

FLÜSTERNDE MUSEN EINE KURZE GESCHICHTE DES „KREATIVEN SCHREIBENS“

Hanns-Josef ORTHEIL (Hildesheim)

1. „Kreatives Schreiben“ in den Nachkriegsjahrzehnten

Irgendwann, als Kinder, haben wir alle mit dem Schreiben begonnen: Unvergesslich der Moment, als das Kind den Stift nicht nur zu halten bekam, sondern ihn führte: Die Spur der Schrift, ein Wachsen, die Wucherungen der Buchstaben und Linien, ein schwarzes Dickicht, das den offenen, aber begrenzten Raum des weißen Blattes überzog, während das Kind still saß vor Konzentration, mit bald heißem Kopf und roten Ohren, den Stift immer fester zwischen den Fingern haltend, die Zunge an der Oberlippe entlang führend, als sollte wenigstens sie den Tanz der fremden Elemente dirigieren. Das kreisrunde O, die Pyramide des A, die Kletterbalken des E, die Serpentina des S...- das Kind malt sie mit großer Geduld und sieht die Welt seiner kleinen Zeichen hinein in das aufmarschierende System der Schrift, das Beherrschung und die Einhaltung von Regeln verlangt. Das Kind schreibt, füllt Linie um Linie, der lineare Zug, der vor seinen fast starren Augen vorbei paradiert, setzt sich fort und scheint in eine noch unbegriffene Ferne zu fahren, eingesperrt sitzt das Kind schließlich im Gehäuse der Schrift, seine Hand mit dem Stift folgt allmählich ihren Gesetzen, wird schöne Schrift, Festtagsschrift, Schrift für Mutter und Vater, wird Gruß, Botschaft und endlich, in einem Moment ersten Schreibglücks, vielleicht auch Erzählen, Fabel, Geschichte.

Bei Besuchen in Grundschulen und in den ersten Klassen unserer Gymnasien berührt es mich immer wieder, zu erleben, wie sich das kindliche Schreiben und Erzählen entwickelt. Auf die viel versprechenden, luftigen und freien Anfänge folgt jedoch in den weiteren Jahren oft nur noch das Korsett von Pflicht und Kür, von Diktat und Aufsatz, und am Ende, beim Schulabgang, sind die meisten Schülerinnen und Schüler längst zu bloßen Lesern und Interpreten geworden, die jede Gedichtzeile nach allen Regeln der Interpretationskunst auslegen, aber kaum einen eigenen Satz und erst recht keine Erzählung mehr schreiben können. Die Lesekultur hat sie fest im Griff und wird sie nicht mehr entlassen, irgendwann, im fortgeschrittenen Alter, werden sie bei diesem oder jenem gesellschaftlichen Anlass darauf stoßen, dass sie das Schreiben und meist auch das Reden gar nicht beherrschen.

Früher griff man in solchen Notfällen nach den obligatorischen Light-Versionen dessen, was von der antiken Rhetorik noch übrig geblieben ist, nach Ratgebern also mit so verheißungsvollen Titeln wie „Festtags-, Geburtstags- oder Firmenreden - leicht gemacht“, oder man nahm eine der gängigen „Stilkunden“ zur Hand, die einen meist mit einem Nachweis der übelsten Stilkrankheiten und Stilauswüchse traktierten, ihr „gutes Deutsch“ aber oft noch aus den Zeiten Fontanes und Thomas Manns herleiteten.

Die „Stilkunden“ waren so etwas wie das historisch genuine Schreibprogramm der fünfziger und frühen sechziger Jahre und damit das Schreibprogramm der Adenauer-Ära, ordentlich, diszipliniert, aber phantasiearm ging es in ihnen zu, jeder Wild-

wuchs wurde beschnitten, das kühnere Schreiben überließ man den Dichtern der Zeit, die sich jährlich ein- oder zweimal in verwinkelten Ortschaften trafen, um sich im kleinen Kreis aus ihren Werken vorzulesen und so - unter sich, unter Ausschluss der Öffentlichkeit - an ihren eigenen "Stilkunden" zu arbeiten. Erst in den siebziger Jahren taucht dann jene Begriffsbildung auf, die sich bis heute durchgesetzt hat: "Kreatives Schreiben", eine Übersetzung des amerikanischen "Creative writing", wurde zu einem Didaktik-Programm des Deutschunterrichts, im sogenannten "produktionsorientierten Unterricht" wurde Literatur nicht mehr nur gelesen, sondern auch als pädagogisches Übungsprogramm für das Schreiben verstanden, daneben entwickelte sich in Hunderten von Schreibgruppen und Schreibzirkeln eine breite "Schreibbewegung" mit oft therapeutischem Anspruch.

Es waren die Jahre des großen Verstehens, selbst die Literaten schrieben sogenannte "Verständigungstexte", unaufhörlich wurde "kommuniziert" und "therapiert" und sich mit weiß Gott welchen Inhalten "identifiziert", die "Neue Sensibilität" entdeckte jedes literaturfähige Fleckchen des Alltags, endlich hielten auch die deutschen Fußgängerzonen mit all ihren Angeboten Einzug in das deutsche Gedicht, die Orangensaftmaschinen drehten sich plötzlich lyrisch, und selbst der griechische Wirt von nebenan wurde zu einem bundesdeutsch bedichteten Dionysos mit Auftrittsrchten in so manchem Sonett.

Nur die deutschen Hochschulen widerstanden dem Ansturm des "Kreativen Schreibens", nirgends wäre man damals auf den Gedanken gekommen, einen Schriftsteller zum Honorarprofessor oder gar zum Professor für "Kreatives Schreiben und Gegenwartsliteratur" zu ernennen, in den Literaturwissenschaften überwachte man die literarischen Terrains und überzog sie mit einer wahren Methodenfülle von Interpretationen, während die Dichter bereits stolz darauf waren, wenn sie dann und wann einmal zu einer Lesung an eine Hochschule eingeladen wurden oder bei Gelegenheit der damals einzigen deutschen Poetik-Dozentur, der an der Universität Frankfurt, in vier oder fünf gut abgehangenen und zumindest mit einem Hauch von Wissenschaftlichkeit kokettierenden Vorlesungen sagen durften, was ihnen "poetologisch" so durch den Kopf ging.

