

Sandro Zanetti

PROBEN AUF DEM PAPIER

Wer schreibt, tut dies in der Regel alleine und unbeobachtet. Die Beobachtung findet allenfalls in Form einer Selbstbeobachtung statt. Will man Schreibprozesse, verstanden als Probenprozesse auf dem Papier, mit Probenprozessen auf der Bühne vergleichen, dürfte als Erstes auffallen, dass Letztere in der Regel Kollektivereignisse sind, die auch entsprechende – in erster Linie gegenseitige – Beobachtungen zulassen. Dagegen sind Schreibprozesse meist eher einsame Handlungen, zumindest was den unmittelbaren Moment der Aufzeichnung angeht. Gleichwohl entziehen sich Schreibprozesse der Beobachtung nicht zur Gänze. Wer schreibt, hinterlässt Spuren. Diese können zwar wieder vernichtet werden, oder sie gehen verloren. Die Möglichkeit der Bewahrung ist aber im Moment des Schreibens selbst bereits gegeben. Aus dem Schreiben entstehen unabdingbar Dokumente des Schreibens. Diese gleichsam automatische Archivfunktion fehlt bei Probenprozessen auf der Bühne. Videoaufzeichnungen, Notate oder ganze Erzählungen werden nötig, wenn das Flüchtige einer Theaterprobe, wo auch immer sie stattfinden mag, eingefangen werden soll.

Die Frage, was man von Probenprozessen wissen kann, wie man sie analytisch zugänglich machen kann, stellt sich bei Proben auf dem Papier und bei Proben auf der Bühne (oder, allgemeiner, im Hinblick auf eine Aufführungssituation) gleichermaßen. Nur werden die Dokumente und Zeugnisse, auf die man sich stützen kann, wenn es sie überhaupt gibt, von unterschiedlicher Art sein und unterschiedliche Vorbehalte bei der Interpretation nahelegen. Denn die Frage, was man von Proben überhaupt wissen kann, wenn man nicht selbst dabei war, bleibt

in jedem Fall zu stellen. Die Frage wird dann stets auch den Blick freigeben auf ein Feld des Nichtwissens und des Nichtwissenkönnens. So gesehen hat die Analyse mit dem analysierten Prozess auch etwas gemein: Beide begeben sich in einen Raum des (Noch-)Nichtwissens über das, was als Ergebnis aus dem Prozess resultieren kann oder soll, und in beiden Fällen ist dieser Raum ein Raum der Möglichkeiten. Dass dieser Raum auch in der Analyse – als ihr Raum – hervorgehoben werden könnte, dürfte ihr nicht abträglich sein.

Für Probenprozesse gilt, dass sie keine wären, wenn ihr Ergebnis von Anfang an feststünde. Proben in einem emphatischen Sinne heißt nicht Einstudieren, sondern Erproben, was möglich ist. Probenprozesse sind Findungsprozesse: Erprobt wird in ihnen, was ein vorhandenes oder noch zu modellierendes raumzeitliches Dispositiv an Handlungsmöglichkeiten offeriert. Durch provisorisches Handeln werden diese Offerten entworfen und zugleich überprüft, wobei die simultane Überprüfung in Ansätzen bereits eine Überprüfung der entsprechenden Rezeptions- bzw. Partizipationsmöglichkeiten impliziert.

Ausgehend von diesen Überlegungen und der ihnen zugrunde liegenden heuristischen Definition von Probenprozessen als Findungsprozessen zielen die folgenden Ausführungen zunächst darauf ab, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Probenprozessen auf dem Papier und solchen im Hinblick auf eine theatrale Aufführungssituation herauszuarbeiten. Ausgangspunkt dieser Überlegungen bilden zwei Szenen aus Stanley Kubricks *The Shining*, denen Ausführungen zu literarischen Produktionsprozessen folgen. Im abschließenden Teil gilt das Interesse – mit einem Ausblick auf möglicherweise verwandte Phänomenkonstellationen in theatralen Probenprozessen – jenen Probenprozessen, die sich am Moment des Probens selbst aufzuhalten beginnen und diesem somit ein eigenes Gewicht – ein poetisches bzw. ästhetisches Potential – zumessen. Letztere dürf-

ten sich für eine Analyse als besonders aufschlussreich erweisen. Sie machen darauf aufmerksam, dass Probenprozesse in der Regel zum integralen Bestandteil der Produktionsästhetik eines Werkes bzw. einer Aufführung gehören. Das gilt auch für diejenigen Produktionen, in denen sich die Probe im Verborgenen abspielt. Da dies besonders oft der Fall ist, stellt sich die Frage, warum die weitgehende Geheimhaltung von Probenprozessen im Grunde genommen die Regel ist und was gewonnen werden kann, wenn diese Regel gebrochen wird.

