen, was das eigene Schreiben können, müssen, wollen soll oder vielleicht sogar nicht mehr darf, den Satzbau und die eigenen Gedanken zu sezieren, alles aufzubrechen und immer wieder zurück auf Anfang, sich von Befindlichkeiten und Berührungängsten abzustoßen, im Rauschen der Antworten und Fragen neue Frequenzen zu finden. Schreibwerkstätten, Tutorien und Vorlesungen sind weniger «Schulen» als vielmehr Laboratorien, in denen vor allem Austausch und Experiment stattfinden, in denen man sowohl dekonstruiert als auch inspiriert werden kann, in denen man lernt, die Stimmen von einander zu unterscheiden, die eigene Stimme zu hinterfragen. Dazu kommt der Balanceakt, bei all dem den Spaß, die Dringlichkeit und Unruhe des Selbst nicht zu verlieren. Sich bei all den Stimmen immer noch, in Momenten, an das Schreiben in der geschützten Heimlichkeit zu erinnern und dorthin zurückzukehren.“⁴³³⁵

Durch das Studium lerne man als Studierender vor allem eine kritische Einstellung gegenüber dem eigenen Schaffen:⁴³³⁶

„[...] ein bisschen sein eigener Lektor zu werden und – meiner Meinung nach im besten Fall – der eigene (schlimmste?) Kritiker. Das universitäre Konstrukt bringt einen auf jeden Fall irgendwann (bald) in die Situation auch ebendieses Konstrukt und die (divergierenden) Meinungen der anderen eben subjektive Meinungen sein zu lassen und sich (hoffentlich im richtigen Moment) auch davon abzugrenzen und nicht zu sehr beeinflussen zu lassen.“⁴³³⁷

Als (gewinnbringender) Input der Werkstätten wurden zudem mehrfach genannt: Selbstbewusstsein⁴³³⁸ bzw. Irritation desselbigen,⁴³³⁹ man erreiche eine „Definitionsmacht“⁴³⁴⁰, erlebe sich selbst „[...] als Schreibender, als

⁴³³³ Vgl.: a.a.O.

⁴³³⁴ a.a.O.

⁴³³⁵ Gugic, Sandra: Prozess und Entwicklung. Ein Versuch.

http://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp1_11/14_15.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴³³⁶ Vgl.: Alina Sarkissian, Fragebogen 04. 11. 2011; Anonym SK III, Fragebogen, 05. 11. 2011.

⁴³³⁷ Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.

⁴³³⁸ Vgl.: Rosemarie Pilz, Fragebogen, 01. 08. 2011; Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.

Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011; Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011.

⁴³³⁹ Vgl.: Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴³⁴⁰ Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011.

jemand, der übers Schreiben und über Texte spricht und das auch darf [...]“⁴³⁴¹. Einer betont in seiner Stellungnahme auch, das Institut habe keine Vermittlerrolle, sondern rege lediglich an, selbst zu Erkenntnissen zu kommen.⁴³⁴² Eine andere spannt den Bogen noch weiter:

„Die wesentlichsten Erkenntnisse und Einsichten habe ich bei außeruniversitären Realprojekten oder durch Kontakt und Austausch mit Kollegen, die schon mehr im Literaturbetrieb verankert sind, gewonnen. Die Realität des Schreibens, wenn man das so bezeichnen kann, [...] Sich-Ausprobieren außerhalb des geschützten Uni-Umfeldes, ist in jedem Fall eine andere als die Studium-Blase, die aber gut als geschütztes Schreiblabor funktioniert.“⁴³⁴³

Andere stellen den Laborcharakter oder Teileaspekte desselbigen in Frage:

„Zwar finde ich die theoretischen Inhalte der meisten Lehrveranstaltungen sehr interessant, diese besitzen durchaus persönliche Relevanz für mich. Dennoch erscheint mir das Arbeitsklima «verkünstelt» und trotz des meist recht milde bis freundlich ausfallenden Feedbacks verspüre ich unterschwellig starken Konkurrenzdruck. Dies könnte aber auch bloße Einbildung sein und an meiner eigenen Arbeitsauffassung liegen. Ich empfinde es als schwierig, mich in dieser «Laborsituation», unter bestimmten formalen und Themen-Vorgaben ständig mit unfertigen Texten exponieren zu müssen, ohne diese dann ausführlich und bis ins Detail besprechen zu können. (Zeitlich lässt sich das nun einmal nicht realisieren.)“⁴³⁴⁴

Robert Schindel, der sich persönlich immer wieder mit Reflexionen über das Schreiben, verfasst von KollegInnen, beschäftigt, betont dies geschehe für ihn stets „[...] mit gemischten Gefühlen [...]“⁴³⁴⁵. Perioden, in denen er verstärkt solche Werke lese, wechseln sich mit konträren ab.⁴³⁴⁶

*Für & Wider die
Einbindung von und die
Auseinandersetzung mit
Poetiken bzw.
poetologischen
Vorlesungen*

„Manchmal gibt es Phasen, wo man nicht so genau wissen will, wie das Verfertigen von Texten funktioniert, weil man dann der sogenannten Denkerstörung erliegt. – [...] Das ist die berühmte Geschichte [über den] Wettlauf des Tausendfüßlers mit der Schnecke, wenn der [Tausendfüßler] nachdenkt, wie er seine Füße so in Reih und Glied [stellt] [...], dann kommt er durcheinander und verhaspelt sich [...] und sie gewinnt das Rennen [...]“⁴³⁴⁷

Titel, die er aufgrund seiner Erfahrung empfehle, sind: Gotthold Ephraim Lessings «Hamburgische Dramaturgie», die theoretischen Schriften Bertolt

⁴³⁴¹ a.a.O.

⁴³⁴² Vgl.: a.a.O.

⁴³⁴³ Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.

⁴³⁴⁴ Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴³⁴⁵ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴³⁴⁶ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁴⁷ a.a.O.

Brechts sowie Dieter Wellershoffs «Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt».⁴³⁴⁸

Sabine Scholl, die in ihren Seminaren beinahe ausschließlich die Werke anderer AutorInnen beginnend mit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zu Zeitgenossen thematisiert und von den Lebens- und Arbeitsbedingungen der LiteratInnen ausgeht, nennt als Beispiel Alexander Kupfers Werk «Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik».⁴³⁴⁹ Poetik – auch nicht im weiteren Sinn – spiele ihrer Ansicht nach bislang in den Seminaren keine Rolle,⁴³⁵⁰ abgesehen von jenem, das Ferdinand Schmatz leite.⁴³⁵¹ Sabine Scholl, die bisher zu einer bestimmten Frage, die auftauchte, eventuell einen Essay oder Artikel mit den Studierenden las,⁴³⁵² sieht diese Marginalität der Reflexion über das Schreiben fernab der Primärtexte der Studierenden als Manko.⁴³⁵³ Man könne das durchaus mehr einbauen, sie hatte es auch vor, aber irgendwie „[...] das geht so schnell vorbei, die Zeit [...]“⁴³⁵⁴. Ebenso würde sie ein Lektüre-Seminar⁴³⁵⁵ wichtig finden, das gebe es gleichfalls noch nicht.⁴³⁵⁶

Ferdinand Schmatz merkt an, für ihn sei diese Form der Lektüre – „[...] mal abgesehen von der (größtenteils) US-amerikanischen Ratgeberliteratur [...]“⁴³⁵⁷ – „[...] ganz, ganz wichtig [...]“⁴³⁵⁸. Zu manchen AutorInnen habe er den Weg über solche Reflexionen gefunden, andere kenne er nur als Theoretiker, „[...] und es gibt Autorinnen wie Friederike Mayröcker, die sich

⁴³⁴⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁴⁹ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴³⁵⁰ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴³⁵¹ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁵² Vgl.: a.a.O.

⁴³⁵³ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁵⁴ a.a.O.

⁴³⁵⁵ Vgl.: Dies steht nur auf den ersten Blick im Widerspruch zur Aussage Robert Schindels: „Natürlich machen wir Leselisten, wir setzen uns mit neuen Errungenschaften auseinander, diskutieren Trends [...].“

(Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.)

Ein Lektüre-Seminar reicht weit über das eigenständige Lesen der Studierenden in ihrem Kämmerchen aufgrund von Anregungen der ProfessorInnenschaft hinaus. Ziel und Sinn dieses pädagogischen Ansatzes, neben einem Wissenserwerb um Möglichkeiten und Tendenzen der Literatur, ist die Ausbildung des/der sogenannten «inneren Kritikers/inneren Kritikerin». (Vgl. auch die Kapitel 2. 1. sowie 3. 3. 1.)

Es soll an dieser Stelle auch nochmals darauf hingewiesen werden, dass diese Untersuchung des Studiengangs «Sprachkunst» keinesfalls einen abschließenden Befund darstellen kann, da er sich bislang noch im Aufbau befindet und der erste 6-semestriges Zirkel bis zur Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht abgeschlossen war. Nachjustierungen halten beide verantwortlichen ProfessorInnen gemäß ihren Aussagen in den Interviews für notwendig und sinnvoll.

⁴³⁵⁶ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴³⁵⁷ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴³⁵⁸ a.a.O.

theoretisch fast nicht äußert [...]“⁴³⁵⁹, doch sei es integraler Bestandteil ihrer Arbeit. Unerschöpflich seien für ihn die Kafka-Tagebücher,⁴³⁶⁰ darin fände er neue Perspektiven:⁴³⁶¹ „Dass die Nachvollziehbarkeit ein Schlüssel ist, ohne dass man es im eigenen Schreiben gleich umsetzt, [...] dass es eine Ordnung, einen Bau [...], auch eine Poetik braucht, die strenger sein kann oder freier, aber ohne das geht es nicht [...].“⁴³⁶²

Die Etablierung der Veranstaltungsreihe «Lesarten der Sprachkunst» ist auch in diesem Sinne zu verstehen: international renommierte AutorInnen werden den Studierenden in Werkstattgesprächen und allgemein der Öffentlichkeit in einer abendlichen Lesung vorgestellt.⁴³⁶³ Auch wenn das, schon aufgrund der zeitlichen Begrenzung auf wenige Stunden, mit Poetikvorlesungen, wie sie zum Beispiel in Leipzig stattfinden, nicht zu vergleichen ist, es auch weit hinter Schindels Wunsch, das Institut als einen Ort der Literatur für alle verstanden zu wissen,⁴³⁶⁴ zurückbleibt, so stellt es zumindest für die Studierenden eine Möglichkeit dar, andere Positionierungen mittels Gastvorträgen institutsfremder AutorInnen⁴³⁶⁵ kennenzulernen und hiermit Einblicke in divergierende Arbeitsweisen über den Tellerrand hinaus zu gewinnen. Aus finanziellen Gründen habe man sich entschieden, nur für einen Tag „[...] einen großen Namen im Literaturbetrieb [...]“⁴³⁶⁶ einzuladen, und das Gelingen – im Sinne eines Informationsgewinns für die Studierenden – sei immer davon abhängig, was der/die Einzelne sich dafür ausdenke, es sei als Veranstaltung nicht formalisiert,⁴³⁶⁷ denn Robert Schindel betont auch hier die Lehrfreiheit und will niemandem etwas vorgeben;⁴³⁶⁸ dies trägt das Risiko in sich, dass es manchmal eher „[...] ein Gschichtl-Erzählen [bleibe], aber nicht die große Erleuchtung [werde]“⁴³⁶⁹. Die Lesungsbeiträge der Studierenden im Rahmen dieser Veranstaltungsreihe werden nicht mit Lesungshonoraren abgegolten, ebenso wenig erhalten die Lehrenden ein Lesungshonorar.⁴³⁷⁰ Ursprünglich

⁴³⁵⁹ a.a.O.

⁴³⁶⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁶¹ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁶² a.a.O.

⁴³⁶³ Vgl.: Flyer zur Reihe «Lesarten der Sprachkunst» – Institut für Sprachkunst in Kooperation mit dem Literaturhaus, WS 2010/11, o. S.

⁴³⁶⁴ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴³⁶⁵ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴³⁶⁶ a.a.O.

⁴³⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁶⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁶⁹ a.a.O.

⁴³⁷⁰ Vgl.: a.a.O.

war diese Reihe in Kooperation mit dem Literaturhaus Wien geplant,⁴³⁷¹ seit dem Wintersemester 2011/12 findet sie im Heiligenkreuzer Hof statt,⁴³⁷² da Rektor Bast Einspruch dagegen erhob, dass so das Literaturhaus zu einem kostenfreien Programm komme,⁴³⁷³ denn die eingeflogenen GastautorInnen wurden von der «Angewandten» bezahlt.⁴³⁷⁴

Benotung sei im universitären Rahmen ein notwendiges Übel, so der Grundtenor aller im Bereich des Literarischen Schreibens Tätigen; auch keiner der «Sprachkunst»-Lehrenden zeigte sich über diese Konsequenz des universitären Systems begeistert.

*Die Frage der
Benotung: von dualen
Systemen oder dem
Umgang mit
vorgegebenen
Gefügen*

Robert Schindel erklärte, er behelfe sich mit einem „[...] duale[n] System [...]“⁴³⁷⁵: „[J]a oder nein, alles, was akzeptiert wird, kriegt ein Sehr gut, und wenn es nicht akzeptiert wird, muss er es nochmals schreiben, ich mache da keine Abstufungen [...]“⁴³⁷⁶. Er, der schon im schulischen Bereich gegen Benotung sei, sehe im Recht, sich in einem „[...] System des Noten-Destruierens [...]“⁴³⁷⁷ zu bewegen, auch einen Teil seiner Lehrfreiheit; ebenso stehe es jedem/jeder Lehrbeauftragten frei, nach dem klassischen System mit all seinen Abstufungen zu klassifizieren:⁴³⁷⁸

„Ich selber möchte eigentlich nur Ja/Nein. Und das ist auch wichtig, man muss manchmal auch Leute entmutigen, ein bisschen, wenn sie glauben, das sie schon ganz große Meister [sind] – in Wirklichkeit bestimmte Dinge gar nicht beachten, dann muss man auch den Mut haben, ihnen zu sagen, das ist eigentlich noch gar nichts, da käme noch ganz etwas anderes, wenn man das oder das auch beachtet. Das muss man sich schon trauen, sonst lernen die Leute ja [...] nichts, [...] und deswegen kann man einen 5er [geben], eine Ablehnung ist akzeptabler [...].“⁴³⁷⁹

Ferdinand Schmatz, den Robert Schindel im Interview auch als Beispiel für einen der Notengebung abgeneigten Lehrenden zitiert,⁴³⁸⁰ erklärt, er habe sich in der Lehre, in der Universität immer als „[...] von außen kommend betrachtet

⁴³⁷¹ Vgl.: Flyer zur Reihe «Lesarten der Sprachkunst» – Institut für Sprachkunst in Kooperation mit dem Literaturhaus, WS 2010/11, o. S.

⁴³⁷² Vgl.:

http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/resources/dbcon_def/uploads/Institute/Sprachkunst/ANGEW_praes_Sprachkunst_September_11_9_21.pdf – Zuletzt eingesehen am 18. 12. 2011.

⁴³⁷³ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴³⁷⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁷⁵ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴³⁷⁶ a.a.O.

⁴³⁷⁷ a.a.O.

⁴³⁷⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁷⁹ a.a.O.

⁴³⁸⁰ Vgl.: a.a.O.

[...]“⁴³⁸¹, diese „Freiheit“⁴³⁸², nicht zu prüfen, sei für ihn notwendig gewesen, dennoch fragt er sich, ob dies pädagogisch sinnvoll sei.⁴³⁸³ Was er fordere, sei Präsenz,⁴³⁸⁴ geistige und physische.⁴³⁸⁵

Seine Lehrhaltung gegenüber der Universität beschreibt Schmatz allgemein als:

„Wenn es euch nicht passt, so wie ich es mache, dann geh ich ... aber jetzt habe ich schon mehr Verantwortung, das sind ja einige Stunden mehr [...]. Das muss ich erst einmal wieder jetzt erobern, für mich, dass ich die von außen kommend – nicht in der Institution, mit Senatssitzung und dem ganzen usw. geboten kriege [...]. Also, da habe ich mich immer sehr frei gehalten, ich bin auch nie beim sogenannten Mittelbau dabei gewesen [...].“⁴³⁸⁶

„Können Sie den Unterschied zwischen einem studierten Schriftsteller und einem Autodidakten erkennen?“

Schindel: »Nein. Böse Zungen sagen, man erkennt einen Absolventen an einem <Institutston>. Ich bin dieser Sache nachgegangen und habe die Autoren gelesen, die am Deutschen Literaturinstitut Leipzig studiert haben. Die sind so was von verschieden!«

(Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: <Schreiben kann nicht eh ein jeder>. 21.10.2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.)

Den vielfach als Schreckgespenst an die Wand gemalten Institutston kommentiert Robert Schindel als

„[...] eine sehr übertriebene Sache. Man muss sich nur die bekannten Autoren von Leipzig einmal anschauen, wie unterschiedlich die sind, [...] von den amerikanischen gar nicht zu reden [...]. Das h[ie]lt[e] ich für eine ungeheure Leistung, 15 Autorinnen [...], [die] den gleichen Ton [...] produzieren, das wäre eine Dressurleistung, das wird kaum jemandem gelingen.“⁴³⁸⁷

Dieser Vorwurf sei „[...] an den Haaren herbei gezogen [...]“⁴³⁸⁸ und lasse sich seines Erachtens⁴³⁸⁹ außerdem nicht beweisen.⁴³⁹⁰ Was hingegen nach Robert Schindels Ansicht schon existiere, sei

„[...] eine gewisse Spitzenklöppelei, kunstwerkartiges, Fehler vermeidendes, gut lakonisches Schreiben; nicht zu viele Eigenschaftswörter, keine Übertreibungen, keine Füllwörter, wo es einfach nur so glatt dahingeht. Das gibt es schon, dass im Zuge solcher Schreibschulen handwerklich gutes Schreiben herauskommt, aber das

⁴³⁸¹ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴³⁸² a.a.O.

⁴³⁸³ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁸⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁸⁶ a.a.O.

⁴³⁸⁷ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴³⁸⁸ a.a.O.

⁴³⁸⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁹⁰ Vgl. Kapitel 3. 2., Die Frage der Existenz eines Institutstons, S. 218–229.

würde halt nicht ausreichen. Ein handwerklich gutes Schreiben ist sicherlich Voraussetzung, um auf diesem Boden seine Eigenarten zu entfalten, und bei demjenigen, wo das handwerkliche Schreiben die eigene Eigenart auffrisst, soll das auch geschehen, die werden dann auch wirklich nie Autoren werden.“⁴³⁹¹

Es sei notwendig, angehenden AutorInnen auch Zeit zu gönnen, einen Rahmen – dargelegt mit dem Terminus «Labor» –, der es ihnen gestattet, sich zu entwickeln:

„Was von diesen Instituten kommt, ist in aller Regel handwerklich gut. Handwerklich gutes Arbeiten birgt immer auch die Gefahr des Kunsthandwerks. Wir können keine Talente erzeugen, wir können vorhandenen Talenten ein Rüstzeug geben. Deshalb plädieren wir für ein weniger aufgeregtes Schreiben unter Laborbedingungen, um überhaupt einmal zu schauen, was man mit Sprache ausdrücken kann. Es gibt bei jungen Autoren oft die Tendenz, auf die Tube zu drücken und damit unliterarisch zu werden. Wir wollen für Studenten eine Basis schaffen, um ihr spezielles Talent, ihre Welt, ihre Dramatik, ihre Gebrochenheit zum Ausdruck zu bringen.“⁴³⁹²

Sabine Scholl beruft sich bei diesem Thema auf die international verbreitete Theorie, „[...] je variiert die Professorenschaft oder der Lehrkörper [...]“⁴³⁹³ sei, desto geringer werde die Gefahr „[...] einen Einheitsbrei zu produzieren [...]“⁴³⁹⁴. Ebenso Schindel, der sich sicher ist, dass an der «Sprachkunst» aufgrund des Variantenreichtums der Lehrenden, von experimentellen Strömungen, die er durch Schmatz verortet sieht, bis hin zu Cross-Over-Strukturen zwischen Installation und Text in der Person Orhan Kipçaks,⁴³⁹⁵ narrativen und lyrischen Erzählhaltungen, die Gefahr der Institutsprosa recht gering sei.⁴³⁹⁶

Darüber hinaus ist Sabine Scholl – bestärkt durch die 2009 eingereichten Texte der Studienplatz-BewerberInnen – der Ansicht, „[...] dass in Österreich [...] die Variationsbreite größer ist, von Grund auf, [...] als in Deutschland [...]“⁴³⁹⁷, denn in Österreich habe ein sprachreflektiver Ansatz Tradition,⁴³⁹⁸ der auch Anerkennung erfahre,⁴³⁹⁹ im Gegensatz zu Deutschland, wo er, „[...] vor allem im Verlagswesen, am Literaturmarkt völlig abgetan wird [...]“⁴⁴⁰⁰. Das schaffe angehenden Studierenden auch andere Vorgaben und Möglichkeiten, es

⁴³⁹¹ a.a.O.

⁴³⁹² Eidhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

⁴³⁹³ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴³⁹⁴ a.a.O.

⁴³⁹⁵ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴³⁹⁶ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁹⁷ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴³⁹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴³⁹⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁰⁰ a.a.O.

werde hierdurch möglich, „[...] mehr Zeit zum Spielen, zum Herum-Probieren [...]“⁴⁴⁰¹ zu gewähren, es sei nicht sogleich „[...] straighte Mainstreamliteratur zu produzieren“⁴⁴⁰².

Ebenso wie Sabine Scholl stellt Robert Schindel, unter Berufung auf ein Gespräch mit Josef Haslinger, diese Differenz im Nimbus der Institute fest:⁴⁴⁰³

„Das ist ein bisserl ein Fehler [...] in Leipzig gewesen, hat mir der Haslinger selber gesagt, dass sie sich da ein bisserl verrannt haben, dass sie auf die traditionellen Erzähler den großen Schwerpunkt gelegt haben, und wenn einer das nicht gemacht hat, dann ist er ein bisserl als Herumstotterer angesehen worden [...], so quasi: Du kannst keinen geraden Satz schreiben, deswegen musst du ein Avantgardist sein, nicht? Und das ist ein vollkommen falscher Ansatz, auch wenn es möglicherweise Leute gibt, bei denen das der Hintergrund ist, das hat aber nichts zu sagen, das darf nicht so angesehen werden, genau so wie man einen traditionellen Erzähler nicht als Konservativling hinstellen darf oder so etwas [...]. Da muss man Acht geben.“⁴⁴⁰⁴

Neben einer Offenheit für avantgardistische ebenso wie für klassisch narrative Textstrukturen betont Robert Schindel auch die Absicht, jedem und jeder Studierenden Übungen nahezulegen, die ein Sich-Erproben in jenen Gattungen oder Mustern bewirken, die einem/r eher fremd wären, wobei hier auch das universitäre oder ein anderes strikt-curriculares System von Vorteil ist:⁴⁴⁰⁵

„Einfach nur um die Palette zu erweitern, aber nicht um sie dazu zu bringen, dass sie dann Lyriker werden [...] oder so ... [...]; ein Beitrag zur Palette. Alles, was das Handwerkliche anlangt, im eigenen Verstärken und Ermutigen, das bedarf für einen Lehrenden auch ein Stück, Verleugnung [...] oder Zurückdrängung von Macht und Eitelkeitsansprüchen. Das man nicht sagt: Ich will ganz gern eine Literatur sehen, die mir gefällt ... Wie das ja oft auf den Kunsthochschulen so der Fall [ist], wo die ganzen kleinen Hausners dann entstanden sind und die kleinen Fuchs und so ... Das wollen wir versuchen zu vermeiden [...].“⁴⁴⁰⁶

Die sprachreflektive Ausrichtung werde zwar, so Sabine Scholl, am «Deutschen Literaturinstitut Leipzig» von seiten einiger GastprofessorInnen immer wieder angeboten,⁴⁴⁰⁷ inwieweit dies von StudentInnen angenommen werde, hänge jedoch gleichfalls davon ab, ob der- oder diejenige, im Hinblick auf die eigene

⁴⁴⁰¹ a.a.O.

⁴⁴⁰² a.a.O.

Vgl. auch:

Miel-Amelie Wanka in ihrem Fragebogen hierzu: „Die Vermarktung und Verkaufstauglichkeit unseres Schaffens ist glücklicherweise kein Thema im Unterricht.“ (Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.)

⁴⁴⁰³ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴⁰⁴ a.a.O.

⁴⁴⁰⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁰⁶ a.a.O.

⁴⁴⁰⁷ Vgl.: Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

Karriere lieber „[...] auf Nummer sicher gehen [...]“⁴⁴⁰⁸ wolle,⁴⁴⁰⁹ und sie betont, es sei auch in Leipzig keinesfalls ein „Eintrichtern“⁴⁴¹⁰ seitens der Lehrenden,⁴⁴¹¹ die Forderung nach einer bestimmten Erzählvariante aufgrund von Vorlieben der DozentInnen sei am «DLL» ihrer Beobachtung nach nicht gegeben.⁴⁴¹²

Der Rektor Gerald Bast betrachtet die Debatte gelassen:

„Den Institutston wird man nicht verhindern können, zur Gänze, wobei es aus meiner Erfahrung da zwei Ebenen gibt, und selbst wenn es einen Institutston gibt, zeigt sich dann, dass die wirklich guten Leute dann auch durchaus die Kraft haben, von einem Institutston irgendwann abzuweichen bzw. dass auch innerhalb eines Instituts dann auch verschiedene Tonarten zugelassen werden. Das sehen wir auch in der Malerei. Ein Problem der persönlichen Stärke, simpel gesagt, Leute, die sich formieren lassen, formatieren lassen, von einem Lehrer, die werden wahrscheinlich, wenn sie einmal draußen sind aus der Schule, ohnedies nicht die Kraft haben, in dem Metier langfristig Erfolg zu haben.“⁴⁴¹³

6. 6. 4. Chancen & Unmöglichkeiten

Robert Schindel: „Das Geld ist bis heute ein Problem. Es ist schwer, vor allem in Zeiten der Krise, weil das Erste, wo gespart wird, Kunst und Kultur sind. Die Leute glauben, das ist nicht so wichtig, wenn es ums nackte Überleben geht. Aber auch dann braucht man Kunst und Kultur – noch mehr sogar.“

(Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: «Schreiben kann nicht eh ein jeder». 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.)

Sabine Scholl erklärt, der Status quo des nunmehr zugelassenen Studiums entspreche insofern ihren Wünschen und Vorstellungen, dass sie überzeugt sei, sie könne dort „[...] die Sachen [...] machen [...]“⁴⁴¹⁴, die ihr ein Anliegen seien. In jenen Teilbereichen, in denen es nicht ihren Vorstellungen entspreche, handle es sich um „[...] reine Geldfragen [...]“⁴⁴¹⁵, wie die Möglichkeit, mehr Lehrbeauftragte einzubinden, die nötigen GastautorInnen einzuladen, die für eine pluralistische Ästhetik im Sinne einer qualifizierten Lehre unumgänglich sind. Mangelnde finanzielle Ressourcen, die nur mittels kreativer Konzepte und alsdann dennoch mehr recht als schlecht zu beheben

⁴⁴⁰⁸ a.a.O.

⁴⁴⁰⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴¹⁰ a.a.O.

⁴⁴¹¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴¹² Vgl.: a.a.O.

⁴⁴¹³ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴⁴¹⁴ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁴¹⁵ a.a.O.

sind, wäre ein Kritikpunkt, der auf Bildung in Österreich allgemein und auf höhere Bildung im Besonderen, zutrifft, an den Universitäten sei Sparkurs angesagt, weshalb man um die Streichung zuvor gewährter Lehraufträge bange.⁴⁴¹⁶

Daraus resultiere, so Sabine Scholl, zumindest für die Anfangsphase auch ein Kampf um „[...] mehr Geld oder Drittmittel [...]“⁴⁴¹⁷. Darin sehe sie eine Parallele zur Entwicklung des «Literaturinstituts Leipzig», denn auch dort sei ihres Wissens nach der Beginn gleichfalls von zahlreichen „[...] Kämpfe[n] um Geld und Verteilung von Ressourcen [...]“⁴⁴¹⁸ sowie einem zähen Ringen um eine dritte Professur geprägt gewesen.⁴⁴¹⁹ Nach ihrem Wunsch-Institut befragt, erklärt sie, neben einem höheren Budgetposten für GastautorInnen fehle es im ersten Jahr auch an einer multimedialen Ausstattung, an einem für Lesungen und Performances geeigneten Veranstaltungssaal.⁴⁴²⁰

Auch 2011 sei die Lehre an der «Sprachkunst» ein Im-Prozess-Sein.⁴⁴²¹ Es stellte sich während der ersten beiden Arbeitsjahre heraus, dass der Versuch, in die vorgegebenen Formen „[...] etwas einzupressen, wo wir immer noch möglichst viel Freiheit für die Lehrenden und die Studierenden [...]“⁴⁴²² gewährleistet haben, relativ schwierig zu bewerkstelligen sei. Die begrenzten finanziellen Ressourcen und der damit einhergehende Mangel an Professuren bedingen die Unmöglichkeit einer Schwerpunktwahl der Studierenden nach DozentInnen oder Gattungen und lassen die Klassenstruktur, gegen die zunehmend ein Unwille herrsche, als einzig mögliche Lösungsvariante erscheinen.⁴⁴²³ Ihre Befürchtung im ersten Jahr, es werde eher einem „Meisterklassenprinzip“⁴⁴²⁴ entsprechen, bewahrheitete sich nicht, da alle Lehrenden, unabhängig von der ausgeschriebenen Gattungsrichtung mit großer Offenheit allen Textsorten gegenüber agieren, und es als primär ansehen, die passende Form für einen bestimmten Inhalt zu finden.⁴⁴²⁵

Ihre Erfahrungen in Leipzig am «Literaturinstitut» haben, wie Sabine Scholl ausführt, auch ihre Sicht auf Möglichkeiten in der Lehre geprägt, und manchmal erlebe sie den Fokus, den die «Angewandte» aufgrund ihrer Erfahrungen in Bereichen der Bildenden Kunst setze, als einengend:

⁴⁴¹⁶ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴⁴¹⁷ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁴¹⁸ a.a.O.

⁴⁴¹⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴²⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴²¹ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴⁴²² a.a.O.

⁴⁴²³ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴²⁴ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁴²⁵ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

„Und da[her] weiß ich einfach, dass es auch ganz anders geht, und dass ich[, so wie es in Leipzig organisiert ist,] zumindest das Gefühl habe, dass das eine qualitätsvolle Lehre garantiert [...]. Und mit diesen vielen Einschränkungen und Vorgaben, die aus anderen Kunstbereichen kommen, kann ich mir das jetzt zur Zeit noch nicht wirklich gut vorstellen, dass das auch so qualitativ sein könnte, bzw. finde ich es ein bisschen hart, [...] auf zwei Halbzzeitprofessoren die ganze Verantwortung abzuwälzen [...].“⁴⁴²⁶

Gerald Bast hingegen reagierte gelassen auf die Frage nach den finanziellen Gegebenheiten des Bachelor-Studiums «Sprachkunst»:

„Naja das wird, wie bei jeder anderen Studienrichtung nicht üppig, aber so finanziert, dass das Studium durchgeführt werden kann. Es gibt einen klaren Rahmen, wie viele Lehrangebote nach dem Curriculum vorhanden sein müssen, es wird das erforderliche Personal finanziert, es gibt schon Räume, die dafür vorgesehen sind, und es gibt eine Ausstattung an den üblichen Büro- und Office-Kommunikationsmedien. Die Räume, in denen die Lehrveranstaltungen stattfinden, sind ausgestattet mit WLAN auf hauseigenem Netz und Internet. Das wird sich ganz sicher entwickeln [...]; wenn Sie im Auge haben, wie die «Angewandte» in anderen Sparten agiert, dann ist das ja nicht ein reiner Unterrichtsbetrieb, wo die Leute hierher kommen, ihr Seminar machen, und dann nach Hause gehen – und irgendwann am Schluss dann eine Prüfung machen; sondern das ist ein – auf der Seite der Studierenden – ein sehr unakademischer – [...] im Vergleich zu wissenschaftlichen Universitäten – Workshop-Betrieb, wo Kommunikation mit den Lehrenden, aber auch zwischen den Studierenden eine ganz wichtige Voraussetzung ist, Kommunikation über die eigene Arbeit.“⁴⁴²⁷

6. 6. 5. Netzwerke

Robert Schindel ist überzeugt, dass an eine Bevorzugung seitens der Verlage keiner glaube,⁴⁴²⁸ und er begründet diese Einschätzung so:

„[...] da gehen die Leute nicht nach dem Titel, sondern ob der Text passt oder so etwas. – Aber bei der Stipendienvergabe, dass hier, früher oder später, eine sogenannte Zwei-Klassengesellschaft unter den Autoren stattfindet, das ist eine berechtigte Angst, gegen die man halt angehen muss; wo man es bekämpfen muss, wenn man sieht, dass es Tendenzen dieser Art gibt. Sonst hat der Titel nicht viel mehr Sinn wie in der Malerei auch; oder wenn einer ein diplomierter Komponist ist, muss er sich trotzdem durchsetzen – außer er möchte Lehrer werden, dann nutzt ihm dies vielleicht etwas, aber nicht einmal das ist so, weil sie noch immer Komponisten berufen, die selber gar keine Ausbildung zum Unterrichten haben, das hängt ja von seinem Namen und seinen Fähigkeiten ab, nicht von seinem Titel. Also der Titel ist nach außen gesehen in den Kunstsparten und vor allem in der «Sprachkunst» nicht wichtig. Er ist nach innen wichtig, für die

⁴⁴²⁶ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁴²⁷ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴⁴²⁸ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

Absolvierenden, dass sie dorthin kommen, eine Kontinuität, einen Begleitprozess haben.“⁴⁴²⁹

Ob das Institut auch ein Netzwerk für den zukünftigen Literaturbetrieb sei? „In Maßen [...]“⁴⁴³⁰, denn das Institut sei noch am Anfang, Kooperationen mit Verlagen einzugehen werde aber überlegt,⁴⁴³¹ die Vor- und Nachteile seien dabei zu bedenken; einige wollen gleich zu deutschen Verlagen, es gehe nun einmal darum, das Institut im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen, und: „Wir möchten auch nicht eingängigen Texten ein Forum geben, etwa mit Sonderheften. Die Studierenden sollen hier nicht wie in einer geschützten Werkstätte agieren.“⁴⁴³²

Sabine Scholl bezeichnete die Zwei-Klassen-Diskussion als eher marginal, es „[...] hat mich und auch die anderen eher weniger berührt, weil es doch sehr aufgesetzt schien [...]“⁴⁴³³.

Hingewiesen darauf, es sei doch auffallend, dass von Institutsseite das treffendste Argument für eine derartige Ausbildung an ebenjenem Ort – die Möglichkeiten der Vernetzung untereinander, ebenso wie eine bewusst graduelle mit dem Literaturbetrieb – kein einziges Mal in den Interviews spontan gefallen sei, erklärte Robert Schindel, sie hätten „[...] von Anfang an [...]“⁴⁴³⁴ vorgehabt, die «Sprachkunst» „[...] zu einem der Zentren des Networkings zu machen, das auch nicht Institutsangehörige erfasst, andere Schreibwerkstätten, die IG, die GAV usw., mit denen wir ganz eng in allen Bereichen zusammenarbeiten wollen [...]“⁴⁴³⁵. Er sei sich sicher, dass Vernetzung nach außen „[...] zu einem gewissen Grad helfen [...]“⁴⁴³⁶ könne, denn die Prämisse dürfe nicht sein: „Da ist das Institut, und dort sind die anderen.“⁴⁴³⁷ Es sei von vornherein klar, dass nicht alle AbsolventInnen letztlich auch den Beruf des Autors, der Autorin ergreifen wollen und/oder können,⁴⁴³⁸ doch sei „[...] die Gefahr, dass [...] Networking hier[, im institutionellen Rahmen,] besser funktioniert [...] schon gegeben, aber auch da kann man gegensteuern. [...] – Da muss man sehen, wie man [...] gegensteuert bzw. wie man die anderen mit [...] herein holt, die nicht im Institut sind, das muss die Erfahrung zeigen

⁴⁴²⁹ a.a.O.

⁴⁴³⁰ Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

⁴⁴³¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴³² a.a.O.

⁴⁴³³ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁴³⁴ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴³⁵ a.a.O.

⁴⁴³⁶ a.a.O.

⁴⁴³⁷ a.a.O.

⁴⁴³⁸ Vgl.: a.a.O.

[...]“⁴⁴³⁹. Er sei zwar „[...] schon dagegen [...], dass andere Autoren benachteiligt werden [...]“⁴⁴⁴⁰, andererseits jedoch sehe er in jenem Vorteil derjenigen, die eine institutionelle Ausbildung erhielten, auch eine „[...] winzige Belohnung dafür, dass die sich [...] drei Jahre hinsetzen und das machen [...]“⁴⁴⁴¹, denn es stehe „[...] ja jedem Autor völlig frei, sich [...] ausbilden zu lassen. Wir sind ja nicht gesperrt.“⁴⁴⁴²

Darüber hinaus wünsche Robert Schindel sich, das neugegründete Studium möge nicht nur der Weiterentwicklung Einzelner dienen, sondern jener der Literatur ganz allgemein:

„Wenn es einem darum geht, nicht sich selber eine gewisse Position zu schaffen und im weitesten Sinn Macht auszuüben und zu formieren, zu kontrollieren und zu bestimmen, wie das bei allen Institutionen immer die Gefahr ist, sondern dass es die Literatur insgesamt weiterbringt, das würde ich mir wünschen, dann ist es gut. [...] Ich bin auch in einem Alter ..., es kommt mir nicht darauf an, irgendwelche Stellungen zu besetzen ...“⁴⁴⁴³

Ferdinand Schmatz antwortete auf die Frage, ob es für Institute allgemein seines Erachtens notwendig sei, Networking und die Früchte dieser Kontakte verschämt zu bemänteln, dass er keinen Grund sehe, dies zu verbergen, denn es sei eine Tatsache, dass sich die literarische Szene im Laufe der vergangenen 50 Jahre auffallend verändert habe,⁴⁴⁴⁴ was bereits beim Begriff «Debüt» beginne. Netzwerke seien erfahrungsgemäß wesentlich, insbesondere für das erste Buch, dessen spätere Publikation wesentlich dadurch erleichtert werde, dass ein erfahrenerer Kollege bzw. eine arriviertere Kollegin VerlegerInnen darauf hinweise, das Werk jenes angehenden Autors, jener jungen Autorin sei von Interesse,⁴⁴⁴⁵ obgleich er dem Tamtam um Debütromane gelinde gesagt, skeptisch gegenüber stehe:

„[W]enn ich das schon höre ... ich werde ganz nervös, Debütroman, [...] das sind alles so Klassifikationen: Das Debüt muss sitzen, das muss ankommen, das muss verkauft werden ... Dann: Es gibt einen Vertrag, es gibt einen Vorvertrag ... – Ich habe noch nie vor einem Buch ein Geld bekommen, [...]. [Selbst die Intention war] nie vorhanden, weil ich mir gedacht habe: Ich mache die Arbeit, und dann schauen wir, was passiert.“⁴⁴⁴⁶

⁴⁴³⁹ a.a.O.

⁴⁴⁴⁰ a.a.O.

⁴⁴⁴¹ a.a.O.

⁴⁴⁴² a.a.O. – Es sei an dieser Stelle kurz an die maximale Zahl der Aufnahme von 20

Interessierten pro Jahr erinnert. Darüber hinaus an die tendenziell ablehnende Haltung, BewerberInnen im Alter von 30+ anzunehmen. Die Formulierung „[...] völlig frei [...]“ ist daher eingeschränkt zu sehen.

⁴⁴⁴³ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴⁴⁴ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁴⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁴⁶ a.a.O.

Diese „[...] vorgegebenen Klassifikations-Schemata wie zum Beispiel Debüt, zweites Buch, dann wird sofort alles [...] hochgelobt, egal, weil ja alle darauf aus sind [zu loben], die finden dann natürlich auch etwas; ob das wirklich so gut ist, ist eh die Frage. Und natürlich erzeugt das einen Druck, und der wird automatisch mit Belohnung verbunden. Nicht nur Zuspruch, Schulterklopfen, Gut, Burli!, sondern es soll etwas fließen [...] ... – Wenn die Arbeit gut ist, sollen sie auch etwas verdienen[.] [...] [E]s ist oft ein Mechanismus [des] Netzwerk[s], wo [...] ein Literaturbegriff geprägt wird, und wer den erfüllt, der ist dann sofort drinnen. Das erzeugt auch Autoren, Autorinnen, [und] das finde ich bedenklich.“⁴⁴⁴⁷

Ferdinand Schmatz' kritische Reflexion über die Lehre Literarischen Schreibens und ihre Wechselwirkung mit dem Markt veranlasst ihn dazu anzumerken, er sei „[...] nicht so dagegen, wie das vielleicht ein bisschen wirkt [...]“⁴⁴⁴⁸, denn er sei sehr wohl der Überzeugung, es gebe Arbeitsmethoden, handwerkliches Wissen, „[...] die man sich in gewisser Weise [...] auch aneignen kann, aber ob es dann weitergeht, ist eh die Frage, das entscheidet sich eh in der Arbeit.“⁴⁴⁴⁹ Er gebe sich keinen Illusionen hin, denn natürlich sei ein Studiengang an der Universität „[...] ein Fokus für alle, die [AgentInnen, VerlegerInnen] schauen da hin, und die drinnen sind, schauen raus, die Blicke treffen [...] [einander] sozusagen.“⁴⁴⁵⁰

Diese Metapher der auf einander treffenden Blicke entspreche auch Schindels Plan aus dem Institut eine Schnittstelle zu bilden, etwas, das Schindels Ansicht nach die Literaturhäuser zu wenig etabliert hätten.⁴⁴⁵¹ Dass AutorInnen zu jenen Instituten kommen können, um zu fragen,

„[...] wie sie irgendwie weiterkommen. [...] Das wir da ein Zentrum sind. [...] Beratend, vielleicht gelingt das, dass wir im zweiten oder dritten Jahr ein Lektorat einrichten können, das anderen genauso zur Verfügung steht.“⁴⁴⁵² Aber da brauchen wir Drittmittel, einen Lektor oder zwei Lektoren [...], die sich bei den Manuskripten, die eingereicht werden, natürlich auch in einer gewissen Auswahl beschäftigen.“⁴⁴⁵³

Der Rektor der «Universität für angewandte Kunst» betonte gleichfalls, „[...] dass eine Kunstuniversität nach außen [...]“⁴⁴⁵⁴ wirke und verwies auf „[...] knapp 300 öffentliche Veranstaltungen [...]“⁴⁴⁵⁵ pro Jahr:

„Das sind Buchpräsentationen, das sind öffentliche Lectures, das sind Ausstellungen der unterschiedlichsten Art. Das haben wir in den letzten Jahren massiv gesteigert; es gab eine Zeit, wo das nicht so war.“

⁴⁴⁴⁷ a.a.O.

⁴⁴⁴⁸ a.a.O.

⁴⁴⁴⁹ a.a.O.

⁴⁴⁵⁰ a.a.O.

⁴⁴⁵¹ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴⁵² Dieses Vorhaben konnte bis Dezember 2011 noch nicht umgesetzt werden.

⁴⁴⁵³ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴⁵⁴ Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴⁴⁵⁵ a.a.O.

[Aber] [i]ch sehe gerade eine Kunstuniversität auch als Motor für die kulturelle Entwicklung einer Stadt, einer Gesellschaft, und daher wird [...] Sprachkunst genauso wie die Medienkunst, wie die Malerei natürlich auch in der Öffentlichkeit stehen; mit Präsentation, mit Lesungen, mit Diskussionen, mit öffentlichen Lectures.“⁴⁴⁵⁶

Dennoch bleibt abzuwarten, inwieweit sich Schindels Vorstellung realisieren lassen wird, denn schon im Hinblick auf eine Einbindung außenstehender AutorInnen lautete Gerald Basts Antwort: „Ja, natürlich wird es das auch geben, nicht im großen Stil, aber so wie in den anderen Studienrichtungen [...]. Das ist eine finanzielle Frage, halte ich aber für wichtig und notwendig. Wie sich das möglich machen wird und in welchem Umfang, weil wir jetzt gerade das Budget für die nächsten drei Jahre verhandeln [...]“⁴⁴⁵⁷, sei noch offen. Außerdem sehe er, analog zu den amerikanischen Universitäten, an denen «Creative Writing»-Studiengänge etabliert sind und die ein eigenes kulturelles Zentrum darstellen, die Existenz „[...] ein[es] eigene[n] kulturelle[n] Biotop[s] [...]“⁴⁴⁵⁸ als bereits gegeben an; „[...] die «Angewandte» ist so ein kulturpolitisches Biotop in den Bereichen, wo wir bereits tätig [sind], und die «Sprachkunst» wird dem Ganzen ein enormes zusätzliches Gewicht geben [...]“⁴⁴⁵⁹.

Ferdinand Schmatz fügt sich erneut in die Rolle des Skeptikers ein, indem er anmerkt, die Idee der Schnittstelle sei zwar wunderbar, doch praktisch sei dies seiner Ansicht nach kaum zu realisieren.⁴⁴⁶⁰ Schon eine Zusammenarbeit mit der bildenden Kunst sei schwierig umzusetzen.⁴⁴⁶¹ Vielleicht sei es möglich, dass bei einer Veranstaltung zufällig jemand im Publikum sitze, der sagt,

„[...] die ist interessant, die, die nicht da studiert, das kann ja passieren – ob das der Fall ist, weiß ich nicht; ich glaube, dass dann wieder eher über Personen nachgefragt wird, über die Lehrenden und so, wo es Auffälligkeiten gibt ... Weil einfach die gebündelte Form oder die Quantität des Nach-außen-Tretens dann stärker ist, wenn man in den Institutionen auch ist, die das machen. – Öffnen, ich bin absolut für das Öffnen! Ich habe auch ein paar [...], die nicht in der «Sprachkunst» sind, die können gerne zu mir kommen, sage ich immer, es ist aber niemand gekommen.“⁴⁴⁶²

Ursache hierfür seien oft simple Umstände wie Zeitpläne, einander überschneidende Lehrveranstaltungen ...⁴⁴⁶³

⁴⁴⁵⁶ a.a.O.

⁴⁴⁵⁷ a.a.O.

⁴⁴⁵⁸ a.a.O.

⁴⁴⁵⁹ a.a.O.

⁴⁴⁶⁰ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁴⁶¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁶² a.a.O.

⁴⁴⁶³ Vgl.: a.a.O.