Die Blockade, die Literaturwissenschaft und Literaten trennte, lockerte sich - nach der Einrichtung vieler solcher Poetik-Dozenturen in den achtziger Jahren - erst ganz in den Neunzigern mit der Neugründung des *Deutschen Literaturinstituts* in Leipzig und der Einrichtung des Studiengangs *Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus* an der Universität Hildesheim. Etwa seit einem Jahrzehnt traut man jetzt auch nicht habilitierten deutschen Autoren zu, an deutschen Hochschulen die Praxis des Schreibens zu unterrichten und Lehrprogramme zu etablieren, die es an den amerikanischen Universitäten bereits seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts gibt.

Damals ergänzten diese Programme als eine Art Schreib- und Ausdrucks-Training für Studierende aller Fakultäten sehr erfolgreich die übermächtigen Theoriebildungen, so dass es um 1900 in den USA bereits zwölf eigenständige Studiengänge gab, in denen bald auch die literarischen Ansprüchen genügende Beherrschung der traditionellen Gattungen angestrebt wurde. Eine Vorreiterrolle für einen derart professionellen Unterricht kam dabei der von Norman Foerster in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts gegründeten *School of Letters* an der State University of Iowa zu. Ihre Dozenten waren und sind überwiegend Schriftsteller, die ihre Werkstatt für den Unterricht öffneten und den Kursteilnehmern die Entstehung literarischer Werke und eine damit verbundene Poetik nahe brachten. Die dadurch hergestellte enge Verbindung von amerikanischer Gegenwartsliteratur und universitärer Lehre mit dezidierter

Blickrichtung auf den literarischen Markt ist bis heute für das amerikanische “Creative writing” charakteristisch.

Viele, ja die meisten bekannten amerikanischen Autoren haben ihre ersten Texte in solchen universitären Kursen vorgestellt, kaum eine Universität in den USA kommt heute noch ohne solche Seminare und den attraktiven Unterricht prominenter Schriftsteller aus. In Europa erhielten die in den USA längst etablierten Lehrprogramme jedoch erst Anfang der 70er Jahre ein Pendant an britischen Universitäten, wo sich die Zahl der entsprechenden Studiengänge in den letzten Jahrzehnten auf über vierzig vervielfachte.¹

Und danach war es nun endlich auch in Deutschland soweit, im Land der Geniepoeten und Genieästheten, die Jahrhunderte lang am liebsten unter sich, in ihren Zirkeln, geblieben waren, um die Geheimnisse ihrer Werkstätten zu hüten und zu murmeln, sich jedoch gerade noch rechtzeitig kurz vor Beginn des neuen Jahrtausends in redefähige, ja teilweise sogar eloquente Poetik-Dozenten verwandelten. Begleitet wurden diese Veränderungen von einer wahren Welle von Ratgebern zum “Kreativen Schreiben”, mit deutscher Gründlichkeit und Exaktheit wurden nun Romane und Erzählungen am Reißbrett geplant, Figuren und Charaktere nach speziellen Listen-Programmen entworfen und Plots mit einer so geschmeidigen, leserfreundlichen Dynamik versehen, dass man hätte denken können, die Autoren all dieser Ratgeber seien nicht bei großen literarischen Vorbildern, sondern bei den Ingenieuren der deutschen Autoindustrie in die Schule gegangen.

Je mehr solcher Bücher in den letzten Jahrzehnten erschienen, umso auffälliger wurde jedoch, dass die zentralen Fragen, was “Kreatives Schreiben” eigentlich ist, woher es kommt und wie seine Programme zu ordnen und zu unterscheiden sind, niemals in strengem Sinne gestellt wurden. Weil die vorliegende Literatur weitgehend ohne ein solches begriffliches und historisches Denken auskommt, bleibt sie meist blass und ist kaum fundiert. Längst ist es daher an der Zeit, das “Kreative Schreiben” nach seinen geschichtlichen Wurzeln zu befragen. Genau das möchte ich im Folgenden in der gebotenen Kürze tun, indem ich mehrere historisch wirkungsvolle Schreibrepräsentationen des abendländischen Dichtens unterscheide und ihre jeweils eigenen Zielsetzungen und Leistungen vor allem im Hinblick darauf betrachte, wie sie das Schreiben zur Lehre und damit den Schüler zum Lehrer in Beziehung setzen.

Diese Perspektive verdankt sich einer ersten, noch einfachen Umschreibung dessen, was “Kreatives Schreiben” ist: “Kreatives Schreiben” ist Schreiben unter Anleitung und Regie eines Lehrers. Die Arten und Weisen, wie diese Anleitungen sich inszenieren, machen die Unterschiede zwischen den verschiedenen Dispositionen des “Kreativen Schreibens” aus.

2. Die Inspirationslehren des „Kreativen Schreibens“

Beginnen wir in der Frühzeit. Die ersten Darstellungen von Schreibern im Alten Ägypten zeigen männliche Figuren, die darauf warten, dass sich die großen Stimmen, die Stimmen der Götter (und damit der ersten Lehrer), der lauschenden, erstarrten

¹ Glindemann, Barbara (2001): *Creative Writing in England, den USA und Deutschland. Kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug*. Frankfurt/ Main.

Körper bemächtigen. Die Sprache der fernen und unerreichbaren Götter bedarf der Vermittlung, der Übertragung, des Austauschs. Im Schneidersitz verharren die alt-ägyptischen Schreiber daher auf dem Boden in Erwartung der Schrift und in Ausübung ihres Handwerks. Die mit Hieroglyphen beschriebene Papyrus-Rolle haben sie auf ihrem Schoß entrollt, erstes Konzept eines Endlospapiers, das im Ritualen der Bewahrung und Erinnerung gilt, ganz im Sinne der Lehren des Schreibers Cheti, die er etwa um 1200 v. Chr. seinem Sohn und seinen Schülern vermittelt: «Schon e i n Tag in der Schule ist dir nützlich, und ihre Arbeit hat Dauer wie die Berge...»²

Indem die Schreiber das Dauerhafte und Unveränderliche aufzeichnen und auf rarem, kostbarem Material bewahren, erscheinen sie als die Hüter von Wahrheit und Weisheit, in besonderer Nähe zum Wissen der Götter. Daher bekleiden Könige und die höchsten Beamten das Schreiberamt, isoliert, in der Konzentriertheitspose der Forschenden, sitzen sie da, aufnahmebereit für die fernen Stimmen, die Ewiges, Zeitloses verkünden.

