

Schreiben als Werkzeug der Zerrüttung

Überlegungen zum literarischen Schreiben als Erkenntnisprozess

Regina Dürig

Journal für Psychologie, 28(1), 15–45

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-15>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Inwieweit oder unter welchen Bedingungen kann literarisches Schreiben ein Erkenntnisprozess sein? Ich gehe dieser Frage aus der Perspektive einer Autorin nach, indem ich zwei für mich zentrale Texte – »Von der Literatur zur Wissenschaft« von Roland Barthes und »The Creative Process« von James Baldwin – in Beziehung setze zu Auszügen aus einem noch unveröffentlichten Manuskript, das sich in fragmentarisch erzählten Episoden mit Übergriffen befasst (und als Autoethnografie gelesen werden kann). Es geht mir neben einem Überblick über diejenigen Aspekte der künstlerischen Forschung, die relevant sein können für literarisches Schreiben in ebenjenem Kontext, darum, den Unterschied herauszuarbeiten zwischen einem Schreiben, das *mit* Sprache arbeitet, und solchem, das *in* der Sprache arbeitet. Ich schlage vor, bezugnehmend auf Luce Irigaray, den Anfang des Schreibens als Stille zu denken, als unterlassene Äußerung, als reine Präsenz oder Potenzial, damit sich das zweite Wort der Umstände und Mechanismen, die es zu hinterfragen gilt, bewusst sein kann.

Schlüsselwörter: Literarisches Schreiben, Autoethnografie, Artistic Research, Practice-based Research, Writing as a method of inquiry

Summary

Writing as a Force of Destruction. Thoughts on Creative Writing as a Method of Inquiry
When or in which circumstances is creative writing a method of inquiry? I'm striving to answer this question from a writer's perspective by creating a space of reflection with two theoretical texts which are important for my thinking and writing – »From Science to Literature« by Roland Barthes and »The Creative Process« by James Baldwin – and excerpts of a yet unpublished manuscript, which circles around different forms of assault (and can be read as autoethnography). What I do is, firstly, giving an overview over those aspects and arguments in the debate of artistic research which are especially relevant for creative writers and,

secondly, show and elaborate on the difference between a writing *with* language and writing *within* language. I suggest, alluding to Luce Irigaray, to think of the beginning of writing as a silence, an omitted utterance, as a pure presence or potential, to allow the second word to be aware of all the concealed mechanisms which have to be questioned.

Keywords: creative writing, autoethnography, artistic research, practice-based research, writing as a method of inquiry

Schreiben als Forschmaschine

Inwiefern literarisches Schreiben eine Haltung ist, ein Zugang zur Welt, der zu neuen Erkenntnissen führt, ist eine Frage, die mich als Autorin beschäftigt, aber auch als Dozentin und Doktorandin. Als Autorin stellt sich mir die Frage nach dem Potenzial des Schreibens als eine Cixous'sche: Wie kann die Sprache benutzt werden, um die Welt, die sich uns in der Sprache vermittelt, zu hinterfragen? Wie müssen wir Schreiben denken, um die Mechanismen der Macht auszuhebeln?

»Ich vertrete unzweideutig die Auffassung, dass es *gezeichnete* Schriften gibt; daß schreiben bis heute auf viel weitverbreitete, repressive Weise als man ahnt oder sich eingesteht, von einer typisch männlichen libidinös-kulturellen – und demzufolge politischen – Ökonomie gesteuert worden ist. [...] Was um so schlimmer und unverzeihlicher ist als die Schrift ja genau die Möglichkeit selbst der Veränderung ist, der Raum von dem ausgehend ein subversives Denken aufschwingen kann, Bewegung, welche Vorboten einer Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen ist« (Cixous 2013 [1975], 43).

Als Dozentin für literarisches Schreiben an einer Kunsthochschule stellt sich die Frage im Alltag, wenn überhaupt, sehr leise (wie Schnee vor dem Fenster) – es geht in vielen Modulen ums Schreiben selbst, um die Texte und ihre innere Kohärenz. Aber sobald ich Masterarbeiten diskutiere, die den Bestimmungen folgend einen wissenschaftlichen Teil aufweisen müssen, sieht es anders aus. In diesen Gesprächen geht es sofort um die Frage, was wissenschaftlich überhaupt meint und inwiefern jemand, der von einer künstlerischen Praxis ausgeht, sich in akademische Diskurse einfügen kann. Und als Doktorandin, schließlich, ist es ähnlich: Obschon ich mich für eine *practice-based* Arbeit im Bereich *creative writing* entschieden habe, müssen zusätzlich zum literarischen Text 40.000 Worte entstehen, die das in meiner Arbeit zutage geförderte *new knowledge* erklären.