I.

Die Szene ist bekannt: In Stanley Kubricks *The Shining* (1980) zieht sich der Schriftsteller Jack Torrance mit seiner Familie während der Winterzeit ins *Overlook*-Hotel zurück. Abgeschieden von der Außenwelt, übernimmt Jack den Dienst des Hausmeisters. Das Hotel ist geschlossen, ringsum nur Schnee, ein Labyrinth. Im leerstehenden Gebäude spukt es. Gespenstische Halluzinationen erinnern an ein Verbrechen, das Jahre zuvor in der Hotelanlage verübt worden war: Der damalige Hausmeister brachte im Wahn seine beiden Töchter, seine Frau und sich selbst um. Der Film ist auf eine Wiederholung dieses Dramas hin komponiert. Der Moment, in dem deutlich wird, dass auch Jack vom Wahn ergriffen wird, spaltet sich in eine Schreib- und in eine Leseszene. Zuerst wird die Schreibszene vorgeführt, in der Jack, der gerade sein »Werk« zu vollenden vorgibt, von seiner Frau Wendy unterbrochen wird:

WENDY: Hi Honey. How's it going?

JACK: Fine.

WENDY: Get a lot written today?

JACK: Yes.

WENDY: Hey! Weather forecast said it's gonna snow tonight.

JACK: What do you want me to do about it?

WENDY: Aw, come on, hun. Don't be so grouchy.

JACK: I'm not being grouchy. I just want to finish my work.

WENDY: OK, I understand. I'll come back later on with a couple of sandwiches for you, and maybe you'll let me read something then.

JACK: Wendy, let me explain something to you. Whenever you come in here and interrupt me you're breaking my concentration. You're distracting me. And it will then take me time to get back to where I was! You understand?

WENDY: Yeah.

JACK: Fine. Now we're gonna make a new rule. Whenever I'm in here and you hear me typing ... (*tap tap taptaptap*) or whether you don't hear me typing or whatever the fuck you hear me doing in here, when I am in here that means that I am working, that means don't come in. Now do you think you can handle that?

WENDY: Yeah.

JACK: Fine. Why don't you start right now and get the fuck outta here?

WENDY: Okay.¹

Der Schriftsteller, so könnte man sagen, lässt sich beim Schreiben nicht gerne in die Karten blicken. Nicht stören! So lautet der Imperativ für die Arbeit an einem literarischen »Werk«. Und wie im Theater, so gilt in aller Regel auch für die schriftstellerische Arbeit auf dem Papier, dass sie zunächst einmal als ein Akt des Probens und Ausprobierens zu verstehen ist. Von Schriftstel-



Die Schreibszene.

© Filmstills aus Stanley Kubrick (1980): *The Shining*.

lern, die sich als genial und inkommensurabel empfinden, wird dies bloß nicht gerne eingeräumt und zugegeben. Oder die Mühe der Arbeit wird umgekehrt als so groß empfunden, dass das schließlich Erreichte als übermenschliche Leistung Anerkennung finden soll – und nicht bloß als Arbeit. So kommt es, dass der literarische Schaffensprozess derart viele Phantasmen anzieht: Schreiben wird zum Geheimnis erklärt, gefordert ist höchste Konzentration, Einsamkeit, Ruhe, Inspiration. Das sind die klassischen Topoi der dichterischen Arbeit – oder eben der offenbar *geheimnisvollen* Schöpfung, die ihr Geheimnis wahren möchte. In *The Shining* sind diese Topoi klar männlich konnotiert.

Möglicherweise verbirgt sich im Produktionsvorgang aber gar nichts Geniales. Dann besteht das Geheimnis rund um den Vorgang der Werkgenese vielleicht aus purer Scham. Kommt aus dem Schreibprozess noch nicht einmal etwas Gescheites heraus, wendet sich diese Scham als Ärger gegen den Autor selbst und andere. Eine solche Wendung dürfte der Schreibszene in *The Shining* als Motiv zugrunde liegen. Der Fortgang des Films bestätigt diese Annahme. Auf die Schreibszene folgt eine Leseszene, in der Wendy die endlos mit demselben Satz – »All work and

no play makes Jack a dull boy« – betippten Blätter zu Gesicht bekommt.