Im alten Griechenland wird dieses Sitzen zum Sitzen der Seher und Priester, und das heilige Orakel wird zu ihrem Ort. In den entrückten Zuständen von Ekstase und Traum offenbart sich das göttliche Sprechen und fährt als “Atem”, als “pneuma”, als “Wind” mit großer Gewalt in den Körper des Sängers, es macht ihn unempfindlich gegen jedweden Schmerz und verleiht seiner Stimme jenes Helle und Schrille, das man mit dem Gesang der Musen verbindet. «Denn alle guten Ependichter», heißt es in Platons *Ion*, «singen nicht aufgrund eines Fachwissens, sondern in göttlicher Begeisterung und Ergriffenheit all diese schönen Dichtungen, und die Liederdichter, die guten, ebenso.»³

Die Gottbegeisterung, der “Enthusiasmus”, entsteht auf zweierlei Weise durch “Inspiration”, im wörtlichen Sinne durch Einatmen der berausenden Dämpfe, die aus dem über dem Feuer hängenden Kessel mit Wasser und Lorbeer aufsteigen, zum anderen aber durch das Nachhören des Sängers, der im heiligen Hain dem Wind und dem Musenflüstern der Baumwipfel lauscht. Aus den Elementen von Erdtiefe und Himmelshöhe hat das mythische Erzählen des Altertums die Temperamentenlehre der Dichter entwickelt, indem es ihnen zum einen das dunkle, schwere und kontemplative Temperament, zum anderen aber das helle, leichte und weltoffene zusprach. In der Gestalt des blinden Sängers Homer kommt diese Mythenbildung zu ihrem wirkungsreichsten Bild, der Musenanruf zu Beginn der *Odyssee* ist Anruf der himmlischen Sphären, kommt aber aus dem Dunkel, das die dämonischen Sphären der Tiefen umfasst: «Den Mann nenne mir, Muse, den vielgewandten, der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte...»⁴

Das mythische Singen und Erzählen der Antike gründet so auf einer “Inspiration”, die gleichsam zwischen Himmel und Erde vermittelt und die stark atmosphärischen Erdelemente mit den luftigen und undeutlicher zu fassenden Himmelsaromen verbindet. Zwischen den Lagern von Dionysos und Apoll, von Saturn und Merkur sucht es die Mitte, es bedarf der Lehre von Unten und Oben, die antike “Inspiration” bezieht sich auf beide Quellen und bemüht sich um ihren Zusammenfluss, der auf Gewähren der Götter gelingt oder verwehrt bleibt. So berichtet in der *Odyssee* der Sänger Phemios, ihn habe niemand gelehrt, sondern ein Gott habe die Lieder ihm in die Seele gepflanzt.

² *Die Weisheitsbücher der Ägypter*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Hellmut Brunner. Düsseldorf/Zürich 1998, S. 165.

³ Platon: *Ion*. Übersetzt und hrsg. von Hellmut Flashar (1988). Stuttgart, S. 17.

⁴ Homer: *Die Odyssee*. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt (1966). Reinbek, S. 7.

Die vor sich hin brütenden Schreiber des Alten Ägypten und die inspirierten, ihre Lehre von den Göttern empfangenden Sänger und Dichter der griechischen und römischen Antike verwandeln sich in unserem Kulturraum in die Propheten des Alten und die Evangelisten des Neuen Testaments. Jahwe, der biblische Gott, erscheint auf der Spitze des Sinai-Berges, doch das auserwählte Volk der Juden muss Abstand halten zu ihm und darf ihn nicht sehen, so dass auch Jahwe eines Mittlers bedarf: Moses steigt hinauf und hinab und wieder hinauf, Grenzen werden gezogen und Räume abgesteckt, in denen das Volk, der Mittler und Jahwe sich aufhalten, denn anders als die vielen Götter des mythischen Sprechens ist Jahwe, der *Eine* Gott, nicht in vielerlei Gestalten überall gegenwärtig, sondern nur *an* seinem Ort, *in* seinem Haus, in *einer* Gestalt.

Und Gott spricht: «Ich bin der Herr, dein Gott, der ich dich aus Ägyptenland, aus der Knechtschaft, geführt habe. Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist...»⁵

Gleich im ersten Gebot des Dekalogs versichert der Eine Gott sich nicht nur des Einen Volkes, sondern auch des einzelnen Gläubigen. Jahwe ist sowohl der allmächtige Herr als auch “dein Gott”, er ist eine ferne, aber auch persönliche Gestalt, die den Einzelnen mit seinem Blick erfasst. Dieser Einzelne ist von nun an das Wesen, das die Augen zum Himmel erhebt und an den Himmel die Zumutung richtet, erkannt und betrachtet zu werden. Wie Gott auf Adam blickt, erblickt Adam seinen Gott – so wird die Blickgebärde, die später noch die letzten Lebenszüge des Gekreuzigten bestimmen wird, zum großen Geheimnisträger des jüdisch-christlichen Denkens.

Die intime Form ihrer Erzählung aber wird das Gebet, in dem die Blickgebärde, die Urgebärde des Sich-Schauens von Gott und Mensch, sich niederschlägt als ein inneres Sprechen der Zweierheit, ein Ansprechen des Ich und des Du. Durch dieses dialogische Murmeln, Stammeln und Stottern entsteht dem menschlichen Sprechen ein Spiegel, in dem es sich selbst im Blick auf den Anderen zu betrachten und zu erkennen versucht. Der Spiegel fokussiert den magisch-mythischen Blick der Frühzeit, er wendet ihn ab von den Schnitz- und Abbildern “droben im Himmel oder auf der Erde unten”, und ersetzt sie durch das Blickverhältnis von Gott und Mensch, das sich in der fixierenden Form der Schrifttafeln mit Hilfe von zehn Geboten seiner kultischen und ethischen Gesetze versichert.