Grundsätzlich bin ich absolut einverstanden mit diesen Anforderungen, ich finde, es muss einen Unterschied geben zwischen »ein Buch schreiben« und »eine Doktorarbeit schreiben«, wie zum Beispiel das Vorhandensein einer Reflexion des Vorgehens,

einer Kontextualisierung des Ergebnisses. Aber *neues Wissen*? Dieser Imperativ schien mir lange viel zu groß und wackelig (wie wenn du als Dreijährige versuchst, in den Schuhen deiner Mutter zu gehen). Wackelig insbesondere deshalb, weil ich nicht aus einer Zwischenposition heraus argumentieren wollte, eine Position, die vielleicht »Autorin im Kontext Kunsthochschule« zu nennen wäre,¹ sondern aus einer so konsequent wie möglich künstlerischen: Autorin.

Natürlich bin ich eine Autorin, die an einer Kunsthochschule arbeitet und mit einer literarischen Arbeit promoviert, die also mehr als ein Paar Schuhe trägt (keine Hüte, leider). Aber innendrin, im innersten Zimmer,² steht eine Schreibmaschine und keine Forschmaschine, sind meine Denkwege die einer Autorin. Lange war das eine Art Schuldeingeständnis: Ich kann nichts anderes als schreibend die Welt sehen, ich kann nichts dafür. Bitte entschuldigen Sie, ich glaub', ich hab' mich verwählt. Erst nach einigen Jahren fing ich an, die Standfestigkeit im Wackeln selbst zu suchen. Oder mehr über den Boden nachzudenken als über die Absätze, indem ich mir Fragen stellte wie diese:

»What particular artistic project or series of activities can you do to further your understanding of this issue? What can you do that is uniquely yours and that grows from the authority of your experience? What feels most natural to you? Where does your authentic expertise lie?« (McNiff 2008, 39)

Ich habe viel Zeit damit verbracht, den Diskursen und Methoden künstlerischer Forschung zu folgen; über das literarische Schreiben wurde sehr wenig gesagt,³ über bildende Kunst, Tanz und Theater viel. Nebenher habe ich weitergeschrieben, also an literarischen Projekten gearbeitet, die nichts mit meiner Doktorarbeit zu tun hatten. Bis, irgendwann und von selbst, die beiden Bewegungen angefangen haben, ineinanderzugreifen und es natürliche Übergänge gab. Bis andere Texte entstanden sind, weil die Gedanken anders angefangen haben, zu fragen.

Im Folgenden versuche ich, dieses Ineinandergreifen der Bewegungen abzubilden, indem ich die Argumente der Debatte, die in meinen Augen für eine Poetik des literarischen Schreibens als forschende Geste wichtig sind, in einen Dialog setze mit Auszügen aus meinem Manuskript: ein Text, der von seiner Absicht her unbedingt autoethnografisch (siehe Abschnitt 2) ist, aber in einem literarischen Verlag erscheinen wird. Es war der erste dieser »Übergangs-« oder anderen Texte, die zwar genuin literarisch sind, aber entstanden sind aus einem Schreiben, dem es nicht in erster Linie um ein Erzählen ging, sondern um ein Verstehenwollen. Dann darum, überhaupt eine Sprache zu finden, um erzählen zu *können*. Aus dem Exposé:

»Mein Text ist eine Sammlung von poetischen Prosafragmenten, die sich um Übergriffsmomente dreht: Die autobiografische Erzählung begleitet eine namenlose Du-Figur vom

Kindesalter bis ins Erwachsensein und kreist um verschiedene Grade von Schweigen, von Starre, Stille und Scham; von Grenzüberschreitungen und Gedankenlosigkeit. Der Text ist angelegt als eine fragmentarische Sammlung von realen Episoden, die zeigen, wie tief der Übergriff als Kulturtechnik in unserer Gesellschaft verankert ist. Die Du-Figur versteht sich mehr als Beobachterin denn als Betroffene, sie wird im Verlauf der Texte erwachsen, bleibt aber bis zum Schluss still, irritiert. Diese Fassungslosigkeit, die in den meisten Fällen ein einfaches, fast kindliches Staunen darüber ist, was Menschen mit anderen Menschen machen aus Egoismus, Dummheit, Respektlosigkeit, ist die Energie, die den Texten und dem Schreiben zugrunde liegt. Die Du-Perspektive schafft dabei bewusst Raum für die Lesenden, für ihr Erleben und Erinnern, für das Echo ihrer eigenen Sprachlosigkeit.«

