

Publizieren im Zwiegespräch

Über die Studiengänge im »kreativen Schreiben«

Lionel Ruffel

Hat man sich schon ausreichend vor Augen geführt, wie sehr das Schreiben als Zwiegespräch unsere Vorstellung vom kreativen Schreiben erschüttern könnte? Denn implizit hieße das, einen Bruch mit einer vorangehenden Konzeption des Schreibens anzuerkennen, die sich als Selbstgespräch verstand. Über das Schreiben hinaus treffen hier zwei Vorstellungswelten literarischer Kultur aufeinander. Einerseits haben wir es mit einem Imaginären des Selbstgesprächs zu tun, wie es für jene literarische Kultur charakteristisch ist, die in der – nach den Worten der Moderne – LITERATUR Gestalt angenommen hat; andererseits ein zeitgenössisches Imaginäres des Dialogs, wie es der literarischen Kultur im Zeitalter der Publikation eigen ist. Die Studiengänge im kreativen Schreiben sind zugleich Symptom und Ursache dieses Wandels, der im Übrigen über sie hinausgeht.

Nun hat dieser sowohl Kunsthochschulen als auch Universitäten erfassende Wandel in den letzten Jahren zumindest in Frankreich seinen Namen gefunden: »création littéraire« (kreatives Schreiben). Wir alle, Kunsthochschulen und Universitäten gleichermaßen, nehmen diese Begrifflichkeit auf, die im Grunde die literarische Praxis im Rahmen institutioneller Ausbildung, das heißt in einem äußerst dialogischen Raum, bezeichnet. In der traditionellen Vorstellung erscheint jedoch nichts weniger dialogisch als gerade die literarische *Kreation*, die, im Gegenteil, mit Konnotationen individuellen Genies und göttlicher Macht besetzt ist. Im Wort »création« steckt etwas Antiquiertes, das zutiefst mit religiösen oder zumindest sakralisierten Weltanschauungen verbunden ist. Von der biblischen Darstellung bis zur romantischen Sichtweise des ungeschaffenen, originalen, einsamen und singulären Schöpfers; von der Bibel zum modernen Mythos der LITERATUR – die Bezeichnung »literarische Kreation«/»kreatives Schreiben« scheint sich in genau diese Tradition des Selbstgesprächs einzuschreiben. Obwohl ich gemeinsam mit anderen aktiv dafür gekämpft habe, dass sich diese Bezeichnung auf institutioneller Ebene durchsetzt, bin ich persönlich damit nicht sehr glücklich, mehr noch, ich

mag sie nicht. Der Ausdruck »création« scheint mir nur sehr eingeschränkt den zeitgenössischen, häufig kollektiven und dialogischen Praktiken der Textproduzenten und auch der Zirkulation dieser Texte zu entsprechen. Wären mir Zeit und Muße gegeben, für irgendein Ministerium die Nomenklatur der Abschlüsse zu erstellen, so hätte ich zwischen zwei Namen geschwankt: »literarische Produktion« oder aber »Publikation«. So wäre das Schreiben an Kunsthochschulen oder Universitäten für mich eine Schaffung performativer Publikationslaboratorien, das heißt von Laborsituationen, die den Übergang vom privaten zum öffentlichen Ausdrucksraum erproben. Das Mentorat ist eine der Formen, einen dialogischen Publikationsmodus durchzuspielen. Es gibt darüber hinaus noch andere, die ich im Folgenden versuchen werde, ins Auge zu fassen.

WELCHE LITERATUR?

Wenn es, wie Emmanuelle Pireyre sagt,

hinsichtlich der Art und Weise, wie Texte den Ort ihrer Verbreitung, das Terrain ihrer Wortnahme auswählen, eine enge Beziehung zwischen dem zu einer bestimmten Epoche gebildeten Typ von Literatur [ich würde sogar sagen: dem Bild oder der Ideologie von Literatur] und seinem historischen und sozialen Kontext gibt,¹

so muss sich eine Ausbildung in literarischer Produktion, die per definitionem mit Texten umzugehen hat, doch zuvorderst die Frage nach den zeitgenössischen Bedingungen von Literatur stellen. Denn Literatur existiert nicht – weder als Wort noch als Idee – von einem transhistorischen oder universellen Standpunkt aus. Es gibt jedoch eine Vielzahl literarischer und textueller Praktiken, die, variabel und in ständiger Fortentwicklung begriffen, mitunter in der dominanten Vorstellungswelt Gestalt annehmen. Die moderne Auffassung von Literatur, die sich praktisch ausschließlich im Buch verkörpert, stimmt, wenn sie nicht ganz und gar damit unvereinbar ist, doch nur sehr eingeschränkt mit jener Idee von literarischer Praxis überein, die in den Ausbildungen des kreativen Schreibens ausgeklügelt wird. Diese nämlich entspricht vielmehr einem Imaginären der Publikation, das eine bemerkenswerte anthropologische Veränderung zur Kenntnis nimmt. Ich habe kürzlich eine Statistik gelesen, die mir zwar völlig aus der Luft gegriffen, aber hochbedeutsam erschien; ihr zufolge habe es in den letzten 20 Jahren mehr publizierende Menschen gegeben als in der gesamten bisherigen Geschichte der Menschheit