Und so nehmen die Evangelisten die Plätze der antiken Schreiber und Sänger ein, sie sitzen oft in noch antiker Gewandung auf einem vornehmen Hocker, der an Throne erinnert. Die “Inspiration”, das göttliche “pneuma” der Verkündigung, kommt von oben und wird in einem Codex festgehalten, kommentiert und kopiert. Solche Darstellungen der Propheten und Evangelisten prägen die gesamte mittelalterliche Vorstellung vom Schreiben, selbst auf den Porträts der weltlichen Dichter erkennt man ihre typischen Details wieder, noch Walther von der Vogelweide sitzt auf der weit verbreiteten Darstellung des Codex Manesse in seitlicher Evangelistenpose auf einem kleinen Hügel, der ebenso wie der offene Naturhintergrund der Evangelistendarstellung das antike Motiv des lieblichen Ortes der Inspiration, des “locus amoenus”, variiert. Die Darstellung zeigt ihn in saturnischer, melancholischer Schwere versunken, der kreative Moment ist hier der Moment des inneren, prophetischen

⁵ 2 Moses, 20, zitiert nach der Lutherbibel (in der revidierten Ausgabe von 1984, Stuttgart 1999).

Sehens: Ein Bein elegant über das andere geschlagen, ist Walther nicht als Schreiber, sondern in brütender Nachdenklichkeit dargestellt, während ein leeres, scheinbar himmelan aufsteigendes Schriftband ein sinnbildliches Zeichen der Schriffterwartung entwirft.

3. Die Bücherräume der Inspiration

Der prophetische und dichterische Inspirationsraum, der zunächst in vielen Abbildungen als Garten, Klausen, Zelle oder Höhle erscheint, wird um 1400 in der ehemaligen Sala Virorum Illustrium im Carrara-Palast in Padua zur Studierstube eines Gelehrten. Wir erkennen dort das früheste Bild eines Dichters in seinem Studierzimmer, es zeigt Petrarca an seinem Katheder, bei der Arbeit des Exzerpieren. Das Licht von oben fällt durch Butzenscheiben in den geschlossenen, von einer Balkendecke gekrönten, engen Raum. Auf dem Boden und in den Schränken der Wand liegen die Bücher, mit deren Hilfe Petrarca den geistigen Austausch pflegt. Schreiben wird dadurch zu einem Dialog mit den Vorbildern aus Antike und Christentum, und die spiegelbildliche Rede, die Jahwe, der biblische Gott des Alten Testaments, in denen begründete, die an ihn glaubten, wird zur spiegelbildlichen Anrede des guten Freundes, an den Petrarca seine Schriften richtet.

Die "studioli", die Studierzimmer des Frühhumanismus, verwandeln sich dabei in Kabinette, in Aufbewahrungsorte von Naturalien- und Kunstsammlungen, in Museen im Kleinen also, in denen die einzelnen Gegenstände des Wissens wie der privaten Vorlieben sind. In seinem Traktat *De vita solitaria* erläutert Petrarca das Ethos dieses Denkens und Schreibens, das sich auf Einsamkeit und Stille gründet; der selbst gewählte Rückzug wird zur Voraussetzung für den kontemplativen Akt, der sich zunächst noch zum dialogischen Austausch mit den Vorbildern öffnet, mit der Zeit aber immer autarker wird. So gesehen, führt eine direkte Linie vom stolzen Selbstbehauptungswillen Petrarca hin zu Michel de Montaigne, der im einsamen Turmzimmer seiner Studierklausen etwa zweihundert Jahre später die Selbstständigkeit gegenüber den Vorbildern behauptet und seine Exzerpte nur zum Anlass für das eigene, sich von Fall zu Fall, probe- und versuchsweise entfaltende Denken nimmt, das wir seither, die Titelgebung Montaignes aufgreifend, als "essayistisch" bezeichnen.

All diese Schreibleistungen, die auf dem Weg über die deutschen Genieperioden leicht bis in die Gegenwart zu verlängern wären, begründen ein Schreiben, das ganz und gar auf die "Inspiration" setzt und sich nicht zufällig in starken Bildern inszeniert. Sie beginnen mit dem kultischen Lauschen und Horchen auf die Stimmen der Götter und setzen sich fort in der vom Einen Gott inspirierten inneren Sprache, die sich in Büchern dokumentiert und um das Buch zentriert, das im Laufe der historischen Entwicklung selbst zum Medium des Austauschs wird: Der Dichter sucht Inspiration bei den Vorbildern, die hierarchische Stufenleiter zwischen Erde und Himmel wird zur Stufenleiter der Gelehrtenrepublik. Vor allem aber bemühen sich alle Vertreter dieses für die abendländische Bildungsgeschichte so außerordentlich wirkungsreichen Schreibmodells darum, den inspiratorischen Akt weitgehend frei zu halten von ihm zerlegenden, deutenden oder sonstwie analysierenden Begriffen.

4. Die poetologischen Lehren des „kreativen Schreibens“

Eine derartige Begrifflichkeit verdankt sich der Geschichte des zweiten Schreibmodells, das man - im Gegensatz zum "Schreiben durch Inspiration" - als ein "Schreiben aufgrund von poetologischen Gewissheiten" verstehen könnte. Seine Begriffe bezieht es aus dem, was die abendländische Bildungsgeschichte als "Poetik" bezeichnet, indem sie sich auf den ersten Text stützt, der gleichsam zur Gründungsurkunde dieser Schreibtradition geworden ist: die *Poetik* des Aristoteles. In ihr wird zum ersten Mal im Abendland über Begriffe nachgedacht, die Dichtung beschreiben und gliedern. Dichtung ist in dieser *Poetik* daher nicht mehr etwas Dunkles, Magisches, durch Inspiration Hervorgebrachtes, sondern etwas fest Umrissenes, Strukturiertes, bewusst zu Gestaltendes.