Eine Forcierung gemeinsamer Projekte der StudentInnen der verschiedener Kunst-Disziplinen hält Schmatz für ungünstig aufgrund „[...] anderer Wissenstände [...]“⁴⁴⁶⁴: „Das kann man jetzt noch nicht vereinen, aber ich hoffe, dass sich das langsam entwickelt und dass vielleicht so eine Beweglichkeit von beiden Seiten passieren wird, dass die einen dahin kommen, die anderen da – und so. Dass sich das in Bewegung setzt; das kann man aber nicht erzwingen, finde ich, das kann ich nur anbieten.“⁴⁴⁶⁵

Auch Rektor Bast lehnt dies 2009 mit Verweis auf die jetzige Studiengangsphase ab, betont aber im Interview, interdisziplinäre Projekte werden während der nächsten zwei Semester entwickelt werden.⁴⁴⁶⁶ Aus seiner Sicht böten sich der Bereich der Medien- und Videokunst, der Bereich Performance, der Bereich von Bühnen- und Filmgestaltung an;⁴⁴⁶⁷ und „[...] in weiterer Folge Kontakte zur Musik, das ist dann eine andere Institution, [...] da wären ohnedies neue innovative Impulse nicht wirklich schädlich, sag ich jetzt mal, sehr dezent [...]“⁴⁴⁶⁸. Grundsätzlich seien ihm interdisziplinäre Ansätze ein Anliegen; auch schon in die Entscheidung, «Sprachkunst» anzubieten, seien Lehrende der anderen Kunst-Bereiche eingebunden gewesen:⁴⁴⁶⁹ „Da gab es hier dann von mir initiiert eine Diskussion mit einzelnen Personen, ganz hochhoffiziell im Senat der Universität, das ist schon eine ganz bewusste Entscheidung der Universität, die nicht nur begrüßt wird, sondern die sehr viel zusätzliches Potenzial ermöglicht; aus Sicht der Leute, die hier arbeiten.“⁴⁴⁷⁰

Den Eindruck, die «Sprachkunst» stoße an der «Angewandten» auf reges Interesse der anderen Lehrenden, teilt auch Sabine Scholl:

„Ich habe das Gefühl, dass das Bedürfnis ganz groß ist, also von den Leuten, die ich bis jetzt so getroffen habe, war das – ja – eine Erleichterung, Gott sei Dank gibt es das jetzt, die Studenten können ja überhaupt nicht formulieren [...]. Ich glaube, es ist ein riesiges Manko – oder ein Bedürfnis da, von den Studierenden selbst, sich irgendwelche Fertigkeiten anzueignen. [...] – Die Ästhetik-Vorlesung ist offen für die anderen, die können das als Wahlfach nehmen, und dann auch die Poetik-Vorlesung; aber eben nicht in der Seminar-Situation [...].“⁴⁴⁷¹

⁴⁴⁶⁴ a.a.O.

⁴⁴⁶⁵ a.a.O.

⁴⁴⁶⁶ Vgl.: Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.

⁴⁴⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁶⁸ a.a.O.

⁴⁴⁶⁹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁷⁰ a.a.O.

⁴⁴⁷¹ Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

Dieser Teil stehe einzig den StudentInnen der «Sprachkunst» zur Verfügung.⁴⁴⁷² Varianten der Zusammenarbeit, die Sabine Scholl interessant erscheinen, sind der Besuch der Klassen sowie deren Ausstellungen:

„[...] oder irgendwann einmal doch eine gemeinsame Veranstaltung macht, dass es [...] gelingt, zusammen etwas zu arbeiten, ich habe ja auch mit bildenden Künstlern immer wieder zusammen gearbeitet, oder auch mit Musikern. Also das Ziel ist, dass man nicht immer nur mit dem Medium Sprache zu tun hat, sondern dass man einfach auch ausprobiert, und wir haben auch jetzt bei den Kandidaten schon ein paar ausgesucht, die Filmerfahrung, die auch Erfahrung mit bildender Kunst haben, dass bei den Studenten schon mal die Varietät da ist, und dann kann man auch über sie oder mit denen, das auch ein bisschen ausweiten.“⁴⁴⁷³

Auf vollständige Ablehnung stößt hingegen eine Zusammenarbeit mit der Literaturwissenschaft oder der Germanistik, die Sabine Scholl als „verboten“⁴⁴⁷⁴ bezeichnet. Robert Schindel ist der Ansicht, Zusammenarbeit mit philologischen Studien könne es nur in demjenigen Sinn geben, dass es jenen WissenschaftlerInnen frei stehe, „[...] darüber zu schreiben und zu forschen, nicht aber werden sie dort unterrichten dürfen, weil wir das nicht vermischen wollen“⁴⁴⁷⁵. Auch als Gäste kämen sie seiner Ansicht nach nicht in Frage; hier wären neben Personen des Literaturbetriebs wie „[...] Verlagsmenschen, die einen Lehrauftrag machen [...]“⁴⁴⁷⁶, Gastvorträge zu Grundkenntnissen des Literaturbetriebs⁴⁴⁷⁷ – „[...] wie überwindet man Agenten oder so [...]“⁴⁴⁷⁸, und solche aus dem Bereich Philosophie weitaus interessanter.⁴⁴⁷⁹

Irmgard Fuchs schildert die bisherigen Kontakte mit VerlegerInnen in ihrem Fragebogen wie folgt:

„Die «laut|rift» wird im Springer Verlag Wien publiziert, im Rahmen dessen wurden uns der Grafiker sowie die Verlegerin vorgestellt. Für gelungene Studierendenprojekte (innerhalb des Seminars!) wird versucht, eine Publikationsfläche zu finden. Man darf sich die «Sprachkunst» nicht als Ort vorstellen, wo in den Lehrveranstaltungen Verlagslektoren herangekarrt werden, vor denen die Studierenden dann auftanzen oder die ProfessorInnen Schützlinge in ihre Verlage mitnehmen. Dies ist nicht der Fall und meiner Meinung nach auch nicht die Aufgabe des Instituts. Natürlich ist der Austausch zwischen so vielen schreibinteressierten Studierenden sowie der leichte Zugang zu renommierten Autoren aufgrund von Diskussion und Feedback

⁴⁴⁷² Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁷³ a.a.O.

⁴⁴⁷⁴ a.a.O.

⁴⁴⁷⁵ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴⁷⁶ a.a.O.

⁴⁴⁷⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁷⁸ a.a.O.

⁴⁴⁷⁹ Vgl.: a.a.O.

bereichernd und ein großer Vorzug. Es ist aber mit Sicherheit keine Abkürzung in einen Literaturmarkt.“⁴⁴⁸⁰

Robert Schindel weist im Interview darauf hin, Interessierte, die an der Germanistik, an der Literaturwissenschaft studieren wollen, sollten dies tun, es stehe jedem Autor, jeder Autorin frei diese Fachrichtungen zu inskribieren.⁴⁴⁸¹

Im Blick jedoch müsse die Fokussierung auf das aktive Schreiben bleiben, und bei einem zu engen Bezug zur Germanistik bzw. Literaturwissenschaft könne es zu einer Vermengung der Zielgruppen kommen: „Dann haben wir nämlich auf einmal quasi Leute, die sich für Literatur interessieren, und nicht mehr diejenigen, die sich für das Schreiben interessieren.“⁴⁴⁸²

Katharina Luger erklärt, sie habe bewusst literarische Studien gewählt: „Was mir missfällt, ist, wenn wir in einem Seminar ausschließlich anerkannte, publizierte Schriftsteller und ihr Werk besprechen, oder kritisieren. Ich denke Literaturtheorie soll einen geringen Anteil des Studienplans stellen [...]“⁴⁴⁸³

Anonym SK III betont, er/sie fühle sich

„[...] vor allem durch die Vernetzung der Studierenden [unterstützt], die eigene Lesungen organisieren. Ansonsten wirkt es, als wäre das Studium vorerst eine gute Übung, während man die Veröffentlichung seiner Texte danach selbst in die Hand nehmen muss. Da aber Schriftsteller meiner bescheidenen Meinung nach eher laufend schreiben sollten als laufend veröffentlichen, ist es sicherlich förderlich, in eine Richtung zu studieren, die einem genau das abverlangt.“⁴⁴⁸⁴

Networking sei ansonsten kein Thema, so auch Rosemarie Pilz.⁴⁴⁸⁵

Auffallend hierbei ist, dass die Wurzeln mehrerer Lehrender an der «Sprachkunst» (sowie häufig auch diejenigen der AutorInnen, die sich autodidaktisch bildeten) in der Germanistik, in der Literaturwissenschaft sind. Ferdinand Schmatz, promovierter Germanist,⁴⁴⁸⁶ ist sich dessen bewusst, erst seine Dissertation habe ihm die Möglichkeit, als Lektor in Österreich sowie in Japan tätig zu sein, verschafft:⁴⁴⁸⁷ „Ich hab mich ja fast geniert und so, dass ich studiert habe [...] ... Das war so ordentlich; lässt sich von einem Lehrer belehren, hält Zeiten ein [...].“⁴⁴⁸⁸ Und er schildert sein Erschrecken, als der bildende Künstler Hermann Nitsch ihn nach Abschluss des Studiums in einer

⁴⁴⁸⁰ Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011.

⁴⁴⁸¹ Vgl.: Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴⁸² a.a.O.

⁴⁴⁸³ Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011.

⁴⁴⁸⁴ Anonym SK III, Fragebogen, 05. 11. 2011.

⁴⁴⁸⁵ Vgl.: Rosemarie Pilz, Fragebogen, 01. 08. 2011.

⁴⁴⁸⁶ Vgl.: <http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestand/sg/nl/schmatz.htm> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

⁴⁴⁸⁷ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁴⁸⁸ a.a.O.

Runde als „[...] Doktor Schmatz, einen Sammler [...]“⁴⁴⁸⁹ vorstellte, „[...] da ist eine Welt für mich zusammen[gebrochen] – oder so [...]“⁴⁴⁹⁰.

Sabine Scholl, die von 1978 bis 1986 neben Geschichte und Theaterwissenschaft auch Germanistik studierte und ihre Dissertation über Unica Zürn verfasste,⁴⁴⁹¹ steht gleichfalls der Deutschen Philologie als Möglichkeit für AutorInnen skeptisch gegenüber:

„Es sind schon sehr viele, die von der Germanistik kommen, und dann sehr, sehr theoretisch daher kommen und herumkrampfen, in diesem Zwischenbereich, und das finde ich auch gar nicht so gut, also, ich finde, eine Trennung ist okay; [...] Translationswissenschaften, das geht noch; mit den rein theoretischen Wissenschaften eher nicht.“⁴⁴⁹²

Abschließend sei nochmals daran erinnert, dass diese Untersuchung das Entstehen eines Instituts begleitete. Keinesfalls können die hier vorliegenden Ergebnisse als Befund gewertet werden, sie sind einzig eine Bestandsaufnahme eines Entwicklungsprozesses, in dem sich bereits bestimmte eingeschlagene Wege abzuzeichnen beginnen. Es sei außerdem darauf hingewiesen, dass Robert Schindel und Sabine Scholl in einem permanenten Dialog mit den Studierenden über die Entwicklung des Studiengangs stehen.⁴⁴⁹³ Ein vergleichender Blick auf die Endphase des Instituts für Literatur «Johannes R. Becher» und die Umstrukturierungsphase zum alsdann gegründeten «DLL» rückt auch die Aussagen der derzeit an der «Sprachkunst» Studierenden im Hinblick auf erwähnte chaotische Zustände oder noch Unausgegrenztes in ein objektiveres Licht. Nach Abschluss des ersten Jahrgangs wird eine Evaluierung erfolgen; insbesondere Wahlfreiheit hinsichtlich der Lehrveranstaltungen im Anschluss an die Studieneingangsphase wird angestrebt und soll bereits 2012 umgesetzt werden.⁴⁴⁹⁴

6. 6. 6. Echo

Im Rahmen der ihm bekannten Reaktionen der KollegInnen auf das neugegründete Institut beschreibt Robert Schindel zwei Auffassungen: Befürwortung und Ablehnung. Letztere habe zum einen ihre Quelle in der seit Jahrzehnten geführten Debatte um die Lehrbarkeit Literarischen Schreibens, bei der stets auch auf Divergenzen zur bildenden Kunst und zur Musik hingewiesen würde, „[...] mag da ein Geniekult dem zugrunde liegen oder

⁴⁴⁸⁹ a.a.O.

⁴⁴⁹⁰ a.a.O.

⁴⁴⁹¹ Vgl.: <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁴⁹² Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁴⁹³ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴⁴⁹⁴ Vgl.: a.a.O.

andere Gründe“⁴⁴⁹⁵. Zum anderen habe die Ablehnung des Bachelor-Studiums auch die „[...] etwas pragmatischere [...]“⁴⁴⁹⁶ Quelle, dass KollegInnen befürchten, die Literaturlandschaft könne sich zu einer 2-klassigen entwickeln, indem staatliche Förderungen wie Stipendien und Literaturpreise bevorzugt an „[...] Autoren, die einen Titel haben, die ein Studium absolviert haben [...]“⁴⁴⁹⁷ vergeben werden.

Im Gegensatz zur Gründungsphase der «schule für dichtung» fiel das Presseecho zur nunmehr existierenden Möglichkeit des «Sprachkunst»-Studiums sehr marginal aus und die erschienenen Artikel wiesen einen geringen emotionalen Gehalt auf.⁴⁴⁹⁸ Einzige Ausnahme ist eine Stellungnahme der in Graz situierten »IG Muttersprache«, die sich einer Bekämpfung der Durchsetzung mit Anglizismen verschrieben hat,⁴⁴⁹⁹ in ihrer Vereinspublikation, datiert mit September 2008:

„Wie der österreichische Wissenschaftsminister «Gio» Hahn dazu ergänzend erklärte, ist an die Lehrvermittlung vor allem literarischen Schreibens gedacht. Aus welchen Gründen immer genügen die

⁴⁴⁹⁵ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁴⁹⁶ a.a.O.

⁴⁴⁹⁷ a.a.O.

⁴⁴⁹⁸ Vgl.:

- [«]Angewandte[«] startet Studium für Sprachkunst. 26. 05. 2008. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/386073/Angewandte-startet-Studium-fuer-Sprachkunst> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011. (Textinhalt folgt der APA Meldung)
- Schreiben ist lehrbar: [«]Angewandte[«] startet Sprachkunst-Studium. 26. 05. 2008. URL: <http://www.vienna.at/schreiben-ist-lehrbar-angewandte-startet-sprachkunst-studium/news-20080526-11444498> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011. (Textinhalt folgt weitgehend der APA Meldung)
- Bereuter, Zita: Kann man Schreiben studieren? 27. 05. 2008. URL: <http://fm4v2.orf.at/zita/222737/main> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.
- Schreiben lernen: Angewandte bietet Sprachkunst an. 29. 05. 2008. URL: <http://www.wirtschaftsblatt.at/archiv/schreiben-lernen-angewandte-bietet-sprachkunst-an-328870/index.do> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011. (Textinhalt folgt der APA Meldung, doch stark gekürzt.)
- Bachelor der «Sprachkunst» an der «Angewandten» ab 2009/10. 30. 05. 2008. URL: <http://derstandard.at/3349555> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011. (Textinhalt folgt der APA Meldung)
- F. R.: Kurzmeldung. S. 11. Nr. 3/Jahrgang 10. 10. 2008. URL: http://www.muttersprache-graz.at/archiv/dokumente/Muttersprache_3_08.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Sprachkunst: Von 375 Kandidaten 16 aufgenommen. 14. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/515030/Sprachkunst_Von-375-Kandidaten-16-aufgenommen – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011. (Textinhalt folgt der APA-Meldung)
- Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: «Schreiben kann nicht eh ein jeder». 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁴⁹⁹ Vgl.: F. R.: Kurzmeldung. S. 11. Nr. 3/Jahrgang 10. 10. 2008. URL: http://www.muttersprache-graz.at/archiv/dokumente/Muttersprache_3_08.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Studienrichtungen Germanistik und Zeitungswissenschaft an der allgemeinen Universität offensichtlich nicht diesbezüglichen Erfordernissen. Unklar ist, ob auch Sprechkunst zu dieser Sprachkunst gehören wird.“⁴⁵⁰⁰

Robert Schindel äußerte sich zur Sprachvariante zumindest im Hinblick auf das österreichische Deutsch im Gegensatz zur deutschen Variante: „Wir schreiben hier natürlich ‹Österreichisch›. Das heißt, die Austriazismen, die sind für uns die Regel. In Wien macht halt niemand einen ‹Schrank› auf, sondern einen ‹Kasten›. Denn ein Wiener hat in der Wohnung keinen Schrank. Allerdings weisen wir die Studenten darauf hin, dass die Austriazismen in den deutschen Verlagen natürlich Probleme machen.“⁴⁵⁰¹

Weitestgehend folgt die Berichterstattung der APA-Meldung. Eine gewisse Skepsis im Hinblick auf die beruflichen Chancen der AbsolventInnen wird einzig bei Zita Bereuter deutlich: „Werbetexten soll jedenfalls nicht gelehrt werden, halten die Studiengangsvorbereiter mehrmals fest. Bleibt abzuwarten wie viele der Absolventen, die es ab 2012 erstmals geben wird, nicht dennoch in der Werbung enden.“⁴⁵⁰²

In einer Presseaussendung der «Universität für angewandte Kunst» findet sich zudem der Vermerk: „Das Vorhaben wird von zahlreichen prominenten SchriftstellerInnen, wie z.B. Barbara Frischmuth, Josef Haslinger, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Peter Rosei, Gerhard Roth, Gerhard Rühm, Julian Schutting etc. unterstützt.“⁴⁵⁰³

Verstärkte Erwähnung in der Presse folgte weniger zu Beginn der jeweiligen Jahrgänge im Wintersemester,⁴⁵⁰⁴ sondern eher im Vorfeld kultureller Veranstaltungen⁴⁵⁰⁵ bzw. kurz danach⁴⁵⁰⁶ wie zum Beispiel das Symposium,

⁴⁵⁰⁰ a.a.O.

⁴⁵⁰¹ Heidegger, Gerald: ‹Artmann hat mich ja sofort verschuecht›. 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁵⁰² Bereuter, Zita: Kann man Schreiben studieren? 27. 05. 2008. URL: <http://fm4v2.orf.at/zita/222737/main> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.

⁴⁵⁰³ [http://www.dieangewandte.at/stories/storyReader\\$1659](http://www.dieangewandte.at/stories/storyReader$1659) – Zuletzt eingesehen am 25. 06. 2008. Inzwischen offline.

⁴⁵⁰⁴ Vgl.: Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 10. 2010, A 3.

⁴⁵⁰⁵ Vgl. z. B.:

<http://www.stadtbekannt.at/de/veranstaltungen/kultur/festival/die-praxis-des-schreibens.html> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Kremsberger, Simone: Dichter von der Schulbank. URL:

http://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp1_11/14_15.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Heidegger, Gerald: ‹Artmann hat mich ja sofort verschuecht›. 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Steiner, Bettina: Wenn Studenten über Punkt und Komma reden. 16. 01. 2011. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/625746/Wenn-Studenten-ueber-Punkt-und-Komma-reden> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

welches das Institut für «Sprachkunst» vom 20. bis 21. 01. 2011 zum Thema «Die Praxis des Schreibens» im «Literaturhaus Wien» veranstaltete. Es verfolgte, so Sabine Scholl bei ihrem Vortrag in Orivesi, in dem sie diese Veranstaltung ankündigte, folgende Zielsetzung:

„Interchanging experiences, networking and forming partnerships is its main focus. The conference will provide the possibility to discussing problems of teaching different genres and media as well as talking about the creative process, the necessity of experience for this development and the preconditions of language, body, techniques for the writing practice, about changes in writing caused by technological progress and last but not least how these findings could be integrated in teaching literary writing.“⁴⁵⁰⁷

6. 6. 7. Ausblicke auf ...

Wie eingangs dargelegt, war keiner der Lehrenden an der «Sprachkunst» nicht bereits zuvor für verschiedene andere Institute tätig gewesen. Robert Schindel betont jede Gruppe sei stets

„[...] inhomogen, weil jeder Schreibende ein Sehnsuchtskörper ist; und sehr individuell. Selbst wenn dann Texte gar nicht so individuell gelingen, aber von der ganzen Intention, vom Interesse, dem Engagement, sind das sehr engagierte, emotionale Menschen, die alles in Sprache zähmen und weiterentwickeln wollen. Da ist es auch kein großer Unterschied, auf welchem Niveau sie stehen [...]“⁴⁵⁰⁸.

Einen Vorteil in der institutionellen Ausbildung sehe er darin, dass „[...] durch die Institutionalisierung, eine gewisse Intensivierung, etwas zu tun [...]“⁴⁵⁰⁹, sich Wissen anzueignen entstehe.⁴⁵¹⁰ Für das Schreiben heiße dies:

„Dass man schneller und direkter die handwerklichen Fähigkeiten, die technischen Dinge des Schreibens erlernt; ohne größere Umwege. Weil sie Gegenstand des Unterrichts, der Übung sind. Und auf Basis der technischen Kenntnisse und des Könnens kann und wird sich das entsprechende individuelle Talent entwickeln, das ist nichts anderes wie bei der Malerei, der Konzeptkunst oder der Komposition auch. Talent kannst du nicht lehren, auch Charakter nicht, [...] aber die Technik kannst du lehren, das ist der ganze Sinn [...]. So verstehe ich auch die amerikanischen Schulen, die großen Erfolge mit dieser Beschränkung mehr oder weniger auf die Technik haben [...]“⁴⁵¹¹

Heidegger, Gerald: Abschied vom Geniebegriff. 19. 01. 2011. URL:

<http://news.orf.at/stories/2037038/2037096/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁵⁰⁶ Vgl.: Eder, Christa: Sabine Scholl über die Kröpflmühle. 20. 01. 2011. URL:

<http://oe1.orf.at/artikel/267531> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁵⁰⁷ Scholl, Sabine: Institut für Sprachkunst at University of Applied Arts Vienna. Vortrag gehalten in Orivesi, Finnland, im Rahmen der 2nd International Conference on Creativity and Writing, 19.–22. 11. 2010. S. 2.

⁴⁵⁰⁸ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁵⁰⁹ a.a.O.

⁴⁵¹⁰ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵¹¹ a.a.O.

Sabine Scholl nennt das Studium „[...] eine verdichtete Konfrontation mit dem Feld der Literatur [...]“⁴⁵¹², bezeichnet aber auch andere Initiativen als „[...] alles interessant, ist alles hilfreich [...]“⁴⁵¹³, denn wenn sie sich vorstelle, nochmals eine junge, angehende Autorin zu sein, reize sie der Aspekt des Austausches über das Schreiben, der im Rahmen aller Weiterbildungen für AutorInnen existent sei, am meisten,⁴⁵¹⁴ denn sie ist der Überzeugung, es sei „[...] sehr fruchtbar [...]“⁴⁵¹⁵, unabhängig davon, wo der/die GesprächspartnerIn in seiner/ihrer Schreibentwicklung stehe.

Robert Schindel variiert hier zwischen dem Gespräch mit anderen angehenden AutorInnen und etablierten KollegInnen:

„Was dann einer noch dazu tut, dass er gute Leselisten empfiehlt, und dann gut über Texte diskutiert, und damit jemandem etwas bringt, das kann natürlich auch durch Freundschaft mit anderen Autoren und Autorinnen usw. passieren, aber das ist hier natürlich auch nachhaltiger, sagen wir so. [...] [E]ine gewisse Kontinuität im schreiberischen Unterfangen und eine Begleitung, eine erwünschte Überwachung; sehr viele wünschen sich, dass sie sozusagen immer Feedback bekommen, [...] – das wünscht sich eigentlich jeder Autor, nur normalerweise sucht er sich halt die Leute aus, die seine Sachen gegenlesen, da ist das halt systematisiert. Das spart vor allem Zeit.“⁴⁵¹⁶

Ferdinand Schmatz, der selbst ebenfalls Kurzseminare an der «schule für dichtung» unterrichtete, beurteilt Initiativen und Vereine skeptischer, insbesondere im Hinblick auf die Motivation und den Willen zur Textarbeit seitens der Teilnehmenden; solche Kurzmodule seien eine „[...] kommunikative Situation; wer das will, dem bringt es auch etwas [...]“⁴⁵¹⁷. Meist habe er jedoch bei der überwiegenden Zahl der Teilnehmenden das Gefühl gehabt, dass sie nach ihrem Empfinden „[...] eh schon großartig sind [...]“⁴⁵¹⁸. Einige hätten da zwar schon Bereitschaft zur Textarbeit gezeigt; seiner Ansicht nach sei bei manchen jedoch im Endtext ein Sammelsurium an Schreibweisen vertreten gewesen, „[...] da war das am Anfang ja noch stimmiger; ein wüster Bewusstseinshaufen [...]“⁴⁵¹⁹. Die dortige Lehrform habe ihm darüber hinaus „[...] aus verschiedenen Gründen [...]“⁴⁵²⁰ nicht entsprochen, ihm falle auch kein Name eines daraus hervorgegangenen Autors

⁴⁵¹² Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.

⁴⁵¹³ a.a.O.

⁴⁵¹⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵¹⁵ a.a.O.

⁴⁵¹⁶ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

⁴⁵¹⁷ Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁵¹⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵¹⁹ a.a.O.

⁴⁵²⁰ a.a.O.

ein.⁴⁵²¹ Generell sei dies ein schwieriges Thema, „[...] da man sofort in eine Art – wie soll ich sagen ... – [in den Verdacht] eine[r] elitäre[n] Haltung gerät, die ich eigentlich nicht habe, aber ich verlange schon Qualität [...]“⁴⁵²². Er verwies auf das Auswahlprozedere, welches eben garantiere, dass „[...] doch von Anfang [an] schon eine Art Grundqualität [...] da ist, die in den kleinen Gruppen, Schreibwerkstätten – im guten Sinn – oft nicht [vorhanden ist]. – Sozial gesehen wertvoll, auch individuell für die Psyche vielleicht der einzelnen TeilnehmerInnen oder so, ja?“⁴⁵²³. Denn die kleineren Gruppen seien zu inhomogen, zwischen Schreiben auf hohem Niveau und „[...] onkelhafter Sonntagsschreiberei [...]“⁴⁵²⁴ sei alles möglich, und man könne doch nicht jemandem, der eben einfach Gedichte schreiben möchte, am Sonntag oder in der Pension, einen Aufnahmetest verpassen. Und „[...] wenn man es scharf sieht, wird in die große Literatur oft nichts hineingebracht [...]“⁴⁵²⁵. Schmatz zieht den Vergleich zum Mathematiker: Auch dieser könne nicht ein/e jede/r werden, es brauche neben Talent auch eine Ausbildung, die Bereitschaft zur Textarbeit. „Nicht nur Sprachschule, sondern auch sich selber [...] [da]mit beschäftigen [...]“⁴⁵²⁶, es genüge eben nicht „[...] einmal ein Gedicht [...] auf so ein Blatt [zu schreiben] [...]“⁴⁵²⁷. An den Verweis auf Großbritannien und die USA, wo Bildungsangebote kleinerer Vereine oder Initiativen als vorbereitende Gruppen gesehen werden, schließt Ferdinand Schmatz die Idee einer alsdann notwendigen Vernetzung fernab eines geheimen Bundes, in dem gemauschelt wird, sondern es bedürfe dann einer offenen Form der Weiterempfehlungen,⁴⁵²⁸ „[...] das wäre ideal ...“⁴⁵²⁹.

Auch Robert Schindel wechselte von den Vor- und Nachteilen der verschiedenen Formen der Weiterbildung zum Thema Talent:

„Inwieweit ein wirkliches Talent sich nicht so oder so durchbricht, mit oder ohne Institutionalisierung ... Ein wirkliches Talent wird sich in aller Regel auf jeden Fall durchsetzen, das ist ja gegen sich selber wehrlos, wenn es den Weg des Schreibens und des Schriftstellers, der Schriftstellerin gehen will, wer soll sie aufhalten, aber man kann sich ein paar Umwege ersparen [...]“⁴⁵³⁰

⁴⁵²¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵²² a.a.O.

⁴⁵²³ a.a.O.

⁴⁵²⁴ a.a.O.

⁴⁵²⁵ a.a.O.

⁴⁵²⁶ a.a.O.

⁴⁵²⁷ a.a.O.

⁴⁵²⁸ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵²⁹ a.a.O.

⁴⁵³⁰ Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.

Als Nachteile jeglicher Weiterbildung im Bereich des Literarischen Schreibens sieht Robert Schindel: „Höchstens dass man Kunsthandwerk schon für Kunst hält; bei sich selbst. Eine gewisse Betriebsblindheit, und dass das pulsierende Leben ja doch der größte Lehrmeister des Künstlers, der Künstlerin ist, nicht der Lehrer in einem Sprachinstitut.“⁴⁵³¹ In das gleiche Horn bläst auch Ferdinand Schmatz, der hervorkehrt, dass die Sinnhaftigkeit eines Diploms „absolut“⁴⁵³² zweifelhaft sei, wenn er auch einräumt, diese Skepsis solle sich weder auf den Prozess der Bewertung der Abschlussarbeiten noch auf die Abschlussarbeit selbst erstrecken:⁴⁵³³ „Was dann, nachher, mit den KünstlerInnen passiert; also ich kenne zwei, drei, die auch bei mir zugehört haben [...], aber von den restlichen 70 Prozent, was die jetzt machen? Mit dem Diplom? [...] Die [...] darwinistischen Kriterien – das Gute setzt sich durch, ja – schön wäre es!“⁴⁵³⁴ Wie im Umfeld der meisten Initiativen – ob nun universitär oder nicht –, ergriffen die Studierenden der «Sprachkunst» ebenfalls Eigeninitiativen:

„Die Wiener Literaturszene umfasst einen recht überschaubaren Personenkreis, insofern kann durchaus von Präsenz seitens des Instituts gesprochen werden. Die von der <Sprachkunst> offiziell organisierten Veranstaltungen legen ihr Hauptaugenmerk jedoch nicht auf das Schaffen der Studierenden, meist wird nur am Rande Raum zur Präsentation unserer Texte geboten. Mittlerweile haben die Studierenden der einzelnen Jahrgänge begonnen, eigenständig Lesungsreihen und Events zu organisieren [...].“⁴⁵³⁵

Anonym SK I notiert, er/sie habe beschlossen,

„[...] [n]icht an der Nabelschnur einer Institution zu hängen. Da bin ich zu sehr Kontrollfreak und will alles selbst schaffen um unabhängig und quasi im besten Sinn <undankbar> sein zu dürfen, die Selbstbehauptung im Betrieb ohne von der Uni an der Hand geführt werden zu müssen. [...] Ich habe mehrfach überlegt, das Studium aufzugeben, weil ich mich ausgebremsst oder missverstanden gefühlt habe, durch die Uni, die sehr viel Zeit in Anspruch nimmt, meine eigenen Projekte ins Stocken gekommen sind. Ich habe es nicht getan, weil ein paar der Dozenten sehr interessant und inspirierend waren und weil ich ein Erasmus-Semester machen wollte.“⁴⁵³⁶

Als einen der großen Vorteile des institutionellen Rahmens von AutorInnen-Ausbildungen allgemein wird stets die Nutzbarmachung der mittels anwesender erfahrener AutorInnen existenter Netzwerke gesehen: „Es geht um künstlerische Prozesse und nicht um Erfolgsrezepte. Im Falle eines Veröffentlichungswunsches wäre es aufgrund guter persönlicher Kontakte der

⁴⁵³¹ a.a.O.

⁴⁵³² Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁵³³ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵³⁴ a.a.O.

⁴⁵³⁵ Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴⁵³⁶ Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.

Lehrenden sicherlich möglich, sich mit Verlagen und Medien kurzzuschließen.“⁴⁵³⁷ Auch im Sinne einer Möglichkeit zur leichteren Eigen-PR: „Ich glaube, dass einem schon die simple Tatsache, [◁]Sprachkunst[▷] studiert zu haben, erhöhte Aufmerksamkeit von Seiten des Literaturbetriebs bringt.“⁴⁵³⁸ Die Normalität als Prämisse in dieser studentischen Überlegung spricht gleichfalls eine klare Sprache: „Networking, nein, das muss man schon selbst machen, wenn man das möchte. Aber natürlich werden Kontakte geknüpft, man wird ja schließlich von Personen unterrichtet, die irgendwo in diesem Feld ◁Literaturbetrieb◁ ihr Plätzchen haben.“⁴⁵³⁹

Robert Schindel erklärt in einem Interview auf die Frage, ob eine Gefahr bestehe, dass die universitäre Ausbildungsstätte zu viele LiteratInnen produziere, die der Markt alsdann nicht aufnehmen könne:

„Die Gefahr sehe ich nicht, weil nicht alle Absolventen auf dem Literaturmarkt landen werden. Es ist in keinem Studium so, dass alle Studenten später auch genau in dem Bereich arbeiten, den sie studiert haben. Aber die Absolventen haben nach dem Studium eine umfassende künstlerische Ausbildung, mit der sie vieles machen können.“⁴⁵⁴⁰

Diejenigen, die sich langfristig nicht als SchriftstellerInnen behaupten können, haben dennoch eine Ausbildung, die sie befähigt „[...] auf professionellem Niveau ganz unterschiedliche Textstrategien einzusetzen [...]“⁴⁵⁴¹, auf die sie zurückgreifen können und die ihnen nicht nur das literarische Feld sondern auch den „[...] großen Bereich von Öffentlichkeits- und Medienarbeiten [...]“⁴⁵⁴² eröffne.⁴⁵⁴³

„[...] nicht die bewunderte, erfolgreiche Arbeit des einzelnen ist Kultur, sondern die gesamte geistige Arbeit eines Volkes, inbegriffen die Arbeit der Spezialisten, der Künstler. Und in dem Maß, wie diese gesamte Arbeit öffentlich ist, haben wir Kultur.“

(Hein, Christoph: Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004. S. 37.)

⁴⁵³⁷ Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.

⁴⁵³⁸ Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011.

⁴⁵³⁹ Anonym SK II, 04. 11. 2011.

⁴⁵⁴⁰ Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: ◁Schreiben kann nicht eh ein jeder◁. 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁵⁴¹ Heidegger, Gerald: Abschied vom Geniebegriff. 19. 01. 2011. URL: <http://orf.at/stories/2037038/2037096/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

⁴⁵⁴² a.a.O

⁴⁵⁴³ Vgl.: a.a.O

7. Werdegang im 21. Jahrhundert – die Frage nach der Dominanz des Marktes

Betrachtet man die Studien- und Lehrgänge im Vergleich fällt auf, dass sich kaum Aussagen von allgemeiner Gültigkeit für alle Lehrenden und Studierenden formulieren lassen. Sie auf einen Nenner zu bringen, das wäre ohne eine Verfälschung oder eine grobe Vereinfachung vorzunehmen nicht möglich. Subsumierend lässt sich einzig konstatieren, dass die Frage der Lehrbarkeit weiterhin diskutiert wird, wenn auch als eine von außen erzwungene Debatte, der man in den Instituten eher unwirsch begegnet. Mehrheitlich setzt man hinsichtlich der Lehrbarkeit Talent beim Studierenden voraus, betont handwerkliche Techniken seien zu vermitteln, der Ausgang des Lernprozesses ungewiss. Konsens herrscht außerdem darüber, dass die Workshopgruppe als Echoraum wesentlich für die Entwicklung der inneren kritischen Stimme sei, darüber hinaus jedoch jede/r mit ihrem/seinem Schreiben allein bleibe. Seitens der DozentInnen findet die Betonung der Relevanz umfassender Lektürekenntnisse breite Zustimmung. Kein Konsens herrscht hinsichtlich der Netzwerke, ihrer Bedeutung an und für sich sowie im Hinblick auf die Rolle, welche Institute bei ihrer Etablierung für den Einzelnen spielen. Seitens der DozentInnen wird gerne in den Blick gerückt, dass Verlage geneigter sind mit AbsolventInnen zusammenzuarbeiten, da diese angehenden AutorInnen bereits einmal ein strenges Auswahlprozedere erfolgreich bewältigten. Im Gegensatz dazu differieren die Aussagen der VerlegerInnen zu diesem Thema.

AutorIn, so Ursula Krechel, sei man lange bevor der oder die Einzelne mit einem Werk nach außen trete:

„Sie sind es, ehe sie noch den klitzekleinsten Literaturpreis empfangen. Als sich in mir der Berufswunsch Schriftstellerin formte, verding, festigte oder als ich begriff, dass keine andere Tätigkeit als Schreiben mich auf Dauer befrieden (ich sage nicht: befriedigen) würde, war dieser Wunsch, der Entschluss, dem Wünschen zu trauen, ein geheimer. Das Schreiben im Rücken der Schulaufgaben, zwischen rasch hingefetzten Pflichtübungen war eine Erregung, zu der das Geheimnis unmittelbar gehörte. Die Gewissheit, Zugang zu jeder gesuchten und gefundenen Wahrnehmung zu haben, doch die Verarbeitung dieser Wahrnehmung teilen, früh mitteilen zu müssen, hätte ich abgelehnt. Ich teile diese Erfahrung einer Schreibeinsamkeit wohl mit den meisten Kollegen und Kolleginnen meiner Generation, die in einem literaturfeindlichen oder zumindest nicht förderlichen Milieu aufgewachsen sind. Zunächst, für viele Jahre, genügte eine Rückzugsmöglichkeit, Papier, Stift, eine gute öffentliche Bibliothek und die Grabbelkiste der modernen Antiquariate. Wer Bildhauer werden wollte oder Filmer, hätte diese Vereinzelung nicht lange aufrechterhalten können. Er brauchte teures Material, sachkundige

Hilfe beim Umgang mit dem Material, damit er es nicht verdirbt, Transport- und Kommunikationswege.“⁴⁵⁴⁴

Krechel fährt fort, dass die im Hinblick auf Autoritäten veränderte Lehr- und Lernhaltungen in Folge der gesellschaftlichen Veränderungen seit den 1970er Jahren sicherlich auch Auswirkungen darauf habe, wie jemand AutorIn werde.⁴⁵⁴⁵ „Man wünscht sich die Ausbildung des Arztes am Krankenbett und nicht zuerst präparierend in der Anatomie am Formalin-konservierten menschlichen Metzgerfleisch – und die Ausbildung des Schriftstellers in der Textwerkstatt am lebendigen, ja am warmen Text.“⁴⁵⁴⁶ Ein wesentlicher Aspekt neben der Umstrukturierung der Lehrkultur sei gegen Ende des 20. Jahrhunderts die Hochbegabtenförderung gewesen:

„Die Debatte über das kollektive, sozial verträgliche und bekömmliche Lernen wird überlagert von einer zweiten, der über die Hochbegabtenförderung. Initiiert wurde diese Debatte durchaus nicht als ein Nebenschauplatz zur Elitenbildung, sondern unter dem Stichwort Chancengleichheit des hochbegabten Kindes mit dem mittelmäßig begabten.“⁴⁵⁴⁷

Es ist eine Tatsache, dass der Lernprozess, der sich an einem Institut verortet, nicht vor den Bestrebungen des Marktes schützt, immer jüngere AutorInnen in die Öffentlichkeit zu zerren, und sie, falls sie sich dort nicht raschest etablieren, fallen zu lassen. Auf die Frage, ob Robert Schindel ein Problem darin sehe, dass heute das Schreiben nicht mehr eine bloße Berufung sei, sondern auch ein Beruf und damit einhergehend auch junge AutorInnen einer Vermarktung ausgesetzt seien und sich selbst aussetzen müssen, antwortet er:

„Man kann in diesem Studium dieser Gefahr nicht viel entgegensetzen. Was wir machen wollen, ist einen gewissen Schutz zu geben, da es in der Kunst immer um Leben und Tod geht. Dass jemand, der Kunst machen will, etwas riskieren muss, ist klar. Vielleicht etablieren sich drei, vier Autoren pro Jahrgang als Literaten, die anderen gehen in verwandte Bereiche wie Journalismus, Lektorat etc. Die Abgänger solcher Lehrgänge sind sehr beweglich, weil es zu einem immensen Bildungsschub kommt. Die Erfolgchancen sind also gut. Was wir versuchen: Vermehrt Vertreter aus dem Literaturbetrieb einzuladen, damit die Studenten auch über Agenten, Verlagsstrategien und Problematiken des Betriebs Bescheid wissen. Erfolg ist aber niemals planbar.“⁴⁵⁴⁸

Krechel argumentiert, dass universitäre Ausbildungen generell keinen Berufseinstieg in ihr spezifisches Feld versprechen und die überwiegende

⁴⁵⁴⁴ Krechel, Ursula: In den Kreissälen der Kreativität /Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? Neue Zürcher Zeitung, 04. 07. 1998, S. 67.

⁴⁵⁴⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁴⁶ a.a.O.

⁴⁵⁴⁷ a.a.O.

⁴⁵⁴⁸ Eidhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.

Mehrheit der LiteratInnen aus der Literaturwissenschaft komme, und sie fordert, dass die Universitäten sich dessen bewusst werden sollten; diese Entwicklungen bedeuten nämlich auch, dass es ihnen mehr um Bildung als um Ausbildung zu gehen habe.⁴⁵⁴⁹ Für die AutorInnen-Ausbildung heiße dies in weiterer Konsequenz, böte man sie im universitären Rahmen an, sollten sie nicht marktorientiert sein:

„In unserer Werte schaffenden und Werte vernichtenden Gesellschaft dringt die Ökonomie in alle Bereiche. Ein Studiengang für zukünftige Schriftsteller hätte eher mit Experimentatoren auf dem Feld der eigenen Wahrnehmung, den Obsessionen, der Materialfindung zu tun, als dass er verspräche, fit zu machen für einen fiktiven Buchmarkt.“⁴⁵⁵⁰

Dieser Warnung Krechels wäre in der Lehre an universitären Instituten einerseits im Curriculum, andererseits auch in Seminaren, welche den Markt in all seinen Facetten thematisieren, Rechnung zu tragen. Wobei hier divergierende Interessen aufeinander prallen: Einerseits ist es ein verständlicher Wunsch jedes Instituts, sich im literarischen Feld aufgrund möglichst hochqualifizierter AbsolventInnen, die sich am Markt etablieren, zu behaupten und so das eigene Renommee zu stützen, um auch für zukünftige BewerberInnen attraktiv zu bleiben. Insbesondere im britischen und amerikanischen Raum, in dem die Universitäten auch um Studierende hinsichtlich der Lehrgebühr, von der sie abhängen, konkurrieren, erhält die Verortung der Alumni am Markt eine finanzielle Relevanz für das Institut. Andererseits sollte sich hier auch das Wissen um die Mechanismen des Betriebs und die Sorge um einer/m im gewissen Sinn anvertraute StudentInnen einschreiben. Der Grenzgang, der so entstehen muss, gelingt an der überwiegenden Mehrheit der universitären Institute: Ein langsames Hineinwachsen, ausgehend vom Schutzraum Textwerkstatt über erste öffentliche Lesungen, eine Situation, die gleichfalls erst eingeübt werden sollte, erste Publikationen in der Jahresanthologie oder in dem Institut verbundenen Literaturzeitschriften, eigenständige studentische Projekte, die aber von universitären Verbindungen profitieren, bis hin zu ersten Gesprächen mit VerlegerInnen, LektorInnen, AgentInnen – diese Form der Annäherung an den Markt ist sicherlich empfehlenswerter als das plötzliche Hinausgezerrt-Werden, das einige AutodidaktInnen erfahren, wenn sie sich unvermittelt im Auge eines Hypes wiederfinden.

⁴⁵⁴⁹ Vgl.: Krechel, Ursula: In den Kreissälen der Kreativität /Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? Neue Zürcher Zeitung, 04. 07. 1998, S. 67.

⁴⁵⁵⁰ a.a.O.

Worauf in dieser Dissertation bereits mehrfach hingewiesen wurde, streicht auch Krechel in ihrer Argumentationslinie hervor: Die Literaturwissenschaft ist aufgrund ihres im Vergleich zur Perspektive der LiteratInnen divergierenden Fokus auf Textaspekte kein geeigneter Ausbildungsort für AutorInnen:

„Wer Literaturwissenschaft lehrt, hat gelernt, mit abgesicherten, ›auratischen‹ Texten umzugehen, Texten, die in einem Netzwerk von Kommentaren, Interpretationen, Glossaren, Zeittafeln und Zeitbezügen eingesponnen sind, so dass der Literaturwissenschaftler sie ohne diesen Kon-Text gar nicht mehr sehen kann. Wer Literaturwissenschaft lehrt, lehrt Respekt vor einem Text, seine Unantastbarkeit, erprobt vielfältige Absicherungen. Er lehrt, in Editionen gesichertes Material zur Verfügung zu stellen. Die Gegenwart möge sich erst vor der Vergangenheit bewähren, am besten gleich Vergangenheit werden, damit sie ein geschlossener, sich der methodischen Gegenwart des Literaturwissenschaftlers fügender Komplex ist. Spontan auf einen Text reagieren, ihn auf seine Verbesserungsfähigkeit lesen und ihn probenhalber in einem Kontext von veröffentlichten, ihm verwandten Texten sehen ist eine Fertigkeit, die nicht in sein universitäres Gebiet gehört. Verlagslektoren müssen sie entwickeln, immer ein wenig von der Hand in den Mund. Schriftsteller, auch zukünftige, haben einen anderen Zugang zur Literatur als Literaturwissenschaftler, sie haben einen persönlichen Kosmos. Texte, die ihnen nahe sind, lesen sie auf der Folie ihrer eigenen Texte, benutzen sie als einen Untergrund, Malgrund, der sie anregt oder abstösst. Ihr Zugang heisst: An-Eignung – und dazu besteht jedes Recht, wenn daraus etwas Eigenes entsteht.“⁴⁵⁵¹

Im britischen Raum zeigen sich die Vor- und Nachteile einer Angliederung an das English Department im Kampf um Akzeptanz des Faches. In Deutschland, Österreich und der Schweiz besteht neben einer Verortung an der «Fakultät für Sozialwissenschaften und Philosophie» wie am «DLL» oder den «Kulturwissenschaften» wie in Hildesheim auch die Variante an Kunsthochschulen oder Kunstuniversitäten. Letztere beiden Möglichkeiten weisen den Vorteil des künstlerischen Umfeldes auf, interdisziplinäres Arbeiten liegt dort nahe; aufgrund des in jenem Kontext etablierten künstlerischen an Stelle eines primär wissenschaftlichen Blicks scheint diese Angliederung eher geeignet zu sein, den spezifischen Bedürfnissen eines Schreibstudiengangs Rechnung zu tragen. Andererseits besteht jedoch – wie es sich an der «Sprachkunst» zeigt –, insbesondere wenn der Fachbereich in eine zuvor bereits etablierte Struktur eingegliedert wird, die Sorge einer prinzipiellen Gleichbehandlung mit anderen Künsten.

Ein Institut, so Hanns-Josef Ortheil, sei immer auch „[...] ein Käfig [...]“⁴⁵⁵², in den man sich manche freiwillig und wohlkalkuliert begeben. Und man könnte

⁴⁵⁵¹ a.a.O.