1 | Pireyre, Emmanuelle: »Fictions documentaires«, in: *Devenirs du roman*, Paris: Incul-te-Naïve 2007, S. 119-137, hier S. 129.

zusammen.² »Primo publicar, después escribir« – der berühmte Leitspruch, der im Anschluss an die Krise 2001 während der Umstrukturierung des argentinischen Verlagswesens zu hören war, könnte sehr wohl der Leitspruch unserer Zeit werden. Nie war das Reich des Geschriebenen ausgedehnter, die Vorstellung vom Publizieren vielfältiger. Es vergeht kein Tag, an dem ein Großteil der Menschheit nicht nur schreibt, sondern vor allem veröffentlicht und einen oder mehrere Texte kommentiert: in Blogs, in den sozialen Netzwerken und anderswo, das heißt in temporären, nicht-definitiven Publikationsräumen, die sich gleichzeitig beim Schriftverkehr und der Publikation, beim individuellen Ausdruck und dem Gespräch bedienen. In diesem vielgestaltigen Feld, das unsere anthropologische Vorstellung des Literarischen erschüttert, entwickeln sich die Ausbildungen im kreativen Schreiben, die nicht mehr als strikte Entsprechung jenes Imaginären der LITERATUR denkbar sind.

In Anlehnung an Jean-Marie Schaeffers »Petite écologie des études littéraires«³ setze ich die LITERATUR hier in Kapitälchen. Seiner Ansicht nach »neigt man tatsächlich dazu, die ›literarische Kultur‹ auf eine der etablierten Vorstellungen von ihr zu reduzieren, derart, dass die LITERATUR wie eine autonome und in sich geschlossene Realität erscheint«.⁴ Und man sieht, wie sich allmählich eine ganze Vorstellungswelt des Literarischen bildet, das auf dieser Geschlossenheit gründet: Einsamkeit, Inspiration, keinerlei Zusammentreffen mit anderen Körpern, idealisierte Öffentlichkeit. Dabei konnte noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts Madame de Staël behaupten, dass der Salon – also ein sozialer Dialograum – das Monopol auf die erste Veröffentlichung besaß; die gedruckte Veröffentlichung war damals nachrangig.

»Diese kanonische Vision wurde vom *segregationistischen* Bildungsmodell des 19. Jahrhunderts aufgestellt und sie wirkt weiterhin in hohem Maße in unsere aktuellen Vorstellungen des Literarischen hinein.«⁵ Natürlich lassen sich nationale Unterschiede in dieser Konzeption beobachten. Das »Seminar« der deutschen Bildungstradition besitzt eine Kraft zum Dialog, über die der Literaturunterricht in Frankreich nicht verfügt, da dieser auf die Stille des literarischen Absoluten ausgerichtet ist, in der sich die Kommunikation lediglich mit der abstrakten Sphäre der Buchkommunikation herstellt. Schaeffer fährt fort:

2 | Miroshnichenko, Andrey: »The Emancipation of Authorship: The Viral Editor as a Dispersed Creature of the Internet«, in: Journalism & Mass Communication Quarterly 2 (2012), https://www.researchgate.net/publication/272408091_The_Emancipation_of_Authorship_The_Viral_Editor_as_a_Dispersed_Creature_of_the_Internet

3 | Schaeffer, Jean-Marie: *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, Vincennes: Éditions Thierry Marchaisse 2011.

4 | Ebd., S. 12.

5 | Ebd.

Versteht man unter LITERATUR die Repräsentation der literarischen Begebenheiten, die ein strategisches Element jenes humanistischen, sich im 19. Jahrhundert formenden Bildungsmodells (das Studium der antiken Sprachen, der Philologie, der Philosophie, der Kunst- und Literaturgeschichte) waren, dann ja, dann steht die Literatur auf wackligen Beinen.⁶

Aber diese Krise betreffe die Literaturwissenschaft und nicht die literarischen Praktiken. Und es ist wahr, dass an der Universität Paris 8 unser Master in Literaturwissenschaft jedes Jahr an Studierenden verliert, während wir von Anfragen für den Master im kreativen Schreiben überflutet werden. Schaeffer schreibt weiter:

Das darf uns nicht überraschen, schließlich wurde das Modell, auf dem dieser Studiengang [der Literaturwissenschaft] beruht, in einer sehr viel hierarchisierteren Gesellschaft als der unseren errichtet, auch im Feld der ästhetischen Umgangsformen. [...] Jedenfalls ist die Gesellschaft, die die LITERATUR ausgebildet hat, nicht mehr die unsere. Die Kultur des Geschriebenen war darin ein relativ seltenes Faktum, oftmals ein Privileg und zuweilen eine Zweckmäßigkeit des sozialen Aufstiegs. Dem ist heutzutage nicht mehr so und man muss naiv sein, wenn man glaubt, dass dies keine Konsequenzen für die Weitergabe von Kultur und insbesondere für die Abgrenzung der literarischen Kultur hat.⁷

Die LITERATUR ist demnach »zu weiten Teilen ein imaginärer Gegenstand, den die Literaturwissenschaften zur Legitimierung ihrer Existenz konstituiert haben.«⁸ Schaeffer gelangt hier zu dieser Schlussfolgerung, die selbstverständlich erscheint, die jedoch die radikale Umkehr des Imaginären notwendig macht.