An jeder Stelle des Textes ist die große Klarheit zu spüren, die Aristoteles in das Nachdenken über Dichtung einbringt. Gleich mit den ersten Sätzen ist dieser Wille zur Klarheit da, sie erscheinen kraftvoll, wie in Stein gehauen, als sollte hier ein für allemal etwas Unumstößliches und für lange Zeiten Gültiges gesagt werden. Dadurch wirken sie epochal und wie der Anfang einer strengen, mit dem Thema "Dichtung" nun auch philosophisch ernst machenden Bemühung: «Von der Dichtkunst selbst und von ihren Gattungen, welche Wirkung eine jede hat und wie man die Handlungen zusammenfügen muss, wenn die Dichtung gut sein soll, ferner aus wie vielen und was für Teilen eine Dichtung besteht, und ebenso auch von den anderen Dingen, die zu demselben Thema gehören, wollen wir hier handeln, indem wir der Sache gemäß zuerst das untersuchen, was das erste ist.»⁶

Dichtung soll etwas Deutliches sein, etwas, das man auseinander nehmen und dessen Teile man benennen kann. Dichtung soll zweitens etwas sein, das man in seiner Wirkung beschreiben und vor allem auf eine bestimmte Wirkung abstimmen kann. Und Dichtung soll drittens etwas sein, dessen Wirkung vom besseren oder schlechteren Zusammenbau seiner Teile abhängt. Das Besondere dieser drei Bestimmungen besteht nicht nur in ihrer begrifflichen Konkretheit und Entschiedenheit, sondern mehr noch in ihrem Zusammenhang. Denkt man sie nämlich zusammen, so verweisen sie aufeinander und führen zu Strukturen, denen bereits etwas von Regeln oder sogar etwas Gesetzmäßiges anhaftet.

In solcher Lesart ist Dichtung dann deutlich und damit gelungen, wenn ihre Teile ein Zusammenspiel bilden. Sind die Teile gut miteinander verbunden, erhöht sich die Wirkung dieses Zusammenspiels. Besseres oder schlechteres Zusammenspiel der Teile führt also zu stärkerer oder schwächerer Wirkung des Ganzen. Von hier aus ist der Weg nicht weit zu den einzelnen Gattungen der Dichtung. Jede kann darauf hin befragt werden, wie sie zusammengebaut ist und welche Wirkung sie tut, und jeder einzelne Teil des Baus kann darauf hin überprüft werden, wie gut oder schlecht er sich in den Bau einpasst. Episodische Fabeln zum Beispiel sind dann schlechter als nicht-episodische, weil in den episodischen der Zusammenhalt der Einzelteile eher zufällig und locker ist, während sich in nicht-episodischen ein Moment der Geschichte aus dem andern ergibt.

Ausführlich entwickelt Aristoteles den Zusammenhang von Bau und Wirkung einer Dichtung am Beispiel des Dramas. Das Drama ist jene Dichtung, die von An-

⁶ Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann (1982). Stuttgart, S. 5.

fang bis Ende auf möglichst direkte Wirkung angelegt ist. Soll das Publikum einer Dramen-Aufführung in ihrer ganzen Länge folgen, so muss jedes Moment des Dramas interessieren und zum nächsten überleiten. Die einzelnen Teile müssen so eng ineinander greifen, dass weder ein Bruch noch so etwas wie Übereilung entsteht. Stetige Weiterentwicklung der Handlung ist daher eine Grunderfordernis lückenloser Wirkung. Von diesem Erfordernis her erklärt sich die Lehre von den drei Einheiten von Raum, Zeit und Handlung, denn sie sorgen dafür, dass das Drama möglichst bruchlos wirkt und die Illusion des Zusammenhangs erhalten bleibt.

Auf diese Weise geht Aristoteles in seiner *Poetik* die Dichtung in einem ersten Schritt mit Begriffen an, aus denen im Prozess des Weiterdenkens Regeln entstehen. Die Entstehung der Regeln geht mit der Schärfung von Begriffen einher, und es ist genau jene enge Verbindung von begrifflichem Analysieren und daraus hergeleiteter Regel, die dann zu den Systemwerken der sogenannten Regelpoetiken führt. Solche ausgearbeiteten Systemwerke haben die Poetik des alten Europa über einen großen Zeitraum bestimmt, zu erinnern wäre mit Manfred Fuhrmann etwa daran, dass der dichtungstheoretische Aristotelismus noch im europäischen Klassizismus der italienischen Hochrenaissance und des klassischen Frankreich unter Ludwig XIV. eine Blütezeit erlebt, bis seine Wirkung im späten achtzehnten Jahrhundert infolge der aufkommenden Geniebewegung versandet und sich erst im neunzehnten untergründig erneut restituieren.⁷ Wie diese Nachwirkung im Einzelnen aussieht und wie sich die Systemwerke der Regelpoetiken voneinander unterscheiden, hat die Literaturwissenschaft bis in viele Details untersucht, im Zusammenhang dieser Überlegungen sind solche Details im Augenblick nicht von Interesse. Stattdessen möchte ich das bisher Gesagte nun wiederum unter dem Blickwinkel des "Kreativen Schreibens" betrachten.

"Kreatives Schreiben" in der Nachfolge des Aristoteles ist poetologisches Fragen und schreibendes Antworten unter Anleitung und Regie eines Lehrers. Als angeleitetes Fragen und Antworten ist es eine Spiel- und Lesart von Poetik, die wie jedes Spiel den Charakter einer Vorführung vor einem Publikum haben kann. Das poetologische Fragen und schreibende Antworten führt Poetik vor und ist inszenierte Poetik, indem es sich auf den Entstehungsprozess einzelner Werke bezieht, zu dessen Bestimmung und Klärung es Begriffe bereit stellt, aus deren Weiterdenken sich wiederum poetologische Festlegungen und Schreibverfahren ergeben.

Die *Poetik* des Aristoteles unter dem Blickwinkel des "Kreativen Schreibens" zu betrachten, bedeutet daher, diese Poetik für eine Inszenierung des "Kreativen Schreibens" zu nutzen und Aristoteles gleichsam als Lehrer einer Inszenierung zu verstehen. Dieser Lehrer trifft poetologische Festlegungen und dirigiert dadurch das Verständnis des jeweiligen Schreibens: Betrachte das entstehende Werk auf seine Teile hin! Beobachte, wie diese Teile beschaffen sind und sich aufeinander beziehen! Prüfe, ob die Beschaffenheit und der Bezug der Teile so geartet sind, dass sie eine bestimmte Wirkung tun! Verliere die beabsichtigte Wirkung nie aus den Augen! Tu alles dafür, den Illusionszusammenhang des Werkes zu erhalten, um die von Dir beabsichtigte Wirkung steuern zu können! Stimme den gesamten Illusionszusammenhang auf verschiedene, aufeinander folgende Wirkungsmomente ab!...