Aus dem Akt der Produktion von Literatur wird gerne ein Geheimnis gemacht. Dabei gibt es durchaus Gründe, wenn nicht von einem Geheimnis, so doch von einer Undurchsichtigkeit im Zusammenspiel kontingenter Faktoren im Akt der Produktion zu sprechen. Das beginnt bereits mit der grundsätzlichen, in jedem Sprach- und Schreibakt zum Tragen kommenden Differenz zwischen Sagen und Meinen. Bewusstseinstrübungen und Fremdeinwirkungen können dazukommen. So bleibt im Produktionsakt immer ein Rest an Unaufklärbarem. Und vielleicht ist dieser Rest sogar das für die Produktion entscheidende Individualisierungsmerkmal: das Surplus, der Exzess, das Andere, Eigenartige. Nur kommt man auch diesem Rest nur auf die Spur, wenn er nicht mystifiziert, sondern als Effekt der Anordnung bestimmt wird, aus der er selbst hervorgeht.

Mystifikationen des Schaffensprozesses sind in der Literatur vermutlich mindestens so oft anzutreffen wie im Theater. Doch für beide Bereiche scheint im Hinblick auf die Entstehung und Ausübung jener ästhetischer Praktiken, die schließlich in ein veröffentlichtes Werk oder eine öffentliche Aufführung münden, das ungeschriebene Gesetz zu gelten: Es darf nichts verraten werden! Unbefugtes Betreten der Baustelle verboten! Das Genie braucht Autonomie, damit das Kunstwerk am Schluss ebenfalls für sich selbst stehen kann! Oder: Es dürfen nur solche Einblicke in die Werkstatt gegeben werden, die der späteren Rezeption der schließlich öffentlich gemachten Produktion förderlich sein können! Das wäre dann die Sphäre des *Making-of*.

Zwischen literarischen und bühnenbezogenen Proben- und Produktionsprozessen gibt es Ähnlichkeiten, die sich unter anderem über den eben hervorgehobenen Ausschlusscharakter definieren lassen: Wer darf zusehen oder dabei sein im Entstehungsprozess? Wer sogar mitmachen und mitmischen? Wer



Die Leseszene

© Filmstills aus Stanley Kubrick (1980): *The Shining*.

nicht? Zwischen Papier- und Bühnenarbeitern gibt es jedoch auch manifeste Unterschiede, auf die hier bloß summarisch hingewiesen werden kann: Wie eingangs bereits angedeutet, sind Probenprozesse im Theater meistens, nicht immer, Gruppenprozesse, literarisches Arbeiten hingegen findet oft tatsächlich, wenn auch nicht immer, alleine am Schreibtisch statt – selbst wenn die Anregungen noch so sehr von Außen kommen und das gesamte literarische Umfeld mit in die Produktion geht. Allein der Dramaturg bewegt sich permanent zwischen diesen Feldern. Ein weiterer Unterschied ist im Zeitregime festzumachen: Schriftsteller kennen zwar auch Abgabetermine für Manuskripte. Aber im Theater ist der Premierentermin meistens ein wirklicher Termin. Man hat sich daran zu halten.

Unterschiede gibt es zudem im Modus der Aufführung: Ist das Pendant zur Aufführung im Falle der Literatur die Veröffentlichung im Druck oder die öffentliche Lesung? Oder ist jede Lektüre bereits Aufführung des Geschriebenen – vor dem inneren Auge? Was aber passiert dann, wenn Literatur tatsächlich auf einer Bühne aufgeführt wird? Ähnliches bleibt für den Produktionsprozess zu fragen: Ist es überhaupt triftig, Entstehungsprozesse von Literatur mit Probenprozessen auf der Bühne zu ver-

gleichen? Wo liegen die Gemeinsamkeiten, wo die Unterschiede? Inwiefern ähneln Entstehungsprozesse von Literatur tatsächlich Probenprozessen auf der Bühne? Wo wird beispielsweise die szenische Qualität von literarischen Werkstätten fassbar und aufschlussreich? Und wo verlieren sich die Parallelen? Wo sind umgekehrt Probenprozesse auf dem Theater literarischen Schreibverfahren verwandt? Und wo finden diese Verwandtschaften ein Ende?

Diese Fragen können im Folgenden nicht alle beantwortet werden. Weil sie aber wichtig sind, mögen sie als eine Art Kulisse stehenbleiben, vor deren Hintergrund sich ein paar Stellen genauer fokussieren lassen, die für das Verhältnis von literarischen und bühnenbezogenen Probenprozessen interessant scheinen. Den Einsatzpunkt für die folgenden Überlegungen bilden literarische Produktionsprozesse: Proben auf dem Papier. Leitend ist dabei aber eine Frage, die für literarische und theatrale Probenprozesse gleichermaßen von Interesse sein dürfte. Die Frage lautet, wie sich von der Dynamik der Entstehung eines Textes (oder einer Aufführung) etwas in das schließlich Gedruckte (oder öffentlich Vorgeführte) hineinbringen oder hinüberretten lässt.