⁴⁵⁵² Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.

hinzufügen, so wie sie auch in sehr jungen Jahren bereits ihren Werdegang in die Hand nehmen, sich bei den «Tagen der Deutschsprachigen Literatur» um eine Nominierung bewerben, ihre Netzwerke etablieren: bewusst und durchaus zum Selbstmarketing fähig. Wer keinen Zugang zu einem universitären Institut erhielt oder sich diesen aufgrund seines/ihrer Alters oder aus beruflichen bzw. familiären Gründen nicht ermöglichen kann, hat auch die Möglichkeit, sich ein eigenes Curriculum zusammenzustellen, indem er von jener Werkstätte zu dieser Akademie oder zu jenem Seminar zieht, sich die eigenen Lerninhalte aus Handbüchern, poetologischen Vorlesungen und Primärliteratur sucht, mit anderen KollegInnen den Austausch über das Schreiben pflegt. Für den Autor, die Literatin stelle die Lektüre vorangegangener Werke vermehrt „[...] eine osmotische Fähigkeit [...]“⁴⁵⁵³ dar, sie folgt einem vergleichenden Ansatz, damit der bzw. die angehende LiteratIn „[...] die innere Bibliothek, die er erworben hat, weiter ausbaut zum Maulwurfsystem [...]“⁴⁵⁵⁴, in welchem ein literarisches Werk in Bezug zu anderen und vor allem zum eigenen gesetzt wird.⁴⁵⁵⁵

„Was zu lernen ist in einem Studiengang für angehende Schriftsteller: nicht Schreiben – geschrieben wird ohnehin, naturereignishaft –, sondern Kritikfähigkeit dem eigenen Text gegenüber. Vergleichbarkeit des eigenen Textes mit den Texten aus dem Seminar. Vergleichens-Notwendigkeit mit dem Korpus des schon Geschriebenen, der Bibliothek im Kopf, im Rücken, so schmerzhaft dieser Vergleich manchmal für den eigenen Text ausfällt.“⁴⁵⁵⁶

Poetologische Vorlesungen dienen in erster Linie den PhilologInnen, argumentiert Krechel:

„Die Universität will einen Dichter, eine Dichterin zum Anfassen, jemanden, der <leibhaftig> ist in der wütendsten Wortbedeutung, leibhaftig und nicht aus Papier, jemanden, der sich in die Karten hinter seinen Buchdeckeln gucken lässt, was möglicherweise eine bequeme Alternative dazu ist, selbst in Büchern zu lesen. Ein solcher Jemand möge sich selbst erklären nach allen Regeln seiner Kunst, sozusagen eine Oberkopfstimme zum Kontinuum seiner Arbeit liefern. Die gesellschaftliche Entwicklung aber, die den bildenden Künstlern Akademien zugewiesen hat, die die Instrumentalkünstler, Sänger, Komponisten an Musikhochschulen verwiesen hat, setzt voraus, dass die Sprache, die Dichter sprechen, eine Sprache ist, die dem hochschulreifen Menschen zugänglich ist. [...] Der Autor möge den Text und sich aufschlüsseln: <übersetzen>. So wächst der Berg des Sekundären über dem Primären – und der Autor kann nicht sagen, er begehre, nicht schuld daran zu sein. Doch die Vorstellung, das Beiseitegesprochene sei eben das Bedeutsame, ist so irrig wie weit

⁴⁵⁵³ Krechel, Ursula: In den Kreissälen der Kreativität /Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? Neue Zürcher Zeitung, 04. 07. 1998, S. 67.

⁴⁵⁵⁴ a.a.O.

⁴⁵⁵⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁵⁶ a.a.O.

verbreitet. Alles, was der Schriftsteller sagen wollte, sagt er im Text, nicht ausserhalb und nach dem Vortrag des Textes im Seminarraum, im spärlich besuchten Hörsaal. Und lässt er sich hinreissen zu Äusserungen, Bekundungen, Offenherzigkeiten, kein gnädiger Bleistift streicht die unbedacht gesprochenen Worte; er fährt nach Hause mit der Scham, etwas herausposaunt zu haben, das ihm anderntags wie ein amputiertes Glied fehlt. Eine entäusserte Sprache wächst nicht nach. Aus einem inflationären Reden über Literatur wird keine Literatur.“⁴⁵⁵⁷

Oder allgemeiner formuliert: Dem Entstehungsprozess nachzugehen, das stoße bei einigen AutorInnen auf Abwehr:

„Geht damit die Befürchtung einher, sich in einen Verwertbarkeits- und Nützlichkeitskatalog einzutragen und somit manipulierbarer zu werden? Das Geschriebene wird, gilt ein Text einmal als abgeschlossen, öffentlich gemacht: Literatur ist immer einem Du zugewendet. Um Öffentlichkeit ist es denn auch Dichterschulen zu tun: der Schaffensprozess wird [...] enttabuisiert und somit entmystifiziert, das dahinterstehende technische Können befragt, offengelegt und vermittelt, der Arbeitscharakter und das Prozessuale der Literatur verdeutlicht: Dem *Genieblitz* [Hervorhebung i. O.] folgt Disziplin, Kontrolle, Korrektur. Was war zuerst? Dichterschulen provozieren die Frage nach der Lehr- und Lernbarkeit von Literatur, die eine *Sonderstellung* [Hervorhebung i. O.] innerhalb der Künste einzunehmen scheint: [...] Ist sie [die Literatur] sperriger und deshalb nicht institutionalisierbar?“⁴⁵⁵⁸

Im Widerspruch dazu stehen die an den Instituten im Rahmen der Abschlussarbeiten geforderten reflektierenden Essays über das eigene Schreiben, die zuvor schon während des Studiums permanent eingeübt wurden. Angemerkt sei, sie ähneln den Lektoratsgesprächen – zumindest in der Zusammenarbeit mit jenen Verlagen, die sich solche Diskussionsprozesse über Texte noch leisten.

Auch deckt sich diese konstatierte Abwehrhaltung nur teilweise mit den im Rahmen dieser Dissertation gemachten Untersuchungen zur Beobachtung und Reflexion des Schaffensprozesses sowie das nach außen getragene Sprechen darüber. Es scheint wie auch im Hinblick auf die Wahl des Werdegangs innerhalb oder ausserhalb einer institutionellen Verortung auch im Hinblick auf den Reflexionsprozess zwei verschiedene Schreibtypen zu geben, wobei jedoch m. E. noch angemerkt werden muss, dass die Äusserungen über das eigene Schaffen in der Regel einem rückwärtsgewandten Blick folgen.⁴⁵⁵⁹

Krechels Überlegungen, welchen Vorteil die Lehrtätigkeit im Schreibstudiengang durch eine/n LiteratIn im Gegensatz zu einer/m

⁴⁵⁵⁷ a.a.O.

⁴⁵⁵⁸ Gasser, Katja: Dichten lehren. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Michael Ritter. Wien: Edition Praesens 2003. S. 79.

⁴⁵⁵⁹ Vgl.: Krechel, Ursula: In den Kreissälen der Kreativität /Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? Neue Zürcher Zeitung, 04. 07. 1998, S. 67.

LiteraturwissenschaftlerIn aufweise, legt den Fokus auf eine spezifische, kollegiale Unterstützung:

„Was kann der Schriftsteller lehren? Was kann der Literaturwissenschaftler ohne Erfahrung des Ästhetischen in einem Schreibprozess nicht lehren? Zu vermitteln ist eine Haltung dem Text gegenüber, die den einzelnen Text abschliessbar erscheinen, aber das Schreiben unendlich werden lässt. Das <kreative Schreibseminar> dagegen gibt dem frischen, noch unfertigen Text eine Art von Bohnenstangen zur Seite, an denen die Pflänzchen entlangranken dürfen. Es <animiert> – was immer aus dieser Kurzzeit-, Freizeitanimation wird. Der zukünftige Schriftsteller dagegen braucht auch die Erfahrung, dass eine Unachtsamkeit, zuviel Giessen (alle die adressierten Stilmittel) oder zuwenig (Mangel an intellektueller Nahrung) einen Text umkommen lässt, dass manchmal Sämlinge einfach nicht treiben wollen.“⁴⁵⁶⁰

Es sei, so Ursula Krechel, nicht primär wesentlich, ob ein Werdegang im eigenständigen, sich selbst organisierenden Arbeiten gewählt werde oder sich in einen Studien- bzw. Lehrgang oder in ein Einzellektorat einbinde.⁴⁵⁶¹ Sollte sich die Vermittlung in einem der beiden zuletzt genannten Möglichkeiten verorten, sei es wesentlich, dass die Lehrhaltung „[...] eine beständige Aufmerksamkeit [...]“⁴⁵⁶², ein „[...] zum Lernen anregen [...]“⁴⁵⁶³ sei. Der Lehrende solle dabei dem Lernenden „[...] nicht den Pinsel [führen]“⁴⁵⁶⁴:

„Er beobachtet, denkt vor, denkt nach; gerade die Reduktion der Korrektur auf den Kernpunkt aktiviert die Eigenarbeit. Wer eine kaum kritisierte Arbeit für gelungen hält, ist selbst schuld. Es gibt auch bei Studentenarbeiten eine Unterschreitung des Möglichen nach unten im freien Fall, die keiner Korrektur mehr bedarf.“⁴⁵⁶⁵

Sie weist aber auch auf eine Gefahr hin, die sie daran festmacht, dass Institute dazu tendieren, Narzissmus zu nähren:

„Das Studium <Dichter>, ebenso wie das Studium an einer Kunstakademie, an einer Musikhochschule, fördert einen frühen Narzissmus, ein etwas exaltes Leistungsbewusstsein mit der entsprechenden Nachtseite aus Konkurrenz und Depression. Ich habe in einer Streikvollversammlung im Leipziger Literaturinstitut befremdlich oft die Wendung <Wir Künstler> gehört, <Wir Künstler>, das ist in das Dickicht des Stipendienwesens, in das Zwielicht der Verlagslandschaft hineingesprochen.“⁴⁵⁶⁶

Als Ziel eines Studiums könne laut Krechel nicht der Weg gelten,⁴⁵⁶⁷ ebenso wenig die Ausbildung von „Wortfacharbeiter[n]“⁴⁵⁶⁸.

⁴⁵⁶⁰ a.a.O.

⁴⁵⁶¹ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁶² a.a.O.

⁴⁵⁶³ a.a.O.

⁴⁵⁶⁴ a.a.O.

⁴⁵⁶⁵ a.a.O.

⁴⁵⁶⁶ a.a.O.

⁴⁵⁶⁷ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁶⁸ a.a.O.

„Das Ziel müsste sein: Wirklichkeiten zu behaupten, was nicht heisst: fiktional zu schreiben. Das eigene Schreibfeld zu finden und zu vertreten. Das Schreibfeld ist keine Gattung. [...] Wer Features schreiben will, wird aus zehn gehörten Features begreifen, wie ein elftes beschaffen sein könnte: Der Stoff liegt auf der Strasse. Der Allround-Autor, der Generalist, wird wohl von den neuen Medien verlangt, man stopft ihm sein Honorar als buyout ins Maul, löst ihn ab von der Vorstellung, Urheber zu sein. Mögen doch diese Konzerne samt den mit ihnen verschachtelten Produktionsgesellschaften sich ihre Facharbeiter selbst ausbilden, die öffentliche Hand könnte diese Ausbildungsgänge in einer Art von Berufsschulwesen kontrollieren, doch einen zukünftigen Studiengang für Schriftsteller möchte ich von dieser Klientel entlastet wissen.“⁴⁵⁶⁹

Schon Schopenhauer betonte, es gebe zwei Arten AutorInnen: die einen, die für Wissenschaft und Poesie leben und bleibende Werke produzieren; und die anderen, die von der Wissenschaft und Poesie leben: „[Ihre Literatur] [...] geht im Galopp, unter großem Lärm und Geschrei der Beteiligten, und bringt jährlich viele Tausend Werke zu Markte. Aber nach wenig Jahren fragt man: wo sind sie? wo ist ihr so früher und so lauter Ruhm?“⁴⁵⁷⁰ Martin Walser träumt davon, dass LiteratInnen allgemein sich dem Betrieb verweigern:

„Mir schwebt vor – und das ist nun wirklich Schwärmerei und Utopie – ein Schriftsteller läßt sich provozieren nur noch zum Schreiben, nur noch zu seiner eigenen Arbeit und weigert sich, den Reizlärm zu verursachen, den man von ihm erwartet als einen Beitrag zum Betrieb. Ob er ein Zeitgenosse war oder nicht, ob die Gesellschaft etwas hat von ihm oder nicht, wäre an seinen sogenannten Werken festzustellen.“⁴⁵⁷¹

Dass der Markt ständig Neues wolle, so Nadolny, sei kein Grund zur Klage, denn dies wolle er zu Recht.⁴⁵⁷²

„Wer nicht selbst die Opferrolle übernimmt, die andere ihm vielleicht zudedacht haben, der hat in der Regel eine bessere Chance, tatsächlich frei zu bleiben: logisch zu handeln, Unvermeidliches mitzutragen, Vermeidbares abzulehnen. Gemäß dieser Binsenweisheit halte ich viel davon, alle Fragen des Kulturbetriebs mit einer stoischen Formel anzugehen: sich wehren, wo man die Möglichkeit hat, eine Zumutung zu beseitigen. Hat man keine Möglichkeit: überlegen, ob man sich fürs Mitmachen entscheiden muß oder ob man sich Feinde machen und trotzdem weiterarbeiten kann. Aber darüber jammern, daß es den Betrieb gibt und daß er Macht besitzt: nein. [...] Oder die berühmte Wunschformel: Ändern, was man ändern kann; ertragen,

⁴⁵⁶⁹ a.a.O.

⁴⁵⁷⁰ Schopenhauer, Arthur: Über Schriftstellerei und Stil. Berlin: Alexander Verlag Berlin 2003. S. 98.

⁴⁵⁷¹ Walser, Martin: Gedankensplitter. Essener Unikate 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Walser.pdf> – Zuletzt eingesehen am 06. 01. 2012.

⁴⁵⁷² Vgl.: Nadolny, Sten: Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und die Münchner Poetik-Vorlesungen. München: Piper Verlag 2001. S. 157.

was man nicht ändern kann; weise genug sein, das eine vom anderen zu unterscheiden.“⁴⁵⁷³

Lucas Cejpek betont, der Umgang mit dem Markt bedeute nicht, dass jede Mode zu erfüllen sei:

„Für mich ist es fatal, wenn Autoren gemeinsame Sache mit einer Zeiterscheinung, mit einer Mode machen. Und das ist eine politisch motivierte Mode, daß die Literatur und die Kultur überhaupt nur mehr ein Teil des Freizeitverhaltens sein soll. Ernstzunehmende Literatur ist dafür nicht zuständig, für die Freizeit. Da geht's um existentielle Fragen, um moralische Fragen, sicherlich nicht um Verkaufsfragen in erster Linie. Da kann ich mir einen anderen Beruf suchen, da leb ich angenehmer und besser.“⁴⁵⁷⁴

Was den meisten InterviewpartnerInnen im Hinblick auf das 21. Jahrhundert und eine etwaige Veränderung der Werdegänge Sorgen bereitet, lässt sich im Wesentlichen unter ‹Grundlegende Veränderungen des Marktes› subsumieren: die Konzentration des Verlagswesens⁴⁵⁷⁵ und des Handels in der Hand einiger weniger großer Konzerne,⁴⁵⁷⁶ der verstärkte Warencharakter der Bücher und der Personen,⁴⁵⁷⁷ das Aufkommen der E-Books,⁴⁵⁷⁸ die Masse an Büchern, die permanent erscheinen, die schon nach kurzer Zeit verramscht werden.⁴⁵⁷⁹

„Die Symptome des Umbaus [nach der Wende], der ganz Europa erfaßt, werden auch an den Verlagen deutlich, von denen in Deutschland die meisten längst zu zwei bestimmenden Konzernen gehören. Nicht nur hinsichtlich Erscheinung und Ausstattung, sondern auch im Programm gleichen sich heute Verlage wie [◁]Suhrkamp[▷], [◁]Hanser[▷] oder [◁]Kiepenheuer & Witsch[▷], hinter denen noch vor wenigen Jahren klare verlegerische Konzepte standen. Unter dem ökonomischen Druck, der in den letzten Jahren die Lektorate ausgedünnt hat, folgen diese überall denselben inhaltlichen Strategien und greifen dabei auf die Angebote derselben Agenten zurück, die die Verlage einerseits entlasten, indem sie zunehmend nach amerikanischem Modell eine Art Vorauswahl übernehmen, aber andererseits auch jeden einzelnen Titel zu einem Erfolg verpflichten, der wenig Raum für besondere Inhalte läßt. Was wiederum mit der Entwicklung im Buchhandel korrespondiert. Die großen Buchkaufhäuser und vor allem die Internet-Buchhändler wie ‹Amazon› und ‹Bol› profitieren einzig von der Größe ihres Angebots und also von einer egalitären Gleichwertigkeit all dessen, was es gibt, die gerade das nicht mehr kennt, was einen Besuch etwa in der

⁴⁵⁷³ Ebenda. S. 161.

⁴⁵⁷⁴ Cejpek, Lucas: Literatur als Freizeitverhalten. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg.: Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 227.

⁴⁵⁷⁵ Vgl.: Mitgutsch, Anna: Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999. S. 95.

⁴⁵⁷⁶ Vgl. z.B.: Michael, Levin: Making a Living as a Writer. In: The Handbook of Creative Writing. Hg.: Earnshaw, Steven. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 452–457.

⁴⁵⁷⁷ Vgl.: Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

⁴⁵⁷⁸ Vgl.: Doris Nußbaumer im Interview, 30. 06. 2010.

⁴⁵⁷⁹ Vgl.: Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

Buchhandlung von Regina Moths in München um so schmerzhafter zu einer Reminiszenz an eine verlorene Kultur macht. Entscheidend aber für die momentanen Veränderungen im ‹System Literatur› ist sicherlich, daß nicht nur Verlage und Buchhandel, sondern auch die Feuilletons zunehmend programmatische Kompetenz aufgeben. Projekte wie zuletzt die ‹Literarische Welt›, aber auch die Dienstleistungsfeuilletons von ‹Woche› und ‹Focus› und der Relaunch der ‹Zeit› mit der Beilage ‹Leben› und ihren unendlich öden Lifestyle-Geschichten arbeiten an der Selbstabschaffung jener Kritik, die für Friedrich Schlegel einmal die vierte literarische Gattung war.“⁴⁵⁸⁰

Auch Peter Rosei verweist im Interview auf die Veränderung der Verlagsbranche:

„Ich vernehme immer wieder die Behauptung, Kultur sei ein Bedürfnis. Das ist aber nicht ernst gemeint, und das wird auch nicht ernst genommen. Ernst genommen wird, was möglichst viel Geld einbringt. Die großen Verlage bringen nur noch Bücher heraus, von denen man sich einen hohen Umsatz verspricht. Darunter, auf der zweiten Ebene, gibt es die kleineren Verlage, die mit Subventionen dahinvegetieren, als Hobby von Liebhabern. In den Buchhandlungen in den USA gibt es nur ganz wenige Titel, die aber in ungeheuren Mengen. In der Nähe von Universitäten gibt es vielleicht noch mal eine Buchhandlung europäischen Zuschnitts. In diese Richtung bewegen wir uns auch in Europa, Richtung Buchkaufhaus, Umschlagplatz von wenigen erfolgreichen, massenmäßig verkaufbaren Büchern. Das Komplexere, Kompliziertere kommt in eine Ecke oder auf die zweite Etage, das hat keinen vitalen Wert. Das ist Liebhaberei.“⁴⁵⁸¹

Die Konkurrenz untereinander, die sich durch eine Teilung in AutodidaktInnen und AbsolventInnen verändert, ist ebenfalls ein Faktor, der manchen Sorge bereitet; Hannah Sideris, die sich an der «Schreibpädagogik» ausbilden ließ, hierzu:

„Natürlich werden die AbsolventInnen von z.B. Leipzig und dann Wien, mal ‹leichter› einen Verlag finden. Wäre ja für Wien kein vorzeigbarer Erfolg – wenn [...] das nicht klappen würde. [...] – fällt es Verlagen mal ‹leichter› jemanden mit einem BA aus dem Berg von Einsendungen zu ziehen, oder jemandem mit einem Begleitschreiben – und natürlich wird das – erstmal zu einem Ungleichgewicht führen. Zu Neid, Konkurrenz und zu großen Fragezeichen – ist Literatur schon etwas ‹wert›, ‹gut› etc, wenn ein Universitätssiegel draufpickt. [...] Ich denke, dass das auch einige Zeit so bleiben wird. [...] Dann wird sich das alles eingespielt haben. Qualität wird sich einfach letztendlich immer durchsetzen, universitär, aus einer VHS, reine AutodidaktInnen. Schade wird nur sein, dass wir vielleicht eine Zeit

⁴⁵⁸⁰ Hettche, Thomas: Nowa Huta. In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg. ^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 44.

⁴⁵⁸¹ Schwarz, Wilhelm: Peter Rosei. Gespräche in Kanada. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 1992. S. 23.

lang nicht so gute Bücher zu lesen bekommen, weil sich das Verlagswesen ja eben erst auch neu sortieren muss.“⁴⁵⁸²

Im Hinblick auf die Lehre wird v.a. ein verantwortungsvoller Umgang eingemahnt:

„Dieses ganze [◁]Creative Writing[▷] suggeriert den Leuten, schau, bei uns kannst du Autor und Autorin werden: Dann frage ich mich, welche Hoffnungen macht man ihnen, wie realistisch ist das Ganze, und in was jagt man sie da überhaupt hinein, und kann so ein Betrieb auf die Dauer funktionieren, wenn die Quantität immer mehr zunimmt?“⁴⁵⁸³

Es gebe, so Gewalt Brandl, eine Reihe „[...] von sehr gebildeten Autoren, die den anderen die Welt erklären – das spielt es überhaupt nicht, daran glaube ich nicht mehr.“⁴⁵⁸⁴ Seine Hoffnung sei, dass die Lehrenden das System, in dem die Literatur eingebettet ist, als falsch erkennen mögen.⁴⁵⁸⁵

Hannah Sideris stimmt die fehlende Ausbildung der DozentInnen bedenklich:

„So wie ich es derzeit überblicke, entsteht eine neue Generation der Schreibschulen. Die vermehren sich wie die Schwammerl. Das Angebot scheint dadurch größer, ich bin mir aber nicht sicher, wie sich das auf die Qualität auswirken wird. All die Lehrenden, haben anscheinend selber in den letzten paar Jahren irgendeinen Lehrgang oder Kurse zum Lehren von Schreiben gemacht und dann ihre Schreibschulen eröffnet. Meiner Meinung nach gehört aber zum ◁Lehren◁ von Schreiben, eine langjährige Erfahrung. Teils des eigenen Schreibens. teils aus sehr guter Kenntnis der Literatur auch und vor allem der zeitgenössischen, und dann für mich eigentlich der wichtigste Punkt: eine lange Erfahrung im Hören von Texten von Autoren, die ◁noch◁ nicht professionell schreiben. Das Ohr muss sich schulen, ich – als eventuelle Leiterin eines WS oder eines Seminars – muss hören und versuchen zu erkennen, wohin die AutorIn will. Was gesagt werden will. Denn nur durch das Leiten des Feedbacks, der Textgespräche und das ◁Selber-Etwas-Dazu-Sagen-Können◁, werde ich in der Möglichkeit sein, vielleicht unterstützend zu wirken, vielleicht Unerklärbares, erklärbar zu machen. Es sind meiner Meinung nach sehr viel Gehöre und Gespräche nötig und sehr, sehr viel Demut vor dem Geschriebenen und den AutorInnen und Behutsamkeit, um das mit einem relativ guten Gewissen zu tun. Und da sehe ich eine mögliche Schwachstelle der zur Zeit entstehenden Schreibschulen, etc. Irgendetwas geht da zu schnell.“⁴⁵⁸⁶

Ähnlich äußert sich auch Anna Mitgutsch:

„Es ist das Paradox dieses Marktes, daß bei sich ständig steigender Überproduktion nur mehr ein Bruchteil des Produzierten wahrgenommen wird, und daß die von der Postmoderne beanspruchte Pluralität zugunsten der Konzentration und Monopolisierung abgedankt hat. Im Zusammenspiel von Marktinteressen und von der Kritik ausgerufenen und

⁴⁵⁸² Hannah Sideris, Fragebogen, 01. 08. 2010.

⁴⁵⁸³ Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.

⁴⁵⁸⁴ a.a.O.

⁴⁵⁸⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁸⁶ Hannah Sideris, Fragebogen, 01. 08. 2010.

herbeigeschriebenen Tendenzen bleiben einige Bestseller übrig. Dabei sind Unterhaltungsliteratur und Literatur mit Qualitätsanspruch bunt gemischt. Es ist nicht oder noch nicht der Fall, daß die Unterhaltung die Literatur verdrängt, aber sie werden vom Feuilleton Seite an Seite gewürdigt, und dadurch wird die Unterhaltungsliteratur nicht nur aufgewertet, sondern sie verdrängt allmählich die Literatur aus der aktiven Rezeption der lesenden Öffentlichkeit. Prominenz wird von Auflagenzahlen und Medienpräsenz bestimmt.“⁴⁵⁸⁷

Daher sehe sie Sprachbewusstsein als wesentliches Kriterium an:

„Und die Sprache kann uns kein Publikum und kein Trend diktieren, sondern allenfalls das von uns selbst gewählte Thema. Gerade weil die Literatur durch ihre Produktionsbedingungen ein Produkt der jeweiligen Gesellschaft und ihres Kulturbetriebs ist, muß sie sich dieses Mißtrauen gegenüber dem gesellschaftlichen Konsens erhalten, der sich zuallererst im Sprachlichen äußert.“⁴⁵⁸⁸

Dass der Literaturbetrieb zunehmend einer Talkshow ähnelt, inklusive der gekonnten Selbstinszenierung der LiteratInnen, stimmt Mitgutsch bedenklich:⁴⁵⁸⁹ „Für viele Leser ist die Literatur ein Selbstbedienungsladen, aus dem sie sich Anleitungen zum Leben holen wollen; manche Kritiker meinen, ein Werk stünde im Dienst ihrer eigenen Profilierungsbedürfnisse. Aber das Bemühen um Literatur ist nun einmal ein Dialog, auch wenn die Kommunikationsfähigkeit abnimmt.“⁴⁵⁹⁰

Margit Schreiner weist darauf hin, dass das Sprechen-Über das Schreiben-Von zu überdecken beginne; war sie nach ersten literarischen Erfolgen noch bereit, Essays zu schreiben, Vorträge zu halten etc., so stellt sie nunmehr fest:

„Ich muss nun leider sagen, so etwas schleift sich ab mit der Zeit. Vor allem auch deshalb, weil der Eindruck entsteht, dass die Literatur, die die Schriftsteller schreiben, eine immer kleinere Rolle und das, was sie so sagen, eine immer größere Rolle spielt. Abgesehen davon, dass das kränkt, denn schließlich ist man deshalb als Schriftsteller angetreten, weil man der Überzeugung war, auf eben diese Weise am besten sagen zu können, was man zu sagen hat, stellt man fest, dass allenthalben die Primärliteratur ab- und das Gerede über Literatur zunimmt. Das wird auch daran liegen, dass Reden meist billiger kommt als Schreiben. Zumindest für die Medien. Die zahlen nämlich fürs Reden meist gar nichts [...]“⁴⁵⁹¹

Hobbyschreiber, so schlussfolgert sie, sollen zu schreiben aufhören und stattdessen lesen,⁴⁵⁹² denn:

„Vielleicht liegt es daran, dass immer mehr Menschen schreiben. Es gibt eine Unmenge von Klein- und Kleinstverlagen, die alle die

⁴⁵⁸⁷ Mitgutsch, Anna: *Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen*. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999. S. 87.

⁴⁵⁸⁸ Ebenda. S. 89.

⁴⁵⁸⁹ Vgl.: Ebenda. S. 92.

⁴⁵⁹⁰ a.a.O.

⁴⁵⁹¹ Schreiner, Margit: *Ich bin Autor*. In: *Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? Über Literatur, das Leben und andere Täuschungen*. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co 2008. S. 12.

⁴⁵⁹² Vgl.: Ebenda. S. 25.

Tendenz zum Selbstverlag haben. Selbst mittlere Verlage haben heute eine Tendenz zum Selbstverlag. Wahrscheinlich sind wir bald alle Autoren. Die einen, die Profis, bei den großen Verlagen, die anderen, die Amateure, bei den Kleinverlagen. Jeder schreibt sich das Buch, das er gerne lesen würde, selbst. Jeder ist Autor, keiner mehr Leser.“⁴⁵⁹³

Die Interessen des Marktes, so Anna Mitgutsch in ihrer Poetik-Vorlesung, erklären den „Massengeschmack“⁴⁵⁹⁴ zur Norm, zunehmend werde hierdurch auch die Rezeption mitbestimmt, im Hintergrund des Geschehens sind es Großkonzerne, die ihre Fäden ziehen:⁴⁵⁹⁵

„Alle scheinbar von den wirtschaftlichen Zwängen des Marktes diktierten Strategien laufen auf eine Manipulation des Geschmacks hinaus, auf eine Einschränkung der Freiheit, Literatur eigenständig zu rezipieren. Auch die Spekulation mit Marktnischen hilft nicht gegen den Verdrängungswettbewerb, denn selten deckt sich die Intention eines Textes mit seiner Vermarktung. Wenn die Angebote der Literatur, Wirklichkeit darzustellen und zu deuten, Weltbilder zu schaffen, fast ausschließlich vom Markt manipuliert werden, was unterscheidet einen derartigen Meinungsterror von Zensur? Und was sollte einen auf seine Karriere bedachten Autor daran hindern, statt auf den impliziten *idealen* [Hervorhebung i. O.] Leser auf den Massengeschmack zu setzen?“⁴⁵⁹⁶

Die Zeitspanne, die einem neu erschienen Werk am Markt zur Verfügung steht, um sich zu behaupten, werde immer kürzer. Auch dies, so Christoph Hein, sei eine Variante der Vernichtung von Kultur:

„Unser Jahrhundert setzt weniger Hoffnung auf Literatur, wenn es überhaupt noch darauf setzt. Die Bücherverbrennungen sind seltener geworden, und ich fürchte, der Grund dafür liegt nicht in der gestiegenen Achtung vor dem geschriebenen Wort, sondern allein in der erkannten Harmlosigkeit, für die man nicht einmal das Feuerholz opfern will. Zudem kam man auf probatere Mittel: Wer Bücherverbrennungen scheut, hat die Möglichkeit, die Manuskripte erst gar nicht drucken zu lassen oder die fertigen Bücher zu ertränken, zu ertränken in einem Büchermeer, das alles verschlingt und allein einige schillernde Blasen und etwas schmutzigen Schaum an die Oberfläche läßt. Dieses Ertränken von Büchern ist ihre nachhaltigste Vernichtung, da alle anderen Arten Aufsehen erregen [...].“⁴⁵⁹⁷

Neben dem Markt in Form seiner Verlags- und Vermarktungsstruktur prägt auch die Subventionskultur aus Preisen und Stipendien, mit deren Hilfe AutorInnen überleben, das literarische Feld. Sie mache aus LiteratInnen «Staatsdichter», so Antonio Fian:⁴⁵⁹⁸

⁴⁵⁹³ a.a.O.

⁴⁵⁹⁴ Mitgutsch, Anna: *Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen*. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999. S. 95.

⁴⁵⁹⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁵⁹⁶ a.a.O.

⁴⁵⁹⁷ Hein, Christoph: *Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004. S. 45.

⁴⁵⁹⁸ Vgl.: Fian, Antonio: *Gnadenlos geschmacklos*. In: *Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten*. Hg. Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 220.

„Ich kann daran nichts Verwerfliches finden, auch nicht an Stipendien, solange das einzige, was vom geförderten Autor erwartet wird, ist, daß er arbeitet, daß er weiterschreibt. Solche Gelder sind gut investiert. [...] Wenn alle mit öffentlichen Förderungen so korrekt umgehen wie die Schriftsteller, könnte sich der Staat glücklich schätzen. Und dem Ansehen Österreichs ist ja das Wirken seiner Künstler meistens zuträglicher als das Wirken seiner Bundespräsidenten.“⁴⁵⁹⁹

Der Klage darüber, dass Steuergelder KünstlerInnen unterstützen, steht er verständnislos gegenüber:

„Die Forderung, daß man Künstler nicht mit öffentlichen Geldern unterstützen soll, kommt ja immer von denen, die gern in der Oper sitzen oder bei den Salzburger Festspielen. Ich weiß nicht, wieviel die öffentliche Hand zu jeder Eintrittskarte dazugibt, aber die Steuergelder, die ein notorischer Festspielbesucher in seinem Leben verbraucht, würden sicher ausreichen, um einem Schriftsteller ein Leben lang ein Auskommen zu sichern.“⁴⁶⁰⁰

Eine Gefahr, die Wellershoff im strukturiert geförderten System aus Arbeitsstipendien sieht, ist diejenige, dass erstens Texte zu früh nach außen getragen werden, und dass man sich zweitens daran gewöhne, „[...] das Bezugssystem des Literaturbetriebs für die eigentliche Welt zu halten, und Literatur für Literaten zu schreiben [...]“⁴⁶⁰¹. Zu denjenigen, die darin außerdem eine eventuelle Normierung der Kunst sehen, gehört Rosa Pock:

„Die Abhängigkeit heute ist die vom Subventionsgeber; der hat die gleiche Macht in der Hand wie früher der Mäzen. Eigentlich sollte er ja nur anonymer Verwalter sein, aber tatsächlich ist er der Repräsentant einer realen Macht. Er verteilt Geld. Und man tut dann fast so, als ob er der Besitzer dieses Geldes wäre. Wenn ich davon leben will, muß ich mich vielleicht arrangieren.“⁴⁶⁰²

Gunter Preuß vergleicht die Situation des sogenannten <freien> Kunstmarktes mit demjenigen der ehemaligen DDR:

„Als ich dann am Leipziger <Literaturinstitut J. R. Becher> – wo Schriftsteller *ausgebildet* [Hervorhebung i. O.] werden sollten – studierte und der damalige Direktor, ein im gesamten Osten angesehener Autor, uns Studenten sagte, daß er in erster Linie Kommunist sei und in zweiter Linie wieder Kommunist und dann erst Schriftsteller, konnte ich ihm – wenn auch anfangs nur in meinen Gedanken – entgegensetzen, daß der Künstler sich keinem Staat, keiner Partei und welchem Gott oder Teufel auch immer verpflichten darf, daß er nur den Spielregeln der Kunst unterworfen ist. Nun, die ideologischen Lebens- und Schreibzwänge sind in Deutschland von anderen Zwängen abgelöst worden, von denen des *Freien Marktes* [Hervorhebung i. O.] zum Beispiel, wo nur das zählt, was sich zu Geld

⁴⁵⁹⁹ a.a.O.

⁴⁶⁰⁰ Ebenda. S. 221.

⁴⁶⁰¹ Wellershoff, Dieter: Das Schimmern der Schlangenhaut. Existenzielle und formale Aspekte des literarischen Textes. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 43.

⁴⁶⁰² Pock, Rosa: Eine Ameise neben dem Elefanten. In: Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg. Grohotolsky, Ernst. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 269.

machen läßt. Und schnelles Geld läßt sich, auch in den Künsten, am besten mit Billigwareangeboten verdienen, die für die Verkäufer dazu den Vorteil haben, daß sie eben Wegwerfware sind und ständig neue Wünsche wecken. Mit solcher medial gesteuerter *Kulturpolitik* [Hervorhebung i. O.] wird das Bewußtsein so gründlich verquirlt, daß kaum noch einer klar auf den Grund seines Seins sehen kann, ja nicht einmal mehr das Bedürfnis dazu hat. Das *Dasein* [Hervorhebung i. O.] wird uns zum Spaß erklärt, dabei ist es wohl alles andere als das. Wie sagte ich doch am Anfang: ‹Die Tränen bekommst du geschenkt, das Lachen mußt du erlernen ...›⁴⁶⁰³

Die Veränderungen des Marktes haben, nach Thomas Hettches Überzeugung, Auswirkungen auf den Werdegang junger LiteratInnen:

„Der allfälligen Optimierung für den Markt entspricht dabei ein neuartiges Klima der Professionalisierung bei den Autoren. Durch Einrichtungen wie das Literaturinstitut Leipzig, Autorenschulungen etwa der Bertelsmann-Stiftung und durch Autorenwerkstätten in den Literaturhäusern gecoacht, reagieren vor allem junge Schriftsteller auf die veränderte literarische Öffentlichkeit, indem sie höchst selbstbewußt ihr Funktionieren als mediale Marke wiederum zum literarischen Inhalt machen. Das aktuelle Etikett dafür ist POP, jener hochgradig schillernde Begriff, der wenig trennscharf ganz unterschiedliche Positionen bezeichnet, und hier zunächst als ein Phänomen der Selbstwahrnehmung und -darstellung von Autoren verstanden wird. Indem an die Stelle der Aura des Textes zunehmend die des Autors tritt, die Home-Story⁴⁶⁰⁴ die Rezension ersetzt und fünfzehnminütiger Ruhm das Werk, entfaltet die von Warhol inspirierte Pop-Art unverhofft ganz neue ökonomische wie ästhetische Potenz.“⁴⁶⁰⁵

Auch die aufkommenden und in Deutschland bereits dominierenden Agenturen verändern den Markt nachhaltig; JungautorInnen ohne

⁴⁶⁰³ Preuß, Gunter: Die Tränen bekommst du geschenkt, das Lachen mußt du erlernen. In: Mein erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef; Pleticha, Heinrich. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001. S. 102.

⁴⁶⁰⁴ Vgl.: „‹Literarisches Kulturmarketing› [...] gibt es [...] nicht erst, seit ein paar junge Popliteraten Werbung für Modefirmen machen sich auf Fotostrecken wie Stars inszenieren und ihre Lesungen in Shows verwandeln. Da täuschen die Nähe zur Gegenwart und der verklärende Blick auf die Vergangenheit. Seit die Idee vom Originalgenie etabliert ist – und das geschieht parallel zur Etablierung eines Marktes für Kunstprodukte –, werden Autoren als Stars inszeniert. [...] Und seither kann der Literaturhistoriker ihre Auftritte als Event begreifen, die das doppelte Ziel haben, für das auch heutige Events entwickelt werden: das Genie als solches leibhaftig in Szene zu setzen und darüber das literarische Produkt einmal mehr auratisch aufzuladen, daß es sich auf dem Markt gegen Konkurrenzprodukte durchsetzen kann.“

(Stephan Porombka: Vom Event zum Non-Event-Event und zurück – Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing. In: Thomas Böhm (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Tropen Verlag 2003. S. 129.)

⁴⁶⁰⁵ Hettche, Thomas: Nowa Huta. In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 45.

Veröffentlichungen in Zeitschriften oder eigenständige Publikationen haben bereits AgentInnen:⁴⁶⁰⁶

„Die Umstände, die einem Autor, einer Autorin zu Aufmerksamkeit verhelfen, sind von zufälligen Konstellationen geprägt, die man vielleicht gerade noch aufsuchen, nicht aber gestalten kann. Hat man den kleinen Zeh im Geschäft, tut's erst mal sehr weh, denn hinter dem Türspalt ist es schon voll genug, man will dich eigentlich lieber nicht dabei haben und stemmt sich gegen die Tür. Armer Zeh. Aber wenn jemand die Tür öffnet und man hat zufällig einen lesbaren Text dabei, kann es passieren, daß man hineingezogen wird und einigermaßen angepaßt an eine fremde Erwartung. Eine wichtige Veränderung im Literaturbetrieb der letzten Jahre scheint mir in diesem Zusammenhang die Präsenz von Agenturen zu sein. Plötzlich ist es möglich, daß sich Verlage um einen Autor streiten, plötzlich ist es möglich, mit Ahnungen, Erwartungen, Versprechungen, Exposés auch ganz unbekannter Autoren Coups zu landen ohne langen Anlauf. Wenn ein Verlag sich nicht schnell genug entscheidet, hat der Agent immer schon drei andere drohend in der Hinterhand. Das kann gut sein für die Autoren. Ob für die Literatur, hängt auch von der Verantwortung der Agenten ihr gegenüber ab [...].“⁴⁶⁰⁷

Jochen Jung, der nicht an negative Konsequenzen durch eine Konkurrenz zwischen AutodidaktInnen und Diplomierten LiteratInnen glaubt, betont im Interview, Berufsautor sei „[...] ein lausiger Beruf [...]“⁴⁶⁰⁸, weil er kaum ein Überleben ermögliche:

„Ich weiß ja, wie viele Autoren wahnsinnig gerne Professor an diesen Dingen [an den universitären Schreibstudiengängen] wären, einfach um Geld zu verdienen. [...] Auch weil diese Arbeit nicht so rasend anstrengend ist, das kann man ja nicht behaupten, man muss zwar gelegentlich wie jeder Lehrer Schularbeiten da lesen, nervend genug, aber so lange braucht man da nicht dafür [...] und ansonsten hat man eine Pension. Na bitte! Das ist doch der Traum jedes Österreichers – und bei den Deutschen ist es auch beliebt.“⁴⁶⁰⁹

Deshalb sei er besorgt, „[...] dass dieses Wesen zunehmend zum Unwesen [...]“⁴⁶¹⁰ werden könne, dass es angetrieben wird aus Gründen, die DozentInnen „[...] aber nie laut aussprechen würden [...]“⁴⁶¹¹. Auch dass es keinerlei Ausbildung der Lehrenden gebe, dass man davon ausgehe, dass Studierende von ihm oder ihr etwas lernen können, bloß weil der/die andere „[...] schon publiziert hat [...]“⁴⁶¹² und man sich mit denjenigen über ihre Erfahrungen austauschen könne, die bereits länger dabei sind, das genüge

⁴⁶⁰⁶ Vgl.: Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.

⁴⁶⁰⁷ Schmidt, Kathrin: Von Zimmer zu Zimmer. In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2000. S. 68.

⁴⁶⁰⁸ Jochen Jung im Interview, Salzburg, 09. 07. 2010.

⁴⁶⁰⁹ a.a.O.

⁴⁶¹⁰ a.a.O.

⁴⁶¹¹ a.a.O.

⁴⁶¹² a.a.O.

seiner Ansicht nach nicht. Er stelle sich diesbezüglich folgende Fragen: Nicht alle Lehrenden im deutschsprachigen Raum haben Philologie studiert, welche Kenntnisse der deutschen Literatur haben sie, über welche Kenntnisse der formalen Möglichkeiten verschiedener Epochen verfügen sie, haben sie in alle Richtungen gelesen, auch wenn es nicht die eigene sind, wissen sie, welche Reichtümer es in der Literatur gibt? ⁴⁶¹³ All dies müsse doch Gegenstand des Unterrichts sein, nur so könnten Studierende ihren eigenen Weg erkennen, nur so wäre es möglich, ihnen einen klaren Begriff zu vermitteln, ⁴⁶¹⁴ nicht zuletzt auch davon, wer der/die DozentIn selber sei, welche Literatur er/sie schreibe, was ihn/sie selbst interessiere, eine Verdeutlichung der eigenen Lesegeschichte müsste dargelegt werden – alles Aspekte, die Jung für nötig halte, um als Lehrende/r für Studierende einschätzbar zu sein. ⁴⁶¹⁵ Denn die Bewertung von Literatur folge stets einem „[...] sehr subjektive[n] Urteil [...]“ ⁴⁶¹⁶, und sie habe „[...] bekanntlich sehr viel mit einem selber zu tun [...]“ ⁴⁶¹⁷. Er glaube, aufgrund der Beobachtungen der amerikanischen Literaturszene, dass Institute sich ziemlich bald in der deutschsprachigen Literaturlandschaft etabliert haben werden: „Und das Bedürfnis der Jungautoren, irgendwo dahin zu dürfen, wo man geduldet wird und sogar Würde hat [...], das glaube ich reicht vollkommen aus, um zu garantieren, dass es diese Schulen 2060 auch noch geben wird. [...] Und [dass sie] auch zunehmen [werden]. Was allerdings nicht zunehmen wird, das ist die Zahl der Autoren, die Erfolg haben.“ ⁴⁶¹⁸ Man sehe ja jetzt schon, dass „[...] die Chancen, in dem Feld zu reüssieren, wo es tatsächlich um Literatur geht, geringer werden. Da, wo es um bloße Unterhaltung geht, sind die Chancen sicher größer [...]“ ⁴⁶¹⁹. Claudia Romeders Einschätzung divergiert hinsichtlich jener Entwicklungsprognose ein wenig: „Das kommt ganz stark auf die Entwicklung des Marktes an und die ist für mich derzeit noch nicht absehbar – also in wie weit Privatverlage überleben? Alle die, die nicht zu Ketten gehören.“ ⁴⁶²⁰ Die Marktkonzentration in der Verlagsbranche halte sie für jene Veränderung, die sich weitaus maßgeblicher auf den Werdegang von AutorInnen auswirken wird als jegliche Schreibstudiengänge. ⁴⁶²¹

⁴⁶¹³ Vgl.: a.a.O.

⁴⁶¹⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴⁶¹⁵ Vgl.: a.a.O.

⁴⁶¹⁶ a.a.O.

⁴⁶¹⁷ a.a.O.

⁴⁶¹⁸ a.a.O.

⁴⁶¹⁹ a.a.O.

⁴⁶²⁰ Claudia Romeder im Interview, 21. 07. 2010.

⁴⁶²¹ Vgl.: a.a.O.

8. Conclusio (Deutsch/Englisch)

„Creative writing began with this hiring of writers to teach writing, but it was not founded upon a bid for professional privilege; it was founded upon an idea. And to put it briefly, the idea was that writing ought to be pursued for its own sake—for the sake of cultivation [...].“

(Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. 7.)

Die im Rahmen dieser Dissertation untersuchte Ausgangsthese einer Analogie der Lernprozesse von AutodidaktInnen und von Studierenden in institutionell verorteten Lehrgängen konnte weitestgehend bestätigt werden. Wie zu Beginn bereits vermutet differiert sie jedoch in einzelnen Teilaspekten wie zum Beispiel hinsichtlich des Austauschs. Der Austausch, der in einer selbstgewählten Kleingruppe aus ein oder zwei KollegInnen, die einander Feedback zu vorgelegten Texten geben, kann aufgrund der geringen Personenzahl, der zu erwartenden mangelnden Vielfalt an Meinungen und der Wahrscheinlichkeit, dass sich darin mehrheitlich ähnliche ästhetische Positionierungen vorfinden nur am Rand mit den Prozessen in einer Workshopgruppe verglichen werden. Gleiches gilt hinsichtlich der Etablierung eines Netzwerkes, das in einer institutionellen Verankerung leichter zu erreichen ist denn als Autodidakt.

Um angehenden AutorInnen eine möglichst fundierte Bildung zu ermöglichen, müssen, wie in dieser Arbeit dargelegt, einige Grundbedingungen erfüllt sein: Die institutionelle Verortung soll selbstorganisiertes Lernen⁴⁶²² nicht behindern, weshalb das Curriculum möglichst offen gehalten werden sollte und weitestgehend Wahlmöglichkeiten, die dem Lerntempo des/der Einzelnen entsprechen, offeriert werden sollten. Eventuell ist hier auch eine Verortung außerhalb des universitären Rahmens mit seinen impliziten Gegebenheiten zu bedenken.

⁴⁶²² Vgl.: „Der Begriff <selbst organisiertes Lernen> nimmt Bezug auf die neuere, sich als konstruktivistisch verstehende Lernforschung. Diese hat dazu beigetragen, Lernen als einen subjektiven Aneignungs- und Konstruktionsprozess zu begreifen, der insofern auch immer selbst organisiert verläuft und mit Selbstaktualisierung verbunden ist. Alles, was das Individuum erkennt ist durch die innere Ordnung oder spezifische Strukturierung des psychischen Systems determiniert, welche bestimmt, wie mit den Anregungen aus der Umwelt umgegangen wird. Dieser Prozess kann in seiner äußerlichen Gefasstheit (Inhalte, Orte, Methoden) – in Grenzen – ausgerichtet und durch Ressourcen unterstützt werden, er ist jedoch kein einfaches Spiegelbild der Lehraktivitäten von pädagogisch Tätigen.“ (Toth, Gabriele: Kompetenzentwicklung für Drehbuchautoren. Die Entwicklung von Selbstregulationsfähigkeit als Basis für Flexibilität. Diplomarbeit: Wien 2011. S. 73.)