Derart umformuliert, verwandelt sich die aristotelische *Poetik* in einen Text des "Kreativen Schreibens" mit lehrhaftem Charakter. Dabei erscheinen seine poetologischen Festlegungen plötzlich verblüffend aktuell, kommen sie jedem Leser, der

⁷ Vgl. das *Nachwort* Manfred Fuhrmanns zur Ausgabe der *Poetik* des Aristoteles (Stuttgart 1982), S. 174.

einen Blick in Lehrbücher der amerikanischen “Creative writing”-Schulen geworfen hat, doch vertraut und bekannt vor. Diese Vertrautheit verdankt sich dem zumindest untergründigen Festhalten dieser Lehrbücher an der *Poetik* des Aristoteles. Den engen Bezug kann man sich klarmachen, indem man sich an die Grundprämissen dieser Lehrbücher erinnert. Dann nämlich wird deutlich, dass sie die Entstehung eines Werks vor allem im Blick auf seine Wirkung verfolgen, seine Struktur im Blick auf das Leitmedium des Dramas begreifen und schließlich auch die zentrale aristotelische Festlegung teilen, dass der Illusionszusammenhang eines Werks nirgends mutwillig in Frage gestellt oder kurzfristig aufgehoben werden sollte. Neuere Untersuchungen zur Dramaturgie von Hollywood-Drehbüchern haben sogar gezeigt, dass sich fast alle amerikanischen Handbücher zur Dramaturgie des Films explizit auf die *Poetik* des Aristoteles berufen, ihre Theorie-Ansätze aber vor allem auf dem Umweg über Gustav Freytags 1863 in Deutschland und 1894 in den USA erschienenen Werk *Die Technik des Dramas* verwenden, das diese Ansätze bekanntlich auf ein fünfaktiges Dramen-Schema und damit auf eine sehr handwerkliche Dramen-Poetik en detail ausdehnt.⁸

Die hier nur skizzierte Lektüre der *Poetik* des Aristoteles unter dem Blickwinkel des “Kreativen Schreibens” hat gezeigt, wie man eine solche Form von Poetik als Fundament des “Kreativen Schreibens” und damit als Teil seiner Geschichte verstehen kann. Wollte man diese Geschichte schreiben, so müsste man sie als Lesart von Poetiken anlegen und die in einer Poetik implizit oder explizit enthaltenen Theoreme und praktischen Hinweise als zu rekonstruierende Bestandteile eines Inszenierungsmodells des Schreibens verstehen.

5. Der Dichter als Lehrer

Diesen Schritt möchte ich noch am Beispiel einer dritten Schreibtradition vorführen, die in der Geschichte der abendländischen Poetik ebenfalls schulbildend gewirkt, jedoch eine ganz andere Art von Schule als die aristotelische begründet hat. Anders als Aristoteles spricht nämlich Horaz in *De arte poetica* nicht als Theoretiker, sondern als Dichter. Als Dichter spricht er auch nicht zu einem breiten Publikum, um dessen theoretisches und begriffliches Verständnis von Dichtung zu schärfen, vielmehr wendet er sich in Form eines Briefes an einen ebenfalls dichtenden Freund und dessen Söhne. Dadurch aber erhält *De arte poetica* einen ganz anderen Charakter als die *Poetik* des Aristoteles. Sie beginnt nicht mit starken, aufräumenden, grundsätzlichen Passagen, sondern setzt irgendwo in einem offenen, weiten Terrain mit einem Textbeispiel an, um dieses offene, weite Gelände der Dichtkunst ohne erkennbare Folge und erst recht ohne jede systematische Absicht zu durchstreifen.

Dann und wann wird dabei der lockere Plauderton unterbrochen, und Horaz wendet sich direkt an seine Freunde. Dabei belehrt er jedoch nie, und nichts liegt ihm ferner als die Herleitung oder Formulierung von Regeln. Das Äußerste, was er sich gegenüber seinen Freunden erlaubt, sind vielmehr Empfehlungen: So könnt Ihr es machen, so oder so, so sollte und könnte man Verse schmieden, so sollten und könnten sie wirken. Solche Empfehlungen verdanken sich keiner Analyse von Dichtung,

⁸ Krützen, Michaela (2004): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt/Main.

sondern gründen auf der Erfahrung des eigenen Dichtens. Als Dichter spricht Horaz von seiner Werkstatt, die Beispiele, die er zitiert oder erfindet, sind durch diese Werkstatt gegangen und dort geprüft und am Maßstab des eigenen Dichtens gemessen worden. Dieses Dichten verträgt kein System und stellt sich dadurch in freier, auf das Dichten Lust und Laune machender Art poetologisch dar.

Schaut mich an, eröffnet also Horaz, der Lehrer, seine Inszenierung des “Kreativen Schreibens”, schaut und hört, wie ich spreche, taucht mit mir ein in mein peripheres, aber durch eigene Erfahrung gesättigtes Wissen, erfährt, wie ich lese und das Gelesene für mein Dichten verwende, lustwandelt mit mir für die Dauer einiger inspirierender und anregender Stunden durch das unendlich weite Terrain der uns allen am Herzen liegenden Dichtkunst!...

