

Porombka – Sehenlernen!

Stephan Porombka
Sehenlernen!

Das literarische Schreiben und die Welt da draußen

Erschienen in: Josef Haslinger/ Hans-Ulrich Treichel (Hrsg.): *Schreiben lernen – Schreiben lehren*.
Frankfurt am Main 2006, 193-206

Angaben der Seitenzahlen im Fließtext nach der Druckversion

1.

//S.193// Die große Pathosformel der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die Rilke 1904 begonnen und vier Jahre später abgeschlossen hat, lautet: Ich lerne sehen. „Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.“ (711)¹

Die Formel wird jene, die Schreiben lehren oder lernen und sich dabei auf das so genannte „Selbstgemachte“ konzentrieren, nicht wirklich aufhorchen lassen. Zum einen kommt die Formel von sehr weit her. Rilkes Roman ist fast hundert Jahre alt - was soll er also in Zusammenhängen, in denen es erklärmaßen darum geht, neueste Texte herzustellen, die so individuell und einzigartig sein wollen, dass sie alles Bisherige hinter sich lassen? Zum anderen geht es dem „Sehenlernen“ offensichtlich gerade nicht ums Schreiben. Es geht um Probleme, die zu einem ganz anderen Fach gehören, zur Bildenden Kunst vielleicht, vielleicht zum Mediendesign, nicht aber dorthin, wo Kreatives Schreiben unterrichtet wird.

Dass es aber in den *Aufzeichnungen* um die Neuerfindung eines 28jährigen Dichters geht, der bislang nach eigenem Bekunden nur schwache Texte geschrieben hat und der nun eine Selbstverwandlung in Gang setzt, mag allerdings als deutlicher Hinweis gelten, dass *Sehenlernen* und *Schreibenlernen* doch enger zusammenhängen, als es zuerst scheinen mag. Rilkes Roman besteht, was als Durchbruch der literarischen Moderne gefeiert wird, aus lauter (auf den ersten Blick) unverbundenen Bruchstücken; die gerade Erzähllinie //S.193-S.194// scheint Malte Laurids Brigge abhanden gekommen zu sein, jetzt sammelt er die Teile seiner Welt zusammen. Die Auflösung des linearen Erzählens

¹ Rainer Maria Rilke: Die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: R.M.R.: *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, Sechster Band, Frankfurt a.M. 1967, Seitenzahlen jeweils in Klammern hinter dem Zitat.

in das gebrochene Erzählen lässt sich deshalb gut als Ausdruck einer Krise beschreiben, und die Motivik des Romans gibt Anlass genug, diesen Vorgang als einen krisenhaften, wenn nicht gar als katastrophischen zu denken. Nicht nur wird in diesem Text, wie es in einer gerade erst erschienenen monumentalen Literaturgeschichte zur Jahrhundertwende heißt, jedes Ding, jede Geste, jedes Ereignis „zum Ausdruck des epochalen Dekadenzproblems, eines vergeblichen Ringens um Fassung angesichts der übermächtigen Tendenz zur Auflösung [...]“² Auch ist der Schreibende selbst im Kern davon betroffen. Denn dem Autor Rilke geht es, so heißt es in der Literaturgeschichte weiter, „nicht so sehr um Reinigung des Schauens von der Subjektivität [...], sondern um die radikale Infragestellung der eigenen Person als unabhängiger Instanz, ja des traditionellen Subjektbegriffs überhaupt.“³

Allerdings sieht das, was mit den *Aufzeichnungen* passiert, aus der Perspektive von jemandem, der Kreatives Schreiben unterrichtet und zugleich die Geschichte des Kreativen Schreibens erforscht, gar nicht so sehr nach Krise oder gar nach Katastrophe aus. Denn wer aus dieser Perspektive schaut, schließt nicht vom Motiv und vom Thema eines Textes auf die Art und Weise, wie er gemacht ist. Und schon gar nicht folgt er einspurig der Überzeugung, dass sich dort, wo nicht mehr linear oder nicht mehr im Zusammenhang erzählt wird, eine Krise des Erzählens (oder des Subjekts oder des Abendlandes) ablesen lässt.