Denn nicht nur für das Theater, auch für die Literatur kann behauptet werden, dass die Produktionsweise – das, was man traditionell als »Poetik« bezeichnet – und somit auch der Probenprozess dem Produzierten nicht äußerlich ist, sondern im schließlich Gemachten, Vorgeführten, Präsentierten oder Repräsentierten als transformierter Impuls bestehen bleibt. Das ist der Grund, warum Proben- und Produktionsprozesse für die Rezeption des schließlich Erprobten und Produzierten oft so aufschlussreich sind. Dabei geht es nicht etwa darum, das Produkt aus der Entstehung zu erklären, sondern den Weg vom Entwurf zum Text, von der Probe zur Aufführung selbst zum

Untersuchungsgegenstand zu machen und somit auch als ästhetische Praxis ernst zu nehmen.

II.

Wie Probenprozesse im Theater, so sind auch Entstehungsprozesse von literarischen Texten flüchtige Ereignisse. Für Literaturwissenschaftler ist dies vielleicht beunruhigender als für Theaterwissenschaftler, die es im Falle von Aufführungen stets mit flüchtigen Ereignissen zu tun haben. Texte in Schriftform hingegen sind gegenüber ihren Entstehungsprozessen von größerer Dauerhaftigkeit. Wie aber kann man über Textentstehungsprozesse, zumal wenn es sich um vergangene Ereignisse handelt, überhaupt etwas in Erfahrung bringen?

Wer sich mit Schreibprozessen beschäftigen möchte, muss sich auf Spurensuche begeben, Archive aufsuchen, Materialien sammeln, Hypothesen aufstellen, Arbeitsschritte rekonstruieren – und gleichzeitig einen Sinn dafür gewinnen, was überhaupt gewusst werden kann und was nicht. Literatur, die den Schreibtisch noch nicht verlassen hat, bietet sich als ein Feld von Möglichkeiten dar. Gibt es für die Analyse gegenwärtiger literarischer Produktionsstätten und Schreibweisen die Möglichkeit von Werkstattgesprächen, Interviews, Dokumentationen, muss die historische Analyse auf andere Methoden zurückgreifen.

Im einfachsten Fall wird auf Selbstauskünfte und Thematisierungen von Schreibprozessen seitens der Schriftsteller selbst zurückgegriffen: Selbstreflexionen, die ihrerseits allerdings primär als poetische Akte zu interpretieren sind und deshalb prinzipiell unter dem Vorbehalt der Fiktion stehen. Des Weiteren existieren programmatische Schriften, Poetiken im engeren Sinne, in denen literarische Verfahrensweisen modellhaft skizziert werden. Schließlich gibt es, wenn sie sich denn erhalten haben, Materialien und Dokumente, in denen sich der Werkstattcharakter der

Literatur in Form von Arbeitsspuren, Aufzeichnungen, Entwürfen, Überarbeitungen abgezeichnet hat. Ein Abgleich all dieser Aspekte ermöglicht es immerhin, Widersprüche zu erkennen oder Korrespondenzen und Synergien festzustellen.

In jedem Fall gilt: Wer über Entstehungsprozesse von Texten, Proben auf dem Papier, etwas in Erfahrung bringen möchte, muss darauf setzen können, dass sich diese Prozesse in irgendeiner Weise dokumentiert haben oder dokumentieren, dass sie zumindest Spuren hinterlassen haben oder es weiterhin tun. Das gilt sicherlich auch für die Analysen von Theaterproben, wobei Erinnerungen sowie aufgezeichnete Beobachtungen von direkt oder indirekt Beteiligten bereits als Formen der Dokumentation zu interpretieren sind.

Geprobt wird, auf dem Papier wie auf der Bühne, wenn man entweder erst herausfinden möchte, worauf der Arbeitsprozess überhaupt hinauslaufen soll (wenn das also noch gar nicht klar ist), oder wenn man eine bereits feststehende Vorgabe erfüllen möchte, die Übung und Training erfordert. Im ersten Fall hat man es mit einer prozessorientierten Probe zu tun, im zweiten mit einer ergebnisorientierten. Im ersten Fall steht tendenziell das Innovationspotential des Probenprozesses im Vordergrund. Im zweiten geht es eher um Beherrschung bereits etablierter ästhetischer Vorgaben. Sicherlich mischen sich diese beiden Aspekte in konkreten Probenprozessen immer wieder und wechseln sich phasenweise ab. Aber heuristisch ist es vermutlich doch sinnvoll, sie zu unterscheiden, gerade auch dann, wenn es darum geht, die Spannungen zu beschreiben, durch die Probenprozesse charakterisiert sind.