Aus dieser Perspektive betrachtet, ist die Literatur in Wirklichkeit lediglich eine besonders sichtbare Teilmenge aus dem viel größeren Feld des Schreibens. Ihre Effekte kennzeichnen mithin teilweise das Ensemble der Schreibpraktiken, mögen diese nun ästhetische Absichten haben oder nicht.⁹

Damit kommen wir zu jenem Vorrang des Schreibens vor der Literatur zurück, den nicht nur der Titel dieser Publikation, sondern im Grunde alle Ausbildungen im kreativen Schreiben implizieren. Ich kann mich Schaeffer in praktisch allem anschließen, insbesondere in der Analyse der Beziehung zwischen der

6 | Ebd., S. 14.

7 | Ebd.

8 | Ebd., S. 36.

9 | Ebd., S. 27.

Repräsentation des Literarischen und dem Bildungsdispositiv, welche uns angesichts des »kreativen Schreibens« so eindringlich zu einer neuen Konzeption des Literarischen auffordert; gleichwohl denke ich, dass er nicht weit genug geht. Denn im Grunde handelt es sich nicht länger um eine massenhafte Kultur des Schreibens, die zumindest in Europa vielmehr der große Alphabetisierungsschub des 19. Jahrhunderts geleistet hat, sondern um eine Vermassung der Veröfentlichungskultur, sodass man von einer »publishing literacy« oder einer Alphabetisierung der Publikation sprechen könnte. Und diese Publikationskultur ist eine Kultur des Dialogs, denn, wie wir gleich sehen werden, ist die Publikation ein dialogisches und kollektives Produktionsdispositiv. Diese »publishing literacy« ist der Ort, in den sich die Ausbildungen im kreativen Schreiben einschreiben.

AUSGESTELLTE LITERATUR VERÖFFENTLICHEN

Einerseits haben wir eine monologische Vorstellung von Literatur, die sich in der Frühzeit der europäisch-amerikanischen Moderne (Ende 18./Anfang 19. Jahrhundert) entwickelt und das Bild des singulären Autoren geprägt hat, der, zurückgezogen in seiner Schreibkammer, in direkter Verbindung zu seinem Verleger und den Akteuren des literarischen Feldes (Kritiker, Juroren usw.) steht und mithilfe des Buches als Träger in absentia mit einem vermassen und anonymen Publikum spricht. Dieses Bild, das eine idealisierte Öffentlichkeit formt, entspricht nur sehr eingeschränkt der heutigen Realität des Literarischen.

Es entspricht beispielsweise nicht den vielfältigen literarischen Praktiken (Performances, öffentliche Lesungen, Soundarbeiten, visuelle Arbeiten, ortsspezifische Interventionen, Autorenresidenzen, Lehraufträge in kreativem Schreiben), die exponentiell angestiegen sind und nicht nur neue Ästhetiken ins Spiel bringen, sondern auch zu einer neuen Ökonomie geführt haben, welche nicht bloß auf Autorenrechten aus den Bücherverkäufen beruht. Überspitzt formuliert wird die Publikation eines Buches das Eingangstor für eine ganze Reihe öffentlicher und vergüteter literarischer Praktiken. Wahrscheinlich wird man bald den gesetzlichen Rahmen für literarische Produktionen anpassen müssen, sodass sich die Vergütungen der Autoren auf adäquate Weise darin bewegen können. In Frankreich etwa sind diese gegenwärtig als Nebenrechte geregelt, aber das stellt uns vor Probleme, wenn sie den eigentlichen Kern des Berufs eines Schriftstellers ausmachen. Die moderne Vorstellung des Literarischen passt nicht zu jener neuartigen Geselligkeit, die sich auf Sichtbarkeit gründet. Von den Autogramstunden in der Buchhandlung über öffentliche Lesungen bis hin zur nie dagewesenen und massiven Entstehung von Literaturfestivals: Wir erleben, wie sich die soziale Präsenz von Autoren stark verändert.

Insofern trifft die Aufteilung zwischen dem Modell der Kommunikation und jenem des literarischen Systems, wie sie Alain Vaillant in seiner bemerkenswerten *Histoire littéraire* beschrieben hat, nicht mehr zu. Vaillant unterscheidet zweierlei: einerseits ein »netzartiges Literatursystem«, in dem die literarische Kommunikation auf dem Zusammenschluss zwischenmenschlicher Netzwerke beruht, und zwar in einem öffentlichen Raum, der im Wesentlichen von Verbindungen privater Geselligkeit bestimmt wird«, einem System also, das den Dialog vor Ort begünstigt; andererseits ein »öffentliches Literatursystem, in dem sich die literarische Kommunikation über die Marktökonomie (insbesondere über die Bücher- und Druckindustrie) bestimmt« – und diese beiden Systeme werden immer durchlässiger. Selbst wenn, wie auch Vaillant gern zugeibt, »keines der beiden Systeme im Reinzustand existiert«¹⁰, so wertet unsere *conditio litteralis* wieder stärker die netzartigen Systeme, die gemischten Systeme und die Bereiche der Ununterscheidbarkeit zwischen öffentlichem und privatem Literatursystem auf. Insofern kann man ein Seminar in kreativem Schreiben als ein gemischtes System auffassen, das zugleich öffentlich und netzartig funktioniert. Allerdings gilt es noch genauer herauszustellen, was ich unter einem Seminar in kreativem Schreiben verstehe.