Im Gegenteil. Für jemanden, der Kreatives Schreiben unterrichtet, ist es notwendig, von *Aisthesis* auf *Poiesis* umzustellen - also erst einmal ganz konsequent den Bedingungen des Gemachtseins eines Textes nachzuspüren. Damit fragt man nicht mehr reflexhaft nach der Katastrophe, sondern nach dem Gelingen des kreativen Prozesses! Schaut man Rilkes Roman von dieser Seite an, steht dementsprechend nicht der in der Forschung so häufig thematisierte Verlust im //S.194-S.195// Vordergrund, sondern die Technik einer Selbstvergewisserung. Es ist, um es mit ein paar klappernden Worten zu sagen, keine *Destruktion*, der man hier

² Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, München 2004, S.274.

³ Ebd., S.273.

lesend beiwohnt. Es ist die *Rekonstruktion* der eigenen Wahrnehmung, die zur *Konstruktion* des Schreibens und eines eigenen Stils führt. Das *Sehenlernen* gehört zu dieser Rekonstruktion und Konstruktion unmittelbar dazu, das Aufzeichnen, das im Titel 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. Der Aufzeichnung, der Skizze, der Notiz wird dafür eine ganz wichtige Eigenständigkeit zugesprochen.⁴ Liest man Rilkes Roman 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* sehr gut verfolgen kann.

2.

Liest man die *Aufzeichnungen* also als jemand, der Kreatives Schreiben unterrichtet und die Geschichte des Kreativen Schreibens erforscht, erscheinen sie nicht mehr als der allzu bekannte und damit so ganz unaufregende Text über den Subjekt- und Weltzerfall, in den er von der Literaturwissenschaft verwandelt worden ist. Es lässt sich sogar sagen, dass dieser Text gerade für die Schreibforschung und Schreibpraxis unbedingt wieder entdeckt werden muss und unbedingt hinein gehört in einen Kanon, der denen mit auf den Weg gegeben werden sollte, die das Schreiben lehren und lernen. Es ist längst überfällig, so einen Kanon zu erstellen, um auf diese Weise Möglichkeiten der Relektüre von Werken zu erarbeiten, die von der Praxis und der Ästhetik des Schreibens her gedacht sind. Die Pointe ist dabei nicht, der Literaturwissenschaft etwas abspenstig zu machen, um etwa Rilkes Roman besonders „kreativ“ zu lesen. Im Gegenteil geht es darum, aus der Perspektive der Werkstätten des Kreativen Schreibens wissenschaftliche Interpretationsmodelle zu entwickeln,

⁴ Zur Bedeutung der Skizze und der Aufzeichnungen für den kreativen Prozess (der gerade nichts Krisenhaftes und schon gar nichts Katastrophisches hat) vgl. Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hrsg.): Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses, Berlin 2003.

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!*, das mit dem *Sehenlernen!* und dem *Schreibenlernen!* unmittelbar zusammenhängt.

Schaut man sich aus der Perspektive des Kreativen Schreibens die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* an, erkennt man nicht nur die konstruktiven Momente, die textgenetischen Aspekte und die Techniken des Aufzeichnens, die hier exemplarisch wie in einem Lehrbuch vorgeführt werden. Erkennen lässt sich zugleich ein ganzes Programm, das auf Konstruktion setzt und dadurch das Schreibenlernen mit Komplexität anreichert. Zum *Schreibenlernen!* kommt nämlich das *Sehenlernen!* hinzu.

Auch hier ist es übrigens nicht mit dem getan, was die Literaturwissenschaft herausgefunden hat: dass Rilkes Roman ein Großstadtroman und dass sein Held mit dem Flaneur verwandt ist.⁵ Für das Kreative Schreiben (also für das Erforschen, Lehren und Lernen des Schreibens) ist damit noch nicht viel gesagt. Erst wenn man das, was mit der Wahrnehmung der Großstadt und ihrer literarischen Bearbeitung zu tun hat, als Teil eines Lernprogramms versteht und auch tatsächlich ausprobiert, erkennt man, um was es hier geht. Das Sehenlernen des Malte Laurids Brigge vollzieht sich auf sehr komplexe Weise auf mehreren Ebenen. Die Wahrnehmung der Stadt ist dabei nur eine von vielen. Überhaupt wird die Wahrnehmung von dem, was //S.196-S.197// man die „äußere Welt“ nennen mag, um das ergänzt, was auch zur so genannten „inneren Welt“ gehört. 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. Wenn der Erzähler auf programmatische Weise erklärt, dass es darum geht, „Erfahrungen“ zu machen, dann ist dieses gleichermaßen nach außen wie nach innen gerichtete Achten damit gemeint, dieses genaue