Im Falle der Literatur kann man für die zuerst genannte, die prozessuale, innovationsorientierte Produktionsweise eine historisch grundlegende Zäsur an dem Punkt festmachen, an dem im 18. Jahrhundert die Regelpoetiken nach und nach ihre bindende Kraft verloren haben und der Druck, einen individuellen

Schreibstil zu entwickeln, größer wurde. Dass dieser Druck zur Individualisierung des Stils handfeste ökonomische Gründe hatte, ist inzwischen nachgewiesen: Bei der steigenden Buch- und Zeitschriftenproduktion mussten Werke, die sich auf dem Markt durchsetzen sollten, schlicht einen Wiedererkennungseffekt durch Individualisierung aufweisen: Sie mussten sich deutlich von anderen Produkten unterscheiden, um durch diese Differenz einen spezifischen Mehrwert versprechen zu können (vgl. Martus 2007).

Einen solchen Mehrwert musste man sich aber erst erarbeiten. Er verstand sich nicht von selbst und stellte sich auch nicht von alleine ein. Die Wiedererkennbarkeit der eigenen Produktionsweise in ihrer Differenz zu der anderer musste im Gegenteil erst hergestellt werden. Für die Literatur hieß dies: Wenn es nicht, oder nicht mehr so sehr, darum gehen sollte, die Regeln des Handwerks zu beherrschen, sondern – wie das Genie – die Regeln selbst zu setzen, nach denen man arbeiten und seine Arbeiten dann auch verkaufen möchte, dann mussten auch Freiräume geschaffen werden, in denen es möglich wurde, nach und nach die Regeln der eigenen Produktion erst herauszufinden, sie zu erproben, auszuarbeiten, umzusetzen. Wo aber sonst, wenn nicht in der entwerfenden Arbeit auf dem Papier sollte dies – parallel zur Vernetzungsarbeit im Literaturbetrieb – stattfinden?

Mit der Erfindung des Urheberrechts im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde das Recht auf geistiges Eigentum festgeschrieben (vgl. Bosse 1981). Diese Festschreibung implizierte aber nicht nur ein Recht. Sie erzeugte auch die Notwendigkeit, das *Eigene* oder *Eigenartige* in der »eigenen« Produktionsweise überhaupt erst zu entdecken bzw. zu konstruieren. Mit der Durchsetzung des Urheberrechts wurden Manuskripte auf einmal zu potentiellen Beweisstücken in juristischen Prozessen. Darin liegt der Grund, warum Entwurfsmanuskripte erst seit

dem Ende des 18. Jahrhunderts in großer Zahl überliefert sind. Erwähnenswert ist das deshalb, weil es heute ohne diese Überlieferungen gar nicht möglich wäre, etwas über zeitlich weit zurückliegende Textentstehungsprozesse, Proben auf dem Papier, in Erfahrung zu bringen.

Nicht alle Schriftsteller haben bekanntlich eine konsequente Politik der Archivierung ihrer eigenen Werkstatt betrieben, aus persönlichen Gründen oder aufgrund anderer, äußerer Faktoren. Mit der Durchsetzung des Urheberrechts erhielt die Möglichkeit einer Selbstarchivierung aber immerhin einen juristischen Grund. Gleichzeitig ist denkbar, dass dieser juristische Grund auch ganze Vernichtungsaktionen von Entwurfshandschriften beflügelte: Denn was sollte passieren, wenn herauskommt, dass ein Schriftsteller bloß abgeschrieben hat?

Doch selbst – oder erst recht – im Falle ausgefeilt individualisierter Produktion gab es Gründe, Einblicke in die Werkstatt samt Archiv nicht zuzulassen oder in die Irre zu führen. Denn wenn die Individualisierung eines Werkes Voraussetzung für seinen ökonomischen Erfolg war (und weitgehend immer noch ist), und wenn der Ort einer solchen Individualisierung und somit des Versprechens auf einen ökonomischen Mehrwert die Werkstatt war, dann gab es auch hier einen Grund, die Produktionsweise nicht öffentlich zu machen. Die Behauptung genialer Schöpferkraft ist aus der Perspektive des ökonomischen Kalküls die einzig richtige Antwort auf das *Wie* des Schaffensprozesses, und zwar gerade weil diese Antwort den tatsächlichen Sachverhalt in der Regel nicht trifft.