Insbesondere die Notenvergabe ist als Problem bekannt. So notiert Suzanne Greenberg: „[...] I had created a classroom of grade-focused monsters.“⁴⁶²³ Manche Lehrenden stellten fest, dass ihre Studierenden eine möglichst gute Note für erstrebenswerter halten,⁴⁶²⁴ als eine künstlerische Gestaltung, die sie eventuell in Konflikt mit ästhetischen Vorlieben der DozentInnen bringen könnte. Die Erfahrung mangelnder Wahlfreiheit, wie sie an der «Sprachkunst» gemacht wurde und mit Sommersemester 2012 auf Anregungen der Studierenden nun umgeändert werden soll,⁴⁶²⁵ gibt zu denken. Die Möglichkeit eines Abschlusses mit einem Diplom ist vor allem in Ländern, in denen Titel gesellschaftlich relevant sind, begrüßenswert; im Kontext des Literaturbetriebs jedoch eher unwesentlich.

Für eine universitäre Verortung spreche wie Graeme Harper es für Großbritannien konstatiert: „Creative writing on campus ensures that creative writing is valued; it does not ensure that it occurs at the highest level of learning. That, for the better, is a product of the individual and of culture.“⁴⁶²⁶ Der Kampf um Akzeptanz innerhalb der Universität aufgrund eines divergierenden Lehransatzes im Vergleich zu wissenschaftlichen Fächern bleibe aber wie auch in den USA Thema.⁴⁶²⁷ Die Ursache hierfür sieht er in folgendem Umstand:

„[...] is the traditional liberal arts hierarchy that places artistic *production* [Hervorhebung i. O.] well below the analysis of literature and relegates the *teaching* [Hervorhebung i. O.] of that productive craft to an even lower status. While individual writers with hefty publication records may garner great respect in academe, creative writing as a field in American higher education shoulders a relentless burden of proof in its struggle to gain credence, a burden it has sometimes found difficult to bear.“⁴⁶²⁸

Ob nun im Rahmen einer Universität, einer Kunsthochschule oder in anderen Strukturen, relevant ist eine möglichst große Autonomie hinsichtlich der Gestaltung des Curriculums, dessen Umsetzung in der täglichen Arbeit sowie der Auswahl der Lehrenden. Als wesentlicher Ausgangspunkt ist auch eine im Grundkonzept mitgedachte Möglichkeit zu selbstorganisiertem Lernen zu erachten. Diese Form des Lehransatzes folgt im Grundgedanken dem Prinzip,

⁴⁶²³ Greenberg, Suzanne: An «A» for Effort: How Grading Policies Shape Courses. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. 122.

⁴⁶²⁴ Vgl.: a.a.O.

⁴⁶²⁵ Vgl.: Sabine Scholl, E-Mail-Auskunft, 26. 12. 2011.

⁴⁶²⁶ Harper, Graeme; Vanderslice, Stephanie: The Reason It Is; the Rhyme It Isn't. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. 209.

⁴⁶²⁷ Vgl.: Ebenda. S. 211.

⁴⁶²⁸ a.a.O.

dass einzig gestellte Fragen beantwortet werden können und legt Wert auf einen reflektierten Umgang mit Lernprozessen in der Gruppe:

„Mit anderen Worten, selbst organisiertes, kompetenzförderliches Lernen geht über bewusstes, explizites und zielorientiertes Aneignen von Wissen hinaus, und erfolgt vielfach implizit, innerhalb unerwarteter, komplexer herausfordernder Situationen, für deren Bewältigung Kompetenzen – verstanden als Dispositionen zu einem selbst organisierten Handeln – erforderlich sind. Dieses ist allein durch programmierte Unterweisung nicht zu erreichen, sondern kann vielmehr, auf indirekte Art und Weise, im Rahmen von Trainingsprozessen gefördert werden.“⁴⁶²⁹

Von Bedeutung ist im Hinblick auf die Lehre «Literarischen Schreibens» die Ermutigung der angehenden AutorInnen, sich in allen Gattungen und Genres zu erproben:

„A young writer should try everything, but some forms will come more naturally to him than others. Short lyrics, short stories, one-act plays, are more within his scope than longer forms, and he will learn most by making many beginnings and endings—the hardest parts of any piece of writing, and the places where, as Chekhov says, a man is most likely to lie.“⁴⁶³⁰

Ebenso muss den Studierenden die Zeit gewährt werden, die sie jeweils benötigen: „Most fiction writers are not really writers until their late twenties or even later. And the maturing process cannot be taught, it has to happen.“⁴⁶³¹ Herkömmliche universitäre Strukturen, die eine bloße berufliche Ausbildung fokussieren, sind hierzu nicht geeignet.

Der Gruppe als Echoraum kommt eine wesentliche Funktion zu, deren Bedeutung den Teilnehmenden auch bewusst gemacht werden muss: „In my experience, the best teaching that goes on in a college writing class is done by members of the class, upon one another. But it is not automatic, and the teacher is not unimportant. His job is to manage the environment, which may be as hard a job as for God to manage the climate.“⁴⁶³² Deshalb sei eine Ausbildung des/der Lehrenden wesentlich. Der Umstand, er/sie sei ein/e etablierte/r AutorIn genügt nicht; neben einem Wissen um literarische Schreibprozesse, Techniken und umfassende Kenntnisse der Weltliteratur sowie der Literaturgeschichte, benötigt er/sie auch pädagogische Fähigkeiten, Empathie, ein Verständnis für Gruppenprozesse. Die pädagogische Kompetenz sowie das Bewusstsein lerntheoretischer Ansätze sollte permanent weiterentwickelt werden.

⁴⁶²⁹ Toth, Gabriele: Kompetenzentwicklung für Drehbuchautoren. Die Entwicklung von Selbstregulationsfähigkeit als Basis für Flexibilität. Diplomarbeit: Wien 2011. S. 81.

⁴⁶³⁰ Stegner, Wallace: On Teaching and Writing Fiction. New York: Penguin Books 2002. S. 30.

⁴⁶³¹ Ebenda. S. 39.

⁴⁶³² Ebenda. S. 35.

Relevant ist des Weiteren, er/sie lehre charismatisch und mit Begeisterung für sein/ihr Fach – und reflektiere zudem, seine/ihre subjektiven literarischen Vorlieben:

„As readers and writers who care about writing enough to be invested in it as our chosen profession, how can our private enthusiasms – one student writer's particular way of characterizing a neighbor, another's precise turn of phrase in the second paragraph of an otherwise flawed story – not affect how we determine grades? Aren't we doing our students a disservice when we pretend to put our readerly and writerly expertise aside in favor of so-called objectivity? As artists ourselves, we have an obligation to let students in on, and honor, our own biases and connections to written texts.“⁴⁶³³

Sich dieser Prozesse bewusst zu sein, bedeutet auch, sich permanent die eigene Rolle in Erinnerung zu rufen:

„The creative writing professor does not sit in the center of a workshop circle and tell people how to write a good story; instead, we teach the students how to recognize patterns and phenomena of story. We direct students how to read as writers, which means we teach them how to recognize some basic elements of a genre – in fiction, for instance, character, dialogue, setting, narration, and general structures of plot. These elements constitute a framework of analysis. Students of writing must learn to appreciate the work of other authors and to apprentice to their techniques; we must learn how to read for *how a piece of writing works* [Hervorhebung i. O.] rather than for what it means.“⁴⁶³⁴

AbsolventIn zu sein genügt nicht zur Lehrbefähigung. Ein Faktum, dem erst seit einigen Jahren mit spezifischen Ausbildungsprogrammen in Großbritannien sowie den USA Rechnung getragen wird: „Importantly, graduate programs, such as the one at [◁]Indiana University[▷], have begun to develop coursework or orientation programs to prepare their students specifically in the theory and practice of teaching creative writing, but texts and models for those efforts are few.“⁴⁶³⁵

Die Lehre zur Finanzierung des eigenen mäßig gelungenen Schreiblebens zu nutzen ist nicht legitim; ebenso wenig ein Suggestieren unrealistischer Chancen um die Gruppengröße und -existenz zu sichern, wie dies manchmal im außeruniversitären Rahmen oder in Fernlehrgängen geschieht. Die

⁴⁶³³ Greenberg, Suzanne: An ◁A▷ for Effort: How Grading Policies Shape Courses. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. 127.

⁴⁶³⁴ Webb, Amy Sage: How to Avoid Workshop Dilemmas: The Use of Myth To Teach Writerly Concepts. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. 180.

⁴⁶³⁵ Leahy, Anna: Foreword. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. XIII.

angehenden LiteratInnen haben ein Anrecht darauf, in ihrem Schreiben ernst genommen zu werden: „They need to be taken seriously. They need to be assured that their urge to write is legitimate. And, even when they must be discouraged from wasting their lives in a hopeless effort, they must not be dismissed flippantly—these are hearts you are treading on.“⁴⁶³⁶ Oder: Sie sind Individuen, nicht bloß Texte, wie Sabine Scholl es im Interview formulierte.⁴⁶³⁷ Stegner urgiert einen bewussten Umgang mit den Lernenden, insbesondere im Hinblick auf jenen Aspekt, den Robert Schindel im Interview als eine Frage auf Leben und Tod bezeichnete,⁴⁶³⁸ und Stegner kommt zum Schluss: „There are no special techniques for any of this. This is part of the Socratic burden of teaching writing. It is more an attitude than a technique.“⁴⁶³⁹ Diese Haltung bedeutet für DozentInnen ein permanentes Sich-Weiterentwickeln, nicht nur als LiteratIn, sondern auch als Lehrende/r. Eine Lehrauffassung, bei der die eigene Poetologie die Maxime darstellt, ist zu meiden; der Verweis auf literarische Referenztexte hingegen, die man Studierenden als Lösungsvarianten für ein in ihrem Arbeiten auftauchendes Problem ihrer literarischen Gestaltung empfiehlt, benötigt ein umfassendes Wissen, eine lebenslange Lektüre der Weltliteratur:

„It is, however, common practice to send a student out to learn a particular technique by studying a particular writer who was good at it: Joyce, say, for stream of consciousness or Conrad for the tricks of multiple narrators. But I have never found very useful to do this in a vacuum, just as a general exercise. If a student is struggling with a story involving narrators within narrators, he obviously should know *Lord Jim*. If he wants to report experience in the undifferentiated, unaccented flow of a consciousness, he must know Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, and some other people. Maybe they will only teach him how not to proceed, but that is something. I believe the need should give rise to the assignment – that, actually, the merest hint, in the discussion of a manuscript, is enough to send the young writer to the places that might be instructive. Abstract rules of technique are not useful unless someone has an occasion for their use, and finds himself deficient.“⁴⁶⁴⁰

Die Begrenzung der Lehre auf zeitgenössische Werke verhindert die Erreichung eines weiten Blicks auf variable Lösungsansätze. Ebenso sollten Lektüre- und Übersetzungsseminare Usus sein. Die Etablierung von Einzeltutoriumsgesprächen wäre gleichfalls zu überlegen: „Conference time allows me to get to know each student's vision for his or her work, and it

⁴⁶³⁶ Stegner, Wallace: *On Teaching and Writing Fiction*. New York: Penguin Books 2002. S. 42.

⁴⁶³⁷ Vgl.: Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.

⁴⁶³⁸ Vgl.: Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: *der Standard. Album*, 18. 09. 2010, A 3.

⁴⁶³⁹ Stegner, Wallace: *On Teaching and Writing Fiction*. New York: Penguin Books 2002. S. 43.

⁴⁶⁴⁰ Ebenda. S. 47.

allows me to ask questions and provide a cogent critique for the student to consider. Most of all, the conference becomes about my relationship to the student's writing and the student's relationship to the writing."⁴⁶⁴¹ Hierdurch wird auch ein Begleiten über mehrere Textstadien möglich: „Conferencing allows me to more closely observe how a student moves through drafts and to give considerable weight to how a student progresses as she re-thinks and refines her work. Conferences, then, served a key role in my own re-thinking and refining of an authority-conscious pedagogy that worked in my courses."⁴⁶⁴²

Eine Vernetzung der Lehrenden untereinander – insbesondere innerhalb eines Sprachraums –, ähnlich wie dies in den 1967 gegründeten «Associated Writing Programs»⁴⁶⁴³ geschieht, wäre durchaus sinnvoll, um sich über pädagogische Ansätze auszutauschen, Forschungsvorhaben gemeinsam zu entwickeln und umzusetzen. Konkurrenz und Abgrenzungsmechanismen, die das Feld markieren, sind der Weiterentwicklung einer seriösen, den Lernenden verpflichteten Lehre hinderlich, und das eigene Institut erhält durch Kultivierung dieser Unkultur keinen höheren Stellenwert.

Reflexionsprozesse, die einen respektvollen und konstruktiv-stärkenden Umgang miteinander zum Ziel haben, sind auch innerhalb eines Instituts nötig: Das Absitzen und spätere Verlassen des Workshops unter hohem emotionalem Stress bzw. großer Aggression ist m. E. einem Lernprozess nicht dienlich; die Werkstätte als Echoraum verdient ebenso wie jede/r Einzelne, der oder die sich hineinbegibt, Respekt, der auch den Prozess der Textkritik prägen sollte. Schilderungen öfters erfolgreicher tränenreicher oder wütender Ausbrüche sprechen nicht für eine hohe pädagogische Kompetenz. Narzissmus ist Lernprozessen ebenso wenig förderlich wie das Schüren der Konkurrenz unter den Studierenden:

„We should try to be as good as Shakespeare or Keats or Marvell. American poetry is beset by a dreadful provincialism that is, I think, a result of graduate programs that aren't serious enough. There's a petty and egotistical competitiveness within the workshops; one student wants to be better than another. But it's a waste of time to worry about being as good or better than the girl in the next row. To be the best poet at Iowa is *nothing* [Hervorhebung i. O.], absolutely

⁴⁶⁴¹ Petty, Audrey: Who's the Teacher?: From Student to Mentor. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. 83.

⁴⁶⁴² a.a.O.

⁴⁶⁴³ Vgl.: Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. 7.

nothing. You should be out there like Keats, deciding to do what Spenser did only better.“⁴⁶⁴⁴

Werden in Instituten keine literarischen Arbeiten geschaffen oder geschrieben, sondern *«Texte»* *«produziert»*, wird *«getextet»* und/oder davon ausgegangen, dass Strukturen in literarischen Werken *«unbewusst geschaffen»* werden, spricht dies nicht für die Lehre am dortigen Institut. Wird von *«einer Art Unterricht»* geredet oder davon in einem Werk der Welt zu *«erklären»*, was der Fall ist (statt darzustellen, eventuell auch zu erzählen), ist die Lehre mehr für den etablierten Lehrenden als für den Lernenden da, dem man wenige Stunden lang begegnen darf, dessen Nimbus jedoch unangetastet zu bleiben hat und wird von *«accomplished»* LiteratInnen als bestmöglichen Lehrenden ausgegangen, fand m. E. keine Auseinandersetzung mit der Lehrsituation statt. Das hierdurch zudem implizit kolportierte Bild der Literatin, des Literaten als eine/r, der oder die sich nicht permanent weiterentwickle, in seinem/ihrem Verständnis der Literatur, in seinem/ihrem Schreiben ist m. E. höchst zweifelhaft und widerspricht der mehrfach dokumentierten Auffassung eines fortwährenden Beginnens, das schon den Schreibprozess charakterisiert. Wird an einem Institut davon gesprochen ein *«Text»* *«erscheine»* als Kunstwerk (statt als literarisches Werk ein Kunstwerk zu sein), spricht dies nicht für einen bewussten Umgang mit Sprache. Werden Arbeiten im Stadium eines *«work-in-progress»* an die Öffentlichkeit gezerrt, vielleicht sogar noch mit Kommentaren Lehrender versehen, die obendrein teilweise einen Mangel an pädagogischer Fähigkeit erkennen lassen, dient dies in keiner Weise einem Lernprozess!

Was lehrbar ist, deckt sich inner- und außerhalb der Studiengänge: Talent ist durch Lehre nicht zu ersetzen, doch vermag es genährt, zerstört oder brach liegen gelassen zu werden. Ein eventueller Zeitgewinn ist m. E. höchst zwiespältig zu sehen, zum einen als Tribut an einen Zeitgeist, zum anderen stellte sich keine/r die Frage, wie der- oder diejenige nach seinem/ihrem Diplom den eigenen Werdegang fortsetzen wird. Umwege, die vermieden werden können, betreffen m. E. vor allem den Literaturbetrieb und den Umgang damit – nicht jedoch die eigenständige literarische Arbeit.

Neben einer Vorbereitung der angehenden LiteratInnen auf die Realität des von ihnen anvisierten Lebensweges sollten DozentInnen, die ihre finanziellen Ressourcen durch eine Mischkalkulation aus Tantiemen, Lesungs- und Lehrhonorare abdecken (wobei letztere hoffentlich auch die Vor- und Nachbereitungszeit umfassen, was durchaus nicht an allen Orten üblich ist), erkennen, dass ihre eigene Absicherung nicht den allgemeinen

⁴⁶⁴⁴ Donald Hall. In: Master Class. Lessons from Leading Writers. Hg.ⁱⁿ: Bunge, Nancy. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 24.

Diskussionsprozess um den Literaturbetrieb und seine Mechanismen ersetzen kann, sondern dass ihnen aufgrund ihres Status als Lehrende auch eine gesellschaftlich anerkanntere Stellung zukommt, die sie nutzen können, um Missstände wie z.B. die Subventionskultur zu thematisieren, welche KünstlerInnen, stellen sie noch nicht den Gipfel des Eisbergs dar, am ausgestreckten Arm verhungern lässt, denn; verwiesen sei hier auch an Wallace Stegners geforderte Attitüde einer „[...] literary camaraderie [...]“⁴⁶⁴⁵, die am Beginn von Stanford stand.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Ein reflektierter Umgang möglichst umfassend ausgebildeter DozentInnen mit der Lehrsituation, mit der institutionellen Verortung und ihren Auswirkungen, mit an Instituten etablierten Netzwerken tut Not. Ebenso die Tatsache, dass über die Lehre die eigene Ich-Identität als LiteratIn nicht in Vergessenheit geraten werden darf. Paul Engle, der wie Norman Foerster am Beginn des Iowa Writers' Workshop stand und maßgeblich zu seiner Atmosphäre beitrug, schreibt über jenes Institut: „It was a vision.“⁴⁶⁴⁶ Für den deutschsprachigen Raum gilt dies weitestgehend heute noch.

⁴⁶⁴⁵ McGurl, Mark: The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 2009. S. 184.

⁴⁶⁴⁶ Engle, Paul: The Writer and the Place. In: A Community of Writers. Paul Engle and the Iowa Writers' Workshop. Hg.: Dana, Robert. Iowa City: University of Iowa Press 1999. S. 1.

Conclusion (English)

The thesis of a learning process analogy between the self-educated students and those in programs located in institutions was researched within the framework of this dissertation and confirmed. As was already assumed, they do differentiate in specific aspects, for instance, in regards to exchange. Those who give feedback on presented texts in a small group (one or two partners) of their own choosing, can be compared only marginally with the workshop process due to the number of people, the expected variety of opinions and the probability that similar aesthetic positioning among the majority can be found. The same is valid in respect to the establishing of a network, which is easier to do within the anchoring of an institution than for the individual self-educated person.

In order to make this possible for the prospective authors, some basic conditions must be fulfilled as expounded in this paper. The institutional location should not hinder self-organized learning,⁴⁶⁴⁷ which is why the curriculum should be kept as open as possible. The most possible options appropriate to the learning tempo of the individuals should be offered. Possibly a location beyond the university framework with its implicit givens can be considered.

Especially the awarding of grades is a well-known problem: “[...] I had created a classroom of grade-focused monsters.”⁴⁶⁴⁸ Many instructors notice that their students consider it more positive to strive for good grades⁴⁶⁴⁹ than to participate in artistic designing, which might lead to a conflict in artistic preferences with the lecturers. Even the lack of the freedom to choose, as was the case at the Institute of Creative Writing, being nevertheless established in the summer semester 2012 according to the suggestions from students⁴⁶⁵⁰ provides food for thought. The completion with a diploma is desirable, above

⁴⁶⁴⁷ Cf.: “The term ‘self-organized learning’ relates to newer learning research, understood as constructivist. This has contributed to the comprehending of learning as a subjective process of appropriation and construction, which runs in a self-organized manner and is connected to self-updating. Everything that the individual recognizes is determined through the inner order or specific structures of the psychological system, which determines how one deals with the stimulation from the environment. This process can be supported and aligned in its external composure (contents, places, methods) – up to a point, but it is not a simple mirror image of teaching activities by pedagogical activities.” (Toth, Gabriele: Competence Development for Screen Play Authors. The Development of the Capacity to Self-Regulate as the Basis for Flexibility. Diploma Thesis: Vienna 2011. page 73.)

⁴⁶⁴⁸ Greenberg, Suzanne: An ‘A’ for Effort: How Grading Policies Shape Courses. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. page 122.

⁴⁶⁴⁹ Cf.: a.a.O.

⁴⁶⁵⁰ Cf.: Scholl, Sabine, email, Dec. 26, 2011.

all in countries in which diplomas are a relevant part of society; in the context of the business of literature it is, however, more or less negligible.

Speaking for a university location, however, as Graeme Harper states for Great Britain:

The struggle for acceptance within the university due to diverging attitudes in teaching in comparison to scientific subjects remains to be a topic in the USA.⁴⁶⁵¹ He sees the cause for this in the following circumstance:

Whether within the framework of a university or a School of Art or other structures, the greatest possible autonomy appears essential with regard to the design of the curriculum, whose implementation takes place in daily work as well as in the selection of instructors. It is important to consider the possibility of self-organized learning. This form of teaching attitude follows the principle that singly-posed questions can be answered and values the reflected dealing with the learning process in the group:

“In other words, self-organized learning promotes competence far beyond a conscious, explicit and goal oriented acquiring of knowledge and occurs oftentimes implicitly, within unexpected, complexly challenging situations, for whose mastery competence – which is understood as a disposition to self-organized action – is necessary. This cannot be achieved through programmed instruction, rather can be promoted much more in an indirect manner within the framework of a training process.”⁴⁶⁵²

It is relevant with regard to the teaching of literary writing to encourage the prospective authors, to try out all types and genres:

Likewise each student must be granted the time needed: Conventional university structures, which merely focus on professional training, are not suitable. An essential function is assigned to the group as an echo chamber, whose significance needs to be made clear to the participants:

This is why training for the instructors is essential. The circumstance, that s/he may be an established author does not suffice; along with the knowledge of literary processes, techniques and a comprehensive knowledge of world literature as well as literary history, a pedagogical capacity, empathy and an understanding of group processes is necessary. The pedagogical competence as well as conscious learning-theory approaches should have ongoing further development. Further it is relevant, that s/he teaches charismatically and with

⁴⁶⁵¹ Cf.: Harper, Graeme; Vanderslice, Stephanie: The Reason It Is; the Rhyme It Isn't. In: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. page 211.

⁴⁶⁵² Toth, Gabriele: Kompetenzentwicklung für Drehbuchautoren. Die Entwicklung von Selbstregulationsfähigkeit als Basis für Flexibilität. Diploma Thesis: 2011. page 81.

enthusiasm for his/her subject – while mirroring his/her subjective literary preferences.

Constantly being aware of the processes also means remembering one's own role:

Being a graduate does not suffice to be enabled to teach. This fact has been taken into account for several years with specific training programs in Great Britain as well as in the USA:

Using instruction for the financing of one's own moderately successful life in writing is not legitimate, likewise the suggesting of unrealistic chances in order to ensure the size and existence of the group, as this is sometimes happens in non-university programs or in correspondence courses. The prospective authors have the right to be taken seriously in their writing:

Or as Sabine Scholl formulated in an interview, these are individuals, not merely texts.⁴⁶⁵³ Stegner urges instructors to be aware in their dealings with learners, especially in respect to the aspect, which Robert Schindel characterized in an interview as a question of life and death⁴⁶⁵⁴ – Stegner comes to the conclusion: This attitude means to continually develop oneself, not only as a literary figure, but also as a teacher. It is important to avoid a notion of teaching which represents one's own poetics as the maxim. Referring to literary sources on the other hand, which one recommends as an optional solution to a problem demands comprehensive knowledge, and life-long perusals in world literature:

Limiting the instruction to contemporary works hinders the achieving of a broad perspective to the variables in attitudes towards solving a problem. Seminars in readings and translation should likewise become the custom. Establishing one-on-one tutorials would also be a worthwhile consideration:

This kind of work makes it possible to accompany a student through several stages of text:

A network for teachers – similar to «Associated Writing Programs» founded in 1967⁴⁶⁵⁵ – would be useful in enabling an exchange of ideas in pedagogical attitudes, in the development and implementation of research plans. Competition and mechanisms of exclusion, which mark this field, hinder the development of a serious instruction, whose duty is with the student. This type of culture does not raise the status of the institute.

⁴⁶⁵³ Cf.: Sabine Scholl, 2nd interview, June 30, 2011.

⁴⁶⁵⁴ Cf.: Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, Aug.18, 2010, A 3.

⁴⁶⁵⁵ Cf.: Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. page 7.

Similar processes of reflection, which have the goal of respectful and constructively motivating dealings with one another are also necessary within an institute: doing one's time and then leaving the workshop under emotional stress or with aggression does not, in my assessment, serve the process of learning. The workshop as an echo chamber deserves respect, as does each present individual, who should shape the critiquing process. Depictions of ensuing outbursts of tears and anger do not speak for a high level of competence. Narcissism and the stirrings of competition among students are not beneficial:

The producing of texts rather than the writing of literary works with the assumption that structures in literary works are created unconsciously does not speak well for the instruction at that institute. If a type of lesson of what the case may be is mentioned or explained in a world work, instead of depicting or perhaps telling – this doctrine is more for the established teacher than for the learner. A teacher who one may have the opportunity to meet for a few hours, whose halo however remains untouched and who is assumed to be the best possible teacher by accomplished literary figures, does not, in my assessment, participate in the examination of the learning situation. The resulting image of the literary figure, who does not continually further develop his/her understanding of literature, of his/ her writing is, in my assessment, highly doubtful and contradicts the multiply documented notion of a perpetual beginning, which characterizes the process of writing. If a text appears and is spoken of in one institute as a work of art instead of a literary work, it does not speak for a consciously aware dealing with language. Dragging works in progress into the public, perhaps even those provided with teachers' comments, which partly show a lack of pedagogical competence to boot, does not serve the process of learning!

Those teach-able things coincide within and beyond the training programs. Talent cannot be replaced with instruction, but may be nourished, destroyed or allowed to lie fallow. The potential winning of time is to be seen as highly ambivalent in my assessment, for one thing it is a tribute to the *Zeitgeist*, on the other hand no one asks the question where the person in question will go next after receiving a diploma. Detours, which can be avoided, concern, in my assessment, above all the dealings with the business of literature, but not with however the full-fledged work of literature.

Along with the preparation for the reality of the prospective writer's targeted path, lecturers should recognize that their own safeguarding cannot replace the discussion process on the business of literature and its mechanisms.

Lecturers' resources are covered by combining sums of royalties, readings and payment for teaching, the latter of which hopefully comprises preparation and follow up work, which is not at all the custom in all places. The culture of subventions and the starving artist does not completely portray the tip of the iceberg as these receive societal recognition due to their status as instructors, which they can use. Reference is made to Wallace Stegner's attitude of a "[...] literary camaraderie [...]"⁴⁶⁵⁶ which existed at the beginning of Stanford.

To summarize, reflected dealings of the most comprehensively trained lecturers with the learning situation, the institutional location, its impacts and established networks is of the essence. Likewise reflection is necessary on the fact that the instruction may not let the teacher's own identity as a literary figure fall into oblivion. Paul Engle, who stood, as did Norman Foerster, at the beginning of the Iowa Writers' Workshop and contributed significantly to the atmosphere, writes in reference to that institute, "It was a vision."⁴⁶⁵⁷ This still applies today for the German speaking world.

⁴⁶⁵⁶ McGurl, Mark: *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 2009. page 184.

⁴⁶⁵⁷ Engle, Paul: *The Writer and the Place*. In: *A Community of Writers. Paul Engle and the Iowa Writers' Workshop*. Hg.: Dana, Robert. Iowa City: University of Iowa Press 1999. page 1.

9. Anhang

9. 1. Curricula der primär erforschten Institute

9. 1. 1. BA/MA des «Deutschen Literaturinstituts Leipzig»

Bachelor-Studiengang – Struktur des Studiums:⁴⁶⁵⁸

Kernfach (140 LP) Das Kernfach (KF) gliedert sich in die Bereiche Prosa, Lyrik und Szenisches Schreiben.			Wahlbereich (40 LP)
Pflichtmodule und Wahlpflichtmodule des Kernfaches (insgesamt 100 LP)	Bachelorarbeit (10 LP)	Schlüsselqualifikationsmodule (30 LP) Davon – fachbezogene Module (20 LP) – fakultätsübergreifende Module (10 LP)	

Semester	Name des Moduls	Dauer
1–6	Werkstattmodul Schreibweisen der Prosa	1 Sem.
1–6	Werkstattmodul Techniken des Erzählens	1 Sem.
1–6	Werkstattmodul Schreibweisen der Lyrik	1 Sem.
1–6	Werkstattmodul Ausdrucksformen der Lyrik	1 Sem.
1–6	Werkstattmodul Schreibweisen des Szenische	1 Sem.
1–6	Werkstattmodul Techniken des Szenischen	1 Sem.
1–4	Literaturgeschichte und Gegenwartsliteratur	2 Sem.
1–4	Literaturtheorie	1 Sem.
1–4	Poetik, Stilistik	1 Sem.
1–4	Genreübergreifende Projekte	2 Sem.
1–4	Rhetorik, Sprechtechnik, Vortragskunst	2 Sem.
1–4	Werkstatt Essayistik	1 Sem.
1–4	Werkstatt Literaturkritik	1 Sem.

„Das Bachelorstudium beinhaltet ein Praktikum mit einem Arbeitsumfang von 10 LP wenn das fakultätsintern angebotene fachbezogene Schlüsselqualifikationsmodul <Praktikum> (BM345-01) gewählt wird.“⁴⁶⁵⁹

⁴⁶⁵⁸ Vgl.: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/03_studium/sto.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

⁴⁶⁵⁹ a.a.O.

Master-Studium «Literarisches Schreiben»⁴⁶⁶⁰

120 Leistungspunkte (LP)

Pflichtmodule: 60 LP: pro Studienjahr ein Pflichtmodul

1. Jahr:		
Masterkolloquium I	(2semestrig)	20 LP
Methodik, Poetik und Ästhetik des Literarischen Schreibens	(2semestrig)	10 LP
2. Jahr:		
Masterkolloquium II	(2semestrig)	30 LP

Wahlpflichtmodule: 20 LP

Werkstattmodule	1semestrig oder 2 semestrig mit je 5 oder 10 LP
Vertiefungsmodule	erst ab 2. Studienjahr; 1semestrig aber 10 LP
SQ-Module	10 LP

Wahlmodule: 10 LP

Werkstattmodule in den einzelnen Gattungen	jeweils 1semestrig und 5 LP
Theorie-Praxis-Seminare mit unterschiedlichen Schwerpunkten	1semestrig oder 2semestrig mit je 5 oder 10 LP
Module aus dem Wahlbereich der philologische Fakultät	

Masterarbeit: 30 LP

GESAMT 120 LP

„AUFGRUND DER ANPASSUNG AN DAS NEUE SÄCHSISCHE HOCHSCHULGESETZ IST DIESER STUDIENPLAN MOMENTAN NUR UNTER VORBEHALT SEINER ANERKENNUNG DURCH DEN SENAT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG GÜLTIG. EINE ENTSCHEIDUNG ERWARTEN WIR BIS ENDE DES JAHRES. NACH MOMENTANEM STAND ERWARTEN WIR ABER KEINE ÄNDERUNGEN.“⁴⁶⁶¹

⁴⁶⁶⁰ Vgl.: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/03_studium/StudienfuehrerMAaktuell.pdf
– Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.

⁴⁶⁶¹ a.a.O.

9. 1. 2. BA «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» sowie Master-Studiengang «Literarisches Schreiben», Hildesheim

BA «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus» Hauptfach (60 LP)⁴⁶⁶²

Studienbereiche und ihre Modulzusammensetzung

1. Künstlerisch-wissenschaftliches Hauptfach

1.–6. Modul: Das künstlerisch-wissenschaftliche Hauptfach setzt sich aus sechs Modulen zusammen, die 60 LP ergeben (siehe Modultableau).

2. Erstes künstlerisch-wissenschaftliches Beifach

7.–9. Modul: Das künstlerisch-wissenschaftliche Beifach setzt sich aus drei Modulen zusammen, die je nach Fach variieren und zusammen 27 LP ergeben müssen (siehe Modultableau).

3. Wahlstudienbereich:

In den Modulen 10–12 wird entweder ein **zweites künstlerisch-wissenschaftliches Beifach** oder **Kulturpolitik** oder **Philosophie** studiert. Jede der gewählten Optionen setzt sich aus drei Modulen zusammen, die je nach Fach variieren und zusammen 21 LP ergeben müssen (siehe Modultableau).

4. Interdisziplinärer Bereich

Der Interdisziplinäre Bereich setzt sich aus folgenden vier Modulen zusammen:

13. Modul: Kulturwissenschaft/ Populäre Kultur (Basis)	4 SWS	6 LP
14. Modul: Kulturwissenschaft/ Populäre Kultur (Aufbau)	6 SWS	9 LP
15. Modul: Profilmodul	6 SWS	9 LP
16. Modul: Interdisziplinäres Projektmodul	8 SWS	18 LP

5. Studienabschlussmodul

Für die Bachelorarbeit stehen acht Wochen Bearbeitungszeit zur Verfügung (siehe § 24, Abs. 4 PO). Es werden 15 Leistungspunkte für das Erstellen der Arbeit (12 LP) und deren Verteidigung (5 LP) im Bachelorkolloquium vergeben.

6. Praktikum

Für das erfolgreich absolvierte Praktikumsmodul werden 15 Leistungspunkte vergeben.

Es müssen insgesamt 16 Modulabschlussprüfungen in den Fächern, ein Praktikumsmodul sowie die Bachelor-Arbeit abgeschlossen werden, um die benötigten 180 Leistungspunkte zum Abschluss des Studiums zu erlangen.

⁴⁶⁶² Vgl.: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=1552> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

Modultableau:

Modul	Inhalt	
Modul 1: Kulturwissenschaft des Lesens/Schreibens	Einführung in die Kulturgeschichte des Schrift sowie des Schreibens und Lesens; Einführung in die Schreib- und Leseforschung	klein 4 SWS 6 LP
Modul 2 Kulturwissenschaft des literarischen Feldes	Einführung in die Institutionen, Strukturen und Prozesse des literarischen Feldes und in die Möglichkeiten ihrer Beobachtung und Analyse im Hinblick auf die Praxis der Literaturvermittlung	klein 4 SWS 6 LP
Modul 3 Literatur, interdisziplinär	Einführung in das Wechselspiel literarischer Formen mit anderen Künsten oder medialen Konfigurationen	klein 4 SWS 6 LP
Modul 4 Theorie und Praxis der Literaturvermittlung	projektorientierte Auseinandersetzung mit der Theorie und Praxis journalistischer, literaturvermittelnder und verlagsgebundener Formen	groß 8 SWS 12 LP
Modul 5 Schreibpraxis	Einführung in Theorie und Praxis des kulturjournalistischen und literarischen Schreibens	klein 4 SWS 6 LP
Modul 6 Poetik	Einführung in die abendländische Poetik im Hinblick auf die eigene Schreibpraxis bzw. die Praxis der Literaturvermittlung	mittel 6 SWS 9 LP
Modul 7 Poetik und literarisches Schreiben I	werkstatorientierte Einführung in die Geschichte der literarischen Gattungen und Erprobungen ihrer poetologisch vermittelten Konzepte im literarischen Schreiben	groß 8 SWS 12 LP
Modul 8 Projekte des literarischen Schreibens II	werkstatorientierte Umsetzung von poetologisch und thematisch profilierten Schreibkonzepten und literarisches Schreiben	mittel 6 SWS 15 LP
		36 SWS / 60 LP

Master-Studiengang⁴⁶⁶³

In 5 Studienbereiche gegliedert:⁴⁶⁶⁴

Studienbereich 1: Schreibforschungsprojekt 8 SWS/46 LP	Modul 1: Schreibforschungsprojekt
Studienbereich 2: Beobachtung, Entwicklung und Vermittlung von	Modul 1: Basismodul Theorie und Praxis der Werkprozesse

⁴⁶⁶³ Vgl.: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=5822> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

⁴⁶⁶⁴ Hier leicht gekürzt wiedergegeben.

Schreibprozessen 16 SWS/32 LP	(6 SWS/12 LP)
Studienbereich 3: Verfahren der Vermittlung, Produktion und Inszenierung von Literatur 12 SWS/24 LP	Modul 1: Geschichte der Inszenierung Modul 2: Wahlpflicht: Verfahren der Vermittlung (6 SWS/12 LP) Wahlpflicht: Kulturpolitik/ -management (6 SWS/ 12LP):
Studienbereich 4: Transdisziplinäre Kulturforschung 4 SWS/8 LP	Modul: Transdisziplinäre Kulturforschung (4 SWS/8 LP)
Studienbereich 5: Praktikum/ Praktische Forschungsarbeit: 10 LP	Praxismodul (10 LP)

Studienbereich 1: Schreibforschungsprojekt

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 1: Schreibforschungsprojekt Modul 1	
Schreibforschungsprojekt	
Verantwortlich	Prof. Dr. Ortheil
Inhaltliche Beschreibung	Die Studierenden arbeiten an ihren eigenen Schreibprojekten. Die Themen der Teilmodule werden individuell von den Projekten der einzelnen Studierenden aus entwickelt.
Workload	8 SWS / 46 LP
Kontaktstunden (h)	90 h
Selbststudium (h)	1290 h

Studienbereich 2: Beobachtung, Entwicklung und Vermittlung von Schreibprozessen

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 2: Beobachtung, Entwicklung und Vermittlung von Schreibprozessen Modul 1	
Basismodul Theorie und Praxis des Werkprozesses	
Verantwortlich	Prof. Dr. Ortheil
Inhaltliche Beschreibung	Den Studierenden werden wissenschaftliche Methoden zur Beobachtung, Befragung und Analyse von literarischen und intermedialen Werkprozessen in ihrer zeitlichen und räumlichen Ausgestaltung vermittelt.
Workload	6 SWS / 12 LP
Kontaktstunden (h)	67,5 h
Selbststudium (h)	292,5 h

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 2: Beobachtung, Entwicklung und Vermittlung von Schreibprozessen Modul 2	
Aufbaumodul Theorie und Praxis des Werkprozesses	
Verantwortlich	Prof. Dr. Ortheil
Inhaltliche Beschreibung	Übertragung, Reflexion und Weiterentwicklung der Methoden zur Untersuchung laufender Werkprozesse
Workload	6 SWS / 12 LP
Kontaktstunden (h)	67,5 h
Selbststudium (h)	292,5 h

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 2: Beobachtung, Entwicklung und Vermittlung von Schreibprozessen Modul 3	
Schreiben Lehren	
Verantwortlich	Prof. Dr. Porombka
Inhaltliche Beschreibung	Die Studierenden werden in die Grundlagen des Schreibenlehrens eingeführt. Sie entwickeln Konzepte für Schreibseminare, führen diese Seminare durch und reflektieren die eigene Praxis.
Workload	4 SWS / 8LP
Kontaktstunden (h)	45 h
Selbststudium (h)	195 h

Studienbereich 3: Verfahren der Vermittlung, Produktion und Inszenierung von Literatur

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 3: Verfahren der Vermittlung, Produktion und Inszenierung Modul 1	
Geschichte der Inszenierung	
Verantwortlich	Prof. Dr. Porombka
Inhaltliche Beschreibung	Die Studierenden werden im Überblick und in der Auseinandersetzung mit exemplarischen Formen in die Geschichte und Technik der Verfahren der Vermittlung von Literatur eingeführt.
Workload	6 SWS / 12 LP
Kontaktstunden (h)	67,5 h
Selbststudium (h)	292,5 h

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 3: Verfahren der Vermittlung, Produktion und Inszenierung Modul 2	
Verfahren der Vermittlung	
Verantwortlich	Prof. Dr. Porombka
Inhaltliche Beschreibung	Die Studierenden erarbeiten in Zusammenarbeit mit einer Institution des Literaturbetriebs (Verlag, Agentur, Literaturhaus, Literaturfestival ...) ein Vermittlungskonzept und reflektieren die methodischen Grundlagen.
Workload	6 SWS / 12 LP
Kontaktstunden (h)	67,5 h
Selbststudium (h)	292,5 h

Wahlpflichtfach Kulturpolitik / -management

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 3: Kulturpolitik / -management Modul	
Kulturpolitik / -management	
Verantwortlich	–
Inhaltliche Beschreibung	Studiert werden drei Lehrveranstaltungen nach Wahl aus den Modulen Kulturpolitik, Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung oder Kulturmarketing
Workload	6 SWS / 12 LP
Kontaktstunden (h)	67,5 h
Selbststudium (h)	292,5 h

Studienbereich 4: Transdisziplinäre Kulturforschung

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 4: Transdisziplinäre Kulturforschung Modul 1	
Transdisziplinäre Kulturforschung	
Verantwortlich	Prof. Dr. Elberfeld
Inhaltliche Beschreibung	Lehrveranstaltungen zu grundlegenden Fragen der Kulturforschung in den Bereichen der Kulturtheorie, Kulturphilosophie, Kulturgeschichte oder Kultursoziologie. Eine Schwerpunktbildung liegt auf Lehrveranstaltungen zu transdisziplinären Fragestellungen, die im Austausch zwischen den Künsten und den genannten Bereichen entstehen, insbesondere unter Einbeziehung zeitgenössischer kultureller Phänomene.
Workload	4 SWS / 8 LP
Kontaktstunden (h)	45 h
Selbststudium (h)	195 h

Studienbereich 5: Praktikum / Praktische Forschungsarbeit

MA «Literarisches Schreiben» Studienbereich 5: Praktikum/ Praktische Forschungsarbeit Modul 1	
Praxismodul	
Verantwortlich	Berendts / Mentoren der Schreibforschungsprojekte
Inhaltliche Beschreibung	Praktikum im Bereich kultureller Berufsfelder. Anwendung wissenschaftlicher Kenntnisse in der Berufspraxis bzw. Praktische Forschungsarbeit in thematischer Verbindung mit dem Schreibforschungsprojekt (Studienbereich 1), z.B. Durchführung einer empirischen Feldforschung außerhalb des universitären Rahmens, Beobachtung und Dokumentation künstlerischer oder kulturvermittelnder Prozesse in oder außerhalb institutioneller Zusammenhänge, Durchführung eigener künstlerischer Forschungsprojekte oder Forschungsaufenthalte an entsprechenden (ausländischen) Forschungsinstituten
Workload Selbststudium (h)	10 LP 300 h

9. 1. 3. «Schweizerisches Literaturinstitut», Biel

„Der Studiengang BA in Literarischem Schreiben umfasst 180 ECTS und dauert drei Jahre im Vollzeitstudium (Teilzeitstudium ist nicht möglich). Das Lehrangebot ist in vier Modulgruppen unterteilt, wobei die Modulgruppe 1 (Individuelle Schreibprojekte) den Schwerpunkt des Studiums bildet.“⁴⁶⁶⁵

Modulgruppe 1 (Individuelle Schreibprojekte)

- Arbeit an längeren literarischen Texten und Projekten, die am Ende jedes Studienjahres evaluiert und präsentiert werden
- im dritten Jahr wird die literarische Abschlussarbeit in diesem Modul verfasst
- kontinuierliche, individuelle Begleitung der/des Studierenden durch die Mentorin, den Mentor

Modulgruppe 2 (Verschiedene Textformen)

- Schreibateliers zu unterschiedlichen Themen (z. B. Lyrik, Dramatik, Dialog oder Libretto)
- im ersten Jahr findet das Atelier wöchentlich für die ganze Sprachgruppe statt
- im zweiten und dritten Jahr werden die Ateliers individuell aus einem breiten Angebot zusammengestellt

Modulgruppe 3 (Theorie und Kontextualisierung)

- Textanalyse, Seminare zur Lektüre und Textinterpretation
- praxisbezogene Kurse zum Berufsfeld Literaturbetrieb
- Besuch von externen Kursen an den Partneruniversitäten Bern und Lausanne möglich

Modulgruppe 4 (Transdisziplinarität und Projekte)

- Literaturprojekte am Literaturinstitut
- Anrechnung von eigenen Projekten und Praktika als Studienleistung
- fächerübergreifendes Lehrangebot des Y – Institut für Transdisziplinarität (Projekte und Intensivwochen)

⁴⁶⁶⁵ <http://www.hkb.bfh.ch/de/studium/bachelor/baliteratur/studienaufbliteratur/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
Ebenso die nachfolgenden Passagen.

9. 1. 4. «Wiener Schreibpädagogik»

„6 aufeinander folgende Kurse à 21 Unterrichtseinheiten, Dauer einer UE: 50 min. Gesamtzahl der UE: 126. Angeboten werden 2–4 Kurse pro Jahr. Die Einheiten sind in Wochenenden geblockt, sie finden jeweils Freitag bis Sonntag (Uhrzeiten siehe aktuelle Lehrgangstermine) statt. 10 Wochenendworkshops nach Wahl: Angeboten werden jährlich 6–10 Workshops à 14 UE. Die Ausbildung kann in einer Mindestzeit von 2 Jahren absolviert werden. Eine längere Studiendauer ist möglich.“⁴⁶⁶⁶

Grundkurse (I und II)⁴⁶⁶⁷

In diesen Kursen werden didaktisch-methodische Grundlagen vermittelt: Spracharbeit und Sprachspiel, der freie Umgang mit Vorstellungen und Fantasie, Arbeit mit den Grundmaterialien des Dichtens.

LG Kurs I, **Sprachinszenierungen**, Christa Brauner

In diesem Kurs befassen wir uns mit Sprache als Organismus, als lebendiges Wesen, das – abgesehen von seiner Funktion als Kommunikationsinstrument – noch viele andere Qualitäten und Facetten aufweist. Wir arbeiten mit Sprache als Material und als Quelle, aus der spielerisch immer neue Text-Formen entstehen. Im Spannungsfeld von Intuition und Disziplin erlernen wir kreative Techniken wie Assoziation, Serielles Schreiben, Clusterarbeit, Verfremdung, etc. Erörterung methodischer und didaktischer Fragen. Keine Vorkenntnisse notwendig.

LG Kurs II, **Motivinszenierungen**, Petra Ganglbauer

Neben der Sprache sind Fantasie und Vorstellungen das grundlegende Material der Literatur. Der Kurs gibt eine Einführung in die spielerische Verwendung dieses Materials. Wir vertiefen unseren Zugang zum Schreiben, indem wir uns mit unterschiedlichen «äußeren» Anlässen des Schreibens befassen: Ein Thema, die Wahrnehmung der Welt oder unseres Selbst, die Leere wären einige Ausgangsorte. Wirklichkeitssinn wie Fantasie helfen uns dabei, hierfür eine jeweils entsprechende Form zu finden. Erörterung methodischer und didaktischer Fragen. Keine Vorkenntnisse notwendig.

Aufbaukurse (III und IV)

In den Aufbaukursen soll das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne zum Ausgangspunkt der schreibpädagogischen Auseinandersetzung gemacht werden. Der Regelkanon verschiedener Epochen, literarischer Kategorien und sprachlicher Konventionen wird spielerisch angeeignet und schreibend erprobt. Dabei geht es nicht um das Einüben oder Einhalten vorgeschriebener Gesetze, sondern um das Aufspüren latenter Inhalte in sprachlichen und literarischen Konventionen.