An der Universität Paris 8 ist das Seminar ein vielgestaltiges Publikationslaboratorium. Neben den »klassischen« Schreibkursen, die natürlich ebenso kollektive Lektüre- wie Dialogkurse sind, gibt es eine Vielzahl kollektiver Seminare in situ – in Theatern, Kunstzentren oder anderen öffentlichen Einrichtungen. Meine Kollegin Olivia Rosenthal und ich bevorzugen diese Form, da sie es uns ermöglicht, einen kollektiven und dialogischen Raum für Kreation und zugleich ein Chronotop einzurichten. Im Übrigen streben wir immer eine spontane Präsentation an, die wir gemeinsam mit den Studierenden erarbeiten, und zwar in einer der Formen der – wie wir sie einmal bezeichnet haben – »ausgestellten Literatur«.¹¹ Anlässlich der Ausstellung *Habiter le campement* haben Olivia Rosenthal und ihre Studierenden im Studienjahr 2016/17 beispielsweise ihr Lager im Théâtre Gérard-Philipe in Saint-Denis aufgeschlagen.¹² Dieses literarische Kampieren in einer Ausstellung hat ein Hörstück hervorgebracht, das folgendermaßen präsentiert wurde:

Im November 2016 wurden die Studierenden eingeladen, mit und über die Ausstellung *Habiter le campement* zu schreiben, die sich im Kellergeschoss des Théâtre Gérard-Phi-

10 | Vaillant, Alain: *L'Histoire littéraire*, Paris: Armand Colin 2010, S. 269.

11 | Siehe Rosenthal, Olivia/Ruffel, Lionel: »La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre«, in: *Littérature* 160 (2010), S. 3-13.

12 | Ausstellung *Habiter le campement* vom 6. bis zum 26. November 2016, Ausstellungsmacherin: Fiona Meadows, Théâtre Gérard-Philipe, Saint-Denis, www.theatregerardphilipe.com/cdn/habiter-le-campement-0

lipe in Saint Denis befand. Sie beschlossen, die Lagerbedingungen selbst zu erfahren, indem sie eine ganze Nacht im Theater geblieben sind. In dieser langen Nacht haben sie sich schichtweise abgewechselt, geschlafen und kollektiv einen Text geschrieben. Dieser Text wurde anschließend im Tonstudio von Sébastien Trouvé aufgenommen, der ihm auch die klangliche und musikalische Textur gab.¹³

Hier sind die Zwiegespräche vielfältig, denn jenseits des Dialogs zwischen Dozentin und Studierenden sowie zwischen den Studierenden untereinander, der die weitere Entwicklung des anfänglichen Vorschlags von Olivia Rosenthal bestimmte, entstand ein Dialog mit einer Institution (in diesem Fall mit einem nationalen Theater), einer Ausstellungsmacherin und schließlich einem Sounddesigner. Ein weiteres Zwiegespräch kam ins Spiel, als es um die Wahl des Publikationsformats ging. Parallel dazu hat dieses Jahr mein eigenes Seminar einen ähnlichen Lauf genommen. Unter dem Namen *Publier Tarnac/Tarnac publizieren* haben wir unser Seminar im kreativen Schreiben eine Woche lang im Espace Khiasma, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst im Großraum Paris, eingerichtet. Die Seminardokumentation findet sich im Online-Magazin des Espace Khiasma.¹⁴ Auch hier ging das Schreiben im Dialog mit dem Team des Kunstzentrums vonstatten, das das Projekt von Anfang bis Ende begleitet hat. Für dieses Seminar haben wir eine andere, zugleich praktische und theoretische Schwierigkeit in den Mittelpunkt gestellt, denn wir haben einen Abend der Rückkopplung mit dem Publikum vorgeschlagen. Die Live-Dimension, das Ereignismoment der Literatur wird ab diesem Augenblick zentral; sie stellt eines der interessantesten Experimentierfelder dar, um die sich verändernden Publikationsregime zu denken. Einen solchen Abend der Zusammenführung mit dem Publikum zu organisieren, heißt nichts anderes, als die Herstellung literarischer Öffentlichkeit *in actu* zu denken. Dies jedoch literarisch zu tun heißt, über eine Poetik nachzudenken: Welche szenische Aufbereitung, welche Dramatisierung braucht es für eine literarische Veranstaltung? Wir haben den Abend in der Folge in Form eines weiteren Hörstücks herausgegeben.¹⁵ Diese beiden Erfahrungen haben uns dazu geführt, ein literarisches Webradio auf der Plattform r22-Tout Monde zu gründen und Hörstückprojekte zu entwickeln, insbesondere während einer Reihe von Sendungen, die live im Centre Pompidou entstanden sind. Ich führe diese beiden Erfahrungen nicht aus Werbezwecken an, sondern um zu zeigen, wie sehr jenseits des Mentorats das kreative Schreiben in dieser Ausbildung als dialo-