Der Lehrer Horaz geht als Dichter voraus, er lädt seine Freunde und Schüler ein, ihm ein kleines Wegstück zu folgen und ihn auf diesem Wegstück bei seiner Arbeit und in seinem Nachdenken zu beobachten und zu begleiten. Dabei lässt er seinen Weggefährten alle Freiheit, weshalb seine Hinweise und Ratschläge auch nichts Verpflichtendes haben, sondern den Großteil ihrer Wirkung aus der Autorität beziehen, die der Dichter Horaz für seine Freunde darstellt. Unter dem Blickwinkel des “Kreativen Schreibens” wird *De arte poetica* daher als die erste Poetik-Vorlesung der abendländischen Literatur erkennbar. Wie in manchen heutigen Poetik-Vorlesungen auch geht es in ihr um eine zeitlich begrenzte, andeutende und symptomatische Präsentation einer Autoren-Werkstatt, die hier und da zu Resumés und Zusammenfassungen der über Jahrzehnte erworbenen Schreiberfahrung führt. Die Zuhörer atmen die Präsenz des Meisters und erhalten Einblicke in sein Tun, im Gebrauch dieser Mitteilungen aber bleiben sie eigenständig und werden ausdrücklich auf sich selbst verwiesen.

So begründet *De arte poetica* eine auf freie Andeutung, Anwendung und höchstens partielle Imitation oder Verwandtschaft setzende Lehre des “Kreativen Schreibens”, die den Dichter als Lehrer voraussetzt und als Terrainsichtung verstanden werden kann. Zusammen mit dem Lehrer gehen die Freunde und Schüler das Terrain ab, dabei geht es jedoch eher darum, dass sie lernen, selbst ein Terrain zu vermessen, als darum, sich auf Dauer im Terrain des Lehrers zu bewegen. Als Lehrer begründet Horaz denn auch nicht wie Aristoteles eine direkte, sondern höchstens eine indirekte Nachfolge. Seine dennoch große Wirkung gründet auf der Eleganz seiner Selbstinszenierung.

6. Konfrontation der Modelle

Durch die Skizzierung von drei wirkungsmächtigen Traditionen abendländischer Schreibmodelle als Inszenierungsmodellen von Schreiblehren ist damit deutlich geworden, mit welchen Mitteln sich Methoden und Ansätze des “Kreativen Schreibens” unterscheiden lassen. Zentral gründen derartige Unterscheidungen im Charakter der Lehre, der Repräsentanz des Lehrers und der Stellung des Lehrers gegenüber dem Schüler und damit gegenüber dem entstehenden Text. Auch die auf “Inspiration” setzenden, genieästhetischen Schreibmodelle können dabei durchaus als Inszenierungsmodelle des Schreibens verstanden werden. Viele dieser genieästhetischen Ansätze setzen kreative Prozesse auf möglichst unmittelbare und gleichsam nackte Weise in Szene, diese Nacktheit beweist sich im unkommentierten Vorzeigen des kreativen

Impulses, es zeigt sich im Stocken des Tons, in fragmentarischer Gedankenfolge, aber auch im essayistischen, offen bleibenden Nachdenken einer Autorin oder eines Autors über sein schriftstellerisches Tun. Gegenüber gängigen Regel-Poetiken werden Motive und Themen weniger kommentiert, ausgeführt oder begründet, dafür aber häufiger ausgestellt oder sogar abgeschirmt, so dass die Lehrer dieser auf paradoxe Weise ebenfalls schulbildenden Tradition als Lehrer verstanden werden können, die nur durch Setzung, Absetzung und Distanz zu ihren Schülern in Kontakt treten. Dadurch wird dem Schüler gleichsam aufgegeben, in die offenen Lücken des Diskurses zu springen, sie zu schließen oder selbst wieder für Setzungen und Absetzungen zu sorgen.

Das strikte Gegenteil einer solchen Lehrhaltung aber wäre der Lehrer, der kreative Prozesse bis in ihre einzelnen Schritte offen legt und damit bis ins Detail nachvollziehbar macht. Bewusst verstößt er gegen das von den Inspirationstheoretikern beschworene Arcanum-Moment der Werkstatt, das sich in der Analytik eines poetologischen Nach- und Weiterfragens beinahe vollständig auflöst. In seiner 1846 erschienenen *Philosophy of Composition* hat Edgar Allan Poe diesen Weg gewählt und damit eine der gewiss ergiebigsten, bis heute aber auch immer noch seltensten Gestalten des minutiös die einzelnen Kompositionsschritte vor-reflektierenden Lehrers entworfen: «Ich habe mir oft überlegt, wie interessant ein Zeitschriftenartikel sein müsste, in dem ein Schriftsteller - wenn er dazu imstande wäre - Schritt für Schritt den Prozess beschreibt, durch den eines seiner Werke schließlich zur Vollendung gelangte... Was nun mich selbst betrifft, so... hatte ich nie die geringste Schwierigkeit, mir die Entstehungsphasen meiner Arbeiten ins Gedächtnis zu rufen. Und da der Reiz einer Analyse oder Rekonstruktion von der Art, die ich als Desideratum bezeichnete, von allem realen oder nur eingebildeten Interesse am analysierten Gegenstand unabhängig ist, wird man es mir kaum als Verstoß gegen den guten Geschmack auslegen können, wenn ich den *opus moderandi* aufzeige, dem eines meiner Werke sein Dasein verdankt. Ich wähle das bekannteste, *The Raven*. Meine Absicht ist, eindeutig festzustellen, dass sich keine Einzelheit dieses Gedichts aus Zufall oder Intuition ergeben hat; es entstand vielmehr, Schritt für Schritt bis zum Abschluß, mit der Präzision und ungebrochenen Folgerichtigkeit einer mathematischen Berechnung.»⁹

7. Vermittlung der Modelle

Ich schließe mit einem wundersamen Text-Beispiel, in dem alle der hier vorgestellten Inszenierungsmodelle von “Kreativem Schreiben” noch einmal auftreten und so miteinander verglichen und in einen Bezug zueinander gesetzt werden, dass auf der Basis von Vergleich und Bezug jenes Modell entsteht, das ich aufgrund seiner synthetisierenden Momente für das ergiebigste Inszenierungs-Modell des “Kreativen Schreibens” halte. In Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* nämlich begegnet man gleich zu Beginn Walther von Stolzing, dem “jungen Ritter aus Franken”, der sich in Eva, die Tochter eines Meistersingers, verliebt. Eva ist jedoch nur zu bekommen, wenn Walther den Wettbewerb der Meistersinger gewinnt, was für ihn vor allem

⁹ Zitiert nach: Höllerer, Walter (1966): *Theorie der modernen Lyrik*. Reinbek, S. 12/13.

deshalb eine Herausforderung darstellt, weil er mit den Regeln des Meistersangs nicht vertraut ist.