LG Kurs III, **Poetik I**, Christa Brauner

Wir nähern uns den potentiell [sic!] disziplinierenden Disziplinen Grammatik, Metrik, Stilistik auf möglichst undisziplinierte Weise: Wir experimentieren mit Sprachrhythmus, Versmaß, Endreim, Alliteration, Metapher, Anapher, Ellipse und anderen Stilmitteln, probieren aus, was

⁴⁶⁶⁶ <http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 02. 12. 2011.

⁴⁶⁶⁷ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/kurse.htm> – Zuletzt eingesehen am 02. 12. 2011. Ebenso die nachfolgenden Passagen.

sie leisten und nicht leisten können und erlauben uns, sie als von Menschen gemacht und damit auch als veränderbar zu erfahren.

LG Kurs IV, **Poetik II**, Petra Ganglbauer

Anhand von Textbeispielen werden traditionelle und zeitgenössische Strukturen des Dichtens analysiert, diskutiert und für das eigene Schreiben und die «Schreibpädagogik» fruchtbar gemacht.

Fortgeschrittenenkurse (V und VI)

In den beiden Fortgeschrittenenkursen geht es um die Auseinandersetzung mit den Kriterien von Kritik und Grenzüberschreitungen zum Visuellen, Akustischen und Darstellerischen.

LG Kurs V, **Vom Feedback zur Textanalyse**, Christa Brauner

Anhand von Texten der Teilnehmer/innen werden mögliche Kriterien einer die Feedback-Praxis weiterführenden Textkritik erarbeitet. Als Werkzeug zur Beurteilung und Überarbeitung eigener und fremder Texte wird gemeinsam ein Fragenkatalog entwickelt. Übungen in Feedback- und Kritikmoderation.

LG Kurs VI, **Sprache als Kunst**, Petra Ganglbauer

Wir befassen uns in dieser Werkstatt mit einem erweiterten Literaturbegriff: Wir erarbeiten Texte, die essentielles [sic!] Gestaltungselement anderer Kunstgattungen (Fotokunst, Klangkunst, Bildende Kunst, etc.) sind, bzw. in einen spannenden Kommunikationsprozess mit diesen treten.

Alternierende Workshops, hier exemplarisch jene des Frühjahrs 2012:⁴⁶⁶⁸

Termine Frühjahr 2012

BERUFSBILD «SCHREIBPÄDAGOGIK» Waltraud Lorenz/Irene Wondratsch (Pflichtworkshop im Rahmen der Ausbildung)

Inhalte dieses Workshops sind die Theorie des schöpferischen Prozesses, Potentiale [sic!], die gesellschaftspolitische Relevanz und Anwendungsfelder der «Schreibpädagogik», Tools und Skills für die berufliche Praxis. Spielerische Gruppenaktivitäten, Impulsreferate sowie Schreibsequenzen fördern den Austausch unter den TeilnehmerInnen und ermöglichen einen differenzierten Zugang zum eigenen Berufsweg. Durch die Option Fragen einzureichen, kann auch auf individuelle Bedürfnisse eingegangen werden.

TEXTPERFORMANCE-LABORATORIUM II Wie lassen sich Gedichte[/]Texte effektiv präsentieren? *Peter Waugh*

Der Besuch von TEXTPERFORMANCE-LABORATORIUM I ist nicht Voraussetzung. Inhalte dieses Workshops sind: Textbearbeitung und -präsentation. Verschiedene Ansätze zur Performance. Einsatz von Körper, Atem und Stimme. Kollaboratives Schreiben, Lesungsvorbereitung und Dramaturgie. Geräusche und Lautmalerei. Bühnenstrategien. Das Einbeziehen von Musik, Musikern, Kleininstrumenten, Kostümen, Masken und Requisiten. «Nicht-absichtlich und halb-absichtlich verfahren», Experiment und Improvisation.

⁴⁶⁶⁸ Vgl.: <http://www.schreibpaedagogik.com/workshops.htm> – Zuletzt eingesehen am 02. 12. 2011.

Ebenso die nachfolgenden Passagen.

BERUFSBILD AUTOR/IN Gesprächslabor *Petra Ganglbauer, Günter Vallaster. Zu Gast: Gerhard Ruiss (IG Autorinnen, Autoren)* (Pflichtworkshop im Rahmen der Ausbildung ab Lehrgangsdurchgang März 2010)

In diesem eintägigen Gesprächsforum werden anhand von eingereichten Fragen durch die Teilnehmenden und zusätzlichem Material Werdegang, ökonomische Bedingungen, Vernetzungsmöglichkeiten und vieles mehr, das zu dem existenziellen Bereichen des professionellen Autorentums zählt, besprochen. Auch angehende Schreibpädagog/inn/en sollen Einblick in die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Autor/inn/en haben, um ihre Teilnehmenden bei Bedarf auch darüber informieren zu können.

VOM MANUSKRIFT ZUM BUCH *Karin Ballauff, Petra Ganglbauer*

In dieser Werkstatt werden anhand konkreter Beispiele auf theoretische und praktische Weise jene Arbeitsschritte behandelt, die auf dem Weg vom Manuskript zum Buch liegen: Präsentation von Text und Selbstdarstellung der/des Autor/s/in, inhaltliche und formale Fragen, Fragen im Kontext der Kontaktaufnahme mit Verlagen, Vertragsbedingungen etc. Voraussetzung: Einsendung eines Exposé (Projektbeschreibung), maximal 10 Seiten Textproben des geplanten Buchprojekts sowie Angaben zu Person (und gegebenenfalls bisherigen Veröffentlichungen). Jede Einsendung wird im Rahmen des Workshops behandelt.

ESSAY - EIN VERSUCH PER DEFINITIONEM *Marlen Schachinger*

Geistreich soll er sein, dieser «große Bruder des Aphorismus». Außerdem eine persönliche Auseinandersetzung eines Autors, einer Autorin mit einem bestimmten Thema, einer Fragestellung, wobei der Gedankengang vor den Augen des Lesenden entwickelt wird. Alles in allem eine höchst spannende Form der Auseinandersetzung, die literarischen Ansprüchen durch Leichtigkeit, Witz und ausgefeilten Sprachstil ebenfalls Rechnung trägt und viel Raum zur persönlichen Gestaltung, zum Textexperiment lässt. Nach einer kurzen theoretischen Einführung werden exemplarische Essays verschiedener AutorInnen und Jahrhunderte besprochen, um alsdann eigene zu verfassen und am Feedback der Gruppe zu lernen.

DRAMATISCH SCHREIBEN *Lucas Cejpek*

Dieser Workshop bietet einen Überblick über die Möglichkeiten Dramatischen Schreibens. Anhand der Geschichte des Minidramas, das alle Gattungsgrenzen sprengt, wird die Geschichte der modernen Literatur in aller Kürze nachvollziehbar. Die unterschiedlichen Formen des Dramas können so als Anregung für die eigene (post)-dramatische Produktion fruchtbar gemacht werden. Voraussetzung: Eine eigene dramatische Arbeit im Umfang von max. einer Seite (33 Zeilen zu 55 Anschlägen) ist bis zwei Wochen vorher an den Workshop-Leiter zu schicken [...].

EPIK *Irene Wondratsch*

Wie finde ich Stoff für eine Erzählung oder einen Roman? Wie gestalte und strukturiere ich sie/ihn? In diesem Workshop beschäftigen wir uns mit dem Gattungsbegriff Epik, Plotentwicklung, Konflikt als zentrales Handlungselement, literarischen Figuren, Erzählperspektiven und Erzählzeit. Wir arbeiten an Material, Skizzen und Fragmenten für einen potentiell längeren Text.

RHETORIK FÜR AUTORINNEN *Christa Nebenführ*

Eine Einführung in die Grundlagen der Atemtechnik und Stimmführung sowie die Erörterung der wichtigsten Ausspracheregeln und ein Training für selbstsicheres, gelassenes Auftreten individuellen Zuschnitts bei der Präsentation von Texten. Gelegenheit für Feedback und Fragen

der TeilnehmerInnen. Bitte mitbringen: eigene Texte, bequeme Kleidung. Wir gehen nach Vera Balser-Eberle: Sprechtechnisches Übungsbuch vor, dem auch eine neu aufgenommene CD mit Beispielen beiliegt.

VERGESSENES WIEDERGEWINNEN – AUTOBIOGRAFISCHES SCHREIBEN *Waltraud Lorenz*

Lebensgeschichte ist nur scheinbar Vergangenheit. Im Erinnern und Niederschreiben, durch die Resonanz der Gruppe, durch den Vergleich eigener und fremder Erfahrungen gewinnen wir neue Sichtweisen. Vergessene Einzelheiten steigen auf und wir können Sinnzusammenhänge erkennen. Schreibend dringen wir in die eigene Vergangenheit vor und machen sie uns neu zu Eigen. In diesem Workshop arbeiten wir mit Schreibübungen, bei denen dieser Aspekt der Selbsterfahrung im Vordergrund steht. Dazu gehören Experimente mit verschiedenen Zeitebenen und Erzählperspektiven und die Erprobung assoziativer statt linearer Erzählweisen. Der WS ist anrechenbar als Aus- bzw. Weiterbildung für Lebens- und SozialberaterInnen.

9. 1. 5. «Sprachkunst», Wien

Curriculum

Bachelorstudium

Dauer: 6 Semester

Studienkennzahl: 033170

beschlossen vom Senat der Universität für angewandte Kunst Wien am 15. 04. 2010

Lehrveranstaltungstypen

- Künstlerischer Einzelunterricht (KE): Setzt sich aus künstlerischen, wissenschaftlichen, theoretischen und praktischen Lehrinhalten zusammen; der künstlerische Einzelunterricht beinhaltet eine individuelle Betreuung der Studierenden. Die Zahl der TeilnehmerInnen kann begrenzt werden.
- Vorlesungen (VO): Dienen der Wissensvermittlung und führen die Studierenden in die wesentlichen Teile des Faches, seinen Aufbau und hauptsächlichen Inhalt ein.
- Übungen (UE): Dienen der Vermittlung und Erprobung von künstlerischen, wissenschaftlichen und/oder technischen Fertigkeiten und Fähigkeiten. Die Zahl der TeilnehmerInnen kann begrenzt werden.
- Vorlesung und Übung (VU): Eine Kombination von Vorlesung und Übung. Die Zahl der TeilnehmerInnen kann begrenzt werden.
- Workshops (WSP): Sind Blocklehrveranstaltungen, die der intensiven Auseinandersetzung mit einem bestimmten Thema dienen. Die Zahl der TeilnehmerInnen kann begrenzt werden.
- Konversatorien (KO): Dienen dem vertiefenden wissenschaftlichen Diskurs in Teilbereichen eines Faches und leiten zu selbständiger wissenschaftlich/künstlerischer Auseinandersetzung an. Die Zahl der TeilnehmerInnen kann begrenzt werden.
- Exkursionen (EX): Dienen der Veranschaulichung von Lehrinhalten. Die Zahl der TeilnehmerInnen kann begrenzt werden.
- Projektarbeit (PA): Ermöglicht in besonderem Maße die selbständige Arbeit an zusammenhängenden Themen- bzw. Problemstellung. Die Zahl der TeilnehmerInnen kann begrenzt werden.
- Seminare (SE): Dienen der vertieften wissenschaftlichen/künstlerischen Beschäftigung mit einem Teilbereich oder Spezialgebiet eines Faches. Von den TeilnehmerInnen werden eigenständige Leistungen gefordert. Beschränkte TeilnehmerInnenzahl.
- Proseminare (PS): Dienen der Vorbereitung auf das wissenschaftliche/künstlerische Arbeiten, der Einführung in die Fachliteratur sowie der exemplarischen Arbeitstechniken. Beschränkte TeilnehmerInnenzahl.

Studienverlauf

Erstes Semester

Lehrveranstaltung	Semester- stunden	Art der Lehrveran- staltung	ECTS Credits	Erläuterungen
Individuelle Produktion Kurzprosa, mediale und transmediale Formen des Erzählens	10	KE	10	
Kurzprosa	5	WSP	5	
Mediale und transmediale Formen des Erzählens	5	WSP	5	
Einführung in das Studium der «Sprachkunst»	4	VU	4	
Einführung: Formen des Erzählens	4	VU	4	
Werkstattberichte AutorInnen, experimentelle, mediale und transmediale GestalterInnen	2	VO	2	in Form einer Ringvorlesung
Freie Wahlfächer aus anderen Studienrichtungen	2	alle Arten möglich	2	aus dem Lehrangebot anderer Studienrichtunge n frei wählbar

Zweites Semester

Lehrveranstaltung	Semester- stunden	Art der Lehrveran- staltung	ECTS Credits	Erläuterungen
Individuelle Produktion: Essay, Text und visuelle Medien	7	KE	11	
Künstlerische Projektarbeit 1	4	PA	6	
Essay (Theorie, Technik, Wirkung) Literatur und Politik	4	VU	4	
Experimentelle und mediale Formen 1, Translinguale Literatur (Visuelle Poesie, Konkrete Poesie), Bildsprachen, Visuelle Formen der Erzählung	4	VU	4	
Freie Wahlfächer aus anderen Studienrichtungen	5	alle Arten möglich	5	frei wählbar

Drittes Semester

Lehrveranstaltung	Semester- stunden	Art der Lehrveran- staltung	ECTS Credits	Erläuterungen
Individuelle Produktion: Lyrik, Performance, Pop, Sound	7	KE	11	
Interdisziplinäre Künstlerische Projektarbeit 2, mindestens zwei künstlerische und/oder wissenschaftliche Disziplinen	3	PA	6	
Lyrik (Theorie, Technik, Wirkung) Lyrische Poetik, Biografie als Material	4	VU	4	
Experimentelle und mediale Formen 2, Performance, Pop, Soundpoetry, Spoken Word PoetryVU	4	VU	4	
Freie Wahlfächer aus anderen Studienrichtungen	5	alle Arten möglich	5	frei wählbar

Viertes Semester

Lehrveranstaltung	Semester- stunden	Art der Lehrveran- staltung	ECTS Credits	Erläuterungen
Individuelle Produktion: Drama, Hypertext und Hypermedia	7	KE	11	
Interdisziplinäre Künstlerische Projektarbeit 2, mindestens zwei künstlerische und/oder wissenschaftliche Disziplinen	3	PA	6	
Drama (Theorie, Technik, Wirkung) Dramaturgien, Verwertung dramatischer Formen	4	VU	4	
Experimentelle und mediale Formen 3, Neon-lineare Erzählformen, Hypertext, Hypermediale Gestaltung, Text & Pictorial Turn	4	VU	4	
Freie Wahlfächer aus anderen Studienrichtungen	6	alle Arten möglich	6	frei wählbar

Fünftes Semester

Lehrveranstaltung	Semester- stunden	Art der Lehrveran- staltung	ECTS Credits	Erläuterungen
Individuelle Produktion: Prosaformen 1	6	KE	9	
Prosaformen 1 (Theorie, Technik, Wirkung) Novelle, Roman	4	VU	4	
Experimentelle und mediale Formen 4, Geschichte/Konzepte der Medienkunst, Strategien/Konzepte transmedialer Gestaltung	4	VU	4	
Betriebssystem Literatur, Kritik, Verlags- und Publikationswesen, Lektorat, Literatur als Beruf, wissenschaftliches Arbeiten	2	VU	2	
Freie Wahlfächer aus anderen Studienrichtungen	7	alle Arten möglich	7	frei wählbar

Sechstes Semester

Lehrveranstaltung	Semester- stunden	Art der Lehrveran- staltung	ECTS Credits	Erläuterungen
Individuelle Produktion: Prosaformen 2	6	KE	9	
Prosaformen 2 (Theorie, Technik, Wirkung) Novelle, Roman	4	VU	4	
Experimentelle und mediale Formen 5	4	VU	4	
Betriebssystem Literatur, Kritik, Verlags- und Publikationswesen, Lektorat, Literatur als Beruf, wissenschaftliches Arbeiten	2	VU	2	
Projekt Künstlerische Bachelorarbeit aus Essay, Drama, Prosaformen, Experimentelle und mediale Formen, Hypertext oder Hypermedia	4	PA	12	

9. 2. Tabellarischer Vergleich ausgewählter Institute

«EACWP»

	Aleph-Écriture	Casa de Letras	Escola d'Espectura Ateneu Barceloné
Adresse	7, rue Saint-Jacques 75005 Paris Frankreich	Peru 375 8vo Piso - Ciudad de Buenos Aires Argentinien	Canuda, 6 - 08002 Barcelona Spanien
Existiert seit	1985	2006	1998
Schwerpunkt-setzung	offen für alle Gattungen je nach individueller Schwerpunktsetzung, wobei Prosa-Fokus leicht dominant, auch Angebote zu autobiographischem Schreiben sowie Ausbildung für Lehrende im Bereich des Schreibens	mündliches Erzählen, Kinder- und Jugendliteratur, Narrative Prosa und Drama	Kurse in katalanisch, teilweise spanisch, «Literarisches Schreiben» sowie Verlagswesen, Lektoratsarbeit, Buchhandel
Geleitet von	Alain André	Blanca Herrera, Carlos Lutteral	Jordi Muñoz Pau Pérez
Uni?	privat	Verein	privat
Gibt es ein Auswahlverfahren? Bewerbung? Einzelgespräch?	-	k. A.	k. A.
Benotung? Abschlussarbeit?	- literarischer Text	-	-
Unterrichten überwiegend AutorInnen?	Primärwissende der Fachgebiete Literatur, Journalismus, Literaturwissenschaft, Dramaturgie Sozialberufe etc.	Primärwissende (Literatur, Theater); auffallend viele sind zudem AkademikerInnen (LiteraturwissenschaftlerInnen, PhilosophInnen etc.)	ja, ergänzt durch WissenschaftlerInnen, bildende KünstlerInnen etc. für die anderen Fachbereiche
Seminare / Kleingruppen / Einzelunterricht in welchem Verhältnis	Seminare; Einzelunterricht ist möglich (Mentorat)		ja ja
Wie viele Neuaufnahmen pro Semester?	k. A.	k. A.	k. A.
Wie finanziert? Sind Kosten seitens der Studierenden zu tragen?	Zwischen 1.080 bis 2.340 € im Jahr, je nach Ausbildungsformat. im 3. Jahr 680 bis 1.360€. Stipendien: keine	ja variiert je nach Dauer des Seminars, rund 33 \$ pro Stunde	ja 14 bis 16 € die Stunde
Dauer der Ausbildung?	ca. 1-4 Jahre (modulares System)	variabel, modular; rund 4 Jahre	
Ist Lesen ein Thema?	ja	ja	k. A.
Ist literarisches Übersetzen ein Thema?	-	-	teilweise
Andere Besonderheiten	„The institute Aleph Ecriture in Paris, which was founded in 1985, offers courses to some 3000 people	Kooperation mit dem Festival intercultural de cuentos de Québec	teilweise auch Seminare auf Spanisch

	throughout France.“ (Cerutti, Sofie)		
Literaturzeitschrift der StudentInnen od. Ä.	k. A.	k. A.	k. A.
AbsolventInnen – Publikationen anteilig	k. A:	k. A.	k. A.
Kommentare	www.aleph-ecriture.fr/	www.casadeletras.com.ar	www.escoladescriptura.org/

	Escuela de Escritores Alonso Quijano	Literární akademie Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého	Escuela de Escritores
Adresse	Hotel Convento de Santa Clara, Plaza Santa Clara s/n – 13600 Alcázar de San Juan – Ciudad Real	Na Pankráci 54 140 00 Praha 4 Tschechische Republik	S. L. B84364181 Domicilio S. L. - Francisco de Rojas 2, 1º dcha. (28010) de Madrid
Existiert seit	2003	2000	2003
Schwerpunktsetzung	Creative Writing, Tailor-made courses whether for universities or colleges, Teachers Training courses, Spoken Language. Special training programmes in the fields of literary writing and storytelling .	prose, poetry, drama or scriptwriting	Prosa, Lyrik, Film, Blogs
Geleitet von	Paloma Mayordomo Caro	Rector – Prof. PhDr. Petr Čornej, DrSc., historian and literary historian; 3 VizerektorInnen;	Javier Sagarna
Uni?	Campus Alonso Quijano. Collaboration with different institutions and Universities.	Privatuniversität	privates Institut (kein Curriculum, aber bestimmte Reihenfolge der Kurse wird empfohlen)
Auswahlverfahren? Bewerbung? Einzelgespräch?	There is a selection process depending on the group, the course and the interest of the student. We give support and advice. Letters of invitation only for cultural events.	ja 5 S. Textproben ja inkl. Englischprüfung	nur für proyectos narrativos, die Abschlussklasse
Benotung? Abschlussarbeit?	Depending on the Universities or Institutions. A certificate is issued for each student at the end of the course, provided he or she has attended the classes and reached the expected level.	ja ja	k. A. ja (inkl. Examen)
Unterrichten überwiegend AutorInnen?	Not only writers, but university teachers, and people with a recognised background in the field of Creative Writing and	The teaching staff comprises prominent Czech writers, journalists and translators, as well as leading scholars (literary critics, linguists,	ja

	Humanities.	philosophers, historians) with a professional background at various state universities.	
Seminare / Kleingruppen / Einzelunterricht in welchem Verhältnis	ja ja ja		virtuelle Klassen reale Klassen
Wie viele Neuaufnahmen pro Semester?	Mainly, we try to perform our classes with small groups. In cultural events we normally have an attendance record.	Altersgrenze (<26 jährige werden bevorzugt aufgenommen)	15 maximal pro Kurs/Workshop, rund 40 Kurse werden angeboten (>16)
Wie finanziert? Sind Kosten seitens der Studierenden zu tragen?	We get financed by both, private and public funding.	Lehrgebühren: BA 59.000 CZK p. a. MA 50.000 CZK p. a. (geringe Anzahl an Stipendien)	ja (rund 10 bis 11 € je Stunde)
Dauer der Ausbildung?	variabel	3 Jahre Bachelor of Fine Arts (als Präsenz- und als Fernstudium); 2 Jahre Master of Fine Arts (PhD ist in Vorbereitung)	3 Jahre (wird empfohlen; danach kann mit Master abgeschlossen werden)
Ist Lesen ein Thema?	ja	ja	ja
Ist literarisches Übersetzen ein Thema?	Not really, but could be a topic.	All students are required to study English (along with the literature and culture of English-speaking countries) and one other foreign language (French, German, Russian or Spanish). Theoretical subjects include history of literature and art, literary theory, translation, philosophy, cultural history and anthropology, linguistics, psychology, rhetoric or theatre.	derzeit noch nicht, sei aber in Diskussion
Andere Besonderheiten	As a Campus, we are able to provide accommodation at the Hotel Convento de Santa Clara, where we have our teaching classes and all the facilities.	Englisch ist Pflicht, eine zweite Fremdsprache ebenso Erasmus Partnerschaften mit: University of Glasgow (UK) University of Jyväskylä (Finland) Partners in the Czech Republic BookWorld – the largest Czech book fair and a major literary festival (Literary Academy is involved in organizing the support programme) Café Fra – literary café where regular readings of LA	„<Internet is our biggest area right now,> says Javier Sagarna, of the private school in Madrid. <We have a wide range of online courses: prose, poetry, screen writing, writing for TV. About 350 students use our services every month, 30 percent of whom are Latin American.>“ (Cerutti, Sofie)

		students and teachers take place TV Nova – largest Czech private TV (member of CME)	
Literaturzeitschrift der StudentInnen od. Ä.	«Escribe»	Series <i>Prvotiny (First Works)</i> In this series, Literary Academy publishes selected writings of its students. 27 First Works have been published since 2002, comprising prose, poetry and non-fiction. The graphic design of the series was created by Petr Babák; the 2005 set of eight First Works received the prestigious Most Beautiful Book of the Year award.	Jahresanthologie
AbsolventInnen – Publikationen anteilig	Most of them.	siehe Webpage	k. A.
Kommentare		Foreign guests at LA Fulbright scholar • Barth Healey, The New York Times, USA (summer term 2003) Classes • Krzysztof Zanussi, Poland (2001) • Arnošt Lustig, USA (2001, 2002) • Alessandro Baricco, Italy (2002) • Christian Ide Hintze, Austria (2005) • Fiona Sampson, UK (2005) • Daniel Rothenbühler, Switzerland (2006) • Amir Or, Israel (2006) • Reijo Virtanen, Finland (2006) • Margaret Anne Clarke, UK (2008) • Risto Ahti, Finland (2008) • Patrick McGuinness, UK (2008) • Harri István Mäki, Finland (2009) Lectures, discussions (selection) • Helena Kosková, Sweden (2003) • Oleg Malevitch, Russia (2003) • Brian Keenan, Ireland (2004)	

		• Sjarhej Smatrychenko, Belarus (2004) • Robert Fulghum, US (2005) • Israel Horovitz, US (2006) • Danièle Boone, France (2006) • Alan Yaffe, US (2006) • Martin Kralovský, Slovakia (2006) • Mark Davidov, US (2007) • Amanda Hopkinson, UK (2007) • Joseph Grim Feinberg, USA (2007)	
www	www.hotelconventosantaclar a.com -www.culturalaq.com	www.literarniakademie.cz/	www.escueladeescritores.co m/

	Oriveden Opisto	Scuola Holden
Adresse	Koulutie 5 35300 Orivesi Finnland	Corso Dante 118, 10126 Torino Italien
Existiert seit	1909	1994
Schwerpunktsetzung	Creative Writing, Musik, Bildende Kunst	Storytelling als Ausgangsbasis (narratives Konzept) im Bereich Prosa, Film, Web
Geleitet von	Hannu Patamaa	Lea Iandiorio
Uni?	College, Volkshochschule	privat
Gibt es ein Auswahlverfahren? Bewerbung? Einzelgespräch?	ja, auf Basis der eingereichten Texte	ja (3 S. literarisches Selbstporträt) ja mit expliziter Aufgabenstellung und Motivationsgespräch
Benotung? Abschlussarbeit?	teilweise	ja ja
Unterrichten überwiegend AutorInnen?	AutorInnen, WissenschaftlerInnen, VerlegerInnen	ja

Seminare / Kleingruppen /Einzelunterricht	ja ja ja	max. 15 pro Klasse (Einzeltutorien sind online möglich)
Wie viele Neuaufnahmen pro Semester?	20 bis 35	30 (Alter: 20–32 Jahre) (Holden Gymnasium: <20; virtuelle Klassen)
Wie finanziert? Sind Kosten seitens der Studierenden zu tragen?	„Private foundations, State and tuition fees.“ (Johannes Keltto, E-Mail-Auskunft, 07. 02. 2012)	ja variieren stark zwischen 10 € (WS) und 42,50 € (Einzeltutorium) die Einheit je nach Kursformat; Cerutti, Sofie: gesamte Ausbildung rund 4.000,- € 10 Stipendiumsplätze pro Jahr
Dauer der Ausbildung?	Basisausbildung: 1 Jahr danach Kurzworkshops	2 Jahre
Ist Lesen ein Thema?	ja	ja, Leselisten der Klassiker
Ist literarisches Übersetzen ein Thema?	ja	bislang nicht, ein Wahlmodul hierzu ist in Planung
Andere Besonderheiten	„Creative works are not graded. Literary theory or history courses are graded. Students get final grades after they have done whole year program. We have to give grades because our school system requires them.“ (Johannes Keltto, E- Mail-Auskunft, 07. 02. 2012)	Virtuelle Einzelbetreuungskurse existieren, stellen aber nicht den Hauptarbeitsschwerpunkt: „Didactic director Gianluca Pallaro: <We have online courses for people who live too far away from the city, or who for other reasons can't do the full-time education. You are given the theory and assigned a personal tutor. You send your exercises by email, after which the tutor provides you with feedback. There are no online classes, it's still one-on-one.> According to Pallaro, there will be more and more online courses in the future. <We're in a transition period right now. We want to attract a lot more students, and online courses will be a major part of that.>“ (Cerutti, Sofie)
Literaturzeitschrift der StudentInnen od. Ä.	die Herausgabe einer Literaturzeitschrift ist Thema des Unterrichts	nein
AbsolventInnen – Publikationen anteilig		k. A.

Kommentare		Als Präsident fungiert Alessandro Baricco, der die Schule anregte und dessen Werke auch immer wieder im Unterricht thematisiert werden, er selbst lehrt hin und wieder. Auch in Bezug auf die Entwicklung der Fachdidaktik ist er eingebunden
	www.orivedenopisto.fi/	www.scuolaholden.it/

Quellen:

- Webpages der einzelnen Institute sowie Interviews mit den Lehrenden

sowie:

- Gianluca Pallaro, E-Mail Auskunft, 22.12.20011.
- Johannes Keltto, E-Mail-Auskunft, 07. 02. 2012.
- Cerutti, Sofie: Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL: http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346
– Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.

Deutschland – Schweiz – Österreich

	Deutsches Literaturinstitut Leipzig	Kreatives Schreiben & Kulturjournalismus, Universität Hildesheim	Schweizerisches Literaturinstitut
Adresse	Deutsches Literaturinstitut Leipzig («DLL») Wächterstraße 34 04107 Leipzig	Universität Hildesheim Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft Domänenstr. 1 31141 Hildesheim	Hochschule der Künste Bern Schweizerisches Literaturinstitut Rockhall IV Seevorstadt 99 CH-2502 Biel/Bienne
Existiert seit	1995 (zuvor als «Institut Johannes R. Becher», DDR, 1955)	1999	Oktober 2006
Schwerpunkt- setzung	Prosa, Lyrik, Drama	«Literarisches Schreiben» sowie Kulturjournalismus	Mehrsprachig (französisch, deutsch)
Geleitet von	Hans Ulrich Treichel Josef Haslinger	Hanns-Josef Ortheil	Marie Caffari
Uni? Verein?	Universität	Universität	Fachbereich der Hochschule der Künste
Gibt es ein Auswahlver- fahren? Bewerbungs- gespräch?	ja ja	ja ja	Ja 20 Seiten maximal, Gattung ist freigestellt Eignungsgespräch
Benotung? Abschlussarbeit?	ja ja	ja ja	nein ja
Unterrichten überwiegend AutorInnen?	ja	ja	Künstlerischen Fächer: ja
Seminare / Kleingruppen /Einzelunterricht	ja	ja	Mentoring
Wie viele Neuaufnahmen pro Semester?			12 pro Klasse, 15 werden pro Jahr aufgenommen
Wie finanziert?	k. A.	k. A.	k. A.
Dauer der Ausbildung?	BA MA	BA MA	Bachelor: 3 Jahre Danach Master möglich
Ist Lesen ein Thema?	ja	ja	teilweise
Ist literarisches Übersetzen ein Thema?	nein	nein	ja
Andere Besonderheiten	k. A.	k. A.	Walmodul Poetik
Literaturzeitschri- ft der StudentInnen od. Ä.	Tippgemeinschaft	BELLA triste	La Liesette Littéraire
Kommentare www	k. A. http://www.uni-leipzig.de/dll/index.html	k. A. http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=856	30 % Kontakt-, 70 % Eigenstudium http://www.hkb.bfh.ch/de/studium/fachbereiche/sli/

Österreich	Studium Sprachkunst	schule für dichtung «sfd»	Leondinger Akademie für Literatur
Adresse	Universität für angewandte Kunst, Oskar Kokoschka Platz 2 1010 Wien	Mariahilfer Str. 88a/III/7 1070 Wien	44er-Haus Stadtplatz 1 4060 Leonding
Existiert seit	WS 2009	1991	2005
Schwerpunkt	Prosa, Lyrik, Drama mit besonderer Berücksichtigung multimedialer Formen	• diskussion der lehr- und lernbarkeit von literatur • multimediale & multilinguale aspekte • sprachpolitische situation • digitale und analoge klassen • lesungen / performances / vorträge / ausstellungen • publikation von büchern, cds, videos, internetseiten • schrift-, audio-, video-archiv: sammlung und dokumentation relevanter publikationen	Prosa, Lyrik, Drama
Geleitet von	Robert Schindel Sabine Scholl	Christian Ide Hintze (seit 1991) SE: div. Lehrende	Gustav Ernst, Karin Fleischanderl; GastdozentInnen
Uni? Verein?	Bakkalaureats-Studium	gemeinnütziger Verein	k. A.
Auswahl- verfahren? Bewerbungs- gespräch?	Bewerbung (5 S.), schriftl. Klausur, Gespräch	Teilweise (Entscheidung des Lehrenden)	Bewerbung (5–10 S.)
Benotung? Abschluss- arbeit?	ja ja	nein nein	nein nein
Unterrichten AutorInnen?	ja	ja	ja
Seminare / Kleingruppen	versch. Formen in der Werkstätte bis max. 15	Gruppengröße differiert, kein Einzelunterricht; Tutoriumsgespräche möglich	Kleingruppen
Neuaufnahmen / Semester?	maximal 20	verschieden	max. 13 pro Klasse
Wie finanziert?	Universität	teilweise Lehrgebühr (Internetklassen: kostenfrei; reale Klassen derzeit nur in Kooperation mit anderen Schulen/Instituten veranstaltet)	Lehrgebühr (3.200 € für 2 Semester, 8 WE- Blöcke zu je ca. 22 Stunden; entspricht ca. 18 € / Stunde) ⁴⁶⁶⁹
Dauer der Ausbildung?	Bachelorstudium, 6 Semester	punktuell	einjährig, November bis Juni
Ist Lesen ein Thema? (als eigenes SE?)	teilweise, in Form von Lektürehinweisen (nein)	teilweise (nein)	teilweise (nein)

⁴⁶⁶⁹ Im Hinblick auf die Preisgestaltung ist leider nur schwer ein Vergleich möglich. Manche geben die Seminarzeit inkl., andere exkl. der Pausen an, manche Institute haben Einheiten zu 50 Minuten, andere zu 60. Hier kann daher nur eine allgemeine Tendenz aufgezeigt werden.

	Studium Sprachkunst	schule für dichtung	Leondinger Akademie für Literatur
Ist literarisches Übersetzen ein Thema?	in Planung eventuell	ja	auf Wunsch
Andere Besonderheiten	Experimentelle und mediale Formen, Betriebssystem Literatur, Medientheorie und Mediendramaturgie	multimediale und multilinguale aspekte, virtuelle akademie seit 1997: www.sfd.at	acht 3-tägige Wochenend-Workshops
Hg. einer Literaturzeit-schrift od. Ä.	lautSchrift (erstmalig 2011)	Teilweise Anthologien zu einzelnen Lehrenden	k. A.
Absol-ventInnen	noch keine	k. A.	k. A.
Kommentare	Institut befindet sich erst im Aufbau	Kein Ort der Ausbildung, sondern eine Möglichkeit der Begegnung; 3 Manifeste zur Rechtschreibreform (Kleinschreibung); Im SE entstandenen Texte dürfen von der «sfd» abgedruckt etc. werden. Kooperationen mit anderen in der EACWP vereinigten Schulen sowie punktuell mit dem Studium Sprachkunst	k. A.
www	www.dieangewandte.at	www.sfd.at	www.kolik.at/akademie.php

Österreich	Wiener Schreibpädagogik (BOeS)	schreibwerkstatt wurzelhof langschlag	Institut für Narrative Kunst
Adresse	Gurkgasse 43/15 1140 Wien	Kulturverein Wurzelhof 3921 Langschlag 36	Tiefer Graben 23 1010 Wien
Existiert seit	1998	2003	SS 2009
Schwerpunkt	Prosa, Lyrik, Drama sowie Schreibpädagogik		Prosa, lyrische Prosa, Lyrik, Drama Weiterführende Module: alternierend: diverse Genres, Story Workshop, Poetik, Literarischer Salon Literaturbetrieb, Buchhaltung für freiberufliche KünstlerInnen, Interviewtechnik, PR ...
Geleitet von	Christa Brauner Petra Ganglbauer, SE: div. Lehrende	k. A.	Arno Aschauer Marlen Schachinger SE: div. GastdozentInnen
Uni? Verein?	gemeinnütziger Verein	k. A.	gemeinnütziger Verein
Auswahlverfahren? Bewerbungsgespräch?	k. A.	nein	Bewerbung (10 S.), Gespräch
Benotung? Abschlussarbeit?	Zertifikat ist möglich —	nein	nein ja
Unterrichten AutorInnen?	teilweise	ja	ja
Seminare / Kleingruppen	Kleingruppen	Kleingruppen (7–10)	Kleingruppen, Einzeltutorium
Neuaufnahmen pro Semester?	k. A.	7–10 pro Klasse	7–10 pro Klasse
Wie finanziert?	Lehrgebühr (2.100,- für 266 Einheiten; entspricht ca 8 € / Stunde)	Lehrgebühr (zw. 185 und 275 € für einen Wochenendblock; entspricht ca. 12 € / Stunde im Durchschnitt)	Lehrgebühr (je nach Wahl der Module, ab 2.700 € für 6 Semester; bzw. 10 € / Stunde)
Dauer der Ausbildung?	4 Semester (gesamt: 6 Kurse, 10 WS; Modul-System)	Ringseminare	6 Semester

	Wiener Schreibpädagogik (BOeS)	schreibwerkstatt wurzelhof langschlag	Institut für Narrative Kunst
Ist Lesen ein Thema? (als eigenes SE?)	teilweise (nein)	nein	ja (ja)
Ist literarisches Übersetzen ein Thema?	nein	nein	Wird jeweils im SS angeboten
Andere Besonderheiten	Zielgruppe: Schriftsteller/innen, Bibliothekar/innen, Germanist/innen; PädagogInnen; Alle Menschen, die gern schreiben und sich ein neues Berufsfeld erschließen wollen.		Einblicke in Literaturbetrieb, Pflicht-Praktikum, Lektüre&Kritik
Hg. einer Literaturzeitschrift od. Ä.	k. A.	(für die Zukunft geplant)	schreibSPUREN
AbsolventInnen	k. A.	k. A.	noch keine
Kommentare www	www.schreibpaedagogik.com	www.schreibwerkstatt.at	k. A.

Quellen: Neben den Interviews auch folgende Webpages – Zuletzt eingesehen am 09.12.2011:

http://service.uni-ak.ac.at/pdf/sp/170_2009U_00.pdf
http://service.uni-ak.ac.at/4DCGI/sp_display?170?2009U?00?&1418ed9g&
<http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1236806459402&reserve-mode=active>
www.sfd.at
<http://www.kolik.at/akademie.php>
<http://www.leonding.at/index.php?id=244>
http://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Ernst
<http://www.schreibpaedagogik.com>
http://www.schreibpaedagogik.com/docs/SP_BOeS.pdf

9. 3. Bisherige Klassen der «schule für dichtung»

Analoge Klassenräume⁴⁶⁷⁰

Lehrende	Monat/Jahr/ Ort	Fachbereich	Sprache
Anne Waldman	04/1992	Schnitttechniken, Textcollagen, Traumsequenzen	Englisch
Anselm Hollo	04/1992	Übersetzungstechniken	Englisch/ Deutsch
Jack Collom	04/1992	Lyrik für Kinder	Englisch/ Deutsch
Jackson Mac Low	04/1992	Lyrik	Englisch
Anne Tardos	04/1992	Mehrsprachiges Schreiben	Englisch/ Deutsch/ Ungarisch/ Französisch
Gerhard Rühm	04/1992	Poetische Kurztexte	Deutsch
Wolfgang Bauer	04/1992	Schlechte Kurztexte	Deutsch
Peter Gosse	04/1992	Lyrik	Deutsch
H. C. Artmann	04/1992	Lyrik	Deutsch
Arnold Keyserling	04/1992	Glossolalie	Deutsch
Gerhard Jaschke	04/1992	Anagramme, Lipogramme ...	Deutsch
Gerwalt Brandl	04/1992	Schreiben und Autobiographie	Deutsch
H. C. Artmann	09/1992	Lyrik	Deutsch
Wolfgang Bauer	09/1992	Lyrik, Prosa, Drama	Deutsch
Henri Chopin	09/1992	Poésie sonore, poésie graphique	Englisch/ Französisch
Inger Christensen	09/1992	Lyrik	Deutsch
Peter Gosse	09/1992	Verstechnik	Deutsch
Marianne Gruber	09/1992	Prosa: Schreibhemmungen, Inspiration – Texta	Deutsch
Christian Ide Hintze	09/1992	Performance	Deutsch/ Lautsprache
Huynh Khai Vinh	09/1992	Lyrik	Deutsch
Gerhard Kofler	09/1992	Lyrik	Deutsch/Italien Spanisch/Französisch
Gordon Lish	09/1992	Poetics of fiction	Englisch
Ferdinand Schmatz	09/1992	Lyrik	Deutsch
Liesl Ujvary	09/1992	Prosa	Deutsch
Christian Ide Hintze	19.03. – 06.04.1993	Sprechstimme	Deutsch
H. C. Artmann	04/1993	Montagetechnik	Deutsch
Andrej Bitov	04/1993	Genre und Schreibprozess	Englisch
Henri Chopin	04/1993	Poésie sonore – poésie graphique	Französisch/ Englisch
Inger Christensen	04/1993	Lyrik: Form und Formlosigkeit	Deutsch
Jack Collom	04/1993	Kinderklasse: Lyrik	Deutsch
Christian Loidl	04/1993	Lesen für Schreibende	Deutsch
Vladimir I. Novikov	04/1993	Lyrik: Ironie, Humor	Englisch
Jackson Mac Low	04/1993	Der literarische Einfall	Englisch
Peter Rosei	04/1993	Prosa, Essay und Lyrik	Deutsch
Ginka Steinwachs	04/1993	Bodywriting: Literatur im Liegen	Deutsch
Anne Tardos	04/1993	Mehrsprachiges Schreiben	Englisch/ Französisch/ Ungarisch/ Deutsch
Armin Turnher	04/1993	Schreiben & Journalismus	Deutsch

⁴⁶⁷⁰ Vgl.: «sfd» – Verzeichnis der analogen Klassen, «sfd»-Archiv; sowie Ausschreibungen 2010

Lehrende	Monat/Jahr/Ort	Fachbereich	Sprache
H. C. Artmann	07/1993	Montagetechnik	Deutsch
Wolfgang Bauer	07/1993	Form ist Inhalt – Inhalt ist Form	Deutsch
Marianne Gruber	07/1993	Prosa: Landschaft	Deutsch
Christian Ide Hintze	07/1993	Sprechstimme	Deutsch
H. C. Artmann	09/1993	Lyrik: Entwurf & Ausarbeitung	Deutsch
Wolfgang Bauer	09/1993	Form ist Inhalt – Inhalt ist Form	Deutsch
Allen Ginsberg	09/1993	Mind Writing Slogans	Englisch
Christian Ide Hintze	09/1993	Phonetik – Solo & Chor	Deutsch
Christine Huber	09/1993	Lyrik: das einzelne Wort: ausloten, verdichten, kombinieren	Deutsch
Andrew Schelling	09/1993	Empty Words and Magpie Scholars	Englisch
Rolf Schwendter	09/1993	Lyrik: Kleinformen	Deutsch
Anne Waldman	09/1993	Imagination	Englisch
Serafettin Yildiz	09/1993	Lyrik/Prosa: Schreiben zwischen den Kulturen	Deutsch
Dorothea Zeemann	09/1993	Prosa: Erkenntnis, Ruhm, Geld?	Deutsch
Inger Christensen	04/1994	Lyrik: Beobachtung, Form, Zuversicht	Deutsch
Jack Collom	04/1994	Kinder & Lyrik	Englisch
Bodo Hell Hil de Gard	04/1994	Bild & Text	Deutsch
Sainkho Namtchyla	04/1994	Stimmlaboratorium	Englisch
Luise F. Pusch	04/1994	Feministische Sprachkritik	Deutsch
Gerhard Rühm	04/1994	Auditive Poesie	Deutsch
Ginka Steinwachs	04/1994	Bodywriting: Wortgeschrittenenklasse	Deutsch
Anne Tardos	04/1994	Art of Writing & The Time It Takes	Englisch
Anne Waldman	04/1994	The Poet's Heal	Englisch
H. C. Artmann	07/1994	Lyrik: Haiku & Vierzeiler	Deutsch
Wolfgang Bauer	07/1994	Lyrik, Prosa, Drama, Film: Schreibbedürfnisse – gemeinsame Produktionen	Deutsch
Christine Huber	07/1994	Lyrik: Wort & Bild	Deutsch
H. C. Artmann	09/1994	Lyrik: Metapher	Deutsch
Blixa Bargeld	09/1994	Performance	Deutsch
Wolfgang Bauer	09/1994	Drama: Form ist Inhalt – Inhalt ist Form	Deutsch
Elfriede Czurda	09/1994	Lyrik, Prosa: Anfänge	Deutsch
Pham Thi Hoai	09/1994	Prosa: Gefahren	Deutsch/ Vietnamesisch
Sainkho Namtchylak	09/1994	Stimmlaboratorium	Englisch
Ferdinand Schmatz	09/1994	Theorie des Schreibens	Deutsch
Raoul Schrott	09/1994	Lyrik: Poetik	mehrsprachig
Ginka Steinwachs	09/1994	Bodywriting: Werksteigen	Deutsch
Gerhard Rühm	04/1995	Werkstattgespräche: Experimentelle Techniken	Deutsch
Falco	04/1995	Werkstattgespräche: Liedtexte – Lyrik?	Deutsch
Wolfgang Bauer	04/1995	Werkstattgespräche: Animation	Deutsch
Konstantin Wecker	04/1995	Werkstattgespräche: Warum vertonen?	Deutsch
H. C. Artmann	10/1995	Poetische Basisarbeit	Deutsch

Lehrende	Monat/Jahr/Ort	Fachbereich	Sprache
Jaap Blonk	10/1995	Laut-Texte	Deutsch/Niederh/Lautsprache
Elfriede Czurda	10/1995	–	Deutsch
Peter Kubelka	10/1995	Essbare Metapher: Schreiben – Kochen	Deutsch/ Englisch/ Französisch/ Italienisch
Sainkho Namtchylak	10/1995	Stimmaboratorium	Englisch/ Laut- sprache
Gerhard Rühm	10/1995	Visuelle Poesie	Deutsch
Ed Sanders	10/1995	Biographie & Lyrik	Englisch
Ferdinand Schmatz	10/1995	Form-Inhalt: Experimentelles Schreiben	Deutsch
Anne Waldman	10/1995	Schnitt, Collage, Traum	Englisch
Bodo Hell	10/1995	Bild & Wort	Deutsch
Christine Huber	10/1995	Umgang mit Wörtern	Deutsch
Christian Ide Hintze	06/1996 – Medellín	Performance	Spanisch
Sainkho Namtchylak	06/1996 – Medellín	Stimmlaboratorium	Englisch/ Laut- sprache
Wolfgang Bauer	06/1996 – Medellín	Lyrik & Drama – Wolfgang Bauers Werk	–
Anne Waldman	06/1996 – Medellín	Schnitt, Collage, Traum	–
Umberto Akábal	09/1996	Stimme der Natur (Sinne & Literatur)	Spanisch/ Deutsch
H. C. Artmann	09/1996	Poetische Basisarbeit	Deutsch
Miguel Barnet	09/1996	Kubanische Lyrik	Spanisch/ Englisch
Franz Josef Czernin	09/1996	Lyrik: Reduktion und Form als Rahmen	Deutsch
Eva Demski	09/1996	Erzählen	Deutsch
Sainkho Namtchylak	09/1996	Voice & Sound-Workshop	Englisch
Heidi Pataki	09/1996	Lyrik: Poetologie der Moderne - Sprachspiel	Deutsch
Julie Patton	09/1996	Literatur – Sound	Englisch
Gerhard Ruiss	09/1996	Textmanagement	Deutsch
Ed Sanders	09/1996	Sappho: Metrik & Poetik	Englisch
Bodo Hell	04/1997	Schrift – Bild – Zeichen	Deutsch
Raoul Schrott	04/1997	Aspekte der Poetik – Übersetzungen	mehr- sprachig
Marlene Streeruwitz	04/1997	Thema: Gewalt	Deutsch
Julie Patton	04/1997	Cut up – visual, vocal	Englisch
Sainkho Namtchylak	06/1997 – Medellín	Stimmlaboratorium	–
Jaap Blonk	06/1997 – Medellín	Performance	–
Werner Hörtner	06/1997 – Medellín	Werk Ernst Jandls	–
Angela Garcia	09/1997	Indianische Symbolwelt	Spanisch/ Deutsch
Marianne Gruber	09/1997	Lyrik & Musik	Deutsch
Bodo Hell	09/1997	Mayröcker lesend schreiben	Deutsch
Ch. I. Hintze	09/1997	Internet Icons	Deutsch/ Englisch