13 | »Sous-sol«, zu finden auf der Homepage des literarischen Webradios des Masters »Radio Brouhaha«: <https://r22.fr/brouhaha/>

14 | Siehe www.khiasma.net/magazine/publier-tarnac/

15 | »Publier tarnac«, zu finden auf der Homepage des literarischen Webradios des Masters »Radio Brouhaha«: <https://r22.fr/brouhaha/>

gischer und kollaborativer Raum zwischen Dozierenden und Studierenden konzipiert ist. Dazu gehören natürlich noch die projektbegleitenden Schreibwerkstätten, das eigentliche Herzstück der Ausbildung, wo die Studierenden zwei Jahre lang ihre Texte kollektiv unter der Leitung eines Dozierenden besprechen. Das Schreiben an Paris 8 entsteht also aus einer Fülle von Dialogen.

Publizieren bekommt seinen ursprünglichen Sinn zurück: öffentlich zu machen; vom privaten Ausdruck, der sich an genau umrissene Adressaten wendet, zu einem Ausdruck für ein immer verschiedenartigeres Publikum überzugehen. Historisch gesehen hat sich das Veröffentlichen in der Literatur nicht auf Bücher beschränkt. Die Öffentlichkeiten der Literatur beschränken sich nicht auf die Leser. Es gibt so viele Literaturen, wie es Publikationsmöglichkeiten gibt: Bücher, Performances, Lesungen, Salons, Gruppen, digitale Räume. Jede dieser Literaturen lässt einen ganz eigenen öffentlichen Raum entstehen.

Beispielsweise sind in dem naturgemäß nichtmodernen Ausdruck »in den sozialen Netzwerken publizieren« Kategorien aus zwei verschiedenen Modellen vermischt. In einer Lehreinrichtung (Schulen oder Universitäten) zu schreiben, besteht demnach für mich darin, diese Publikationsdispositive auszuprobieren – und insofern würde ich sogar über Roger Chartiers Aussage hinausgehen, der zufolge die Materialität des Trägers entscheidend auf den Sinn des Textes einwirkt, und vielmehr behaupten, dass die Materialität des Publikationsdispositivs den Text transformiert. Nicht bloß die Schreibwerkstatt mit den fortlaufenden, eigenen Projekten kann mithin als Publikationsraum aufgefasst werden, sondern die Ausbildung selbst. Die Problematik für die Studierenden liegt nicht wirklich im Schreiben, denn sie schreiben ja ohnehin. Die Problematik liegt darin, dieses Schreiben einem öffentlichen Raum auszusetzen, also einem Dialog, der zunächst einmal die Klasse oder das Seminar ist, in dem die literarische Produktion mit anderen geteilt und diskutiert wird. Als Dozent interessiert es mich nicht nur, das Seminar als einen Publikationsraum mit seinen spezifischen Zwängen zu konzipieren, einen hybriden öffentlichen Raum zwischen Netz und Öffentlichkeit, sondern die Teilnehmer zu sensibilisieren und zu ermutigen, die Publikationsräume und ihre verschiedenen Regelsysteme zu erkunden.

VERLEGERISCHE PROTOKOLLE

Einen zweiten Gegensatz zwischen dem literarischen Selbstgespräch und der dialogisch funktionierenden Veröffentlichung lässt sich im heutzutage unsicher gewordenen Status des Buches ausmachen. Die Ökonomie der Kultur im digitalen Zeitalter stört eine in früheren Zeiten klar bestimmte Route vom Autor über den Verleger zum Leser, einen Kreislauf, der sich im Objekt des

Buches materialisiert und eine gewisse Vorstellung von Literatur hervorbrachte. Diese Bewegung hat nicht immer existiert, sie hat sich über mehrere Jahrhunderte hinweg konstituiert und ihre heutige Form erst im 19. Jahrhundert angenommen. Wenn wir vom Buch sprechen, von seinem Zustand, seinem Verschwinden, seiner Zukunft, so müssen wir zunächst klären, von welchem Buch und von welcher Geschichte des Buches wir sprechen. Denn das Buch ist nicht bloß ein Träger, sondern es ist eine Vorstellung, die sich mit der Zeit weiterentwickelt. Seine moderne Auffassung wurde fixiert – im fotografischen Sinne des Wortes – von Kants kurzem, aber fundamentalem Text »Was ist ein Buch?«,¹⁶ der ein abstraktes Kommunikationsmodell errichtet, dessen drei gleichabstrakte Glieder Autor, Verleger und Publikum heißen. Nur hat heute jede dieser drei Instanzen bedeutende Veränderungen erfahren.

Beispielsweise haben die technischen Bedingungen der Textproduktion (Textverarbeitung, Schreib- und Publikationsprogramme) die Produktions-, Publikations-, Ausstrahlungs- und Rezeptionsinstrumente in der digitalen Ökonomie vereinheitlicht und lassen mithin nicht nur die Grenzen zwischen diesen verschiedenen Polen brüchig werden, sondern stören auch die Kommunikation und den Dialog, wie sie die kantische Vorstellungswelt des Buches eingeführt hatte. Diese Gegebenheiten sind zentral, ziehen sie durch die Demokratisierung der Publikationsinstrumente und -strukturen (was das Begriffspaar Verlag/Selbstverlag in die Vergangenheit verbannt) doch eine Alphabetisierung dessen nach sich, was Emmanuel Souchier »editorielle Äußerung«¹⁷ genannt hat: die Editorialisierung und Dramatisierung bei jedem Übergang vom privaten zum öffentlichen Ausdruck. Im Zwiegespräch zu schreiben setzt die Erprobung der Editorialisierung von Texten voraus.