Fanget an, ruft ihm der Lehrbub David zu, der mit ihm eine Art Probedurchgang unternimmt, doch Walther weiß nicht, wie er, den Regeln der Meistersinger gemäß, anfangen könnte. Um ihm seine Ahnungslosigkeit begreiflich zu machen, zählt David dann die komplizierten und auf einer langen Regeltradition des Dichtens beruhenden Weisen auf, wodurch sich für Walther plötzlich ein unermesslich weites dichterisches Terrain eröffnet: das Terrain der die poetische Idee auffangenden, umwandelnden und sie letztlich kontrollierenden Formen.

Hilf Himmell, entfährt es dem darüber Erschrockenen, der als deutsches "Original-Genie" in der Tradition der "Original-Genies" seit den Tagen des jungen Goethe bisher auf die Ursprünglichkeit seiner inspiratorischen Gaben vertraut hatte, jetzt aber bemerkt, dass er mit seinen bisherigen Künsten vor den Meistersingern nicht bestehen kann. Wagners Oper aus dem Jahr 1868 ist eines der frühesten und interessantesten Beispiele für ein Inszenierungsmodell des "Kreativen Schreibens", das über die unergiebig Gegenüberstellung von Regel- und Genie-Poetik hinaus will. Sie konfrontiert diese damals längst klassisch gewordenen Gegensätze aber nicht nur miteinander, sondern diskutiert die kreativen Prozesse, die ihnen zugrunde liegen, sogar so eingehend, dass sie den Zuhörer gleich mehrmals an der Entstehung von Dichtung teilnehmen lässt.

Im Rückgriff auf die alte Frühzeit des Meistersangs zitiert sie gleichsam die Traditionen der Regelpoetik, während sie diesem Regelwerk in der Gestalt Walther von Stolzings die Gestalt des selbstbewussten "Original-Genies" entgegen setzt, das die Regeln der Meistersinger als steife Formen empfindet, die den spontanen Ausdruck seiner inneren Regungen nicht treffen. Walther verweigert sich denn auch zunächst ihrer Strenge, indem er ihnen das gleichsam träumerische, sich aus dunklen Tiefenschichten des Bewusstseins nährende, inspirierte Sprechen entgegen setzt, das in den Augen der Meistersinger nun wiederum lauter Abweichungen vom Regelwerk, lauter krauses Zeug also, gebiert.

Bei dieser Entgegensetzung bleibt Wagners Oper aber nicht stehen. In der Figur des Hans Sachs entwirft sie vielmehr die Gestalt eines Vermittlers, der von beiden Lagern vor allem deshalb als Autorität anerkannt wird, weil er zum einen selbst Dichter und Meistersinger ist, sich zum anderen aber die Aufgeschlossenheit für das Neue bewahrt hat. Im berühmten Flieder-Monolog der dritten Szene des Zweiten Aktes sinnt er über dieses Neue, den regelverletzenden ersten Auftritt Walther von Stolzings, nach. Was hat er gehört? Warum lässt ihn dieser neue Gesang nicht mehr los?

Richard Wagner zeigt das monologische Nachdenken und Schwanken des Hans Sachs im Flieder-Monolog als Nachdenken eines längst erfahrenen Dichters und Lehrers, der von dem, was ihm der Jüngere und Unerfahrene präsentiert hat, tief beeindruckt ist, ohne dass ihm ganz deutlich wäre, was genau ihn so beeindruckt hat: «Ich fühl's - und kann's nicht versteh'n/ kann's nicht behalten, - doch auch nicht vergessen; und fass' ich es ganz, kann ich's nicht messen...»¹⁰

Hans Sachs gibt zu, für das Neue zwar ein Organ, aber eben noch keine Begriffe zu haben, horcht aber dennoch auf dieses Neue, lässt es sich artikulieren und versucht, ihm eine innere Form abzugewinnen, die er dann mit dem traditionellen Formanspruch der alten Regeln vergleicht, um durch diesen Vergleich ein Drittes zu gewinnen.

¹⁰ Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. 2. Aufzug. 3. Auftritt.

Die Unterrichtsstunde in der zweiten Szene des dritten Aktes wird dadurch zu einer Lehrstunde, die nach dem Abstoßen der Regelpoetik und dem Verblässen der Geniepoetik versucht, dieses Dritte als Gespräch zwischen Lehrer und Schüler und daher im Geist einer Poetik-Stunde des Horaz zu ermitteln. “Wie fang’ ich nach der Regel an?” fragt der endlich lernwillige Schüler Walther von Stolzing, worauf Hans Sachs in der Rolle des Lehrers antwortet: «Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann...»¹¹

Diese Antwort formuliert knapp, aber vollkommen prägnant das Thema eines Unterrichts, der Regeln nicht starr folgt, sich aber ebenso wenig der begrifflosen Willkür eines sich bloß inspiriert gebenden Dichtens unterwirft. Ihre tiefe Weisheit besteht darin, dass sie keine Schreibregel vorschreibt, sondern den Schüler darauf verpflichtet, die inneren Formen seines Schreibens selbst zu erkennen, um den Winken dieser verborgenen Form dann folgen zu können. In diesem Sinne formulieren *Die Meistersinger von Nürnberg* ein Inszenierungsmodell “Kreativen Schreibens”, bei dem der Lehrer zur immanenten Text-Reflexion anleitet, dem Schüler aber überlässt, für welche Varianten der aus dieser Reflexion hergeleiteten poetologischen Wege er sich entscheidet. In diesem Sinne heißt es mehr als hundert Jahre nach Wagners geglückten Formulierungen noch ganz ähnlich in Peter Handkes *Phantasien der Wiederholung*: «Technik heißt beim Schreiben: bereit sein für möglichst viele Möglichkeiten: das Wissen von diesen Möglichkeiten *und* die Geistesgegenwart, ihm *jetzt* zu folgen.»¹²

¹¹ Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*, 3. Aufzug, 2. Auftritt.

¹² Handke, Peter (1983): *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt/Main, S. 46.