Lehrende	Monat/Jahr/Ort	Fachbereich	Sprache
Lotte Ingrisch	09/1997	Lyrik: Tonal – Nagual	Deutsch
Gert Jonke	09/1997	Lügendgeschichten	Deutsch
Heidi Pataki	09/1997	Alltagssprache – Inspiration	Deutsch
Ed Sanders	09/1997	Das Werk Allen Ginsbergs	Englisch
Robert Schindel	09/1997	Lakonie	Deutsch
Emil Siemeister	09/1997	Schreiben im Dunkeln	Deutsch
Sainkho Namtchylak	06/1998 – Medellín	Performance	–
Bernhard Widder	06/1996 – Medellín	Poetische Praxis: Bild – Metapher	–
Jaap Blonk	06/1996 – Medellín	Poesía sonora	–
H. C. Artmann	09/1998	Montagetechnik	Deutsch
Nick Cave	09/1998	Liebeslied	Englisch
Curd Duca	09/1998	Sound Sample Poetry	–
Heidi Pataki	09/1998	Alltagssprache & poetische Codes	Deutsch
Ide Hintze	09/1998	Schreiben im Wasser	Deutsch
Fernando Rendon	09/1998	Dichtung & heilige Pilze	Spanisch/ Deutsch
Robert Schindel	09/1998	Geheimnis, Aussparung	Deutsch
Helmut Seethaler	09/1998	Zetteldichter	Deutsch
Emil Siemeister	09/1998	Lichtpendel & Gesang	Deutsch
Anne Waldman	09/1998	Schreibexperimente: spontan, mündlich, schriftlich	Englisch
Ruth Weiss	09/1998	Stimme	–
Gert Jonke	02-04/1999	Fakten & Fiktionen	Deutsch
Christoph Braendle	09/1999	Brettspiel Go – eine poetische Metapher	Deutsch
Rikki Ducornet	09/1998	Metamorphosen & Text	Englisch
Christine Huber	09/1998	Wörter – Wortspiele	Deutsch
Gert Jonke	09/1998	Phantasie	Deutsch
Rosa Pock	09/1998	Minimalisieren, Reduzieren	Deutsch
Jerome Rothenberg	09/1998	Lyrik: Übersetzung, Collage	Englisch
Julian Schutting	09/1998	Themen der Lyrik	Deutsch
Steven Taylor	09/1998	Poetik des Dramas	Englisch
Anne Waldman	09/1998	Poetik der Sprechstimme	Englisch
Wolfgang Bauer	01/2001	Sport & Poesie	Deutsch
Ayu Utami & Denise Jannah	08/2003 – Bali	Kürzesttexte	Englisch
Made Taro	08/2003 – Bali	Balinesische Oral Tradition	–
Ide Hintze	08/2003 – Bali	Soundpoetry - Pop	–
Curd Duca	08/2003 – Bali	Micro.Sound.Poetry	–
Robert Schindel	09/2003 –Waldviertel	Anfangsfehler vermeiden	Deutsch
Bernhard Widder	06/2003 – «JKS» (Kooperation)	die Poetik Christian Loidls	–
Robert Schindel	04/2004 – Waldviertel	Geheimnis & Aussparung	Deutsch
Rosa Artmann	08/2004	Minimalistische Texte	Deutsch
Robert Schindel	09/2004 – Waldvierte	Schreibwerkstatt	Deutsch
Henri Chopin	10/2004	poésie sonore	–

Lehrende	Monat/Jahr/Ort	Fachbereich	Sprache
Gustav Ernst	09/2005 – Waldviertel	Schreiben, Wahrnehmung, Genauigkeit	Deutsch
Robert Schindel	09/2005 – Waldviertel	Geheimnis & Aussparung	Deutsch
Gustav Ernst	04/2006 – Waldviertel	Schreiben, Wahrnehmung, Genauigkeit	Deutsch
Robert Schindel	04/2006 – Waldviertel	Figuren	Deutsch
Augusta Laar & Ernst Molden	05/2006	Short Stories, Gedichte, Songs	Deutsch
Robert Schindel	09/2006 – Waldviertel	Bauplan	Deutsch
Gustav Ernst	09/2006 – Waldviertel	Affektgestaltung	Deutsch
Robert Schindel	10/2006 – Heidenreichstein	Geheimnis & Aussparung	Deutsch
Gustav Ernst	10/2006 – Heidenreichstein	Schreiben, Wahrnehmung, Genauigkeit	Deutsch
Isabeella Beumer	03/2007	Intuitive Poesie & Voice Sound	Deutsch
Gustav Ernst	04/2007 – Waldviertel	Dialoggestaltung	Deutsch
Eugenie Kain	04/2007 – Waldviertel	Loslassen der Wörter	Deutsch
Robert Schindel	08/2007 – Waldviertel	Erzählungen, Romane: Unsichtbare & seine Wirkung	Deutsch
Gustav Ernst	08/2007 – Waldviertel	Erlebte & erzählte Geschichten	Deutsch
Anne Waldman	09/2007	Dakini Poetics	Englisch
Sainkho Namtchyla	09/2007	Voice & Sound	–
Anna Mitgutsch	11/2007 – Biel	Roman: Wesentliche Elemente	Deutsch
Gerhard Rühm	09/2008	Konkrete Poesie	Deutsch
Gabriel Rosenstock	04/2008	Fiaker Haiku	Englisch
Michaela Falkner	04/2008	Manifeste – performative Dimension der Sprache	Deutsch
Robert Schindel	04/2008 – Waldviertel	Verfertigen der Gedanken beim Schreiben	Deutsch
Robert Schindel	08/2008	Bauplan	Deutsch
Gustav Ernst	08/2008	Literatur – Film	Deutsch
Julian Schutting	11/2008	Tagebücher als literarische Gattung	Deutsch
Julius Deutschbauer	02–04/2009	Schreiben austreiben	Deutsch
Gerhard Rühm	02–04/2009	Auditive Poesie	Deutsch
Christoph Amann, J Berlakovich, Jörg Pi Mia Legenstein	04/2009 – 03/2010	Akustische Poesie	Deutsch
Michaela Falkner	10/2009 – 11/2009	Video-Poesie: Dokumentations- formen von Performances	Deutsch
Gerhard Rühm	10/2009 – 11/2009	Visualisierung eines Textes	Deutsch
	07/2010 – Turin (Kooperation)	Urban Storytelling	Englisch
Gustav Ernst	08/2010 – 09/2010 – (Waldviertel, Kooperation)	Szenisches Schreiben	Deutsch
Robert Schindel	08/2010 – 09/2010 (Waldviertel Kooperation)	Subtext in der Erzählung	Deutsch
Evelyn Schlag	08/2010 – 09/2010 (Waldviertel, Kooperation)	in die Sprache reisen – Stoff für Gedicht finden	Deutsch

H. C. Artmann	09/1997	Montagetechnik	Deutsch
C. I. Hintze	09/1997	Internet-Icons	Deutsch
Marlene Streeruwitz	09/1998	Bildbeschreibung	Deutsch
Orhan Kipcak	09/1998	Benutzerhandbuch	Deutsch
Marlene Streeruwitz	09/1999	Bildbeschreibung	Deutsch
Anne Tardos	09/1999	Eine Worldsprache entwickeln	Englisch/Deutsch/ Französisch
Curd Duca	2000	Mp3 Poetry	–
Rosa Pock	2000	Minimalismus, Reduktionismus	Deutsch
Günther Selichar	2000	Interaktive Internet-Installationen	Deutsch
Andrea Fehringer	2000	Die 6 W's	Deutsch
Peter Vieweger	2000	Song: Wortmelodie, Wortrhythmen	Deutsch
Sabine Scholl	2000	Kurzprosa anhand eines Textes v. Hermann Melville	Deutsch
H. C. Artmann	2000	Asterix & Obelix – wienerisch	Deutsch
Franz Krahberger	2000	Blickwinkel	–
Orhan Kipcak	2000	Online-Hörspiele	Deutsch
Ide Hintze – Renée Gadsden – Gertraud Marinelli- König	2000	Rechtschreibdebatte	Deutsch
Johann Skocek	2001	Sport & Poesie: Parallelgedicht	Deutsch
Orhan Kipcak	2001	Online-Hörspiele	Deutsch
Curd Duca	2001	Micro.Poetry	Deutsch
Eduard Escoffet	2001	Voice & Paper	Englisch
Ide Hintze – Renée Gadsden – Gertraud Marinelli- König	2001	Rechtschreibdebatte	Deutsch
Sabine Scholl	2001	Kurzprosa anhand eines Textes v. Hermann Melville	Deutsch
Günther Selichar	2001	Interaktive Internet-Installationen	Deutsch
Stermann & Grissemann	2001	SMS-Texte	Deutsch
Marlene Streeruwitz	2001	Bildbeschreibung	Deutsch
Martin Amanshauser	2002	Kurztexte – Prosa – Themenvorgabe: Indonesien	Deutsch
Waris Dirie	2002	Lyrik zum Thema der Kampagne «against female sexual mutilation»	–
O. Kipcak	2002	Micro.Melodramen	Deutsch
Christian Loidl	2002	Lyrik: Wortspiel – Zahlenmystik	Deutsch
Roland Neuwirth	2002	Gstanzln	Deutsch
Ayu Utami	2002	Masochismus als Thema in der Literatur	–
Roland Neuwirth	2003	Gstanzln	Deutsch
Renée Gadsden & Sabine Scholl	2003	Erinnerung an einen Ort	–
–	2003	Friede als Liedthema	mehrsprachig
Jürgen Berlakovich & Orhan Kipcak	2004	Chopins poésie électronique	–
Roland Neuwirth	2004	Gstanzln	Deutsch

⁴⁶⁷¹ Vgl.: «sfd» – Verzeichnis der Internetklassen, «sfd»-Archiv; sowie Ausschreibungen 2010.

Orhan Kipcak	2005	Micro Melodramen	Deutsch
Jürgen Berlakovich	2005	Chopins poésie sonore	Deutsch
Gisbert Jänicke	07/2006	Thema: Europa	Deutsch
Marie Caffari, Daniel Rothebühler	07/2006	Thema: Europa	Französisch
Daniel Soukup	07/2006	Thema: Europa	Tschechisch
Peter Kislinger	07/2006	Thema: Europa	Englisch
Juri Joensuu, Reijo Virtanen	07/2006	Thema: Europa	Finnisch
Katherina Zakravsky, Miguel Gutierrez, Robert Steijn	07–08/2006	Thema: Europa –Dancebox	–
Roland Neuwirth	07–09/2006	Gstanzln	Deutsch
Jürgen Berlakovich & Orhan Kipcak	05–07/2007	Chopins poésie électronique	–
Felix Mitterer	10–11/2009	Impuls: Goldene Dachl & seine rätselhafte Inschrift	Deutsch
Christian Ide Hintze	2010	Poetik der multimedialen Sprachkunst	Deutsch
Sonja Moor, Tina Bara	2010	Sprechen mit Tieren	Deutsch
Michaela Falkner	06/2010 – 07/2010	Mikroreportagen (Fußball)	Deutsch

10. Quellen

10. 1. Primärliteratur

- Brandl, Gerwalt; Brauner, Christa; Wondratsch, Irene: vom wortfall vom sammeln. Literarische Arbeiten und Schreibanimationen der Schreibwerkstätten Stöbergasse 1984–2000. Wien: Edition Volkshochschule 2002.
- Hemingway, Ernest: Death in the Afternoon. London: Jonathan Cape 1950. S. 358.
- Hemingway, Ernest: A Moveable Feast. London: Arrow Books 1994. S. 182.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. Stuttgart: Reclam 1988. S. 142.
- Neuwirth, Barbara: Schreibfluß 1980–2000. Eine literarische Anthologie und Dokumentation der Arbeitsgemeinschaft Autorinnen. Wien: Promedia Verlag 2000. S. 252.
- Walser, Robert: Dichtungen in Prosa V. Komödie, Geschichten und Der Spaziergang. Genf, Frankfurt: Verlag Helmut Kossodo 1961. S. 351.

10. 1. 1. Literarisches Colloquium Berlin

- spritz. Hg.: Miller, Norbert; Sartorius, Joachim. Nr. 189, 47. Jg., Berlin: März 2009. S. 131.
- spritz. Hg.: Miller, Norbert; Sartorius, Joachim. Nr. 193, 48. Jg., Berlin: März 2010. S. 137.

10. 1. 2. Deutsches Literaturinstitut Leipzig

- Arns, Melanie: Heul doch! Salzburg, Wien: Jung & Jung 2004. S. 106.
- Bossong, Nora: Gegend. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt 2006. S. 128.
- Christophersen, Jan: Schneetage. Hamburg: mare 2009. S. 366.
- Dannenberg, Robby; Stelling, Anke: Gisela. Zürich: Ammann Verlag 1999. S. 160.
- Fricke, Lucy: Durst ist schlimmer als Heimweh. München, Zürich: Piper 2007. S. 185.
- Gerstenberg, Franziska: Wie viel Vögel. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co 2004. S. 229.
- Hefter, Martina: Junge Hunde. Berlin: Alexander Fest Verlag 2001. S. 135.
- Heinrich, Susanne: In den Farben der Nacht. Köln: DuMont 2005. S. 213.
- Hülswitt, Tobias: So ist das Leben. Mainz: Verlag Granitbuch 1997. S. 45.
- Jacob, Jörg: Das Vinetta-Riff. Roman in 20 Erzählungen. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2006. S. 166.
- Kern, Björn: KIPPpunkt. München: Carl Hanser Verlag 2001. S. 125.
- Kloeble, Christopher: Unter Einzelgängern. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008. S. 179.
- Lendle, Jo: Unter Mardern. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1999. S. 99.
- Meyer, Clemens: Als wir träumten. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 518.
- Oskamp, Katja: Halbschwimmer. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003. S. 187.
- Pletzinger, Thomas: Bestattung eines Hundes. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008. S. 345.
- Roßbacher, Verena: Verlangen nach Drachen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009. S. 443.
- Stanišić, Saša: Wie der Soldat das Grammophon repariert. München: Luchterhand 2006. S. 315.
- Zeh, Juli: Adler und Engel. Frankfurt a. Main: btb 2003. S. 445.

10. 1. 3. Schweizer Literaturinstitut Biel

- La Liesette Littéraire. Hg.: Berner Fachhochschule. Hochschule der Künste Bern. Schweizerisches Literaturinstitut Biel. Frühling 2011. S. 36.

10. 1. 4. «Sprachkunst», Universität für angewandte Kunst, Wien

- Die Praxis des Schreibens. Ein Symposium des Instituts für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien. Hg. Innen: Schindel, Robert; Konrath, Sabine. kolik spezial. Zeitschrift für Literatur, Jänner 2012. S. 174.

- Scholl, Sabine (Hg.ⁱⁿ): laut|Rift 2011. angewandte literatur. Wien, New York: Springer Verlag 2012. S. 143.

10. 2. Sekundärliteratur

10. 2. 1. Poetiken

- Aristoteles: Poetik. Leipzig: Reclam 1982. S. 178.
- Baker, Barbara (Hg.ⁱⁿ): the way we write. Interviews with award-winning writers. London: Continuum 2007. S. 234.
- Bichsel, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt: Luchterhand 1982. S. 86.
- Borchers, Elisabeth: Lichtwelten. Abgedunkelte Räume. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 145.
- Bradbury, Ray: Zen in der Kunst des Schreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. S. 172.
- Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1986. S. 108.
- Canetti, Elias: Über die Dichter. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2004. S. 136.
- „... diese Stunde gehört den Autoren. Leipziger Poetik-Vorlesungen im Herbst 89. Veranstaltet und geleitet von Walfried Hartinger. Hg.^{innen}: Hartinger, Christel; Opitz, Antonia; Opitz, Roland. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010. S. 226.
- Dirks, Liane (Hg.ⁱⁿ): «... daß einfach sich diktierter Zeilen legen. . . » Autoren schreiben über ihr GENRE. Köln-Düsseldorfer Poetiklesungen. Dülmen-Hiddingsel: tende 1995. S. 195.
- Doderer, Heimito von: Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg: Glock und Lutz 1959. S. 51.
- Domin, Hilde: Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. München, Zürich: Piper 1988. S. 126.
- Dorst, Tankred: Sich im Irdischen zu üben. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. S. 119.
- Es muss sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 252.
- Fian, Antonio: Es gibt ein Sehen nach dem Blick. Aufsätze. Graz: Verlag Droschl 1989. S. 115.
- Franzen, Jonathan; Haslett, Adam: Are we feeling better now? Fiktion und Autobiografie. Tübinger Poetik-Dozentur 2009. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2010. S. 88.
- Frischmuth, Barbara: Traum der Literatur. Literatur des Traums. Münchner Poetik-Vorlesung. O. O.: Residenz Verlag o. J. S. 122.
- Genazino, Wilhelm: Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesung. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2006. S. 107
- George, Elizabeth: Wort für Wort oder Die Kunst, ein gutes Buch zu schreiben. München: Goldmann Verlag 2004. S. 351.
- Gradenwitz, Peter: Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. S. 284.
- Grünbein, Durs: Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010. S. 59.
- Harsdörffer, Georg Friedrich: Poetischer Trichter. Hg.ⁱⁿ: Marquier, Reginald. Berlin: Verlag Die Rabenpresse o. J. S. 63.
- Härtling, Peter: Der spanische Soldat oder Finden und Erfinden. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt: Luchterhand 1984. S. 95.
- Hein, Christoph: Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004. S. 187.
- Herholz, Gerd (Hg.): Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren. Essen: Klartext Verlag 1998.
- Highsmith, Patricia: Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt. Zürich: Diogenes Verlag 1985.
- Hochhuth, Rolf: Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 307.
- Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Stuttgart: Reclam 2008. S. 70.
- Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Darmstadt: Luchterhand 1983. S. 150.

- Jaschke, Gerhard: von der täglichen umdichtung des lebens alleingelassener singvögel in geschlossenen literaturapotheken am offenen mehr. innsbrucker poetik-vorlesung 1990. Innsbruck: Institut für Germanistik, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 1992. S. 119.
- Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. S. 457.
- Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen: Wallenstein Verlag 2007. S.43.
- King, Stephen: Das Leben und das Schreiben. Aus dem Amerikanischen von Andrea Fischer. O. O.: Ullstein Verlag 2000. S. 333.
- Krüger, Michael: Literatur als Lebensmittel. München: Sanssouci im Carl Hanser Verlag 2008. S. 251.
- Kundera, Milan: Die Kunst des Romans. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989. S. 173.
- Kunert, Günter: Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen. München: Carl Hanser Verlag 1985. S. 118.
- Le Guin, Ursula K.: Dreams Must Explain Themselves. San Bernardino: The Borgo Press 1986. S. 36.
- Lützel, Paul Michael: Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994. S. 312.
- Maron, Monika: Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2005. S. 110.
- Meckel, Christoph: Von den Luftgeschäften der Poesie. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. S. 119.
- Meine erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber und Heinrich Pleticha. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001.
- Menasse, Robert: Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen: Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. S. 142.
- Mitgutsch, Anna: Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999. S. 163.
- Modick, Klaus; Mörschen, Helmut (Hg.): von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Frankfurt a. M.: Eichborn 2001. S. 156.
- Müller, Herta: Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesung 2009. München: Carl Hanser Verlag 2009. S. 56.
- Nabokov, Vladimir: Deutliche Worte. Interviews – Leserbriefe – Aufsätze. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1993. S. 570.
- Nadolny, Sten: Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und die Münchner Poetik-Vorlesungen. München: Piper Verlag 2001. S. 230.
- «nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör». Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Hg.: Altenhofer, Rosemarie; Lewalter, Susanne; Rosen, Rita. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010. S. 313.
- Ortheil, Hanns-Josef; Klaus Siblewski: Wie Romane entstehen. München: Luchterhand Literaturverlag 2008. S. 283.
- Pedretti, Erica: SchauenSchreiben. Wie kommt das Bild zur Sprache/Wie wird Sprache bildhaft? Wiener Vorlesungen zur Literatur. Wien: Wespennest 106/1997. S. 6-10.
- Queneau, Raymond: Stilübungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. S. 156.
- Rakusa, Ilma: Farbband und Randfigur. Vorlesungen zur Poetik. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1994. S. 191.
- Rilke, Rainer Maria: Briefe an einem jungen Dichter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996. S. 73.
- Schopenhauer, Arthur: Über Schriftstellerei und Stil. Berlin: Alexander Verlag Berlin 2003. S. 109.
- Schreibrituale [Eine Anthologie]. Hg.^{innen}: Horn, Batya; Wäger, Elisabeth Wien: Edition Splitter 2004. S. 141.
- Schrott, Raoul: Fragmente einer Sprache der Dichtung. Grazer Poetikvorlesung. Graz: Literaturverlag Droschl 1997. S. 174.
- Schrott, Raoul: Die Erde ist blau wie eine Orange. München: dtv 1999. S. 171.
- Schulze, Ingo: Tausend Geschichten sind nicht genug. Leipziger Poetikvorlesung 2007. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 76.

- Schutting, Julian: Zuhörerbehelligung. Vorlesungen zur Poetik. Graz: Verlag Droschl 1990. S. 144.
- Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997. S. 89.
- Treffen. Poetiken der Gegenwart. Ein Werkstattbuch. Hg.^{innen}: Bruch, Martin; Franke, Andrea; Franke, Lin; Kordić, Martin; Maas, Marcel; Mesch, Stefan. Hildesheim: BELLA triste 2008. S. 269.
- Treichel, Hans-Ulrich: Der Entwurf des Autors. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 117.
- Vargas Llosa, Mario: Wie man Romane schreibt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. S. 118.
- Wellershoff, Dieter: Das Schimmern der Schlangenhaut. Existenzielle und formale Aspekte des literarischen Textes. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 142.
- Welsh, Renate: Geschichten hinter den Geschichten. Innsbrucker Poetik-Vorlesung. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Sonderband. Innsbruck: Institut für Germanistik. 1995. S. 67.
- Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik. Peter Bichsel, Hans Christoph Buch, Hermann Burger, Ludwig Harig, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marlene Streeruwitz, Dieter Wellershoff. Frankfurter Bibliotheksschriften Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998. S. 155.
- Widmer, Urs: Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen. Graz: Literaturverlag Droschel 1991. S. 155.
- Wolf, Christa: Cassandra. Erzählung und Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag 1994. S. 415.
- Zeh, Juli: Alles auf dem Rasen. München: Btb Verlag 2008. S. 296.
- Zehn Gebote des Schreibens. München: Deutsche Verlagsanstalt 2011. S. 173.
- Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg.^{innen}: Krupp, Ute-Christine; Jansen, Ulrike Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2000. S. 133.

10. 2. 2. Interviews, Fragebögen

10. 2. 2. 1. «Deutsches Literaturinstitut Leipzig»

- Josef Haslinger im Interview, 13. 11. 2009.
- Josef Haslinger im zweiten Interview, 22. 12. 2009.
- Josef Haslinger zu Gast im Lehrgang «Literarisches Schreiben», 23. 03. 2010.
- Josef Haslinger, E-Mail-Auskunft, 03. 12. 2010.
- Hans-Ulrich Treichel, E-Mail-Auskunft, 04. 12. 2010
- Claudius Nießen im Interview, 30. 10. 2008.
- Tobias Amslinger, Fragebogen, 31. 12. 2008.
- Tobias Amslinger, E-Mail-Auskunft, 04. 01. 2009.
- Nora Bossong, Fragebogen, 19. 01. 2009.
- Nora Bossong, E-Mail-Auskunft, 19. 01. 2009.
- Constantin Göttfert im Interview, 30. 10. 2008.
- Jasmin Herold im Interview, 30. 10. 2008.
- Christopher Kloeble, Fragebogen, 07. 07. 2009.
- Christopher Kloeble, Fragebogen, 07. 07. 2009.
- Björn Kern, Fragebogen, 22. 06. 2009.
- Björn Kern, E-Mail-Auskunft, 22. 06. 2009.
- Claudia Klischat, Fragebogen, 23. 06. 2009.
- Sascha Kokot im Interview, 30. 10. 2008.
- Sascha Kokot, E-Mail-Auskunft, 18. 12. 2008.
- Christina M. Landerl, Fragebogen, 07. 01. 2009.
- Christina M. Landerl, E-Mail-Auskunft, 15. 01. 2009.
- Sascha Macht im Interview, 30. 10. 2008.
- Felix Mennen, Fragebogen, 20. 06. 2009.
- Bertram Reinecke, Fragebogen, 23. 07. 2009.
- Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.

- Christian Schulteisz im Interview, 30. 10. 2008.

10. 2. 2. 2. Hildesheim

- Thomas Klupp, E-Mail-Auskunft, 30. 11. 2011.
- Thomas Klupp im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.
- Hanns-Josef Ortheil im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.
- Katrin Zimmermann im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.
- Alina Herbig, Fragebogen, 04. 12. 2010.
- Marius Hulpe im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01.12.2010.
- Marielle Schavan, Fragebogen, 08. 08. 2011.
- Stefan Vidović, Fragebogen, 14. 08. 2011.
- Victor Witte im Interview, Hildesheim/Deutschland, 01. 12. 2010.
- Anonym H I, Fragebogen, 15. 08. 2011.
- Anonym H II, Fragebogen, 15. 12. 2010.
- Anonym H III, Fragebogen, 16. 08. 2011.
- Anonym H IV, Fragebogen, 08. 08. 2011.

10. 2. 2. 3. «Literarisches Colloquium Berlin», Deutschland

- Thorsten Dönges im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.
- Thorsten Dönges, E-Mail-Interview, 13. 12. 2010.
- Marcel Regenberg im Interview, Berlin/Deutschland, 29. 11. 2010.
- Marcel Regenberg im Telefoninterview, 21. 12. 2010.
- Katharina Hartwell, E-Mail-Interview, 07. 12. 2010.
- Tobias Roth, E-Mail-Interview, 06. 12. 2010.
- Sina Tahayori im Interview, 14. 06. 2010.

10. 2. 2. 4. «Schweizerische Literaturinstitut»

- Marie Caffari im Interview, 21. 01. 2011.
- Marie Caffari, E-Mail-Auskunft, am 17. 02. 2012.
- Verena Roßbacher im Interview, 21. 01. 2011.
- Michaela Friemel, Fragebogen, 27. 07. 2011.
- Daniel Mezger, Fragebogen, 27. 05. 2011.
- Anonym B I, Fragebogen, 15. 05. 2011.
- Anonym B II, Fragebogen, 15. 07. 2011.
- Anonym B III, Fragebogen, 15. 07. 2011.
- Anonym B IV, Fragebogen, 31. 05. 2011.

10. 2. 2. 5. «schule für dichtung»

- Christian Ide Hintze im Interview, am 24. 09. 2008.
- Christian Ide Hintze im Interview, am 10. 06. 2010.
- Christine Huber im Interview, 05. 10. 2009.
- Jörg Piringer im Interview, 25. 05. 2010.
- Jörg Piringer, Fragebogen, 25. 05. 2010.
- Daniela Beuren, Fragebogen, 08. 09. 2010.
- Andrea Heinisch-Glück, Fragebogen, 27. 05. 2010.
- Mathias Herzog, Fragebogen, 25. 05. 2010.
- Semier Insayif im Interview, 02. 06. 2010.
- Hillary Keel, Fragebogen, 23. 05. 2010.
- Paul Ott, Fragebogen, 30. 06. 2009.
- Mechthild Podzeit-Lütjen, Fragebogen, 19. 05. 2010.
- Sophie Reyer, Fragebogen, 26. 05. 2010.

- Silke Rosenbüchler, Fragebogen, 10. 06. 2010.
- Barbara Stieff, Fragebogen, 13. 05. 2010.
- Ulrike Ulrich, Fragebogen, 09. 05. 2010.

10. 2. 2. 6 «schreibwerkstatt wurzelhof langschlag»

- Robert Kraner, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: «mir und der Welt erklären, was der Fall ist.» Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz Platz 2a, 1070 Wien.
- Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.
- Robert Schindel, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: «mir und der Welt erklären, was der Fall ist.» Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz Platz 2a, 1070 Wien.
- Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.
- Katharina Rohrbeck, Fragebogen, 13. 09. 2011.
- Britta Wedam, Fragebogen, 17. 09. 2011.
- Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011.

9. 2. 2. 7. «Schreibwerkstätte Stöbergasse» bis «Wiener Schreibpädagogik»

- Gewalt Brandl im Interview, 22. 06. 2010.
- Christine Brauner, E-Mail-Auskunft, 29. 11. 2011.
- Petra Ganglbauer im Interview, 19. 11. 2008.
- Petra Ganglbauer, 21. 09. 2010: Lehrjahre. Zwischen Marktchancen und künstlerischem Anspruch: Ausbildungsvarianten für Schreibende. Podiumsdiskussion, Werkstätte Kunstberufe.
- Petra Ganglbauer, E-Mail-Auskunft, 25. 11. 2011.
- Petra Ganglbauer, E-Mail-Korrektur zum Interview vom 19. 11. 2008, 25. 11. 2011.
- Gertraud Klemm, Fragebogen, 23. 06. 2011.
- Doris Nußbaumer im Interview, 30. 06. 2010.
- Hannah Sideris, Fragebogen, 01. 08. 2010.
- Anonym SP-I, Fragebogen, 02. 07. 2010.

10. 2. 2. 8. «Sprachkunst», Universität für angewandte Kunst, Wien

- Gerald Bast im Interview, 09. 10. 2009.
- Robert Schindel, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: «Mir und der Welt erklären, was der Fall ist.» Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz 2a, 1070 Wien.
- Robert Schindel im Interview, 28. 09. 2009.
- Robert Schindel, 21. 09. 2010: Lehrjahre. Zwischen Marktchancen und künstlerischem Anspruch: Ausbildungsvarianten für Schreibende. Podiumsdiskussion, Werkstätte Kunstberufe.
- Ferdinand Schmatz im Interview, 20. 11. 2009.
- Sabine Scholl im Interview, 05. 10. 2009.
- Sabine Scholl im zweiten Interview, 30. 06. 2011.
- Sabine Konrath, E-Mail Auskunft, 17. 10. 2011.
- Sabine Konrath, E-Mail-Auskunft, 15. 11. 2011.
- Sabine Scholl, E-Mail-Auskunft, 18. 11. 2011.
- Sabine Scholl, E-Mail-Auskunft, 26. 12. 2011.
- Irmgard Fuchs, Fragebogen, 04. 11. 2011.
- Sandra Gugic im Interview, 16. 02. 2010.
- Jakob Kraner, Fragebogen, 31. 10. 2011.
- Katharina Luger, Fragebogen, 07. 11. 2011.
- Rosemarie Pilz, Fragebogen, 01. 08. 2011.
- Stefan Pointner, Fragebogen, 17. 10. 2011.
- Alina Sarkissian, Fragebogen, 04. 11. 2011.
- Nils Treutlein, Fragebogen, 07. 11. 2011.
- Miel-Amelie Wanka, Fragebogen, 11. 11. 2011.
- Anonym SK I, Fragebogen, 07. 09. 2011.

- Anonym SK II, Fragebogen, 04. 11. 2011.
- Anonym SK III, Fragebogen, 05. 11. 2011.
- Anonym IV, Fragebogen, 16. 11. 2011.

10. 2. 2. 9 kleinere Initiativen im deutschsprachigen Raum

«Leondinger Akademie für Literatur»

- Gustav Ernst, 21. 09. 2010: Lehrjahre. Zwischen Marktchancen und künstlerischem Anspruch: Ausbildungsvarianten für Schreibende. Podiumsdiskussion, Werkstätte Kunstberufe.
- Karin Fleischanderl im Interview, 28. 09. 2009.
- Eva Heitzinger, Kulturstadt Leonding, im Telefonat, 14. 01. 2010.
- Anne Jan im Interview, 22. 08. 2011.
- Anonym LA-I, Fragebogen, 01. 11. 2011.
- Anonym LA-II, Fragebogen, 21. 08. 2011.
- Anonym LA III, Fragebogen, 08. 01. 2010.

«wurzelhof langschlag»

- Robert Kraner, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: «Mir und der Welt erklären, was der Fall ist.» Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz 2a, 1070 Wien.
- Robert Kraner im Interview, 26. 07. 2010.
- Robert Schindel, 13. 10. 2008: Texte aus der Werkstatt 1: «Mir und der Welt erklären, was der Fall ist.» Veranstaltung in der Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz 2a, 1070 Wien.
- Julia Lajta-Novak, Fragebogen, 20. 09. 2011.
- Katharina Rohrbeck, Fragebogen, 13. 09. 2011
- Britta Wedam, Fragebogen, 17. 09. 2011.
- Andreas Weiss, Fragebogen, 14. 09. 2011.

«Freie Akademie Kärnten»

- Roland Zingerle, E-Mail-Auskunft, 28.11.2011.

9. 2. 2. 10. Literaturbetrieb im deutschsprachigen Raum

- Claudia Dürr im Interview, 06. 10. 2011.
- Konstanze Fliedl im Interview, 18. 10. 2011.
- Klaus Kastberger im Interview, 14. 06. 2011
- Paul Jandl im Interview, am 13. 01. 2010.
- Paul Jandl, 21. 09. 2010: Lehrjahre. Zwischen Marktchancen und künstlerischem Anspruch: Ausbildungsvarianten für Schreibende. Podiumsdiskussion, Werkstätte Kunstberufe.
- Gerhard Ruiss im Interview, 02. 11. 2009.

10. 2. 2. 11. Andere Universitäten, Institute international

- Alain André im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.
- Robert Clark im Interview, UEA, Norwich/Großbritannien, 10. 10. 2011.
- Niina Hakalahti, Fragebogen (Viita Akatemia), Tampere, Finnland, 01. 12. 2010.
- Jacob Huntley im Interview, UEA, Norwich/Großbritannien, 10. 10. 2011.
- Johannes Keltto, E-Mail-Auskunft, 07. 02. 2012.
- Johannes Kelto im Interview, Orivesi/Finnland, 22. 11. 2010.
- Priscilla Morris im Interview, Norwich/Großbritannien, 11. 10. 2011.
- Graham Mort im Interview, Lancaster/Großbritannien, 13. 10. 2011.
- Gianluca Pallaro im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.
- Steffi Sabathy im Interview, 18. 05. 2010.
- Javier Sagarna, Mariana Torres im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.
- Daniel Soukup, E-Mail-Auskunft, 07. 11. 2009.

- Daniel Soukup, E-Mail-Auskunft, 16. 04. 2010.
- Daniel Soukup, E-Mail-Auskunft, 16. 04. 2010.
- Daniel Soukup im Interview, Orivesi/Finnland, 21. 11. 2010.
- Jayne Steel im Interview, Lancaster/Großbritannien, 13. 10. 2011.
- Muriel Villanueva im Interview, Orivesi/Finnland, 20. 11. 2010.

10. 2. 2. 12. Weitere AutorInnen

- El Awadalla, Fragebogen, 27. 06. 2009.
- Barbara Büchner, Fragebogen, 29. 06. 2009.
- Georg Bydlinski, Fragebogen, 19. 06. 2009.
- Manfred Chobot, Fragebogen, 04. 07. 2009.
- Manfred Chobot, E-Mail-Auskunft, 31. 08. 2009.
- Claude Cueni, Fragebogen, 30. 06. 2009.
- Adelheid Dahimène, Fragebogen, 22. 06. 2009.
- Barbara Frischmuth im Interview, 19. 03. 2010.
- Bettina Galvagni, Fragebogen, 11. 09. 2009.
- Gerhard Jaschke, Fragebogen, 05. 07. 2009.
- Radek Knapp im Interview, 01. 08. 2011.
- Alfred Komarek, Fragebogen, 27. 06. 2009.
- Erika Kronabitter, Fragebogen, 05. 07. 2009.
- Augusta Laar, Fragebogen, 28. 10. 2009.
- Ulrike Längle, Fragebogen, 23. 06. 2009.
- Lisa Lercher, Fragebogen, 06. 07. 2009.
- Ulla Lessmann, Fragebogen, 08. 07. 2009.
- Christoph Mauz, Fragebogen, 21. 06. 2009.
- Robert Menasse im Interview, 15. 12. 2009.
- Robert Menasse zu Gast im Institut für Narrative Kunst, 12. 01. 2010.
- Sabina Naber, Fragebogen, 28. 06. 2009.
- Barbara Neuwirth im Interview, 07. 01. 2009.
- Doron Rabinovici, Fragebogen, 24. 06. 2009.
- Doron Rabinovici, E-Mail-Auskunft, 28. 06. 2009.
- Angelika Reitzer, Fragebogen, 22. 06. 2009.
- Andreas Renoldner, Fragebogen, 01. 08. 2009.
- Helmuth Schönaier, Fragebogen, 26. 06. 2009.
- Edith Schreiber-Wicke, Fragebogen, 23. 06. 2009.
- Julian Schutting im Interview, 11. 01. 2010.
- Jutta Treiber, Fragebogen, 20. 07. 2009.
- Günter Vallaster, Fragebogen, 30. 05. 2010.
- Vladimir Vertlib, Fragebogen, 31. 08. 2009.
- Renate Welsh, Fragebogen, 22. 06. 2009.
- Monika Wogrolly, Fragebogen, 21. 06. 2009.
- Roland Zingerle, E-Mail-Auskunft, 28. 11. 2011.

VerlegerInnen/LektorInnen:

- Rainer Götz im Interview, Graz, 29. 06. 2010. (Droschl Verlag)
- Jochen Jung im Interview, Salzburg, 09. 07. 2010. (Jung und Jung)
- Arno Kleibel im Interview, Salzburg, 09. 07. 2010. (Otto Müller Verlag)
- Wolfgang Matz im Telefon-Interview, 08. 11. 2011. (Hanser Verlag)
- Claudia Romeder im Interview, 21. 07. 2010.
- Julia Vaje im Interview, 30. 11. 2010. (Plöttner Verlag)
- Bettina Wörgötter im Interview, 19. 05. 2010. (Zsolnay & Deuticke Verlag)

10. 2. 3. Tagebücher, Briefwechsel

- Čechov, Anton: Briefe. 1877–1889. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 559.
- Čechov, Anton: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 390.
- Čechov, Anton: Briefe. 1892–1897. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 424.
- Čechov, Anton: Briefe. 1897–1901. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 468.
- Čechov, Anton: Briefe. 1901–1904. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag 1979. S. 493.
- Doderer, Heimito von: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers. 1940–1950. Wien: Luckmann-Verlag 1964. S. 848.
- Hemingway, Ernest: Selected Letters. 1917–1961. London: 1981. S. 948.
- Mann, Thomas: Tagebücher 1953–1955. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1995. S. 977.
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch. 1909–1912. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981. S. 459.
- Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Volume II: 1920–1924. Edited by Anne Olivier Bell. London: The Hogarth Press 1978. S. 371.
- Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Volume III: 1925–1930. Edited by Anne Olivier Bell. London: The Hogarth Press 1984. S. 384.
- Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Volume IV: 1931–1935. Edited by Anne Olivier Bell. London: The Hogarth Press 1984. S. 402.
- Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Volume V: 1936–1941. Edited by Anne Olivier Bell. London: The Hogarth Press 1984. S. 402.

10. 2. 4. Allgemeine Sekundärliteratur

- Adams, Katherine H.: A Group of Their Own. College Writing Courses and American Women Writers, 1880–1940. New York: State University of New York Press. S. 220.
- Adams, Katherine H.: A History of Professional Writing Instruction in American Colleges. Years of Acceptance, Growth, and Doubt. Dallas: Southern Methodist University Press 1993. S. 192.
- Anderson, Linda: Creative Writing. A Workbook with Readings. Oxfordshire: Routledge 2006. S. 664.
- Autorenausbildung. Tagungsberichte, Erfahrungen, Materialien. Eine Dokumentation des VS in der IG Druck und Papier, Berlin und der Neuen Gesellschaft für Literatur, Berlin. Berlin: 1973. S. 88. (Sowie nicht durchgängig nummerierter Anhang.)
- Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 231.
- Barthes, Roland: Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Éditions du Seuil 1972. S. 187.
- Baumann, Stefanie: Literaturförderung im Kulturpolitischen Kontext. Die Arbeit der Literaturbüros in Deutschland. O. O.: O.V. O.J. S. 95.
- Berlin, James A.: Rhetoric and Reality. Writing Instruction in American Colleges, 1900–1985. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press 1987. S. 223.
- Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser Verlag 1965. S. 293.
- Bräuer, Gerd: Warum Schreiben? Schreiben in den USA: Aspekte, Verbindungen, Tendenzen. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996. S. 337.
- Bräuer, Gerd: Schreiben(d) lernen. Ideen und Projekte für die Schule. Hamburg: edition Körber-Stiftung 2006. S. 282.
- Dana, Robert (Hg.): A Community of Writers. Paul Engle and the Iowa Writers' Workshop. Iowa City: University of Iowa Press 1999. S. 294.
- Dawson, Paul: Creative Writing and the New Humanities. London, New York: Routledge 2005. S. 254.
- Dewey, John: Art As Experience. New York: Minton, Balch & Company 1934. S. 355.

- Dewey, John: *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*. New York: The Macmillan Company 1941. S. 434.
- Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. *Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Hg.: Gerhard Rühm. *Erweiterte Neuausgabe*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1985. S. 599.
- Dittrich, Gerhard Paul: *Kreativitätsfördernde Bedingungen im interkulturellen Vergleich (Österreich, USA) am Beispiel von: Schule für Dichtung in Wien (Österreich) und Jack Kerouac School of Disembodied Poetics in Boulder/Colorado (USA)*. Wien: Diplomarbeit 1999. S. 235.
- Dürr, Claudia; Zembylas, Tasos: *Wissen, Können und literarisches Schreiben Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*. Wien: Passagen Verlag 2009. S. 165.
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995. S. 477.
- Eden, Wiebke: *«Keine Angst vor großen Gefühlen». Die neuen Schriftstellerinnen*. Berlin: edition ebersbach 2001. S. 142.
- Ehrnsberger, Jörg: *Literarisches Schreiben. Von der Poetik zum Schreibprozessmodell*. Waldburg: Demand Verlag 2005. S. 113.
- Elbow, Peter: *Everyone Can Write. Essays Towards a Hopeful Theory of Writing and Teaching Writing*. New York: Oxford University Press 2000. S. 475.
- Engle, Paul; Langland, Joseph: *Poet's Choice*. New York: The Dial Press 1962. S. 303.
- Etulian, Richard W.: *Stegner. Conversations on History and Literature*. Reno, Las Vegas: University of Nevada Press 1996. S. 207.
- *Festschrift 1992–2007. 15 Jahre Jugend-Literatur-Werkstatt Graz*. Graz: o. V. 2007. S. 444.
- Fleischanderl, Karin: *Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur*. Wien: Sonderzahl 2010. S. 199.
- Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 401.
- Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: *«Der Dichter und das Phantasieren» Schriften zu Kunst und Kultur*. Leipzig: Reclam 2010. S. 101–112.
- Georgieva, Ekaterina: *Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der «Mehrkommunikation»*. Wien: Diplomarbeit 2009. S. 149.
- Glindemann, Barbara: *Creative writing in England, den USA und Deutschland: kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001.
- Greiner, Ulrich: *Gelobtes Land. Amerikanische Schriftsteller über Amerika*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1997. S. 279.
- Grohotolsky, Ernst (Hg.): *Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten*. Wien: Droschl Verlag 1995. S. 287.
- Hartmann, Elke: *Frauen in der Antike. Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora*. München: C. H. Beck 2007. S. 278.
- Hasenclever, Walter (Hg.): *Prosaschreiben. Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums*. Berlin. Berlin: o. V. 1964. S. 268.
- Haslinger, Josef: *Am Ende der Sprachkultur? Über das Schicksal von Schreiben, Sprechen und Lesen*. Wien, Weitra, Linz, München: edition seidengasse Bibliothek der Provinz o. J. S. 57.
- Haslinger, Josef: *Das Elend Amerikas. 11 Versuche über ein gelobtes Land*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 160.
- Haslinger, Josef: *Hausdurchsuchung im Elfenbeinturm. Essay*. Frankfurt a. M.: Collection S. Fischer 1996. S. 139.
- Heißenbüttel, Helmut: *Von der Lehrbarkeit des Poetischen oder Jeder kann Gedichte schreiben. Ein Vortrag*. (Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1981.) Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981. S. 17.
- Herz, Henriette: *Berliner Salon. Erinnerungen und Porträts*. Frankfurt a. M.: Ullstein Verlag 1984. S. 254.
- Heyden-Rynsch, Verena von der: *Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1995. S. 245.
- Hu, Ciuo: *Kann man schreiben lernen. Eine Untersuchung der Ratschläge anhand von Lehrbüchern für das journalistische, wissenschaftliche und literarische Schreiben*. Diplomarbeit an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien: Dezember 2004. S. 110.