Zu unterscheiden von der Frage, ob ein Schriftsteller seine Werkstatt samt Archiv den Einblicken Fremder öffnet oder entzieht, ist die Frage nach der Funktion, die ein Schriftsteller seinem Archiv an Entwürfen, falls es existiert, selbst gibt. Goethe beispielsweise ließ seine Entwurfshandschriften eigens von einem Archivar sammeln und sortieren, damit er selbst über-

haupt wusste, wo es noch Arbeiten gab, die man zu Ende führen oder fortsetzen könnte. Paul Celan wiederum entwickelte, und zwar tatsächlich als Reaktion auf einen perfiden Plagiatsvorwurf, ein regelrechtes System der Selbstarchivierung: Nach Möglichkeit bewahrte er sämtliche Entwürfe zu seinen Gedichten auf. Dies erfolgte einerseits tatsächlich mit der Absicht, sich gegenüber etwaigen künftigen Plagiatsvorwürfen zur Wehr setzen zu können, um eben die Individualität der eigenen Produktion im Sinne des Urheberrechts beweisen zu können. Andererseits aber steht auch fest, dass der Anlass zur Selbstarchivierung sich sicherlich nicht deckt mit der Eigenlogik der Selbstarchivierungsdynamik, die sich schließlich in der tatsächlichen Produktion entfaltete (vgl. Zanetti 2006: 247 f.).

III.

Das zuletzt genannte Phänomen ist für die Analyse von Probenprozessen auf dem Papier, in einem weiteren Sinne aber auch für das Theater, von besonderem Interesse. Dass literarische und künstlerische Arbeitsprozesse eine Eigenlogik entfalten, die sich nicht in der Orientierung am schließlich erzielten Ergebnis erschöpft, dürfte sich von selbst verstehen. Was aber passiert, wenn der Versuch unternommen wird, die Dynamik der Produktion selbst am Werk Anteil haben zu lassen? Auf die eine oder andere Weise wird dies vermutlich in jedem künstlerischen Arbeitsprozess der Fall sein. Wenn jedoch die Prozessorientierung – im Unterschied zu einer bloßen Ergebnisorientierung, wie sie besonders im »Einstudieren« zum Tragen kommen dürfte – gezielt in die Ergebnisform eingeht, hat man es mit einer dynamischen Interpretation des Arbeits- und Probenprozesses *im Ergebnis selbst* zu tun. Und eine solche Ergebnisform dürfte sich im Bereich der Literatur wie des Theaters für eine Analyse möglicher Strukturen von Probenprozessen als besonders auf-

schlussreich erweisen. Denn in einem solchen Fall wird das Proben selbst als Artikulationsform ästhetischer Praxis wahrnehmbar.

Abschließend seien hier ein paar Beispiele aus dem Bereich der literarischen Produktionsästhetik genannt, an denen deutlich werden mag, in welcher Weise der Arbeitsprozess im Ergebnis selbst erkennbar bleiben kann. *Vom Chaos zum Konzept* verläuft in der Regel die Arbeit Paul Celans an einem Gedicht. Celan sammelt zuerst, das Material wird noch nicht durchstrukturiert, dann erprobt er auf dem Papier langsam Varianten, Strukturen bilden sich heraus, Strophen entstehen, schließlich eine geordnete Syntax. In der Endphase der Arbeit an einem Gedicht versucht Celan jedoch fast durchgängig, wieder irritierende, chaotische Elemente – und zwar jene, die für den Schreibprozess bereits bestimmend waren – zum Teil des schließlich gedruckten Gedichtes zu machen: *vom Chaos zum Konzept zum* (strukturierten) *Chaos* – Unsicherheiten und Leerstellen, Fragezeichen und Brüche werden (wieder) eingebaut, um den Text selbst offen zu halten. Schließlich sind die Gedichte so angelegt, dass die Arbeit in der Lektüre, im Kopf der Leser, weitergehen soll (vgl. ebd.: 209–219).

Die Aufzeichnungen Friedrich Hölderlins im sogenannten *Homburger Folioheft* folgen größtenteils eher dem Modell *vom Konzept zum* (offenen) *Chaos*. So kommt es vor, dass Hölderlin Gedichte, die fertig scheinen und die er in Reinschrift in das Heft einträgt, wieder überarbeitet, aber so, dass die Überarbeitung zu keinem Abschluss kommt: Der anscheinend fertige Text wird wieder in den Zustand der Probe versetzt, die ihrerseits aber keine weitere Bearbeitung mehr erfährt, sondern unabgeschlossen bleibt. Auch hier hat man es mit einem Verfahren der Öffnung zu tun, einem Aufbrechen festgefügtter Ordnungen zugunsten einer Aufwertung des provisorischen Arbeitscharakters. Im Unterschied zu Celans Arbeiten ist diese Öffnung bei Hölderlin allerdings nicht Teil einer Publikationspraxis, sie bleibt

letztlich allein an den Dokumenten des Nachlasses erkennbar (vgl. Groddeck 2004).