⁵ Dazu hat zuletzt Hans-Jürgen Schings einen instruktiven Aufsatz vorgelegt, der an die Verbindung von Rilkes *Aufzeichnungen* und Georg Simmels *Die Großstädte und das Geistesleben* von 1903 erinnert. Er kann die Grundlage bilden für den Versuch, Simmels auf Rekonstruktion und Konstruktion eingestellten Analysen der Gegenwartskultur auch für Rilkes Poetik herauszuarbeiten. Vgl. Hans-Jürgen Schings: Die Fragen des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), S.643-671.

Nachspüren und dieses exakte Protokollieren und Mitstenographieren auch des inneren Erlebens als sei es etwas Äußerliches, Fremdes, Eigenartiges. Diese programmatische Stelle sei ausführlicher zitiert, um deutlich zu machen, was hier alles in Gang gesetzt wird:

„Um eines Verses willen muss man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muss die Tiere kennen, man muss fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muss zurückdenken können an Wege in unbekanntem Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, - an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, die man kränken musste, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht (es war eine Freude für einen anderen -), an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer, an das Meer überhaupt, an Meere, an Reisenächte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen, - und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muss Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der anderen gleich, an Schreie von Kriechenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Aber auch bei Sterbenden muss man gewesen sein, muss bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und den stoßweisen Geräuschen. Und es genügt auch noch nicht, dass man Erinnerungen hat. Man muss sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muss die große Geduld haben, zu warten, dass sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden //S.197-S.198// in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.“ (724)

Wer Kreatives Schreiben unterrichtet, könnte (mit weniger Pathos, das man der Zeit und dem Autor entsprechend einmal in Kauf nehmen muss) 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.

Wenn man allein die soeben zitierte Passage aus *Malte Laurids Brigge* liest, muss man sich wundern, warum der Roman, warum Rilkes Werk überhaupt von der Literaturwissenschaft nicht als etwas gelesen wird, was eine Poetik des Experiments entfaltet und seinen Helden Schritt für Schritt durch eine Seh- und Schreibschule schickt. Rilke selbst erscheint hier doch ganz deutlich als Autor, der – wie später auch in den *Briefen an einen jungen Dichter* (1929) – sein eigenes Werk mit Lehr- und Lernanweisungen fürs Lesen und Schreiben umstellt.⁶ Man muss diesen Text (und viele andere Texte) nur richtig lesen, um sie als Lehrbücher für das Kreative Schreiben zu nutzen – nicht um sich der Ästhetik des Autors zu unterwerfen, sondern um experimentell mit seiner Poetik zu arbeiten. *Schreibenlernen* heißt deshalb immer auch *Lesenlernen*, andere Texte auszuprobieren, um sie probeweise auf ihre Regeln und Hinweise zu überprüfen. Und das heißt dann eben auch: ein Wahrnehmungsexperiment mit Hilfe eines anderen Buches in Gang zu setzen, um anschließend (oder schon währenddessen) den Ablauf und die Ergebnisse zu reflektieren und zu notieren.//S.198-S.199//