- Ingold, Felix Philipp: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München: Carl Hanser Verlag 1992. S. 447.
- Jung, Irene: Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989. S. 205.
- Jurt, Joseph: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. S. 356.
- Kealey, Tom: The Creative Writing MFA Handbook. A Guide for Prospective Graduate Students. NY, London: The Continuum International Publishing Group 2005. S. 214.
- Kinder, Hermann: Der Mythos von der Gruppe 47. Reihe Parerga 4. Eggingen: Edition Isele 1991. S. 48.
- Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. Konzepte einer Theorie. Tübingen, Basel: Francke Verlag 1998. S. 165.
- Koch, Kenneth: Making Your Own Days. The Pleasures of Reading & Writing Poetry. New York: Scribner 1998. S. 317.
- Kutzmutz, Olaf (Hg.): Bestseller. Das Beispiel Charlotte Link. Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel Bd 46. Wolfenbüttel: BoD 2010. S. 139.
- Kutzmutz, Olaf; Porombka, Stephan (Hg.): Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. München: Sammlung Luchterhand 2007. S. 271.
- Levertov, Denise: The Poet in the World. New York: New Directions Books 1973. S. 275.
- Lodge, David: The Consciousness & the Novel. Connected Essays. London: Secker & Warburg 2002. S. 320.
- Lodge, David: The Practice of Writing. Essays, Lectures, Reviews and a Diary. London: Penguin Books 1997. S. 340.
- Lodge, David: Write on. Occasional Essays '65–'85. London: Secker & Warburg 1986. S. 211.
- Malone, Eileen: The Complete Guide to Writers Groups, Conferences, and Workshops. New York: John Wiley & Sons 1996. S. 245.
- Mattenklott; Gundel: Literarische Geselligkeit, Schreiben in der Schule. Stuttgart: Metzler 1979. S. 258.
- May, Steve: Doing Creative Writing. Oxford: Routledge 2007. S. 152.
- Mayer, Frederick: Kreativität. Begrenzungen und Möglichkeiten. Wien, Zürich: Europaverlag 1989. S. 115.
- McGurl, Mark: The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 2009. S. 466.
- Meine erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber und Heinrich Pleticha. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001.
- Myers, David Gershom: The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880. New Jersey: Prentice-Hall 1996. S. 224.
- Newbury, Michael: Figuring Authorship in Antebellum America. Stanford: Stanford University Press 1997. S. 251.
- Ortheil, Hanns-Josef: Die weißen Inseln der Zeit. Orte. Bilder. Lektüren. München: Luchterhand 2004. S. 313.
- Ortheil, Hanns-Josef: Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre. München, Zürich: Piper 1990. S. 255
- Ortheil, Hanns-Josef: Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann. München, Zürich: Piper 1994. S. 224.
- Rathmann, Thomas: «... die sprach will sich ändern» Zur Vorgeschichte der Autonomie von Sprache und Dichtung. München: Fink 1991.
- Rider, Janine: The Writer's Book of Memory. An Interdisciplinary Study for Writing Teachers. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1995. S. 146.
- Riener, Roswitha M.: Strukturelle Bedingungen und alternative Ansätze für die Kommunikation der modernen Öffentlichkeit als Problem österreichischer Gegenwartsliteratur. Wien: Diplomarbeit Universität Wien 1987. S. 150.
- Ruhsmann, Barbara: schule für dichtung in wien. 1991–1998. Ein Porträt. Diplomarbeit. Wien: 2000. S. 118.

- Ruiss, Gerhard; Vyoral, J. A.: Dokumentation zur Situation junger österreichischer Autoren. Eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen österreichischen Literaturszene. Hg.: Autorenkooperative Wien. Wien: 1978. S. 381.
- Ruiss, Gerhard; Vyoral, Johannes A.: Die Freiheit, zu sehen, wo man bleibt. Erster österreichischer Schriftstellerkongreß. 6. bis 8. März 1981 – Wiener Rathaus. Hg.: Autorensolidarität (Komitee zur Fortsetzung des Schriftstellerkongresses). Wien: 1982. S. 266.
- Rutschky, Michael: Erfahrungshunger. In: Essay über die siebziger Jahre. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1980. S. 272.
- Salis, Richard (Hg.): Motive. Deutsche Autoren zur Frage: Warum schreiben Sie? Tübingen, Basel: Horst Erdmann Verlag 1971. S. 391.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750–1945. Band 1. Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004. S. 491.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750–1945. Band 2. Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004. S. 310.
- Schramm, Wilbur L.: Approaches to a Science of English Verse. University of Iowa Studies Number 46. Iowa: University of Iowa 1935. S. 82.
- Schramm, Wilbur: Programmierter Unterricht heute und morgen. Berlin: Cornelsen Verlag 1963. S. 63.
- Schreiben. Vom intuitiven zu professionellen Schreibstrategien. Hg.^{innen}: Perrin, Daniel; Böttcher, Ingrid; Kruse, Otto; Wrobel, Arne Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S. 240. Schwarz, Wilhelm: Peter Rosei. Gespräche in Kanada. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 1992. S. 110.
- Schrott, Raoul: Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren. Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag 1997. S. 531.
- Stegner, Wallace: On Teaching and Writing Fiction. New York: Penguin Books 2002. S. 121.
- Stein, Gertrude: Erzählen. Vier Vorträge. Einleitung von Thornton Wilder. Übertragen von Ernst Jandl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971. S. 104.
- Steinecke, Hartmut: Gewandelte Wirklichkeit – verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur: Gespräche, Werke, Porträts. Oldenburg: Igel Verlag 1999. S. 223.
- The American Writer and the European Tradition. Hg.^{innen}: Denny, Margaret; Gilman, William H. Minneapolis: The University of Minnesota Press 1950. S. 192.
- Toth, Gabriele: Kompetenzentwicklung für Drehbuchautoren. Die Entwicklung von Selbstregulationsfähigkeit als Basis für Flexibilität. Diplomarbeit: Wien 2011. S. 97.
- Tres años de escuela. 1989–1992. Madrid: Escuela de Letras o. J. S. 369.
- Übers Schreiben reden. Eine Dokumentation des gleichnamigen Pilotprojektes des Österreichischen Kulturservice. Zusammengestellt von Irmgard Pemwieser. Wien: Österreichisches Kulturservice 1991. S. 121.
- Wellershoff, Dieter: Im Lande des Alligators. Floridanische Notizen/ein Reisebericht. Graz: Literaturverlag Droschl 1992. S. 89.
- Wiener Salongespräche. Hg.^{innen}: Dobretsberger, Christine; Neiss, Beatrix St. Pölten: NP Buchverlag 2003. S. 191.
- Willkommen und Abschied. Thirty-Five Years of German Writers-in-Residence at Oberlin College. Hg.^{innen}: Kaufmann, Dorothea; Thomann Tewarson, Heidi. New York: Camden House 2005. S. 398.
- Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Innsbruck: Studien Verlag 2008. S. 569.

10. 2. 5. «Creative Writing» Handbücher

- André, Alain: Devenir Écrivain. Un peu. Beaucoup. Passionnément. Paris: LEDUC.S Éditions 2007. S. 384.
- André, Alain; Cifali, Mireille: Écrire l'expérience. Vers la reconnaissance des pratiques professionnelles. Paris: Presses Universitaires de France 2007. S. 404.
- André, Alain: Babel heureuse. L'atelier d'écriture au service de la création littéraire. (Mir vom Autor in Kopie zur Verfügung gestellt.) S. 263.
- Angwin, Roselle: Creative Novel Writing. London: Robert Hale 2002. S. 176.

- Beinhart, Larry: Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben. O. O.: Autorenhaus Verlag 2003. S. 235.
- Bell, Julia; Magrs, Paul (Hg.): The Creative Writing Coursebook. London: Macmillan 2001. S. 391.
- Bernays, Anne; Painter, Pamela: Was wäre, wenn. Schreibübungen für Schriftsteller. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1990. S. 219.
- Bernays, Anne; Painter, Pamela: What if? Writing Exercises for Fiction Writers. New York: Longman 1995. S. 520.
- Bishop, Wendy: Elements of Alternate Style. Essays on Writing and Revision. Portsmouth: Boynton/Cook 1997. S. 185.
- Block, Lawrence: Writing the Novel. From Plot to Print. Cincinnati: Writer's Digest Books 1979. S. 198.
- Brande, Dorothea: Schriftsteller werden. Berlin: Autorenhaus Verlag 2001. S. 133.
- Bulman, Colin: Creative Writing. A Guide and Glossary to Fiction Writing. Cambridge: Polity Press 2007. S. 249.
- Bunge, Nancy: Master Class. Lessons from Leading Writers. Iowa City: University of Iowa Press 2005. S. 241.
- Burroway, Janet: Writing Fiction. A Guide to Narrative Craft. New York: Longman 2000. S. 384.
- Busch, Frederick: Letters to a Fiction Writer. New York, London: W. W. Norton & Company 1999. S. 291.
- Cameron, Julia: Von der Kunst des Schreibens ... und der spielerischen Freude die Worte fließen zu lassen. München: Knaur 2003. S. 332.
- Christiansen, Broder: Die Kunst des Schreibens. Eine Prosaschule. Leipzig: Reclam 1939. S. 531.
- Cioffi, Frank: Kreatives Schreiben für Studenten & Professoren. Berlin: Autorenhaus Verlag 2006.
- Cowan, Andrew: The Art of Writing Fiction. Harlow: Pearson Education Limited 2011. S. 232.
- Earnshaw, Steven (Hg.): The Handbook of Creative Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 485.
- Egri, Lajos: Literarisches Schreiben. Starke Charaktere. Originelle Ideen. Überzeugende Handlung. Aus dem Amerikanischen von Kirsten Richers. Berlin: Autorenhaus Verlag 2002. S. 207.
- Fill, Alwin: Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003. S. 206.
- Gesing, Fritz: Kreativ Schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens. Köln: DuMont 1994. S. 259.
- Girgensohn, Katrin; Jakob, Ramona: 66 Schreibnächte. Anstiftung zur literarischen Geselligkeit. Ein Praxisbuch zum kreativen Schreiben. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2010. S. 283.
- Gössmann, Wilhelm: Theorie und Praxis des Schreibens. Wege zu einer neuen Schreibkultur. Düsseldorf: Schwann 1987. S. 176.
- Goldberg, Natalie: Schreiben in Cafés. Aus dem Amerikanischen von Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus Verlag 2009. S. 199.
- Grenville, Kate: The Writing Book. A Workbook for Fiction Writers. Crows Nest: Allen & Unwin 1998. S. 192.
- Hall, Oakley: How Fiction Works. The last word on writing fiction – from basics to the fine points. Cincinnati: Story Press 2001. S. 228.
- Kasper, Hartmut: Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag 2000. S. 215.
- Krechel, Ursula: In Zukunft schreiben. Handbuch für alle, die schreiben wollen. Salzburg: Jung und Jung 2003. S. 215.
- Knauss, Sibylle: Schule des Erzählens. Ein Leitfaden. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 174.
- Lamott, Anne: Bird by Bird – Wort für Wort. Übersetzt von Kerstin Winter. O. O.: Autorenhaus Verlag 2004. S. 235.
- May, Steve: Doing Creative Writing. London, New York: Routledge 2007. S. 152.
- Mills, Paul: The Routledge Creative Writing Coursebook. London, New York: Routledge 2006. S. 242.
- Morley, David: The Cambridge Introduction to Creative Writing. Cambridge: Cambridge University Press 2010. S. 273.

- Morrell, David: *Lessons From a Lifetime of Writing. A Novelist Looks at His Craft*. Cincinnati: Writer's Digest Books 2002. S. 244.
- Nitzberg, Alexander: *Lyrik Baukasten. Wie man ein Gedicht macht*. Köln: DuMont 2006. S. 223.
- Perry, Michael: *Handbook for Freelance Writing*. Lincolnwood: NTC Business Books 1995. S. 212.
- Piercy, Marge; Wood, Ira: *So You Want to Write. How to Master the Craft of Writing. Fiction and Personal Narrative*. Wellfleet: Leapfrog Press 2001. S. 223.
- Ponge, Francis: *Schreibpraktiken oder Die stetige Unfertigkeit*. Edition Akzente Hanser. S. 125.
- Rico, Gabriele L.: *Garantiert schreiben lernen. Sprachliche Kreativität methodisch entwickeln – ein Intensivkurs auf der Grundlage der modernen Gehirnforschung*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1984. S. 307.
- Steele, Alexander (Hg.): *Creative Writing. Romane und Kurzgeschichten schreiben*. O. O.: Autorenhaus Verlag 2004. S. 328.
- *The portable MFA in creative writing. improve your craft with the core essentials taught to MFA students*. Hg: New York Writers Workshop. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books 2006. S. 282.
- Vogler, Christopher: *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Studio City: Michael Wiese Productions 1992. S. 289.
- Werder, Lutz von: *Kreative Literaturgeschichte*. Berlin: Schibri Verlag 1992. S. 345.
- Werder, Lutz von: *Lehrbuch des Kreativen Schreibens*. Wiesbaden: Marix Verlag 2007. S. 524.
- Wilbers, Stephen: *{keys} to Great Writing*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books 2000. S. 262.
- Zuckermann, Albert: *Bestseller. Wie man einen Erfolgsroman schreibt*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübke Verlag 1995. S. 368.

10. 2. 6. Filme, Hörbeiträge

- *Ein Schritt vor dem Ziel. Schreiben lernen am Deutschen Literaturinstitut Leipzig/DLL*. Regie: Podhostnik, Thomas. Kamera: Graebel, Christoph. L DORADE goldbrasse 2003. 45 Minuten.
- *Leipziger Allerlei. Über das deutsche Literaturinstitut Leipzig*. Von Anne König und Barbara Schäfer. Bayern 2. Erstsendung 03. 10. 2008.
- *Sprachräume. 10 Jahre schule für dichtung*. Regie: Wolfgang Beyer. ORF 2002. («sfd» Archiv)

10. 2. 7. Webseiten

Diverse

- Aichinger, Heidi: «Ich bin der bunte Hund». *Der Standard*. 23. 04. 2010. URL: <http://derstandard.at/1271375113567/Frage--Antwort-Ich-bin-der-bunte-Hund> – Zuletzt eingesehen am 13. 01. 2012.
- Bendixen, Katharina: *Hildesheim vs. Leipzig: Die Schlacht der Schreibschulen*. 14.05.2007. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/381228/2/1#texttitel> - zuletzt eingesehen am 17.11.2011.
- <http://www.berlinerzimmer.de/> – Zuletzt eingesehen am 13. 01. 2012.
- Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel. URL: <http://www.bundesakademie.de/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Cerutti, Sofie: *Creative Writing in Europe. An introduction: teaching Creative Writing in 11 European countries*. Kunstfactor. Utrecht. 10. 2011. URL: http://www.kunstfactor.nl/engine/download/blob/Kunstfactor/49667/2011/47/111121_Creative_Writing_in_Europe_nov2011SdR_DEF__2_.pdf?app=kunstfactor&class=6972&field=49667&id=2346 – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.
- Diel, Marcel: »Schreiben ist manchmal wie zivilisiertes Kotzen«. Interview mit Katja Lange-Müller. *Kritische Ausgabe*. 2006/07. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/verbrechen/langemueller.pdf> – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.
- *Forfatterskolen*. URL: <http://forfatterskolen.dk/> – Zuletzt eingesehen am 09.12.2011.

- Genazino, Wilhelm: Schreiben heißt Warten. Essener Unikate 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Walser.pdf> – Zuletzt eingesehen am 07. 01. 2012.
- Krusche/Grond/Zeyringer: Ein Projekt über das Fremde. URL: <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/konzepte/house-projekt.htm> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Lancaster University. Introduction to Undergraduate English Literature and Creative Writing Degrees. URL: <http://www.lancs.ac.uk/fass/english/undergrad/index.php> – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.
- Lancaster University. Postgraduate Study in Creative Writing. URL: <http://www.lancs.ac.uk/fass/english/postgrad/creativewriting/index.php> – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.
- <http://www.loveismurder.net/whos-who.html> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2012.
- Menand, Louis: Show or Tell. Should creative writing be taught? A Critic at Large The New Yorker. 08. 06. 2009. URL: http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2009/06/08/090608crat_atlarge_menand?currentPage=1 – Zuletzt eingesehen am 22. 01. 2012.
- Paul Engle. Poetry Foundation. 2011. URL: <http://www.poetryfoundation.org/archive/poet.html?id=2047> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- Reich-Ranicki, Marcel: Literaturpreise. Die Zeit, 05. 01. 1962, Nr. 1. URL: <http://www.zeit.de/1962/01/literaturpreise> – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.
- Sakowsky, Lennart: Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt ... Eindrücke aus Deutschlands Schreibschulen. 2007. URL: http://www.lit06.de/head/thema/thema_0702.html – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Schelepa, Susanne; Wetzels, Petra; Wohlfahrt, Gerhard; Mostetschnig, Anna: Zur sozialen Lage der Künstlerinnen [sic] in Österreich. Wien: 2008. S. 188. URL: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soc_lage_kuenstler_en.pdf – Zuletzt eingesehen am 15. 01. 2012.
- <http://www.schoeffling.de/content/autoren/Burkhard-Spinnen.html> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010.
- <http://www.schreibwerkstatt.at> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.schreibwerkstatt.at/frameset.htm> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Schröder, Christoph: Von wegen Genie, Dichter arbeiten. 27. 05. 2008. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F05%2F27%2Fa0117&src=GI&cHash=0e1a6a28e1> – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.
- Schwerin, Harriet: Der Erfolg als Schriftsteller muß meist hart erarbeitet werden. Deutschen Autoren fehlen Möglichkeiten zur Weiterbildung. 10. 10. 1998. Berliner Zeitung. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/deutschen-autoren-fehlen-moeglichkeiten-zur-weiterbildung-der-erfolg-als-schriftsteller-muss-meist-hart-erarbeitet-werden,10810590,9492034.html> – Zuletzt eingesehen am 15. 01. 2012.
- Steiner, Bettina: Wenn Studenten über Punkt und Komma reden. 16. 01. 2011. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/625746/Wenn-Studenten-ueber-Punkt-und-Komma-reden> – Zuletzt eingesehen am 16. 11. 2011.
- <http://www.text-manufaktur.de/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.transculturalwriting.com/> – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.
- Waberer, Keto von: Nur eine Spur zu einer Tür. Essener Unikate 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Waberer.pdf> – Zuletzt eingesehen am 07. 01. 2012.
- Walser, Martin: Gedankensplitter. Essener Unikate 08/1996. URL: <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Walser.pdf> – Zuletzt eingesehen am 06. 01. 2012.
- Wunderlich, Dieter: Louis Begley: Lügen in Zeiten des Krieges. http://www.dieterwunderlich.de/Begley_luegen.htm – Zuletzt eingesehen am 20. 01. 2012.

«DLL»

- Bartels, Gerrit: Ein Gefühl von Zukunft. 11. 05. 2005. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/05/11/a0211> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Bendixen, Katharina: Überraschung des Frühlings. 08. 03. 2006. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/279670> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Bendixen, Katharina: Das Meyer-Phänomen. 16. 03. 2006. URL: http://www.kunden-viosys.de/viomatrix/817/html/daten_rochlit3_katharina_bendixen_-_lesung_clemens_meyer_als_wir_traeumten.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Betzmeir, Tanja: «Es sind einsame Typen». 09. 2011. URL: <http://www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/2345-es-sind-einsame-typen/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Deutsches Literaturinstitut. Studienführer MA. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/03_studium/StudienfuehrerMAaktuell.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- Eggers, Michael: «Boxen ist ein toller Sport.» o. D. URL: http://www.polar-zeitschrift.de/polar_05.php?id=252 – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Haslinger, Josef: Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten. Die Zeit Nr. 43/2000. Hamburg 2000. URL: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011. http://www.deutsches-literaturinstitut.de/03_studium/sto.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- Haslinger, Josef: Deutsches Literaturinstitut Leipzig. In: Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009. Bd. 4. Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen. Hg.: Hehl, Ulrich von; John Uwe; Rudersdorf, Manfred. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. S. 1542–1570. URL: http://www.deutsches-literaturinstitut.de/08_geschichte/Literaturinstitut.pdf – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.
- http://www.hgb-leipzig.de/index.php?WWW_HGB=2e4bb7987118900ad248c751860be965&a=person&b=mitarb&p=220&vorverz_id=3148& – Zuletzt eingesehen am 27. 12. 2011.
- Holwein, Jürgen: Berenberg grüßt Argentinien. 05. 10. 2010. URL: <http://www.muenchnerfruehling.de/fileadmin/PDF/Seite1.pdf> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Lorenzen, Nina: Ein bunter Vogel. 18. 08. 2010. URL: <http://www.litaffin.de/rezensionen/ein-bunter-vogel-ulrike-almut-sandig-flamingos/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Man möchte Varianten des eigenen Lebens erzählt bekommen. Hans-Ulrich Treichel im Gespräch mit André Hille. 10. 08. 2007. URL: <http://www.poetenladen.de/andre-hille-hans-ulrich-treichel.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.
- Person, Jutta: Die Schreibwütigen. 17. 02. 2011. URL: <http://www.kultiversum.de/Literatur-Literaturen/Deutsches-Literaturinstitut-Leipzig-Schriftstellerei.html?> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.
- Stanišić, Saša; Pletzinger, Thomas: Wir müssen gar nichts – Aus dem Bauch des Deutschen Literaturinstituts Leipzig. URL: <http://www.bogusmag.de/wp-content/Wirmuessengarnichts.stanisic.pletzinger.pdf> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.

«LCB»:

- <http://bachmannpreis.eu/de/jury/2> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010.
- Buch, Hans-Christoph: Walter Höllerer. 28. 05. 2003. URL: http://www.zeit.de/2003/23/H_gallerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- <http://www.creativewriting.wisc.edu/about/history.html> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.
- <http://creativewriting.english.illinois.edu/undergraduate/about/> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.
- Curter, Maria: Ein Genie der Freundschaft. Edition Luisenstadt. 1998. URL: <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstext/9803pord.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- <http://derstandard.at/1271377962919/Russischer-Dichter-Andrej-Wosnessenski-gestorben> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

- <http://derstandard.at/1271377962919/Russischer-Dichter-Andrej-Wosnessenski-gestorben> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Ford_Foundation – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- http://www.ernstjandl.com/bio_ernstjandl.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.fordfound.org/about-us/history> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.fordfound.org/about-us/timeline#1> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.fcdelius.de/biografie/> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2010.
- <http://www.hans-christoph-buch.de/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- <http://www.koerber-stiftung.de/koerberforum/gaeste/gaeste-details/gast/hinrich-schmidt-henkel.html> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010.
- http://www.kulturpreise.de/web/preise_info.php?cPath=6&page=2&preis_id=4249 – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.
- <http://www.kunstforum.de/kuenstler.asp?pid=19306&session=> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.lcb.de/archiv/index.htm?monat=05&jahr=03> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2010.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/richtlinien.htm> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010. Inzwischen offline.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2004.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2005.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2006.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2007.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2008.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2009.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2010.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 01. 2012.
- <http://www.lcb.de/autoren/werkstatt/2010.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.
- <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/autoren.htm> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2010.
- <http://www.lcb.de/service/kontakt/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 17.11.2011.
- <http://www.lcb.de/service/kontakt/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.literaturarchiv.de/html/archiv/walter-hoellerer.html> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2010.
- <http://literaturarchiv.de/informationen/ueber-das-haus/walter-hoellerer-1922-2003.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. <Sprache im technischen Zeitalter>. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/spritz.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.
- Neubauer, Hans-Joachim: In der Mitte der Literatur. Das [◁]Literarische Colloquium Berlin[▷]. Werkstätten, Stipendien, Preise. o. D. URL: <http://www.lcb.de/ueberuns/lcb/werkstaetten.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2011.
- http://www.perlentaucher.de/autoren/23859/Michel_Butor.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/120> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.schoeffling.de/content/autoren/Burkhard-Spinnen.html> – Zuletzt eingesehen am 12. 12. 2010.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Becker.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Geneziano.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Kasper.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Kolbe.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Leaderach.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.

- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Ruehmkorb.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Waberer.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Walser.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- <http://www.uni-due.de/unikate/ressourcen/grafiken/PDF%27s/08/08-Wellershoff.pdf> – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- http://www.zeit.de/2003/23/H_9allerer – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

Hildesheim:

- <http://www.bellatriste.de/start.html> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.
- Herter, Gerwald: Junge Autoren suchen Verlage. 24. 06. 2009. URL: http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/987746/ – Zuletzt eingesehen am 23. 12. 2011.
- Julke, Ralf: Bayreuth, Berlin, Barcelona: Literaturstudenten starten Hausdurchsuchung. 22. 02. 2008 URL: <http://www.l-iz.de/Kultur/Lebensart/2008/02/Bayreuth-Berlin-Barcelona-L-200802220015.html> – Zuletzt eingesehen am 26. 12. 2011.
- <http://www.paechterhaus.de/> – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.
- <http://www.prosanova.de/> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.
- Schröder, Christoph: Von wegen Genie, Dichter arbeiten. 27.05.2008. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F05%2F27%2Fa0117&src=GI&cHash=0e1a6a28e1> – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.
- Schwabe, Ole: «Schlager, Schnaps und Zigaretten». Interview mit Matthias Jügler und Lisa Kreißler. 08. 10. 2011. URL: <http://webmoritz.de/2011/10/08/»-schlager-schnaps-und-zigaretten-«/> – Zuletzt eingesehen am 28. 12. 2011.
- Voigt, Claudia: Auf Linie. 25. 02. 2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.text-manufaktur.de/dozenten.html> – Zuletzt eingesehen am 14. 12. 2011.
- <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=856> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=1552> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.
- <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=4300> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.
- <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=5822> – Zuletzt eingesehen am 13. 12. 2011.

«Schweizerisches Literaturinstitut»:

- Aeby, Nicole: Keine Angst vor Bestsellern. 04. 11. 2005. URL: http://www.swissinfo.ch/ger/Home/Archiv/Keine_Angst_vor_Bestsellern.html?cid=4791484 – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Aeby, Nicole: Die literarische Bildungslücke schliesst sich. 18. 10. 2005. URL: <http://www.swissinfo.ch/ger/index.html?cid=4749240> – Zuletzt eingesehen am 07. 02. 2011.
- Auszeichnungen. Hochschule der Künste Bern. URL: <http://www.hkb.bfh.ch/de/hkb/auszeichnungen/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Bielerin gewinnt Prix Alpha. Bieler Tagblatt. 03. 05. 2011. URL: http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Bielerin_gewinnt_Prix_Alpha.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- <http://www.bilgerverlag.ch> – Zuletzt eingesehen am 26. 04. 2011.
- Böck, Christina: Verena Rossbacher: Geniekult kotzt mich an. 12. 03. 2009. URL: http://diepresse.com/home/kultur/literatur/460404/Verena-Rossbacher_Geniekult-kotzt-mich-an – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.
- Brupacher, Marc; sda [Schweizerische Depeschagentur]: Schöner Erfolg für die Schweizer Literatur. 27. 06. 2010. URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Schoener-Erfolg-fuer-die-Schweizer-Literatur/story/21605054> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Bucheli, Roman: Das Diplom macht niemanden zum Dichter. 13. 08. 2010. URL: http://www.nzz.ch/magazin/campus/das_diplom_macht_niemanden_zum_dichter_1.7193790.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

- Das Schweizerische Literaturinstitut und das Amt für Kultur des Kantons Bern starten das Pilotprojekt Literatur-Mentoring. 06. 03. 2008. URL: http://www.presseportal.ch/de/pm/100004916/100556379/hkb_hochschule_der_kuenste_bern – Zuletzt eingesehen am 29. 04. 2011.
- Erne, Roland: Engagement für ein notwendiges Treibhaus der Qualität 24. 05. 2004. URL: http://www.hkb.bfh.ch/de/aktuell/search/?cx=003468929281641729930%3Az-i6scx3_le&cof=FORID%3A10&ie=UTF-8&q=Krnet&sa=ok&siteurl=www.hkb.bfh.ch%2Fde%2Fstudium%2Ffachbereiche%2Fsli%2Fbibliothek%2F – Zuletzt eingesehen am 08. 05. 2011. Inzwischen offline.
- Fischer, Nadja: Bewussteres und selbstkritischeres Schreiben. 29. 09. 2007. URL: <http://www.drs3.ch/www/de/drs3/sendungen/drs2aktuell/2643.bt10006295.html> – Zuletzt eingesehen am 29. 04. 2011.
- Friemel, Michaela: Welchen Dienstgrad hatten Sie als Kanonier, Herr Frisch? WOZ. 27. 01. 2011. URL: http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Welchen_Dienstgrad_hatten_Sie_als_Kanonier__Herr_Frisch_h.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- Froehling, Simon: Autorinnen und Autoren vereinigt euch! 17. 03. 2010. URL: <http://www.textin.ch/autorinnen-und-autoren-vereinigt-euch/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Grossrieder, Beat: In neun Monaten zum Erfolgsautor. Neue Zürcher Zeitung. 07. 03. 2011. URL: http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/In_neun_Monaten_zum_Erfolgsautor.pdf – Zuletzt eingesehen am 18. 03. 2011.
- Grünes Licht für das Schweizerische Literaturinstitut in Biel. 21. 09. 2005. URL: <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/gruenes-licht-fuer-das-schweizerische-literaturinstitut-in-biel> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Haupt, Sabine: Mit blauen Augen. 02. 05. 2005. URL: <http://www.nzz.ch/2005/05/02/fe/articleCS69Q.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Haupt, Sabine: Für Genies und Handwerker. 17. 10. 2005. URL: <http://www.nzz.ch/2005/10/17/fe/articleD8EWO.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Hochschule der Künste: Schweizerisches Literaturinstitut wird Realität. 18. 11. 2004. URL: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20041118_OTS0031/schweizerisches-literaturinstitut-wird-realitaet – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Hudec, Jan; Wirth, Doris: Der Traum vom Schreiben. Nr. 21. Wintersemester 2006/2007. S. 12. URL: www.denkbilder.uzh.ch/pdf/db_21.pdf – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Krneta, Guy: Die Königsdisziplin. Ausgabe 36. o. D. URL: <http://www.entwuerfe.ch/entwuerfe36/text3.html> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Krneta, Guy: Schreiben für die Bühne. Programm Zeitung Kultur im Raum Basel. 2006. URL: http://www.programmzeitung.ch/index.cfm?uuid=89098305D9D9424C4C7E7AC846573249&and_uuid=89098C5CD9D9424C48E7EAEA169094C6&content_from=1&content_to=50&show_long=1 – Zuletzt eingesehen am 08. 05. 2011.
- Lesung macht Auftakt zum Literaturtag. Der Freischütz. 25. 01. 2011. URL: http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Lesung_macht_Auftakt_zum_Literaturtag_an_der_Kanti_Wohlen.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- Literarisches Schreiben. URL: http://www.fachhochschulen.net/FH/Studium/Literarisches_Schreiben_16081.htm – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.
- Literatur Lesung mit Dorothee Elmiger. az Baden. 25. 01. 2011. URL: http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Lesung_mit_Dorothee_Elmiger.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- Literaturfest Salzburg. URL: http://www.literaturfest-salzburg.at/AutorInnen_102.html – Zuletzt eingesehen am 26. 04. 2011.
- Loch, Harald: Einladung an die Waghalsigen. Südkurier. 23. 02. 2011. URL: http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Einladung_an_die_Waghalsigen.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- Medienspiegel. Hochschule der Künste Bern. URL: <http://www.hkb.bfh.ch/de/aktuell/medienspiegel/> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.

- Medienspiegel. Hochschule der Künste Bern. URL:
http://www.hkb.bfh.ch/de/aktuell/search/?cx=003468929281641729930%3Az-i6scx3_le&cof=FORID%3A10&ie=UTF-8&q=Krnet&sa=ok&siteurl=www.hkb.bfh.ch%2Fde%2Fstudium%2Ffachbereiche%2Fsl%2Fbibliotheksl%2F – Zuletzt eingesehen am 08. 05. 2011.
- Neue Jury für Schweizer Buchpreis. Neue Zürcher Zeitung. 04. 03. 2011. URL:
http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Neue_Jury_fuer_Schweizer_Buchpreis.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- Personensuche. Marie Caffari. Hochschule der Künste Bern. URL:
[http://www.hkb.bfh.ch/de/hkb/leitung-und-organisation/personensuche/?tx_feuserlisting_pi1\[showUid\]=1040&cHash=2619c364e7af3dd8e08175e1fd50057b](http://www.hkb.bfh.ch/de/hkb/leitung-und-organisation/personensuche/?tx_feuserlisting_pi1[showUid]=1040&cHash=2619c364e7af3dd8e08175e1fd50057b) – Zuletzt eingesehen am 08. 12. 2011.
- Schneider, Peter P.: Mit Erzählen festen Boden finden. Bieler Tagblatt. 12. 02. 2011. URL:
http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Mit_Erzaehlen_festen_Boden_finden.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- Schwarzenbach, Robin: Jedes Jahr fünfzehn neue (studierte) Autoren. Das Schweizerische Literaturinstitut bietet einen Bachelor in literarischem Schreiben an 15. 11. 2009. URL:
http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/jedes_jahr_fuenfzehn_neue_studierte_autoren_das_schweizerische_literaturinstitut_bietet_einen_bachelor_in_literarischem_schreiben_an_1.4017472.html – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Studienaufbau. Hochschule der Künste Bern. URL:
<http://www.hkb.bfh.ch/de/studium/bachelor/baliteratur/studienaufbliteratur> – Zuletzt eingesehen am 09. 12. 2011.
- Übersetzungsseminar Biel/Bienne. Ein Pilotprojekt des Schweizerischen Literaturinstituts SLI. 18. 07. 2006. URL: <http://www.culturactif.ch/manifestation/seminairetra.htm> – Zuletzt eingesehen am 29. 04. 2011.
- Weiterer Preis für Regina Dürig. Bieler Tagblatt. 22. 02. 2011. URL:
http://www.hkb.bfh.ch/uploads/media/Weiterer_Preis.pdf – Zuletzt eingesehen am 05. 05. 2011.
- Ziltener, Alfred: Schreiben für die Bühne. 2006. URL:
http://www.programmzeitung.ch/index.cfm?uud=89098305D9D9424C4C7E7AC846573249&and_uud=89098C5CD9D9424C48E7EAEA169094C6&content_from=1&content_to=50&show_long=1 – Zuletzt eingesehen am 08. 05. 2011.
- Zimmermann, Katrin: Kreatives Schreiben, ja kann man so was denn studieren? Bern, Hildesheim April 2006. URL:
http://www.hkb.bfh.ch/fileadmin/PDFs/Kommunikation/Literatur/Kreat_schreiben_zimmermann.pdf – Zuletzt eingesehen am 09. 05. 2011.

«Wiener Schreibpädagogik»

- <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclo.k/k299221.htm> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- Akademie für Ausbildung in Lebensberatung und Coaching mit Masterstudium an der Donau-Universität-Krems. 2011. URL: <http://www.wilak.at/jom/> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.
- Alle Pressemitteilungen von Tony Vagner. URL: <http://www.prcenter.de/firma-Tony+Vagner.html> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.
- Ford, Karen; Nelson, Cary; Wagner-Martin, Linda: Modern American Poetry. Gertrude Stein. URL:
http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/stein/stein.htm – Zuletzt eingesehen am 30. 11. 2011.
- <http://www.hanser-literaturverlage.de/autoren/autor.html?id=26047> – Zuletzt eingesehen am 30. 11. 2011.
- Harders, Levke: Gottfried Benn. Lebendige Museum Online (LeMO). URL:
<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/BennGottfried/> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- Jacques Lacan. dibb.de Biographien. URL: <http://www.dibb.de/lacan-jacques-psychoanalytiker.php> – Zuletzt eingesehen am 30. 11. 2011.
- http://www.klett-cotta.de/autor/Helmut_Heissenbuettel/10?bereich_subnavi=zusatzinfo – Zuletzt eingesehen am 30. 11. 2011.

- Lorenz, Waltraud: Schreibgruppen und Selbsterfahrung. Referat am 17. 11. 2004.
<http://www.blogigo.at/boes/Schreibgruppen-und-Selbsterfahrung-Referat-von-Waltraud/28/> – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.
- <http://www.marlen-schachinger.com/> – Zuletzt eingesehen am 25.11.2011.
- Pusch, Luise F.: Elfriede Jelinek. Fembio. URL:
<http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/elfriede-jelinek/> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- Schaub, Anita C.: Die Sprache ist ein Organismus. (Printausgabe: 28. 07. 2007; Online: 27. 07. 2007.) URL:
<http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Sprache&letter=S&cob=295250> – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.
- Scherr, Dieter: Schreiben, lehren, lernen.
http://www.schreibpaedagogik.com/docs/Interview_Herbst_2006.pdf – Zuletzt eingesehen am 21. 06. 2010.
- Schmidt, Barbara; Zündorf, Irmgard: Theodor W. Adorno. Lebendige Museum Online (LeMO). URL:
<http://www.hdg.de/lemo/html/biografien/AdornoTheodorW/index.html> – Zuletzt eingesehen am 30. 11. 2011.
- <http://www.schreibpaedagogik.com/> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.
- <http://www.schreibpaedagogik.com/ausbildung.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.
- <http://www.schreibpaedagogik.com/workshops.htm> – Zuletzt eingesehen am 02. 12. 2011.
- <http://www.schreibpaedagogik.com/referentinnen.htm> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.
- Seminare für Kreatives Schreiben am Institut für Angewandte Kreativitätspsychologie (IAK). URL:
<http://iak-talente.de/> – Zuletzt eingesehen am 28. 11. 2011.
- Strukturanalyse der österreichischen Volkshochschulen. URL:
<http://www.adulteducation.at/de/struktur/strukturanalyse/alle//9/10272/> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.
- http://www.suhrkamp.de/autoren/roland_barthes_213.html – Zuletzt eingesehen am 30. 11. 2011.
- http://www.suhrkamp.de/autoren/peter_handke_1738.html – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- <http://www.thomasbernhard.at/tb/index.html> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- Tschierschke, Anja; Zündorf, Irmgard Joseph Beuys. Lebendige Museum Online (LeMO). URL:
<http://www.hdg.de/lemo/html/biografien/BeuysJoseph/index.html> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- Wöchentliche Schreibgruppe mit Waltraud Lorenz. 02. 10. 2005. URL:
http://www.suhrkamp.de/autoren/friederike_mayroecker_3170.html – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- <http://www.blogigo.at/boes/woechentliche-Schreibgruppe-mit-Waltraud-Lorenz/41/> – Zuletzt eingesehen am 25. 11. 2011.

«schule für dichtung»

- Acquaviva, Frédéric: Henri Chopin. Avant-garde pioneer of sound poetry. The Guardian, 05.02.2008.
<http://www.guardian.co.uk/books/2008/feb/05/poetry.culture> – Zuletzt eingesehen am 03.12.2011.
- <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.o/o069930.htm> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.s/s915465.htm> – Zuletzt eingesehen am 02. 12. 2011.
- <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/index.html> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2010.
- http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/ueber_ide.html – Zuletzt eingesehen am 18.01.2010.
Inzwischen offline.
- <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse98/DBaaz.html> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- http://archiv.sfd.at/archiv/klasse98/kipcak_klasse/kipcak_klasse.html – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- http://archiv.sfd.at/archiv/klasse98/streeruwitz/streeruwitz_klasse.html – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse99/DBaao.html> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.

- <http://archiv2.sfd.at/akademie/2002/klassen/amanshauser/uebung> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- <http://archiv2.sfd.at/akademie/2002/klassen/dirie/vorlesung> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011
- <http://archiv2.sfd.at/akademie/2002/klassen/micromelo/vorlesung> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- http://archiv2.sfd.at/akademie/2003/klassen/gadsden_scholl/vorlesung/ – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- <http://archiv2.sfd.at/akademie/2004/klassen/poesieelectronique/poesieelectronique/uebung/> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- <http://archiv2.sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/02/> – Zuletzt eingesehen am 04.12. 2011.
- http://archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/poetry_talk – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- http://archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/video_poesie/ – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.
- Asher, Levi: Jack Kerouac. URL: <http://www.beatmuseum.org/kerouac/jackkerouac.html> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- Die Angewandte. Geschichte der Angewandten. URL: <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1229508255651&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- Baganz, Arne-Wigand (Copyright); Redaktion: Biographie: Arthur Rimbaud. URL: http://www.versalia.de/Biographie.Rimbaud_Arthur.72.html – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- <http://www.burgenlandkultur.at/kuenstler/db/131/biografie> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- http://www.droschl.com/programm/person.php?person_id=4 – Zuletzt eingesehen am 02.12.2011.
- <http://www.ernstmolden.at/molden.html> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- Festival Internacional de Poesía de Medellín. URL: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Festival Internacional de Poesía de Medellín. Historia del Festival Internacional de Poesía de Medellín URL: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Festival/Historia/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Festival Internacional de Poesía de Medellín. Guzmán, Jairo: Quince años de fundación de la Escuela Internacional de Poesía de Medellín. 08. 2011. URL: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Escuela/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- GAV. Mitglieder: Christine Huber. URL: [http://www.gav.at/index.php?id=209&tx_wecstaffdirectory_pi1\[curstaff\]=488&cHash=658a94fe625d6482b2db6c40dd36bc52](http://www.gav.at/index.php?id=209&tx_wecstaffdirectory_pi1[curstaff]=488&cHash=658a94fe625d6482b2db6c40dd36bc52) – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- <http://germanistik.univie.ac.at/personen/schmidt-dengler-wendelin/> – Zuletzt eingesehen am 04.12.2011.
- Günther Nenning ist tot. 16. 05. 2006. URL: <http://wiev1.orf.at/stories/109466> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Hintze, Christian Ide: zur geschichte und arbeitspraxis der [x]sfd[y]. <http://sfd.at/lehren-und-lernen/texte/geschichtepraxis.pdf> – Zuletzt eingesehen: 19. 12. 2011.
- Hintze, Christian Ide: Virtuelle Akademie. Vorwort. 07. 2000. URL: <http://archiv.sfd.at/akademie2000/static/dvorw.html> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- Kilic, Ilse; Widhalm, Fritz: das fröhliche wohnzimmer. URL: <http://www.dfw.at/> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- kleinschreibung, tugend und protest. URL: <http://archiv2.sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/11/> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- literatur kommt von leben. E-Mail Interview mit Anna Mitgutsch. Vgl.: http://sfd.at/datenpool/pressecho/2007_thegap1107.pdf – Zuletzt eingesehen am 22. 01. 2012.
- <http://www.lyrikwelt.de/autoren/lange-mueller.htm> – Zuletzt eingesehen am 04.12.2011.
- http://www.mariannegruber.com/gruber_bio.html – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Naropa University. The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics. URL: <http://www.naropa.edu/academics/graduate/writingpoetics/> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- Österreichische Akademie der Wissenschaften. Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte. Gertraud Marinelli-König. URL: <http://www.oeaw.ac.at/ikt/mitarbeit/mkg/mkg.html> – Zuletzt eingesehen: 19. 12. 2011.

- o. A.: Georg Heym. Lebendige Museum Online (LeMO). URL: <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/HeymGeorg/> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- http://www.perlentaucher.de/autoren/8759/Ferdinand_Schmatz.html – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- <http://www.poetspath.com/waldman.html> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Radisch, Iris: Hose im Sturm ohne Knopf. Die Zeit. 17. 04. 1992. URL: <http://www.zeit.de/1992/17/hose-im-sturm-ohne-knopf> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- http://sfd.at/akademie/2009/klassen/visuelle_poesie/ – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.
- http://sfd.at/aboutSFD/profile/index_html?selMenu=2&selSubMenu=0 – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2010. Inzwischen offline.
- <http://www.sfd.at/archiv> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- <http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/foto.html> – Zuletzt eingesehen am 06. 03. 2012.
- <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/christian-ide-hintze> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/ferdinand-schmatz-aut> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/marlene-streeruwitz> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/mia-legenstein> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/orhan-kipcak> – Zuletzt eingesehen am 05. 12. 2011.
- <http://sfd.at/uber-sfd/presseecho> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- <http://sfd.at/uber-sfd/profil> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- «sfd». Zentrales Vereinsregister. URL: <http://zvr.bmi.gv.at/Start> – Zuletzt eingesehen am 19. 12. 2011.
- 37 Festivals gründen World Poetry Movement.
- 18. 07. 2011. Vgl.: http://sfd.at/uber-sfd/presseecho/copy2_of_110718derstandard.at.pdf – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Spektakel. Ein bisserl Disco. Der Spiegel, 19/1995. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9184896.html> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Who's Who. URL: http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=1467&RID=1 – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- Wunderlich, Dieter: William S. Burroughs. URL: http://www.dieterwunderlich.de/William_Burroughs.htm – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.

«Leondinger Akademie für Literatur»

- <http://www.arbeiterkammer.com/online/jugend-literaturwettbewerb-sprichcode-neue-schiene-first-job-hauptpreis-1000-euro-24234.html?mode=711&STARTJAHR=2008> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/jury/820> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.hanser-literaturverlage.de/autoren/autor.html?id=22079> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- Gusic, Sandra: Prozess und Entwicklung. Ein Versuch. Büchereiverband Österreichs. 01/11. URL: http://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp1_11/14_15.pdf – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.
- http://www.fischerverlage.de/autor/Christoph_Ransmayr/4362 – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- <http://www.kehlmann.com/inhalt11.html> – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- <http://www.kolik.at/> – Zuletzt eingesehen am 24. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php?Ink=schreiner> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php?Ink=wimmer> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php?Ink=fian> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php?Ink=hochgatterer> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php?Ink=mitgutsch> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php?Ink=roeggla> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php?Ink=schindel> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/archiv.php?aktuell=1> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

- <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=6> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=20> – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=23> – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=35> – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=68> – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.
- <http://www.kolik.at/autoren.php?autorid=115> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- http://www.kolik.at/zu_kolik.php – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Kremsberger, Simone: Dichter von der Schulbank. Büchereiverband Österreichs. 01/11. URL: http://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp1_11/14_15.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.kunstradio.at/BIOS/gustavernstbio.html> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- Ruprecht, Hans: Literaturzeitschrift «Kolik». sprach'FORM. URL: http://www.sprachform.ch/projekte_literaturzeitschrift-kolik.html – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- http://www.sprachform.ch/projekte_literaturzeitschrift-kolik.html – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.
- <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4,Nexttext> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4-1,Das-Team> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- http://www.suhrkamp.de/autoren/robert_menasse_3213.html – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.

«schreibwerkstatt wurzelhof langschlag»

- <http://www.anna-mitgutsch.at/biographie.html> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- <http://www.arbeiterkammer.com/online/jugend-literaturwettbewerb-sprichcode-neue-schiene-first-job-hauptpreis-1000-euro-24234.html?mode=711&STARTJAHR=2008> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- Autorin Eugenie Kain ist tot. 08. 01. 2010. URL: <http://ooev1.orf.at/stories/414576> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel. URL: <http://www.bundesakademie.de/> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- <http://www.hanser-literaturverlage.de/autoren/autor.html?id=25518> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- <http://www.kolik.at/akademie.php> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.margitschreiner.com/infos/biographie/biographie.html> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- <http://www.matthes-seitz-berlin.de/scripts/buch.php?ID=159> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestand/sg/nl/schmatz.htm> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- http://www.perlentaucher.de/autoren/34/Georg_Klein.html – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- http://www.perlentaucher.de/autoren/12/Dagmar_Leupold.html – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- <http://www.schreibwerkstatt.at/> – Zuletzt eingesehen am 24. 11. 2011.
- <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4-1,Das-Team> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4,Nexttext> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.stifter-haus.at/DE,2-4-1,Das-Team> – Zuletzt eingesehen am 21. 11. 2011.
- <http://www.text-manufaktur.de/> – Zuletzt eingesehen am 03. 12. 2011.
- <http://texthobel.at/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.waldviertelakademie.at/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

«Akademie Graz»

- http://www.akademie-graz.at/programm_detail.php?id=20080424105614 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

«Klagenfurter Literaturkurs»

- <http://bachmannpreis.eu/de/autoren/845> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/autoren/stories/195974/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011. <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/autoren/stories/110693/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/19> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/48> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/2236> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/2242> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/2886> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/853> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/857> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/858> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/861> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/3165> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/3168> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/stipendiaten/3187> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110054/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011. <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110078/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110081/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/110085/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195719/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195730/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195744/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195751/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195753/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/195755/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35849/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35855/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35857/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011. <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35858/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35859/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://bachmannpreis.orf.at/literaturkurs/stories/35861/index.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- Frank, Barbara: Ist Literatur lernbar? o. D. URL: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/566> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- http://www.literaturport.de/index.php?id=26&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=1308&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_opt%5D=2&cHash=f67f368fa0a06c47eccbcf07465c28e9 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- http://www.literaturport.de/index.php?id=26&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=820&user_autoren – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

- <http://www.lyrikwelt.de/autoren/siche.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://www.marlen-schachinger.com/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- Popp, Steffen: Lust auf mehr. Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/19> – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011. Popp, Steffen: Lust auf mehr. Vgl.: <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/19> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://www.rabeaedel.com/p/autorin.html> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

«SchreibCenter», Alpen-Adria Universität Klagenfurt

- <http://www.uni-klu.ac.at/sc/inhalt/145.htm> – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011.
- <https://campus.aau.at/fodokng/ctl/aktivitaet/projekt/29550> – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011.
- <https://campus.aau.at/studien/lvliste.jsp?stpkey=930&nobc> – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011.
- <https://campus.aau.at/studien/lvliste.jsp?semester=11W&nobc=&stpkey=930> – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011.
- https://campus.aau.at/studien/lvkarte.jsp?sprache_nr=35&rlvkey=60971 – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011.
- https://campus.aau.at/studien/lvkarte.jsp?sprache_nr=35&rlvkey=64936 – Zuletzt eingesehen am 23.11.2011.