Von der Editorialisierung zum verlegerischen Protokoll ist es nur ein Schritt. Ich übernehme den Ausdruck des verlegerischen Protokolls (*protocole éditorial*) von Olivier Bomsel.¹⁸ Für ihn unterscheidet sich das publizierte vom privaten Objekt dadurch, dass es eine Dramatisierung, eine Mythologisierung erfahren hat. Es sei ein Objekt, das distinktive Merkmale enthält, die mit einer Gebrauchsfunktion verbunden sind; das Produkt einer Enthüllung, eines wundersamen Vorgangs, etwas, das er Transsubstantiation nennt, die sich dank des verlegerischen Protokolls vollziehe. Und dieses Protokoll sei eben kollektiv, da es aus einem Dialog zwischen mehreren Instanzen hervorgehe. Lacan verwendete das Bild des Wasserkraftwerks, das die Kraft des Wassers

16 | Vgl. Kant, Immanuel: »Qu'est qu'un livre?«, in: Jocelyn Benoist (Hg.), Emmanuel Kant, Qu'est-ce qu'un livre?, Paris: Presses universitaires de France 1995, S. 133-135.

17 | Siehe Souchier, Emmanuel: »Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale«, in: Communication & languages 154 (2007), S. 23-38.

18 | Bomsel, Olivier (Hg.): Protocoles éditoriaux. Qu'est-ce que publier? Paris: Armand Colin 2013.

in Elektrizität umwandelt. Ebenso, meint Bomsel, verhalte es sich mit dem verlegerischen Protokoll. Sinngebung entstehe aus einer Akkumulation, wie sie die Fabrik herstelle. Das Protokoll verwandele Schriftsteller in Autoren und Geschriebenes in Bücher, Performances oder Ausstellungen. Ich habe über die letzten Jahre verfolgt, wie Bomsel dazu aufforderte, Medium und Träger nicht mehr automatisch zusammenzudenken, um dafür etwas Abstrakteres in den Blick zu bekommen: das verlegerische Protokoll – ein komplexes Dispositiv, das mehrere Operationen umfasst, die Bomsel sehr überzeugend aufschlüsselt. Er unterscheidet zunächst die Phase der Akkumulation von jener des Zeigens und führt weiter aus, dass diese beiden Etappen sich nicht ganz sauber trennen lassen, da die Akkumulation sich ohne das gedankliche Vorlaufen ins anschließende Zeigen nicht denken lässt. Diese beiden Phasen decken sich teilweise mit den Momenten der individuellen Kreation und der dialogischen Publikation. So einfach ist es jedoch selbstverständlich nicht, denn wenn sich keinerlei Akkumulation (Phase des Projekts, der Dokumentation, der vielfältigen Skizzen, des schrittweisen Abgebens) ohne das Vorlaufen ins Zeigen denken lässt, so stellt sich die Akkumulation in einem Zwiegespräch mit der Geschichte der Formen, der Genres, den Traditionen, der Wahrnehmung des zeitgenössischen Schaffens her. Wahrscheinlich spielen sich die wesentlichsten Veränderungen unserer Zeit im Kern dieser verlegerischen Protokolle ab. In dieser Weise ist das Schreiben im Zwiegespräch meines Erachtens das Erproben aller Phasen dieses komplexen Prozesses.

Doch wie kann man sich in diesen vielfältigen Dialogformen aufhalten, die sich in den zeitgenössischen Schreibweisen finden lassen? Besteht nicht die Gefahr, dass man sich von dem Trubel ablenken lässt, der aus dem Wandel der Publikationsregime hervorgeht? In der Tat, diese Veränderungen bringen eine Informationsüberflutung und eine Zerstreutheit mit sich, die dem Aufmerksamkeitsregime unserer Zeit entsprechen. Doch entgegen dem ersten Anschein gibt diese Überforderung der Aufmerksamkeit den literarischen Praktiken neue Macht. Tatsächlich können wir unsere Aufmerksamkeit durch die mediale Vielfalt, diese fast hysterische Dialogversessenheit – und zwar sehr viel bestimmter als zur Blütezeit der großen Medien, insbesondere des Fernsehens – ablenken, sie vervielfältigen, uns in ihr aufhalten, sie individualisieren und sind uns doch zugleich darüber im Klaren, dass ihre Ströme kollektiv sind. Emmanuelle Pireyre zufolge besteht darin die Daseinsberechtigung für die gegenwärtige Literatur:

Im anhaltenden Kommerz, den wir mit unseren diversen Bildschirmen unterhalten, erscheint beinahe jeder Satz verdächtig, den wir mit der Welt austauschen. Einerseits dreht die Welt die Lautstärke auf und es regnet massenhaft Daten in unser Inneres, andererseits werden uns diese Millionen Daten nicht im Rohzustand geliefert und wir

können sie, weil »verpackt«, gar nicht sofort aufnehmen; das »Entpacken« der Bündel bildet einen Großteil unserer Schreibaktivitäten.¹⁹

Das Entpacken von Bündeln – diese Idee hat Kenneth Goldsmith in den USA mit seinem Kultbuch »Uncreative Writing«²⁰ verteidigt, das dafür eintritt, keine weiteren Texte zu produzieren, sondern sich damit zu begnügen, die bestehende Massen an Texten neu zu kombinieren und zu arrangieren. Derart beginnen häufig unsere Seminare: Wir entpacken Bündel und bilden einen Raum dialogischer Kreation.