Rilke jedenfalls macht für ein solches Verfahren einige Vorschläge. Zugeben muss man wohl, dass Seminare zum Kreativen Schreiben gegenüber der zitierten Liste notwendiger Erfahrungen aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wie Ankündigungen für Übungen in der Hochschule für Verwaltungswissenschaften klingen – und häufig auch so durchgeführt werden. Was Rilke hier umreißt, ist eine Art Erfahrungskunde, die sich nicht darin erschöpft, in das Schreiben großer Romane oder kleiner Geschichten einzuführen, in die Novelle oder das Dramolett, das Drehbuch oder die Kritik. Vielmehr entwirft Rilke eine Schule des Sehens, durch die man hindurchgegangen sein muss, wenn man überhaupt schreiben will – oder *richtig* schreiben will. So heißt es folgerichtig in den *Aufzeichnungen* direkt im Anschluss an die zitierte Liste zur Erfahrungskunde: „Alle meine Verse aber sind anders entstanden, also sind es keine.“ (725)

⁶ Vgl. Stephan Porombka: „Wer jetzt lacht...lacht mich aus“. Lachen mit Rilke. In: *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum*, hrsg. von Hans-Richard Brittnacher, Stephan Porombka und Fabian Störmer, Würzburg 2000, S.63-83.

3.

Löst man Rilkes Text aus seiner kanonischen Befangenheit, dann liest er sich wie ein Kommentar zu Problemlagen, mit denen sich auseinandersetzen muss, wer Kreatives Schreiben unterrichtet. Der 28jährige Malte Laurids Brigge, der das Sehen und folglich auch das Schreiben noch nicht gelernt hat, ist in diesem Sinn ein Fall, wie man ihm häufiger in den Seminaren und Sprechstunden begegnet. Man könnte, wenn man denn einmal Arbeitskategorien für das Kreative Schreiben bilden möchte, die aus der Geschichte des Schreibens selbst abgeleitet sind, vom Malte-Komplex sprechen, der sich aus folgenden Einzelproblemen hochrechnen lässt:

Problem eins ist, dass viele, die das Schreiben lernen oder studieren wollen, ihren Wunsch (meist unbewusst, sozusagen im Rahmen der kulturellen Adaption) auf der Grundlage eines Literatur- und Schriftstellerverständnisses ausgebildet haben, das reichlich antiquarisch ist und mit den bildungsbürgerlichen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts nah verwandt ist.

Problem zwei ist, dass viele, die mit diesem Verständnis das Studium oder die Seminare beginnen, bereits eine Menge geschrieben //S.199-S.200// haben und sich mit Teilen des bereits Geschriebenen für ein Studium oder ein Seminar beworben haben und auch angenommen worden sind. Sie fühlen sich deshalb nicht selten auf ganz paradoxe Weise als fertige Schriftsteller, denen es vielleicht noch um Vervollkommnung geht, nicht aber um eine grundlegende Überprüfung aller Voraussetzungen, die sie eigentlich mitbringen.

Problem drei ist, dass all das mit einem Hang zur Erfahrungsarmut verbunden ist. Warum auch sollte man neue Erfahrungen machen? Schließlich geht es ja ums Schreiben, es geht um die eigenen Projekte, um den eigenen Roman, den Band mit Kurzgeschichten oder Gedichten usw., und das alles muss, so meint man die Zeichen des Literaturmarktes zu deuten, möglichst in jungen Jahren passiert sein. Also geht es darum, am eigenen Projekt weiterzuarbeiten. Nichts liegt ferner, als alles wieder auf Null zu stellen und von vorne zu beginnen – das hieße ja, überhaupt erst einmal sehen zu lernen, bevor man schreibt.

Problem vier ist, dass viele Seminare und Ausbildungsgänge dieser Erfahrungsarmut entgegenkommen. 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* des Erzählens, die Frage nach den Problemen des Stoffes oder der Stoffarmut bleibt aber ausgeblendet. Oft wird den Autoren mit auf den Weg gegeben – so lautet eine übliche Leerformel des Kreativen Schreibens – sie müssten sich überlegen, *was* sie eigentlich erzählen wollen. So wird das *Wie* gemeinsam diskutiert, das *Was* 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*, ohne *Sehen zu lernen*. Und dabei ergeben sich recht schnell genau die Schreibkrisen und -katastrophen, von denen man meint, dass die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von ihnen handeln. Aber der Witz ist ja: Genau davon handeln die *Aufzeichnungen* nicht – geht es doch in diesem Text nicht um eine Schreibkrise, sondern um eine konstruktive Methode, sich von ihnen zu befreien. Diese Methode zielt gerade nicht auf Erfahrungsarmut, sondern auf Erfahrungsfülle oder, um es mit einem Titel von Michael //S.200-S.201// Rutschky zu sagen, mit einem Buch, das auch in den Kanon für das Kreative Schreiben hineingehört: *Erfahrungshunger*.⁷