«Freie Akademie Kärnten»

- http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-1-start.php – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-4-dozenten.php?entryId=roland-zingerle-fachbereichsleiter-literatur-17 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- http://www.akademie-kaernten.info/futuresign.com/aut_de_xhtml-11-literatur.php?entryId=inhalt-10 – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- Zingerle, Roland: Texte für alle Fälle. URL: <http://www.rolandzingerle.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Fernlehrgänge

- <http://www.akademie-fuer-fernstudien.de/lehrgaenge/kreativitaet-gesundheit-und-psychologie/kreative-schreibschule/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- http://www.fernakademie-klett.de/autorin_werden_-_schreiben_lernen.php – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- <http://www.ils.de/autor-werden-schreiben-lernen-autoren-werkstatt.php> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- <http://www.schule-des-schreibens.de/lehrgaenge/grosse-schule-des-schreibens/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- <http://www.schule-des-schreibens.de/lehrgaenge/belletristik/> – Zuletzt eingesehen am 04. 12. 2011.
- <http://www.stube.at/fernkurs/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Universität für Translationswissenschaften, Wien

- http://homepage.univie.ac.at/juergen.buchinger/?lvz/?lvnr=340237&show_info_gruppe=1&semester=W2010&include=kurzkomentar,leistungskontrolle,voraussetzung,literatur,methoden&exclude=inf_link – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Schreibklassen im Bereich Drama / Drehbuch

- http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/junge_burg/zum-mitmachen.at.php – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://www.dramaforum.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://www.drehbuchforum.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://www.dschungelwien.at/aktiv/nachwuchs/schreibzeit/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

- <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content-id=1189719848097&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Kinder- und Jugendliteratur

- <http://www.stube.at/fernkurs/index.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://www.dschungelwien.at/aktiv/nachwuchs/schreibzeit/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Ausschließlich für Kinder & Jugendliche

- http://www.literaturhausmattersburg.at/index.php?article_id=7 – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.
- <http://www.literaturwerkstatt.at/> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- <http://www.semierinsayif.com/sites/bio.htm> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.

Ausschließlich für Frauen

- http://www.literaturhausmattersburg.at/index.php?article_id=397 – Zuletzt eingesehen am 01. 12. 2011.

«Sprachkunst», Universität für angewandte Kunst, Wien

- <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.p/p835889.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- http://aleph.onb.ac.at/F/YBEEE4HA8X8T2B72IPTP2NSCF5PBJYH4YTJH7TL2IXHH8FEYP1-11193?func=find-b&find_code=WRD&adjacent=N&request=Schmatz&x=0&y=0 – Zuletzt eingesehen am 18. 01. 2010.
- [«]Angewandte[»] startet Studium für Sprachkunst. 26. 05. 2008. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/386073/Angewandte-startet-Studium-fuer-Sprachkunst> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- [«]Angewandte[»] startet Studium für Sprachkunst. Die Presse. 26. 05. 2008. URL: <http://www.basis-wien.at/avdt/htm/173/00081581.htm> – Zuletzt eingesehen am 14. 11. 2011.
- Bachelor der «Sprachkunst» an der «Angewandten» ab 2009/10. 30. 05. 2008. URL: <http://derstandard.at/3349555> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Bereuter, Zita: Kann man Schreiben studieren? 27. 05. 2008. URL: <http://fm4v2.orf.at/zita/222737/main> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.
- <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/konzepte/house-projekt.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011. Inzwischen offline.
- <https://campus.uni-klu.ac.at/org/visitenkarte?personalNr=759> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- <http://www.christianreder.net/biografie/index.html> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Christof Šubik: URL: <https://campus.uni-klu.ac.at/org/visitenkarte?personalNr=759> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1229508255626&aktuelles_id=1316692803694&reserve-mode=active – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1229508258594&Studienplanfach=170/2009U00-003.01> – Zuletzt eingesehen am 18. 01. 2010. Inzwischen offline.
- <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1236806459402&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 18. 01. 2010. Inzwischen offline.
- http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1265898320769&sp_display=164&reserve-mode=active – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1265898320769&le_oe_lv=1096 – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://angewandte.uni-ak.ac.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1275048857291&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 08. 10. 2010. Inzwischen offline.

- http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1229508255643&aktuelles_id=1326959835731 – Zuletzt eingesehen am 19. 02. 2012.
- http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/resources/dbcon_def/uploads/Institute/Sprachkunst/ANGEW_praes_Sprachkunst_September_11_9_21.pdf – Zuletzt eingesehen am 18. 12. 2011.
- <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1303107352748&reserve-mode=active> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- [http://www.dieangewandte.at/stories/storyReader\\$1659](http://www.dieangewandte.at/stories/storyReader$1659) – Zuletzt eingesehen am 25. 06. 2008. Inzwischen offline.
- <http://www.droschl.com/baecker.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Eder, Christa: Sabine Scholl über die Kröpflmühle. 20. 01. 2011. URL: <http://oe1.orf.at/artikel/267531> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.facebook.com/profile.php?id=100001971142670&ref=ts> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- F. R.: Kurzmeldung. S. 11. Nr. 3/Jahrgang 10. 10. 2008. URL: http://www.muttersprache-graz.at/archiv/dokumente/Muttersprache_3_08.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Gusic, Sandra: Prozess und Entwicklung. Ein Versuch. http://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp1_11/14_15.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.haymonverlag.at/page.cfm?vpath=autoren/autor&upi=674> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Heidegger, Gerald: Abschied vom Geniebegriff. 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037096/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Heidegger, Gerald: «Artmann hat mich ja sofort verscheucht». 19. 01. 2011. URL: <http://news.orf.at/stories/2037038/2037044/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Hierländer, Jeannine: Robert Schindel: «Schreiben kann nicht eh ein jeder». 21. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/516652/Robert-Schindel_Schreiben-kann-nicht-eh-ein-jeder – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Kaukoreit, Volker: Robert Schindel. Biogramm. URL: <http://users.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2005-06/Robert%20Schindel-KLG.pdf> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2011.
- Kremsberger, Simone: Dichter von der Schulbank. URL: http://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp1_11/14_15.pdf – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- http://kretzen.info/?page_id=43 – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Kunstuniversität Linz. URL: <http://www.ufg.ac.at/Profil.1179.0.html> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- <http://www.lyrikwelt.de/autoren/mischkulnig.htm> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- <http://www.mariannegruber.com/> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- <http://www.nextcomic.org/programm-nc-2011/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Orhan Kıkçak. Biographie. URL: <http://offsite.kulturserver-graz.at/personen/354> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- http://www.perlentaucher.de/autoren/5196/Franz_Schuh.html – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- http://www.perlentaucher.de/autoren/2993/Gustav_Ernst.html – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Peter Weibel. Biographie. ZKM. URL: <http://on1.zkm.de/zkm/personen/weibel> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- <http://www.sabinescholl.com/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- http://www.schindel.at/med_bio.htm – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Schreiben ist lehrbar: [«]Angewandte[»] startet Sprachkunst-Studium. 26. 05. 2008. URL: <http://www.vienna.at/schreiben-ist-lehrbar-angewandte-startet-sprachkunst-studium/news-20080526-11444498> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

- Schreiben lernen: Angewandte bietet Sprachkunst an. 29. 05. 2008. URL: <http://www.wirtschaftsblatt.at/archiv/schreiben-lernen-angewandte-bietet-sprachkunst-an-328870/index.do> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Schriftsteller Gert Jonke gestorben. 04. 01. 2009. URL: <http://kaernten.orf.at/stories/332882/> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- http://service.uni-ak.ac.at/4DCGI/sp_lv_liste/?170/2009U00-001.00??1?15?&uaY18W27& – Zuletzt eingesehen am 18. 01. 2010. Inzwischen offline.
- <http://sfd.at/lehren-und-lernen/faculty/robert-schindel> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Sprachkunst: Von 375 Kandidaten 16 aufgenommen. 14. 10. 2009. URL: http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/515030/Sprachkunst_Von-375-Kandidaten-16-aufgenommen – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- <http://www.stadtbekannt.at/de/veranstaltungen/kultur/festival/die-praxis-des-schreibens.html> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Steiner, Bettina: Wenn Studenten über Punkt und Komma reden. 16. 01. 2011. URL: <http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/625746/Wenn-Studenten-ueber-Punkt-und-Komma-reden> – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.
- Tinternational Textunternehmen. Sabine Scholl & Lydia Mischkulnig. URL: <http://www.tinternational.net/Web-Site/Home.html> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Wortspiele 5. Internationales Festival junger Literatur. URL: <http://www.festival-wortspiele.eu/archiv/WS2008/wien/index.html> – Zuletzt eingesehen am 07. 10. 2011.
- Zeitschrift für studentische Forschung. Österreichische Moderne. Ausgabe 1. URL: http://books.google.com/books/about/Zeitschrift_für_studentische_Forschung.html?id=g_JOAAAA_YAAJ – Zuletzt eingesehen am 16. 12. 2011.

Institutston

- Bartels, Gerrit: Ein Gefühl von Zukunft. 11. 05. 2005. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/05/11/a0211> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Bendixen, Katharina: Das Meyer-Phänomen. 16. 03. 2006. URL: http://www.kunden-viosys.de/viomatrix/817/html/daten_rochlitz_3_katharina_bendixen_-_lesung_clemens_meyer_als_wir_traeumten.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Bendixen, Katharina: Überraschung des Frühlings. 08. 03. 2006. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/279670> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Betzmeir, Tanja: «Es sind einsame Typen». StadtRevue Archiv. 9/2011. URL: <http://www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/2345-es-sind-einsame-typen/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Diel, Marcel: «Schreiben ist manchmal wie zivilisiertes Kotzen». Interview mit Katja Lange-Müller. Kritische Ausgabe. 2006/07. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/verbrechen/langemueller.pdf> – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.
- Diel, Marcel; Viertelhaus, Benedikt: «Unsere wichtigsten Verbündeten sind die Medien». 15. 05. 2005. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/artikel/unsere-wichtigsten-verbuendeten-sind-die-medien> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Frank, Barbara: Ist Literatur lehrbar? <http://bachmannpreis.eu/de/literaturkurs/566> – Zuletzt eingesehen am 23. 11. 2011.
- Geldmacher, Christiane: Ambivalentes aus Klagenfurt. Poetenladen. 2005. URL: <http://www.poetenladen.de/kolumnen/christiane-geldmacher-kolumne3.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Holwein, Jürgen: Berenberg grüßt Argentinien. 05. 10. 2010. URL: <http://www.muenchnerfruehling.de/fileadmin/PDF/Seite1.pdf> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Krekeler, Elmar: Die Bachmann-Preisträgerin verteidigt sich. Welt online. 08. 07. 2006. URL: http://www.welt.de/print-welt/article228370/Die_Bachmann_Preistraegerin_verteidigt_sich.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Krekeler, Elmar: Im Gefängnis einer gewissen Könnerschaft. Welt online. 27. 06. 2005. URL: http://www.welt.de/print-welt/article678745/Im_Gefaengnis_einer_gewissen_Koennerschaft.html – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

- <http://www.kritische-ausgabe.de/index.php/archiv/223/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011. Inzwischen offline.
- <http://www.kritische-ausgabe.de/index.php/archiv/984/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011. Inzwischen offline.
- literatur kommt von leben. E-Mail Interview mit Anna Mitgutsch. Vgl.: http://sfd.at/aboutSFD/pressEcho/2007_thegap1107.pdf – Zuletzt eingesehen am 11. 06. 2009. Inzwischen offline.
- Lorenzen, Nina: Ein bunter Vogel. 18. 08. 2010. URL: <http://www.litaffin.de/rezensionen/ein-bunter-vogel-ulrike-almut-sandig-flamingos/> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Magenau, Jörg: Plattenbau als Kulisse. Frankfurter Allgemeine. 15. 01. 2004. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/plattenbau-als-kulisse-1149077.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.
- Schröder, Christoph: Von wegen Genie, Dichter arbeiten. 27. 05. 2008. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F05%2F27%2Fa0117&src=GI&cHash=0e1a6a28e1> – Zuletzt eingesehen am 15. 12. 2011.
- Voigt, Claudia: Auf Linie. 25.02.2006. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-46055157.html> – Zuletzt eingesehen am 17. 11. 2011.

«EACWP»

- <http://www.aleph-ecriture.fr/-Qu-est-ce-qu-Aleph,14-> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- <http://www.aleph-ecriture.fr/-Les-formations-de-formateurs-en-> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.
- http://www.casadeletras.com.ar/sitio/la_escuela/que_es_CD.L.htm – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- http://www.campusdescriptura.com/web/continguts/ca/apartats/menuprincipal/l_escola/que_es/index.html – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- http://www.campusdescriptura.com/web/continguts/ca/apartats/menuprincipal/l_escola/qui_som/index.html – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- European Network of Creative Writing Programmes (ENCWP) URL: <http://www.creativewriting.cz/DesktopDefault.aspx?tabid=87> – Zuletzt eingesehen am 12. 10. 2008. Inzwischen offline.
- http://www.culturalaq.com/escuela_escritores/escuela.html – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- <http://www.escueladeescritores.com/estudiar-con-nosotros> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.
- <http://escueladeescritores.com/ignacio-ferrando#entrevista> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.
- <http://escueladeescritores.com/javier-sagarna#entrevista> – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.
- <http://www.helicon.org.il> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/26829> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/26852/Program_Writing_Creativity.pdf?sequence=1 – Zuletzt eingesehen am 11. 12. 2011.
- <http://www.newwriting.org.uk/> – Zuletzt eingesehen am 22. 12. 2011.
- Pop-Up auf: <http://www.eacwp.org/index.asp?idioma=EN&opc=2&#> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.
- <http://www.scuolaholden.it/Scuola- Holden/Admission.aspx> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2010. Inzwischen offline.
- <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

10. 2. 8. Sammelbände

- Artmann, H. C. (Hg.): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen Verlag – Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 111.

- bauer, teaching. wolfgang bauer an der schule für dichtung. bilder, klassen, vorlesungen, notizen. Hg.^{innen}: Hintze, Christian Ide; Harriet Nachmann. Wien: edition schule für dichtung, materialien 2008. S. 112.
- Bauer, Wolfgang: Falsche Helden. Texte meiner Studenten. Wien: Passagen Verlag, Edition Schule für Dichtung in Wien 1995. S. 124.
- Big Business Literatur,-- Reflexionen über den Marktwert der Literatur. Hg.: Luxbacher, Hannes; Peterzell, Andreas R.; Schandor, Werner. Wien: Triton Verlag 2002. S. 143.
- Blaumeister, Heinz: «Wir suchen Kurier-Leser, die gern schreiben ... » Vom Holzweg «kleiner Schriftsteller» und vom Erzählen als Ausweg. In: Kulturjahrbuch 4. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Hg.: Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985. S. 118–122.
- Böhm, Thomas (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Tropen Verlag 2003. S. 187.
- Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy. Hg.^{innen}: Ritter, Kelly; Vanderslice, Stephanie. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers 2007. S. 115.
- Creative Writing – Kreatives Schreiben. Berichte aus den Bereichen, Volkshochschule, Universität, Psychotherapie und Journalismus. Hg.^{innen}: Bach, Susanne; Schenkel, Elmar. Eggingen: Edition Isele 1998. S. 159.
- Ein Gespräch im Arbeitskreis schreibender Frauen. In: Kulturjahrbuch 4. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Hg.: Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985. S. 106–112.
- Ellipse. Hg.ⁱⁿ: Traude Veran. Wien: 1999. S. 44.
- Ermert, Karl; Kutzmutz, Olaf: Wie aufs Blatt kommt, was im Kopf steckt. Über Kreatives Schreiben. Mit drei Illustrationen von Michael Wittmann. Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel 2005. Norderstedt: BoD 2005. S. 176.
- 25 Jahre Residenz Verlag. Zeitgenössische Literatur Literatur für Zeitgenossen. Almanach für Literatur und Kunst 1981. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1981. S. 232.
- Hintze, Christian Ide (Hg.): Poetiken. Dichter über ihre Arbeit. Vorlesungen, Band 1. Wien: Passagen Verlag 1994. S. 243.
- Hintze, Christian Ide (Hg.): viva la poesia. schule für dichtung – nick cave, falco und allen ginsberg. songs, bilder und anekdoten. Salzburg: Residenz Verlag 2002. S. 262.
- Jens, Walter (Hg.): Literatur und Kritik. Aus dem Anlaß des 60. Geburtstages von Marcel Reich-Ranicki. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt 1980. S. 277.
- Kipcak, Orhan; Ruhsmann, Barbara (Hg.): 5 internet-klassen. Wien: Passagen Verlag 2000. S. 151.
- Kreatives Schreiben lernen an Universitäten, Instituten, Literaturbüros, Volkshochschulen, Schreibschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hg.: Gerhild Tieger. Berlin: Autorenhaus-Verlag Plinke 2000. S. 125.
- Kulturjahrbuch 4. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Hg.: Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985. S. 165.
- Leahy, Anna: Power and Identity in the Creative Writing Classroom. The Authority Project. New Writing Viewpoints 1. Clevedon, Tonawanda, Ontario: Multilingual Matters Ltd. 2005. S. 222.
- Meine erstes Manuskript. 60 Kinder- und Jugendbuchautoren erzählen von ihren ersten Schreiberfahrungen. Mit Kurzbiographien. Hg.: Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber und Heinrich Pleticha. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendbuchliteratur Volkach e. V. Band 27. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001.
- Neuwirth, Barbara (Hg.ⁱⁿ): Schreibfluß 1980–2000. Eine literarische Anthologie und Dokumentation der Arbeitsgemeinschaft Autorinnen. Wien: Promedia Verlag 2000. S. 252.
- praesent 2003. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2001 bis Juni 2002. Hg.: Michael Ritter. Wien: Edition Praesens 2002. S. 118.
- praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Michael Ritter. Wien: Edition Praesens 2003. S. 125.
- praesent 2009. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2007 bis Juni 2008. Hg.: Michael Ritter. Wien: Praesens Verlag 2008. S. 104.
- praesent 2010. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2008 bis Juni 2009. Hg.: Ritter, Michael. Wien: Praesens Verlag 2009. S.

- Ruiss, Gerhard; Johannes A. Vyoral: Enquete Verlagswesen und Buchmarkt in Österreich. Hg.: IG Autoren. Wien: 1985. S. 160.
- Schachinger, Marlen (Hg.ⁱⁿ): Identitäten. Spuren schreiben Spuren lesen. Wien: Edition Atelier 2011. S. 151.
- Schreiben lernen – Schreiben lehren. Hg.: Haslinger, Josef; Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006. S. 232.
- Schreibschule. Neue deutsche Prosa. Angeregt, betreut und herausgegeben von Walter Jens. Frankfurt: Fischer Verlag 1991.
- Schule für Dichtung (Hg.): für h.c. Wien: Passagen Verlag 1996. S. 110.
- Studienziel: Dichter? Ist literarisches Schreiben lehrbar? Hg.: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem LITERRAT NRW. Düsseldorf: o.V. 1998. S. 139.
- The Story Behind the Story. Hg.^{innen}: Turchi, Peter; Barrett, Andrea. New York: W. W. Norton & Company 2004. S. 479.
- Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Hg.^{innen}: Hintze, Christian Ide; Travner, Dagmar. Wien: Passagen Verlag 1993. S. 215.
- Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Hg.: Modick, Klaus; Mörlen, Helmut Frankfurt a. M.: Eichborn 2001. S. 156.
- When Writing Teachers Teach Literature. Bringing Writing to Reading. Hg.: Young, Art; Fulwiler, Toby. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers, Inc. 1995. S. 338.
- Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller? Berichte aus der Werkstatt. Hg.: Haslinger, Josef; Hans-Ulrich Treichel Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005. S. 210.

10. 2. 9. Einzelne Essays

- Ede, Lisa: Teaching Writing. In: An Introduction to Composition Studies. Hg.^{innen}: Lindemann, Erika; Tate, Gary. New York, Oxford: Oxford University Press 1991. S. 118–134.
- Ein Gespräch im Arbeitskreis schreibender Frauen. In: Kulturjahrbuch 4. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Hg.: Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985. S. 106–112.
- Fassler Walvoord, Barbara; Smith, Hoke L.: Coaching the Process of Writing. In: New Directions for Teaching & Learning: Teaching Writing in All Disciplines No. 12. San Francisco: Josey-Bass 1982. S. 3–14.
- Foerster, Norman: § 1. In: Literary Scholarship. Its Aims and Methods. Hg.: Foerster, Norman. O. O.: Chapel Hill. The University of North Carolina Press 1941. S. 3–4.
- Foerster, Norman: The Study of Letters. In: Literary Scholarship. Its Aims and Methods. Hg.: Foerster, Norman. O. O.: Chapel Hill. The University of North Carolina Press 1941. S. 5–32.
- Fohrbeck, Karla; Wiesand, Andreas Johannes: Zur beruflichen Situation von Autoren. Aus den Ergebnissen der Autoren-Enquete. In: Künstler und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 17. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974. S. 45–67.
- Funke, Joachim: Psychologie der Kreativität. In: Kreativität. Hg.: Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberg: Springer Verlag 2000. S. 283–300.
- Gasser, Katja: Dichten lehren. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Michael Ritter. Wien: Edition Praesens 2003. S. 78–83.
- Griffin, C. Williams: Final Synthesis: But What Do I Do Tomorrow? In: New Directions for Teaching & Learning: Teaching Writing in All Disciplines No. 12. San Francisco: Josey-Bass 1982. S. 83–87.
- Haslinger, Josef: Auf der Suche nach der österreichischen Literatur des letzten Jahrzehnts. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Hg.: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Rütten & Loening 1987. 39. Jahr, 1. Heft. S. 208–220.
- Holm-Hadulla, Rainer M.: Kreativität – Psychodynamik und Coaching. In: Kreativität. Hg.: Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberg: Springer Verlag 2000. S. 355–384.
- Huber, Christine: cruising. beispiele. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Michael Ritter. Wien: Edition Praesens 2003. S. 51–57.
- Huber, Peter: Kreativität und Genie in der Literatur. In: Kreativität. Hg.: Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberg: Springer Verlag 2000. S. 205–226.

- Kleist, Heinrich von: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Werke. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990. S. 1299.
- König, René: Das Selbstbewußtsein des Künstlers zwischen Tradition und Innovation. In: Künstler und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 17. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974. S. 341–353.
- Liebers, Peter: Gespräch mit Friederike Mayröcker. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Hg.: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Rütten & Loenning 1987. 39. Jahr, 6. Heft. S. 1259–1264.
- Lunsford, Andrea A.: The Nature of Composition Studies. In: An Introduction to Composition Studies. Hg.^{Innen}: Lindemann, Erika; Tate, Gary. New York, Oxford: Oxford University Press 1991. S. 3–14.
- Maimon, Elaine P.: Writing Across the Curriculum: Past, Present, and Future. In: New Directions for Teaching & Learning: Teaching Writing in All Disciplines No. 12. San Francisco: Josey-Bass 1982. S. 67–73.
- Martin Walser: Das Schreiben auf eine bestimmte Zielgruppe hin wäre fatal, denn: «Die Sprache ist nicht kommandierbar.» Martin Walser. Lesen und Schreiben. Das «letzte» Interview. In: Ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag. 46. Jg., 517. Heft, Januar/Februar 1998. S. 8–21.
- Neumann, Kurt: Versuch ueber Unterhaltung einer Akademie. Wien: Wespennest 106/1997. S. 11–19.
- Ortheil, Hanns-Josef: Wie fang' ich nach der Regel an? Überlegungen zum «Kreativen Schreiben». In: Identität und Schreiben. Eine Festschrift für Martin Walser. Ringvorlesung an der Universität Hildesheim im Wintersemester 1996/97. Hg.: Brändle, Werner. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1997. S. 49–69.
- Petersen, Bruce T.: Additional Resources in the Practice of Writing Across the Disciplines. In: New Directions for Teaching & Learning: Teaching Writing in All Disciplines No. 12. San Francisco: Josey-Bass 1982. S. 75–82.
- Ruiss, Gerhard; Johannes A. Vyoral: Verlagswesen und Buchmarkt in Österreich. In: Kulturjahrbuch 4. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Hg.: Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985. S. 11–27.
- Scherr, Dieter: Für einen experimentellen Zugang zur Sprache. Petra Ganglbauer. In: Autorensolidarität 1–2/09. Wien: o. V. S. 26.
- Schramm, Wilbur L.: Imaginative Writing. In: Literary Scholarship. Its Aims and Methods. Hg.: Foerster, Norman. O.O.: Chapel Hill. The University of North Carolina Press 1941. S. 177–213.
- Schreiber, Mathias: Die kollektivierte Einzelgänger. Zur kulturellen Situation des Schriftstellers in der heutigen Gesellschaft. In: Künstler und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 17. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974. S. 11–26.
- Schreiner, Margit: Ich bin Autor. In: Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? Über Literatur, das Leben und andere Täuschungen. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co 2008. S. 11–25.
- Schreiner, Margit: Für alle, die es nicht mehr freut. In: Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? Über Literatur, das Leben und andere Täuschungen. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co 2008. S. 297–299.
- Schreiner, Margit: Ein Nachwort als Ausblick. In: Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? Über Literatur, das Leben und andere Täuschungen. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co 2008. S. 300–307.

10. 2. 10. Artikel in Zeitschriften, Zeitungen

- An der Geschichte schreiben. In: Bieler Tagblatt, 02. 04. 2011. S. 1.
- Beuse, Stefan: Das kann doch nicht so schwer sein. Die Zeit magazin, Nr. 5, 28. 01. 1999. S. 19–24.
- Blumer, Florian: Das Literaturinstitut in Biel. Eine Schule für Kritikfähige mit Ausdauer. In: Tages Anzeiger, 14. 02. 2011. S. 31.
- Blumer, Florian: In Biel werden «Zufälle organisiert». In: Der Bund, 16. 02. 2011. S. 35.
- Brachvogel, Clara: Das Institut und seine Heimat. In: Bieler Tagblatt, 02. 04. 2011. S. 25.
- Brachvogel, Clara: «Die Studenten sollten scheitern dürfen». In: Bieler Tagblatt, 02. 04. 2011. S. 25.

- Braun, Michael: Musenkuss oder Diplom? Was man an Dichterschulen lernen kann. In: Passagen Passages. Eine schweizerische Kulturzeitschrift. Zürich: Pro Helvetia, Nr. 28, Sommer 2000. S. 9–10.
- Daum, Meghan: Wie man Schriftsteller wird (American style). Ein Erfahrungsbericht aus dem Creative Writing Program. NZZ, 15. 01. 1996. S. 23.
- Deckert, Simon: Am Zürcher Boulevard. Ein Leuchtturm bei Tag. In: Tagblatt der Stadt Zürich. Städtisches Amtsblatt, 29. 12. 2010. S. 24.
- Der Poeten-Nachwuchs lernt Dichten im Internet. Virtuelle Schule mit H. C. Artmann und die Hintze. In: Kurier, 28. 11. 1997. S. 30.
- Eidlhuber, Mia; Gmünder, Stefan: Erfolg ist niemals planbar. Interview mit Robert Schindel. In: der Standard. Album, 18. 09. 2010, A 3.
- Eisendle, Helmut: Der Schatten des Deutens des Dichters. Czernins Schreibhand: 150 Seiten zu einem Priessnitz-Sonett. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau – Verlag. 46. Jg., 518. Heft, März/April 1998. S. 195–197.
- Gasch, Anke: Aus- und Fortbildung für SchriftstellerInnen. Teil 1. Federwelt Nr. 87, April/Mai 2011. S. 4–18.
- Geimer, Peter: Das große Recherche-Getue in der Kunst. Sollen Hochschulen «Master of Arts»-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen? In: Frankfurter Allgemeine, 20. 04. 2011. S. 5.
- Grass, Günter: Nicht von der Bank der Sieger aus. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau – Verlag. 46. Jg., 518. Heft, 2/98. S. 6–24.
- Gring, Beatrix: Fahrtenschreiber. Gedichte kann man nicht aufgeben. Ein Gespräch mit Uwe Kolbe. Essener Unikate, 8/1996. S. 46–49.
- Hegewald, Wolfgang: Vom achten Gebot. Nachrichten aus einer Werkstatt der Wörtlichkeit. In: Ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau – Verlag. 46. Jg., 517. Heft, Januar/Februar 1998. S. 36–44.
- Hierl, Tobias: Literaturkritik heute! In: Buchkultur Österreich Spezial Ausgabe 132A, Wien, Herbst 2010. S. 9–11.
- Hofmann, Fritz: «Schaltstelle» Kisch. Zum 50. Todestag des Schriftstellers und Reporters. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau-Verlag 46. Jg., 518. Heft, 2/98. S. 190–193.
- In neun Monaten zum Erfolgsautor? Fernstudienlehrgang, Bachelorstudium, Senioren-Workshop: Kurse für kreatives Schreiben boomen. In: Neue Zürcher Zeitung, 07. 03. 2011. S. 46.
- Jenny, Zoë: Jeder Tag Deadline. Schreiben als Passion. In: Passagen Passages. Eine schweizerische Kulturzeitschrift. Zürich: Pro Helvetia. Nr. 28. Sommer 2000. S. 42.
- Jirgl, Reinhard: Material muß gekühlt werden. In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau – Verlag. 46. Jg., 519. Heft. Mai/Juni 1998. S. 56–70.
- Kaufmane, Nicole: Ein Ältestenrat für Biel. Kolumne. In: Bieler Tagblatt. 19. 04. 2011. S. 22.
- Kreatives Schreiben an Hochschulen. Berichte, Funktionen, Perspektiven. Hg.: Rau, Hans Arnold. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1988. S. 129.
- Krechel, Ursula: In den Kreissälen der Kreativität /Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? Neue Zürcher Zeitung, 04. 07. 1998. S. 67.
- Krechel, Ursula: Ist Schreiben lernbar, lehrbar, lebbar? In: ndl. Neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur. Aufbau – Verlag. 46. Jg., 522. Heft, November/Dezember 1998. S. 111–120.
- Lentz, Michael (Hg.): Schreiben lernen in Leipzig. In: Akzente. Hg.: Michael Krüger. 54. Jahrgang, Heft 2, April 2007. S. 97–192.
- Micheloud, Christine: Mehr Mut zur Schweizer Literatur. In: Bieler Tagblatt, 09. 04. 2011. S. 23.
- Preis für Ruth Schweikert. In: Bieler Tagblatt, 11. 04. 2011. S. 16.
- Pressestimmen. In: Bieler Tagblatt, 02. 04. 2011. S. 25.
- Radisch, Iris: Ein großer Schaden. Der Berlin Verlag verliert seine Verlegerin Elisabeth Ruge. Die Zeit, 03. 03. 2011. S. 47.
- Rittmeyer, Florian; Wiederstein, Michael: «Das Laute ist hierzulande unproduktiv». In: schweizer monat, Zürich, 01. 04. 2011. S. 56.
- Rosei, Peter: Warum eine Akademie für Dichtkunst? In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur. Hg.: Alfred Kolleritsch und Günter Waldorf. Graz: Forum Stadtpark, Juni 1993, 33. Jahrgang, 120. Heft. S. 90–94.

- Scharf, Michael: Metromania. The Days of Future Past. In: Poets & Writers, Vol. 28, September/Oktober 2000. S. 21–28.
- schule für dichtung: kleinschreibung, tugend und protest. In: Profil, Nr. 23, 07. 06. 1999, S. 214–215.
- Seibert, Ernst: «Man muss über all das Erfahrene froh sein» Anlässlich des 40-jährigen Bestehens der Österreichischen Gesellschaft für Literatur führte Ernst Seibert ein Gespräch mit deren Leiterin, der Autorin Marianne Gruber. In: praesent 2003. Hg.: Michael Ritter. Wien: Edition Praesens 2002. S. 79–86.
- Seibert, Ernst: Vera Ferra-Mikura auf dem Schachbrett der Literatur. In: praesent 2004. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg.: Michael Ritter. Wien: Edition Praesens 2003. S. 85–93.
- Senn, Rahel: Buchträume. In: Thurgauer Zeitung, 12. 02. 2011. S. 22.
- Strempl, Heimo: Klagfurter Literaturkurs. In: Volltext, Nr. 3/2003, S. 34.
- Thomann, Jörg: Zärtliches Turnen auf den Schwingungen des Hirns. Poeten beim Apfelwein: Die Wiener Schule für Dichtung macht einen Besuch in Frankfurt. FAZ, 16. 10. 1995. S. 39.
- Urweider, Raphael: Gedanken zu der Erlernung der Literatur. Eine Festschrift. In: Bieler Tagblatt, 23. 04. 2011. S. 23.
- Uslar, Moritz von: Fragen an Hans Magnus Enzensberger. Die Zeit magazin, Nr. 33, 12. 08. 2010. S. 13.
- Ziegler, Edda: Im Sprachlabor: Manuskriptum – Münchner Kurse für Kreatives Schreiben zum zehnten Geburtstag. In: Federwelt. Zeitschrift für Autorinnen und Autoren, Nr. 79, Dezember 2009/Jänner 2010. S. 18–21.

10. 2. 11. Unveröffentlichte Unterlagen wie Protokolle, Flyer, Mitteilungsblätter, Essays, Skripten etc.

- Alain, André: Aleph-Écriture. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. (EACWP). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.
- akademie für sprachkunst. Statements. (Inklusive des Protokolls der ersten Kuratoriumssitzung.) («sfd»-Archiv)
- Amslinger, Tobias: Die weiße Fläche. Poetik-Vorlesung gehalten am Deutschen Literaturinstitut Leipzig, 17. 04. 2007. Per E-Mail zur Verfügung gestellt am 31. 12. 2008.
- Brandl, Gerwald: Von der «Schreibwerkstatt Stöbergasse» zur «Wiener Schreibpädagogik» – ein Rückblick. Referat, gehalten am 15. 09. 2004 beim Boe[S] (Berufsverband österreichischer SchreibpädagogInnen), [vom Autor] leicht überarbeitet. Vom Autor zur Verfügung gestellt.
- Brandl, Gerwald: Schreiben als soziale Kunst. Referat, gehalten am 07. 12. 2005 beim BOe[S] (Berufsverband österreichischer Schreibpädagog[o]Innen), [vom Autor] leicht überarbeitet. Vom Autor zur Verfügung gestellt.
- Brandl, Gerwald: Was lehrt die «Wiener Schreibpädagogik»? Referat, gehalten am 27. [0]3. 2007 beim BOe[S] – Verband österreichischer SchreibpädagogInnen, [vom Autor] leicht überarbeitet. Vom Autor zur Verfügung gestellt.
- eine universität gründen? notizen, konzepte, protokolle. universitäre bestrebungen der schule für dichtung in wien 1992–2005. Hg.: christian ide hintze. Wien: edition schule für dichtung, materialien 2005. S. 127. («sfd»-Archiv)
- eine akademie für sprachkunst. texte, entwürfe, statements von robert schindel, gert jonke, marianne gruber, renée gadsden, sabine scholl, iosef haslinger, peter rosei, christian ide hintze, orhan kipcak, gerhard rühm, h.c. artmann, rudolf scholten. Hg.: christian ide hintze. Wien: edition schule für dichtung, materialien 2005. S. 76. («sfd»-Archiv)
- Flyer zur Reihe «Lesarten der Sprachkunst» – Institut für Sprachkunst in Kooperation mit dem Literaturhaus, WS 2010/11.
- Flyer zur Reihe «Lesarten der Sprachkunst» – Institut für Sprachkunst, WS 2011/12.
- Iandiorio, Lea: Scuola Holden. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. (EACWP). (Vgl.:

- <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.
- Kraner, Robert: Literaturwerk – Codex für Literaturwerkstätten. Per E-Mail zur Verfügung gestellt am 11. 09. 2011.
 - Krneta, Guy: Das Robert-Walser-Institut. Nationale Ausbildungsstätte für literarische AutorInnen in der Schweiz. Vorprojekt. Zürich: Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums Kulturmanagement an der Zürcher Hochschule Winterthur 2003. S. 78. Vom Autor zur Verfügung gestellt.
 - Literaturrat Nordrhein-Westfalen: 10 Thesen gegen die Isolation der Literatur unter den Künsten. Düsseldorf: 1997. S. 3. («sfd»-Archiv)
 - Mitteilungsblatt der Universität für angewandte Kunst Wien, ausgegeben am 18. Februar 2009, Professur für Sprachkunst, Ausschreibung 64.
 - Mitteilungsblatt der Universität für angewandte Kunst Wien, ausgegeben am 25. Februar 2009, Curriculum des Bachelor-Studiums Sprachkunst, Ausschreibung 65.
 - Naropa University. Summer Writing Program. June 13th – July 10th 2011. (Programm-Flyer) S. 36.
 - Reinecke, Bertram: Gerede, Gerede. Essay. Per E-Mail zur Verfügung gestellt, 24. 07. 2009.
 - Reinecke, Bertram: Text, Haltung, Gewohnheit. Essay. Per E-Mail zur Verfügung gestellt, 24. 07. 2009.
 - Scholl, Sabine: Institut für Sprachkunst at University of Applied Arts Vienna. Vortrag gehalten in Orivesi, Finnland, im Rahmen der 2nd International Conference on Creativity and Writing, 19–22. 11. 2010. S. 4.
 - Verzeichnis der Sonderveranstaltungen der «sfd». («sfd»-Archiv)
 - Verzeichnis der analogen Klassen der «sfd». 04. 1992. («sfd»-Archiv)
 - christian ide hintze: aus einem referat: «aspekte einer literatur akademischen avantgarde». forum stadtpark. oktober 1996. («sfd»-Archiv)
 - Scuola Holden. 15 years of stories. Activities in 2009. (Translated by Vanessa Fuchs, Jahresbericht, vom Institut zur Verfügung gestellt. Vgl. auch: <http://www.scuolaholden.it/Scuola-Holden/Admission.aspx> – Zuletzt eingesehen am 15. 11. 2010. Inzwischen offline.)
 - Soukup, Daniel: European Association of Creative Writing Programmes. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. (EACWP). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.
 - Torres, Mariana: Escuela de Escritores. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. (EACWP). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.
 - Villanueva, Muriel: Escola d'Esriptura de l'Ateneu Barcelonés. In: European Association of Creative Writing Programmes. Hg.: Soukup, Daniel. Essay für «New Writing», Vol. 8, 2011. (EACWP). (Vgl.: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14790726.2011.615398> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.) Per E-Mail vorab zur Verfügung gestellt am 31. 05. 2011.

10. 2. 12. Methodik

- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. S. 552.
- Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrument rekonstruierender Untersuchungen. Hg.^{Innen}: Gläser, Jochen; Laudel, Grit. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004. S. 340.
- <http://www.mutzumhandeln.de/downloads/qualitativeinhaltsanalyse.pdf> – Zuletzt eingesehen am 28. 12. 2011.
- <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1089> – Zuletzt eingesehen am 28. 12. 2011.
- Witzel, Andreas: Verfahren der qualitativen Sozialforschung. Überblick und Alternativen. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1982. S. 136.

10. 3. Siglenverzeichnis

B – «Schweizerisches Literaturinstitut», Biel

CW – «Creative Writing»

DLL – «Deutsches Literaturinstitut Leipzig»

H – «Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus», Hildesheim

LA – «Leondinger Akademie für Literatur»

LCB – «Literarisches Colloquium Berlin»

sfd – «schule für dichtung»

SK – «Sprachkunst»

SP – «Schreibpädagogik»

UEA – «University of East Anglia»

Danksagung

Mein Dank gilt allen InterviewpartnerInnen, die mir ihre Zeit opferten und hierdurch erst das Gelingen dieser Arbeit durch das Lukrieren von Material möglich machten. Ebenso danke ich allen TeilnehmerInnen, die sich bereit erklärten, Fragebogen auszufüllen, den AutorInnenkollegInnen für ihre Hilfe. Den TeilnehmerInnen des «Instituts für Narrative Kunst» sei gedankt, dass sie sich bereit erklärten, die Übungen der verschiedensten «Creative Writing Handbooks» in der Praxis zu erproben. Ebenso sei mein Dank auch denen gegenüber geäußert, die mir unveröffentlichtes Material zur Verfügung stellten. Der Universität Wien sei für die Förderung gedankt; ohne diese finanzielle Unterstützung wären die zahlreichen Interviews aufgrund der hierzu notwendigen Reisen nicht möglich gewesen.

Auch meinem Doktorvater Dr. Norbert Bachleitner sei gedankt für seine Anregungen und ermutigenden Worte; ebenso Dr. Alfred Noe.

Darüber hinaus möchte ich mich bei meinen Kindern Fabian, Sara Milena und Zoë Noomi für ihre Geduld und ihre Unterstützung während des Arbeitsprozesses bedanken; ohne eure Akzeptanz wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen. Dir, Arno, danke ich dafür, dass du mich durch die Abschlussphase ermutigend hindurch begleitetest und mir Resonanzraum warst.

Ebenso sei meinen Eltern und allen FreundInnen, insbesondere euch, Silvia und Martin, gedankt, die meinen Gedankengängen zuhörten und meine konzentrierte Abwesenheit tolerierten.

Curriculum vitae

Mag.a Marlen Schachinger

geb. am 12.12.1970 in Braunau a. I.

1989–96:

- Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften, Germanistik sowie Französisch an der Universität Wien; Diplomarbeitsthema: Simone de Beauvoir.
- Magisterium: Am 3.12.1996
- Seither freiberufliche Autorin; seit 1999 als Lehrende im Bereich Literarischen Schreibens tätig
- Leitung des Lehrgangs «Literarisches Schreiben» (2009–2011 an der Werkstätte Kunstberufe situiert) sowie des «Instituts für Narrative Kunst» gemeinsam mit Arno Aschauer

Wissenschaftliche Publikationen

- Schachinger, Marlen: «Literary Writing» at the «Workshop for Artistic Professions» in Vienna: Opportunities and Imponderables of Instruction. Vortrag gehalten bei der «2nd International Conference on Creativity and Writing», Orivesi, Finnland. 20. 11. 2010. Vgl.: URL: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/26844> – Zuletzt eingesehen am 10. 12. 2011.

Wissenschaftliche Preise/Stipendien

- Stipendium zur Wissenschafts- und Forschungsförderung für «Wien.Stadt der Frauen» (2005)
- Stipendium des Bundesministeriums für Frauen (2009)
- Preis des Theodor Körner Fonds f. Geisteswissenschaft (2009)
- Wissenschafts- und Forschungsstipendium, Stadt Wien (2010)

Literaturpreise/-Stipendien

- Karlsruher Hörspielpreis (1999)
- Preisträgerin des Schikaneder Poetry Slams (1999)
- Talentförderungsprämie des Landes OÖ (2002)
- Stipendium des Klagenfurter Literaturkurses (2003)
- Mira-Lobe-Stipendium für das Jugendbuch «Wo sind deine großen Töchter?» (2004)
- Drehbuchförderung bmuk für «Wir leben noch» (2004)
- Aufenthaltsstipendium Paliano b. Rom (2006)
- Honorable Mention der Drehbuchwerkstatt Salzburg für «Wir leben noch»
- Aufenthaltsstipendium Gmunden (2007)
- Preis des Theodor Körner Fonds f. Literatur (2007)
- Lise Meitner Literaturpreis (2007)
- Laufend: Arbeitsstipendien des Bundes, Reisestipendien des Bundes
- Aufenthaltsstipendium Český Krumlov (2011)
- Wiener Autor[Inn]enstipendium (2011)

Eigenständige Publikationen

- morgen, vielleicht. (Roman)
- Störung. (Kurzgeschichten)
- Der Unschuld Verlust. (Krimi)
- Wien. Stadt der Frauen

- Ich, Carmen. (Erzählung)
- Nur du.Allein (Roman)
- Hertha Firnberg. Eine Biographie.

In Anthologien

- Die Macht der Wiederholung. In: Das große Verwandtenhasser-Buch. Wien: Aarachne 2001. S. 243–258.
- ZwischenWelten. In: c/o Coming Out. Wien: Milena Verlag 2004. S. 141–149.
- Die Vermessenheit der geraden Bahn. In: As long as. Wien: Milena Verlag o. J. S. 117–125.
- Im Land wo Milch und Honig. In: Fest Essen. Wien: Milena Verlag 2005. S. 266–278.
- Nackt. In: coming again and again. Wien: Milena Verlag 2006. S. 35–37.
- Roter Tanz I. In: Tangonächte. Hgeg. v. Andreas Sticklies. Norderstedt: Lyrik 2000 S.
- Mauthausen. In: Menschen und Bibliotheken. Hgeg. v. Edith Waclaviček und Erich Schirhuber. Wien: Edition Atelier 2007. S. 72.
- Schreckschuss. In: Mords-Niederrhein. Hgeg. v. Ulrike Renk und Werner Coelen. Krefeld: Leporello Verlag 2007. S. 15–28.
- Wienwien. In: farben. Wien: Podium 2007. S. 124–128.
- Die Hände der Pianistin. In: fein und gemein. Hgeg. v. Andrea Krug und Dagmar Schadenberg. Berlin: Krug & Schadenberg 2008. S. 51–58.
- Und Marietta. In: Female Science Faction Reloaded. Ausgewählte Erzählungen. Promedia Verlag 2009. S. 82–94.
- Schachinger, Marlen (Hg.): schreibSPUREN 2010. Wien: Edition VHS 2010.
- Schachinger, Marlen (Hg.): Identitäten. Wien: Edition Atelier 2011.

Publizierte Kurzgeschichten u. A. in

erostepost Nr. 19 & Nr.22, @cetera 2 & 17, Facetten 2000 & 2002 & 2003 & 2007; Rampe 1/01 & 2/01 & 3/01 & 1/03, 3/04, 2/10; Freibord 114; Schreibkraft-Literaturbörse; Macondo 8 & 10 & 14 & 21; Die Brücke Nr. 43, Cognac & Biskotten Nr. 20, OpenNet – Solothurner Literaturtage 2005 & 2006, Lescriba Nr. 3, TELETXT-Literatur im öffentlichen Raum, Lichtungen 102, 121; reibeisen Nr. 23, Podium 139/140 & 143/144 & 145/146, Sterz Nr. 99, Landstrich, LitArena 5 etcetera 45 ...

Zahlreiche Lesungen im In- und Ausland (Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien), Essays u.a. in [sic!], Buchkultur ... Rezensionen für Buchkultur; Mitglied der GAV, der Mörderischen Schwestern, des Literaturkreises Podium

(www.marlen-schachinger.com)