Man könnte von Yves Citton die Unterscheidung übernehmen zwischen einerseits den Dispositiven und andererseits den – wie er sie mit Deleuze nennt – »Vakuolen«, die einen vor den Angriffen der Kommunikation schützen, ohne sie zu ignorieren.²¹ Mithilfe der Vakuolen denkt man künstlerische oder literarische Erfahrung als ritualisierte Erfahrung, die vom medialen Einerlei unterschieden ist und in gewisser Weise außerhalb des Dialoges steht, fast also sein Gegenmittel darstellt. Diese Form, die folglich einen relativen Gegensatz bildet und deren wohltuende Kraft man sicher nicht verschweigen sollte, hat sich in der Zeit der dominanten Medien (Kino, Fernsehen, Presse, Radio) herausgebildet und ihr vorrangiges Format ist das Buch, jenes totale und in sich geschlossene Objekt, das eine bestimmte Körperhaltung und eine konzentrierte Aufmerksamkeit erfordert. Was man gemeinhin »den Roman des 19. Jahrhunderts« nennt – den von einem narrativen Faden geleiteten Roman – bildet ein Gegenmittel zur medialen Verzauberung, indem es diese Ressourcen, insbesondere die hohe Aufmerksamkeit, verwendet, allerdings in geringen Dosen. Eine den Vakuolen entgegengesetzte und Dispositive bildende Strategie, die sich mehr und mehr findet und die die Grenzen des Literarischen verschwimmen lässt, verfolgen Pireyre oder Goldsmith in ihren Essays und Büchern, genauso wie Citton. Pireyre konstatiert »ein Gleiten und eine Bewegung des Ich inmitten sozialer Phänomene und Diskurse, mit dem Wunsch, sie zu verwenden, sie zu rekonfigurieren, sich von innen her mit ihnen zu konfrontieren, sich zunehmend in ihnen aufhalten zu können«. Citton hingegen spricht davon,

sich in den Kommunikationsströmen anzusiedeln, um den Versuch zu unternehmen, einen Kurzschluss von innen heraus zu bewirken. [...] Nicht so sehr mit »Werken«, die es in einer mystischen Verlangsamung zu betrachten gäbe, hat man es zu tun als mit

19 | E. Pireyre: *Fictions documentaires*, S. 119-137, hier S. 129.

20 | Goldsmith, Kenneth: *Uncreative Writing. Managing Language in The Digital Age*, New York: Columbia University Press 2011.

21 | Citton, Yves: *Pour une écologie de l'attention*, Paris: Seuil 2014.

»Dispositiven«, die, aus dem Labor kommend, versuchen, das äußerste Terrain unserer sozialen Konflikte zu besetzen: die Mediensphäre.²²

All dies sind im Wesentlichen dialogische Praktiken, und ich empfehle sie meinen Studierenden.

Für die Mehrheit der Produzenten und Konsumenten reduziert sich die literarische Erfahrung nicht auf ein simples Artefakt wie etwa das Buch, sondern bildet ein riesiges mediales Ökosystem (literarische Artefakte, Aktivismus in den sozialen Netzwerken, Interventionen in den Medien oder öffentlichen Räumen, Beziehungen etc.), das zwischen Vakuolen und dispositiven Formen changiert; oder vielmehr, dessen allgemeine Form einem Dispositiv ähnelt, das ebenfalls Vakuolen enthalten kann.

MILIEU

Die Frage, die man am Ende stellen muss, lautet: Wie ist das gegenwärtige literarische Ökosystem beschaffen, das unsere Studierenden mit ihrer Teilnahme schaffen? Ich verwende den Ausdruck Ökosystem, der die Felder des ökologischen und ökonomischen Denkens hinter sich gelassen und auch in der Medientheorie Verwendung gefunden hat, mit Absicht. Kürzlich hat es der österreichische Philosoph Erich Hörl eigens betont:

Die verallgemeinerte Ökologie erscheint nachgerade als der Schlüsselmoment der überaus technisierten Sinnkultur. Die gegenwärtige Situation der Sinngeschichte, so könnte man in einem Wort sagen, ist – im geläufigsten Sinne des Wortes – umweltlich und das neue Paradigma das einer allgemeinen Ökologie.²³

Wozu dieser Punkt? Um die Frage des literarischen Mediums neu zu denken. Hält man an der kantischen Konzeption des Buches fest, so bleibt die literarische Kommunikation abstrakt. Darin kommunizieren im Grunde lediglich der Autor und der Verleger, das literarische Medium ist bloß vermittelnder Träger in einem zwischen individuellem Autor und anonymer Masse ungleichen Kommunikationsdispositiv. Die umweltlichen Ansätze hingegen nehmen zur Kenntnis, dass es von nun an sehr schwierig werden dürfte (mehr als je zuvor, möchte man sagen), in den Sinnkulturen Akteur, Objekt, Botschaft, Subjekt und Form zu unterscheiden. Es hat eher den Anschein, in ein Milieu einzutau-

²² | Ebd., S. 172.