Dieser Hunger beschränkt sich bei Rilke selbst keineswegs nur auf die Liste, die ich zitiert habe. Rilke ist auch ein sehr genauer Beobachter seiner Zeit gewesen. Nicht nur kennt er aus der Anschauung die neuesten Entwicklungen und Verwirrungen der Großstadt, er ist auch vertraut mit den Verschiebungen im gesellschaftlichen Geltungs- und politischen Machtgefüge, er ist ein Kenner der Künste seiner Zeit, und er kennt die neuesten elektrischen Apparaturen und Medien. Das zumindest haben die Literaturwissenschaftler längst tiefgehend erforscht und nachgewiesen: dass Rilke seine Ästhetik und Poetik in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Kultur der Gegenwart entwickelt hat.⁸ Er ist zu Beginn des neuen Jahrhunderts keineswegs der weltflüchtige Dichter, der bei Gräfinnen auf Schlössern in Turmzimmern sitzt und von nichts und niemandem etwas wissen

⁷ Michael Rutschky: *Erfahrungshunger*. Ein Essay über die siebziger Jahre, Köln 1980.

⁸ Vgl. für einen ersten aktuellen Überblick über den Stand der Forschung: *Rilke-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel, Stuttgart 2004.

will. Diese Vorstellung ist übrigens auch eine, die ins Arsenal gehört, das sich die Bildungsbürger für die Literatur angelegt haben und das längst antiquiert ist. Rilke versteht sich (in dieser Zeit) vielmehr als Dichter, der die Idee des Sehenlernens auf sich selbst bezieht. Das heißt, er greift nicht auf gängige Topoi zurück, mit denen er in verschlossenen Räumen arbeitet. Ihm geht es darum, die Sinne zu weiten und die Augen zu öffnen, um die Gegenwart zu sehen. Und dabei fällt er gerade nicht in die realistische Schreibweise zurück, wie sie das 19. Jahrhundert dominiert hat. Stattdessen entwickelt er seine Schreibweise in der Auseinandersetzung mit Diskursen, die in der Malerei der Zeit zu einer konstruktiven Umorientierung geführt haben und die als Pointillismus und Impressionismus bekannt sind. Für die Malerei wird diese Umorientierung kunsthistorisch übrigens auch als eine *Krise* des Sehens beschrieben – doch wenn man genau hinschaut, hat man es auch hier mit einer *Rekonstruktion* und *Konstruktion* von Bildlichkeit zu tun.⁹ Von ihnen hat Rilke gelernt (z.B. //S.201-S.202// als Sekretär von Rodin), und über das, was er in den Ateliers und auf den Bildern gesehen hat, hat er seine eigene Poetik entwickelt. All das sind Hinweise darauf, dass sich Rilkes *Aufzeichnungen* gleich auf mehrfache Weise als Lehr- und Lernbuch des Kreativen Schreibens lesen lassen. Nicht nur erinnert Rilke daran, wie eng das Schreibenlernen ans Sehenlernen gebunden ist; nicht nur gibt er ein ganzes Themenarsenal, das in dieser Seh- und Schreibschule durchzuarbeiten wäre; auch zeigt er mit seiner Schreibweise, wie man vom Sehen zum Schreiben kommt. Und mit den Aufzeichnungen insgesamt führt er schließlich ganz exemplarisch vor, wie man aus der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten Sehens (also mit der Form) und mit dem, was man sieht (also dem Stoff) einen literarischen Text erarbeitet, der seine eigene Poetik offen legt und reflektiert.

4.

So gelesen, erinnert der Text jene, die Kreatives Schreiben lehren und lernen, noch an etwas viel Grundsätzlicheres: dass

⁹ Vgl. Christoph Asendorf: *Ströme, Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Berlin 1989; Hermann W. von der Dunk: *Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Bd.1, München 2004.