Anders Stéphane Mallarmé, der in den letzten Jahren seines Lebens an dem Langgedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Ein Würfelwurf wird nie den Zufall tilgen) arbeitet. Am Anfang der Arbeit an diesem Gedicht steht das jahrelange Großprojekt vom einem Buch, *Le Livre*, einem *Konzept par excellence*, einem Buch, in dem alles, was es zu sagen gibt, gesagt sein sollte. Erhalten haben sich von diesem Buchprojekt allerdings nur zerstreute Notizen. Dabei kann das Gedicht *Un coup de dés* durchaus als eine Konsequenz aus dem gescheiterten Buchprojekt gelesen werden: Mallarmé versucht in diesem Gedicht, das Prinzip der Zerstreuung, das sich im Buchprojekt materialiter (in Form von vielen Zetteln) realisierte, nun auf die (inszenierte) Zerstreuung von Worten auf den Doppelseiten eines Buches zu übertragen. Er versucht also, mit anderen Worten, aus dem entstandenen Chaos des einen Projektes das Konzept für ein neues Projekt und, damit verbunden, auch für eine neue Form von Ordnung zu gewinnen: *vom* (gescheiterten) *Konzept zum Chaos zum Konzept* (vgl. Sasse/Zanetti 2006).

Ein vergleichbares Produktionsmuster zeichnet sich in den späten Theatertexten Friedrich Dürrenmatts ab. In seinem mehrfach umgearbeiteten Theaterstück *Achterloo* macht Dürrenmatt zunehmend Elemente der realen Theaterprobe, die er selbst leitete, zum Teil des (schließlich erneut aufgeführten und publizierten) Textes: Die Schauspieler werden im Stück selbst angehalten, den Text auf der Bühne zu proben, ihn mehrfach zu lesen. Sie fallen sich gegenseitig ins Wort, korrigieren sich und nehmen Bezug auf den Probencharakter des Stückes (vgl. Dürrenmatt 1998). Hier hat man es, ähnlich wie bei Mallarmé, aber viel expliziter, mit einer Integration von Probenelementen in das Ergebnis des Arbeitsprozesses selbst zu tun. Bei Dürrenmatt

fand dieser Arbeitsprozess zudem tatsächlich zwischen Theaterbühne und Schreibtisch statt.

Bei Arno Schmidts *Zettel's Traum* schließlich, um ein letztes Beispiel zu nennen, haben wir es mit einer fast vollständigen Aufhebung des Kontrasts zwischen Chaos und Konzept zu tun: Die als Faksimile reproduzierten Typoskriptseiten zeigen keine Reinschrift, sondern es handelt sich um mit Korrekturen, Ergänzungen, Streichungen und Skizzen versehene Typoskriptseiten, die eher den Anschein einer Arbeitsprobe erwecken – ein Anschein, der freilich beabsichtigt ist, wobei man zögert, den Arbeitscharakter als bloße Inszenierung zu begreifen: *Zettel's Traum* macht vielmehr darauf aufmerksam, dass jeder künstlerische Arbeitsprozess und also auch jeder Probenprozess bereits Inszenierungscharakter hat – und dass es darauf ankommt, *diese*, provisorische, Inszenierungsqualität selbst in ihrer ästhetischen Dimension herauszustellen. Während jedoch Schmidt den Aspekt des Schriftbildlichen (samt handschriftlichen Ergänzungen und Streichungen) selbst zum Teil des Werkes erklärt, hat man es im Drucktext von Dürrenmatts *Achterloo* nach wie vor mit einem gesetzten Text zu tun.

Mit Arno Schmidt kommt man an den Punkt, an dem ununterscheidbar wird, ob es sich um einen Entwurf zu einem Werk oder um das Werk selbst handelt. Das veröffentlichte Werk weist selbst Entwurfscharakter auf, und dieser Entwurfscharakter ist nun nicht mehr wie bei Celan oder wie bei Mallarmé einer, der in ein primär sprachlich-immaterielles Konzept transformiert wird (semantische Unbestimmtheit, geistige Inszenierung), sondern einer, der auch die buchstäbliche Materialität im Entwurfsstadium belässt: mit allen Streichungen und Unebenheiten (so wie bei Hölderlin, aber diesmal durchgezogen bis zur Veröffentlichung).