²³ | Hörl, Erich: »Le nouveau paradigme écologique. Pour une écologie générale des médias et des techniques«, übers. v. Guillaume Plas, in: *Multitudes* 51 (2013), www.multitudes.net/le-nouveau-paradigme-ecologique/

chen, das heißt ein Medium, das wir in dem Maße formen, wie wir es durchqueren und es uns formt. Die Unterscheidung zwischen einem umgreifenden Milieu und einem sich darin entwickelnden Organismus funktioniert nicht, sobald wir von diesem Milieu, an dessen Konstitution wir mitwirken, produziert werden. Das Medium ist also nicht von uns unterschieden, es macht keine Unterscheidung zwischen Autoren auf der einen, Lesern auf der anderen Seite. Mit diesem medialen Ansatz, scheint mir, versuchen wir unsere Studierenden vertraut zu machen.

Zum Schluss sei nochmals daran erinnert, dass die Alphabetisierung und Bildung eine zentrale Rolle im Machtdispositiv gespielt haben, das die westlichen Demokratien formte. Aber diese Alphabetisierung und Ausbildung sind nicht neutral, sie sind von Ideologie und einem Imaginären geprägt. Im Herzen dieses modernen Dispositivs befinden sich – aus vielfältigen Gründen: der den Nationalsprachen erteilte Vorrang, die Schreibfähigkeit als Machtinstrument, die Bildung von Traditionen des Imaginären, die Strukturierung zwischen den Wissenden und den Unwissenden – die Literaturwissenschaften, die sich ein imaginäres Objekt erfinden, die LITERATUR, welche auf Geschlossenheit gründet: Einsamkeit, Inspiration, keinerlei Zusammentreffen mit anderen Körpern, idealisierte Öffentlichkeit. Dies ist der kritische Ort, in den sich die Ausbildungen im kreativen Schreiben einschreiben. Ist man von dem zentralen Zusammenhang zwischen Ausbildungsstruktur und politischem Imaginären überzeugt, so hat die Rolle der Ausbildungen im kreativen Schreiben etwas Furchteinflößendes. Es handelt sich um nichts weniger, als ein neues literarisches Imaginäres vorzuschlagen, verbunden mit einem neuen, globalisierten und dialogischen Demokratisierungsprozess, der zu einem massiven Zugang (einer Alphabetisierung) zu Instrumenten der Wissensproduktion gehört. Ich habe drei größere Merkmale dieses Imaginären ins Auge gefasst, das für unsere Leben heute wesentliche Praktiken eröffnet: die Erprobung von Publikationssystemen, die Erprobung der Editorialisierung und die Arbeit an den Aufmerksamkeitsregimen. Meines Erachtens gehören alle drei zu diesem dialogischen Schreiben, dem sich der vorliegende Band widmet.

[Aus dem Französischen übersetzt von Christoph Roeber]

LITERATUR

Bomsel, Olivier (Hg.): *Protocoles éditoriaux. Qu'est-ce que publier?* Paris: Armand Colin 2013.

Citton, Yves: *Pour une écologie de l'attention*, Paris: Seuil 2014.

- Goldsmith, Kenneth: *Uncreative Writing. Managing Language in The Digital Age*, New York: Columbia University Press 2011.
- Hörl, Erich: »Le nouveau paradigme écologique. Pour une écologie générale des médias et des techniques«, übers. v. Guillaume Plas, in: *Multitudes* 51 (2013), www.multitudes.net/le-nouveau-paradigme-ecologique/
- Kant, Immanuel: »Qu'est qu'un livre?«, in: Jocelyn Benoist (Hg.), *Immanuel Kant, Qu'est-ce qu'un livre?* Paris: Presses universitaires de France 1995, S. 133-135.
- Miroshnichenko, Andrey: »The Emancipation of Authorship. The Viral Editor as a Dispersed Creature of the Internet«, in: *Journalism & Mass Communication Quarterly* 2012, https://www.researchgate.net/publication/272408091_The_Emanicipation_of_Authorship_The_Viral_Editor_as_a_Dispersed_Creature_of_the_Internet
- Pireyre, Emmanuelle: »Fictions documentaires«, in: *Devenirs du roman*, Paris: Inculte-Naïve 2007, S. 119-137.
- Rosenthal, Olivia/Ruffel, Lionel: »La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre«, in: *Littérature* 160 (2010), S. 3-13.
- Schaeffer, Jean-Marie: *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, Vincennes: Éditions Thierry Marchaisse 2011.
- Souchier, Emmanuel: »Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale«, in: *Communication & langues* 154 (2007), S. 23-38.
- Vaillant, Alain: *L'Histoire littéraire*, Paris: Armand Colin 2010.

WEBADRESSEN

<https://r22.fr/brouhaha/>

www.khiasma

www.theatregerardphilipe.com/cdn/habiter-le-campement-o