Schreibenlernen nicht meint, dass *nur* geschrieben und *nur* über Selbstgeschriebenes gesprochen wird.

Beobachter von außen sind ja immer wieder überrascht, wenn sie sehen, auf welchen Schwundstufen das Schreiben in der Regel gelehrt wird - in Wochenendseminaren, in Unterrichtsergänzungen und in wöchentlichen Besprechungsgruppen. Man schätzt die Kritiker des Kreativen Schreibens falsch ein, wenn man meint, sie machten es sich zu einfach, weil sie sich auf eine Genieästhetik berufen, die ihnen die Auseinandersetzung mit dem Schöpfungsprozess erspart. Es ist eher so, dass sich diese Kritiker das literarische Schreiben derart komplex denken, dass sie daran zweifeln, dass es sich am Wochenende lernen lässt! Zugespitzt dürfte ihre Kritik lauten: Es sind gerade jene Lehrenden, die Kreatives Schreiben an zwei Tagen, im Rahmen von After-Work-Shops unterrichten oder als Besprechungsseminare organisieren, die insgeheim noch der Genie-Ästhetik anhängen. Denn gerade sie tun so, als könne man schlagartig Kompetenzen erwerben, die Eingebung und Produktion gleichermaßen automatisieren.//S.202-S.203//

Zieht man zum Vergleich die Ausbildung in der Literaturwissenschaft heran (– man könnte auch etwas Praktischeres nehmen, Jura zum Beispiel oder Architektur; aber bleiben wir kurz bei der Literaturwissenschaft). Niemand glaubt, dass man mit diesem Fach an einem Wochenende vertraut werden kann. Auch nicht in einem Workshop, der eine Woche dauert. Selbst ein Semester ist zu wenig. Literaturwissenschaft braucht (wie jede Wissenschaft) Zeit, wenn sie gelehrt und gelernt werden soll; Literatur hat eine Geschichte, eine Theorie, eine Praxis und ist überdies in größere kulturelle Kontexte eingebunden, mit denen man ebenfalls vertraut sein sollte, um Texte angemessen interpretieren zu können. Folgerichtig gibt es die Überzeugung, dass Studierende der Literaturwissenschaft sich über mehrere Jahre ihrem Gegenstand widmen müssen. Sie müssen sehr viel lesen, sehr viel exzerpieren und sehr viel über ihren Gegenstand sprechen (wobei in der Regel andere Fächer zusätzlich studiert werden). Kurz gesagt: Die Studierenden müssen ein Gefühl für die Literatur, die Kultur, ihre Geschichte, Theorie und Praxis entwickeln; ein echter Literaturwissenschaftler ist deshalb am Ende, wer den

wissenschaftlichen Umgang mit Literatur und Kultur als Lebensform versteht.

Liest man die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, kann man sich erinnern lassen, dass es sich mit dem Schreibenlernen ähnlich verhält. Denn Rilke lässt seinen Erzähler nicht nur am Schreiben und am Sehen laborieren. Die *Aufzeichnungen* selbst sind eingelassen in eine umfassende Lebenspraxis oder eine Lebenskunst, die im Skizzenbuch als fortlaufendes Projekt entwickelt wird. In diesem Sinn ist Rilkes Text nicht mehr und nicht weniger als ein Begleitbuch, das vor allem ein Thema hat: *Sehenlernen und Schreibenlernen* als Teil des *Lebenlernens!*