Hierbei handelt es sich um visuelle Aspekte, die darauf hinweisen, dass eine jede Auseinandersetzung mit Schreibprozessen,

die sich nicht bloß mit expliziten Thematisierungen des Schreibens beschäftigt, so wie man sie in Drucktexten findet, sondern mit der Materialität der Überlieferung, auf eminent szenische Qualitäten stoßen wird. Entsprechend prominent ist in der literaturwissenschaftlichen Schreibprozessforschung der Begriff der »Szene« besetzt: Der von Rüdiger Campe mit Bezug auf Jacques Derrida geprägte Begriff der »Schreibszene« versucht das für jeden einzelnen Schreibakt spezifische Zusammenspiel von instrumentellen, gestischen und sprachlichen Aspekten differenziert beschreibbar zu machen (vgl. Campe 1991). Davon ausgehend sind weitere Modelle entwickelt worden, in denen auch die Frage nach der »Rollenverteilung« in einer »Schreibszene« gestellt wird: Welche Rolle spielt das Schreibwerkzeug? Welche Rolle die körperliche Beteiligung? Welche Rolle die sprachlichen oder im weiteren Sinne semiotischen Aspekte innerhalb einer »Schreibszene«? Einhergehend mit der Frage nach der Rolle stellt sich die nach der »Regie« (vgl. Stingelin 2004: 8). Ob die Metaphorik der »Szene«, der »Rollenverteilung« und der »Regieführung« in jeder Hinsicht tragfähig ist, bleibt im Einzelfall sicherlich zu prüfen. Aufschlussreich ist aber in jedem Fall das Phänomen der Theatralisierung, auf die man kommt, wenn Texte auf das »Ensemble« ihrer Entstehungsbedingungen zurück gelesen werden.

Bei manchen Schriftstellern ist der Eindruck zu gewinnen, dass sie mit ihren Schreibutensilien, ihren Entwurfshandschriften und überhaupt mit ihrer dinglichen Umgebung eine Art Probebühne, eine Miniaturprobebühne ihres Schreibens inszenieren, auf der auch kleinste Gegenstände wie Spitzer und Heftklammern noch eine Rolle spielen dürfen: so als ob sich die Gruppensituation auf dem Theater, die einsam vor dem Schreibtisch *nicht* zu haben ist, beim Schriftsteller ins Dingliche und Handliche verkehren müsste (eine Bewegung, die man bei Walter Benjamin oder bei Robert Walser nachvollziehen kann).

An die Stelle einer Fixierung auf den zu schreibenden Text und seinen Inhalt tritt die Aufmerksamkeit auf die unmittelbaren Begleitumstände des Schreibens, die fragilen Möglichkeitsbedingungen des Textes in seiner Entstehung, die kleinen Gegenstände und unscheinbaren Handgriffe, die Unsicherheiten und Momente des Zauderns. Die Probebühne des Schreibens wird selbst auffällig und entsprechend oft auch thematisch. Die Probe wird selbst zum Teil des Textes. Geschieht dies, dann hat man es mit einer Beschreibung der Probebühne des Schreibens zu tun. Eine solche Beschreibung ist dann oft genug das Einzige, was von einer Probe übrig bleibt. In dieser Hinsicht erweisen sich Beschreibungen dieser Art denn auch als verwandt mit Probenbeschreibungen auf dem Theater: Irgendwann nämlich werden auch die, sofern sie sich erhalten, zu Literatur.

Anmerkung

1 Zitate und Bildzitate hier und im Folgenden nach Kubrick, Stanley (1980): *The Shining*.

Literatur

Bosse, Heinrich (1981): *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u. a.: Schöningh.

Campe, Rüdiger (1991): »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 759–772.

Dürrenmatt, Friedrich (1998): *Achterloo I. Komödie in zwei Akten/Rollenspiele. Protokoll einer fiktiven Inszenierung (von Charlotte Kerr) / Achterloo III / Achterloo IV*, Zürich: Diogenes (= Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden, Bd. 18).

Groddeck, Wolfram (2004): »Ebenbild« und »Narben«. Poetische Revision beim späten Hölderlin und der Ort der Handschrift«, in: Stingelin, Martin (Hg. unter Mitarbeit von Giuriato, Davide und Zanetti, San-

- dro): »*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Wilhelm Fink, S. 175–190.
- Martus, Steffen (2007): *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin/New York: de Gruyter.
- Sasse, Sylvia/Zanetti, Sandro (2006): »Statt der Sterne. Literarische Gestirne bei Mallarmé und Chlebnikov«, in: Bergengruen, Maximilian/Giuriato, Davide/Zanetti, Sandro (Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 103–119.
- Schmidt, Arno (1970): *Zettel's Traum*, Stuttgart: Stahlberg Verlag.
- Stingelin, Martin (2004): »Schreiben«. Einleitung«, in: Stingelin, Martin (Hg. unter Mitarbeit von Giuriato, Davide und Zanetti, Sandro): »*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Wilhelm Fink, S. 7–21.
- Zanetti, Sandro (2006): »zeitoffen«. *Zur Chronographie Paul Celans*, München: Wilhelm Fink.

Filmographie

Kubrick, Stanley (1980): *The Shining*.