Das mag man als zu groß empfinden – fürs ganze Leben muss man sich ja nicht gleich zuständig erklären, wenn man „nur“ Kreatives Schreiben unterrichten will. Und doch steckt hinter dieser Ausweitung etwas Wichtiges, was den reduzierten Schreibseminaren fehlt. Es ist die Erinnerung daran, dass das Schreiben seit der Antike bis ins 18. Jahrhundert nicht als Verwirklichung eines inneren Schmelzkerns verstanden wurde, sondern als Teil einer von außen operierenden *ars vitae*, einer Lebenskunst – wobei Kunst hier nicht im modern-auto-//S.203-S.204//nomistischen Sinn verstanden wird, sondern als Technik, als techné, die dabei hilft, die Frage nach dem „guten Leben“ zu beantworten. 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 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* eingebettet sein muss. Nicht zuletzt haben sie einen Begriff davon, dass dieses Schreibenlernen oder Redenlernen Zeit kostet, *Lebenszeit*, weil es so komplex ist und in den großen Kontext eingebettet ist, der Leben heißt.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, zeigen zu wollen, inwieweit diese Texte der antiken Rhetorik ebenfalls zum Kanon des Kreativen Schreibens gehören (Hanns-Josef Ortheil zeigt in seinem Beitrag im vorliegenden Band, wie sich antike Poetik-Texte aus dem bekannten Zugriff der Philologie herauslösen und für den Kanon des Kreativen Schreibens und damit für die Schreibpraxis umdeuten lassen). Es würde auch zu weit führen zu zeigen, inwieweit die Moderne die antike Verbindung von Technik, Handwerk und Lebenskunst übernimmt, dabei aber autonomisiert und Leben und Schreiben unter dem Paradigma des Individualismus aneinander koppelt.¹⁰

Nicht zu weit aber führt, sich mit Rilkes *Aufzeichnungen* erinnern zu lassen, dass das Schreiben nur gelernt werden kann, wenn es in größeren Kontexten verortet wird. Das verpflichtet, sich nicht nur auf das Schreiben (und auf das Textbesprechen) zu konzentrieren, wenn es darum geht, Schreiben zu lehren. Wichtig ist vielmehr, denen, die //S.204-S.205// das Schreiben lernen, zugleich den Blick für die kulturgeschichtlichen und literaturgeschichtlichen, die philosophischen, physiologischen, psychologischen, kommunikativen, sozialen Kontexte zu öffnen, in denen das eigene Schreiben stattfindet und die auf das eigene Schreiben zurückwirken. Statt den Blick auf das eigene Schreiben zu verengen, muss man ihn überhaupt erst einmal öffnen. *Sehen lernen!* ist für diese Öffnung die eigentliche Pathosformel.

Das heißt nun nicht, dass *nicht* geschrieben werden soll. Das Gegenteil ist der Fall. Aber dieses Schreiben muss gekoppelt sein an den experimentellen Umgang mit immer neuen Wahrnehmungsprogrammen, mit deren Hilfe sich Kultur beobachten lässt. Sich im kulturellen Kontext verorten zu können und das eigene Schreiben als Teil der Kultur bestimmen zu können, das ist gemeint, wenn das Sehenlernen mit dem Schreibenlernen verkoppelt wird. 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.

¹⁰ Vgl. zur Einführung in die Geschichte der Lebenskunst, ohne die eine Geschichte des Kreativen Schreibens wohl nicht geschrieben werden kann: Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, Frankfurt am Main 1998.

Die Umsetzung eines solchen Programms braucht natürlich Zeit. Denn es muss sich auf mehreren Ebenen vollziehen, von denen die Textbesprechung nur eine von vielen ist. Im Mittelpunkt muss das langwierige experimentelle Erproben von Themen, Formen und Stoffen stehen. Kreatives Schreiben in diesem Sinn ist nicht nur *literarisches* 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.

Das klingt vielleicht abgekühlt und scheint weit weg von der Literatur. Aber das ist es nicht. Auch da bietet Rilke, der ums Pathos nie verlegen war, das notwendige Gegengift. Das Sehenlernen als Schreibenlernen, wie er es in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vorführt, ist keins, das dazu führt, von sich, von der eigenen Stimme //S.205-S.206// und vom literarischen Schreiben abzusehen, um sich stattdessen der Kultur als etwas Äußerem zuzuwenden und in ihr aufzulösen. Tatsächlich erkennt, wer sehen lernt und schreiben lernt, sich als Teil der Kultur und findet sich auf dem Weg über das Sehen- und Schreibenlernen als etwas Anderes wieder. „Ich lerne sehen“, heißt es in den *Aufzeichnungen*. „Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.“ (710f.)