Vor diesem Text habe ich nie autobiografisch gearbeitet und hatte es auch nicht vor. Das Projekt ist im Sommer 2017 entstanden, ich war dank eines Aufenthaltsstipendiums in New York, als ich folgende Sätze las: »No feminists have murdered and raped men. Feminists have not been jailed day after day for their violence against men. No feminists have been accused of ongoing sexual abuse of girl children« (Hooks 2004, 107f.). Es war August und vor #metoo und mitten in die träge Hitze Manhattans hinein war alles in mir verschoben. Diese eigentlich banalen Sätze haben derart an mir gerüttelt, dass mein eigenes Bild von mir, von Handlungen anderer, mit denen ich unfreiwillig konfrontiert worden bin im Laufe meines Lebens, von den Bedingungen der Gesellschaft, in der ich sozialisiert wurde und lebe, infrage gestellt war. Es stimmte, es waren mit großer Mehrheit Männer, die mich in unheimliche Situationen gebracht haben. Es stimmte, dass ich in einer Welt leben möchte, in der es keine Bedrohungen dieser Art für niemanden gibt. Ich merkte zum ersten Mal, dass ich durch meine Strategie, alle Erlebnisse auf die leichte Schulter zu nehmen und nichts wirklich schlimm zu finden, das System mit gedeckt habe. Weil ich kein Opfer sein wollte, bin ich stumm geblieben. Und auch war mir das Schlimmste nie passiert, ich hatte Glück gehabt. Was ich erlebt habe, waren nur die normalen Sachen. (Eine Formulierung, die ich bei vielen, mit denen ich seither gesprochen habe, gehört habe.) *Die normalen Sachen?*

Das Schreiben war ein Erinnern, ein Sammeln, ein Finden. Denn immer mehr Situationen tauchten auf, ließen sich anders einordnen, neu deuten. Aber bevor sich dieser Gedankenfluss in Bewegung setzte, musste ich eine Sprache finden. Eine Sprache, die beschreibt, ohne zu beschuldigen. Eine Sprache, die aufrichtig ist, aber nicht zu schmerzhaft. Eine Sprache, deren Zerrüttungskraft sich nicht gegen mich selbst richtet. Eine Sprache, die mich im Exponieren, im Einlassen auf Verletzlichkeit schützt. Das Finden dieser Sprache geschah im Schreiben, im Immer-wieder-neu-Ansetzen. Zeigen kann ich diesen Prozess an einer Art Vorher-Nachher-Bild eines der Fragmente. Die erste Fassung ist »Jagd«, die (vorläufige) Endfassung ist »Abendrot«:

Jagd

Ich bin die, die Roland Rössler neutralisiert. Roland Rössler ist Bundeskanzler in Leichtathletik. Er ist in allen anderen Fächern außer Sport eher mittel, weil er an zehn Tagen die Woche trainiert. Wenn er nicht gerade sein neongelbes BVB-Trikot anhat und blendet wie verrückt, ist Roland in Ordnung. Wenn wir in Sport Mannschaften wählen müssen, für so exquisite Beschäftigungen wie Völkerball, geht das so, dass der Erste, der wählt, natürlich Roland sagt. Der Zweite sagt Tobias, weil Tobias ein Schrank ist, der irre fest werfen kann. Und dann sagt der Erste wieder Ron und der Zweite Chris und wenn die Jungs aufgebraucht sind, kommen die Mädchen. So lange, bis nur noch ich auf der Bank sitze (und Kessy, aber die hat ihre Tage). Und dann guckt der, der Roland gesagt hat, mich an und sagt: »Och nee, warum müssen wir die schon wieder nehmen. Das ist nicht fair.« Und dann sagt der, der Tobias gesagt hat: »Aber ihr habt schon Roland. Das ist voll ausgeglichen.« Ich werde also mit dem ersten Ball abgeworfen und sitze auf der Bank und muss mir anhören, was Dirk gemeint haben könnte, als er gesagt hat: »Ich wär gern dein Schal.« Bis der Sportgenozid auf dem Feld endlich vorbei ist.

Abendrot

Du bist zwölf und die
 die Roland Rössler
 neutralisiert
 er trainiert an zehn Tagen
 die Woche und wenn in Sport
 Mannschaften
 gewählt werden
 geht das so dass der
 Erste der wählt natürlich
 Roland sagt der Zweite
 Tobias und dann sagt der
 Erste Ron und der Zweite Chris
 und wenn die Jungs
 aufgebraucht sind kommen
 die Mädchen so lange
 bis nur noch du
 auf der Bank sitzt und Kessy
 aber die hat ihre Tage und
 der der Roland gesagt
 hat schaut dich an und

sagt och nee das ist nicht
fair und dann sagt der der
Tobias gesagt hat ihr habt
schon Roland das ist voll
ausgeglichen und wenige
Augenblicke später trifft
dich der Ball am Bauch
und du weißt die Stelle
bleibt bis zum Abend rot
und rund und warm

Poetisches Stottern nenne ich die sprachliche Form, die mir das Schreiben ermöglicht hat und irgendwo zwischen Prosa und Lyrik einzuordnen ist, weil sie stark mit Zeilenumbrüchen, Klang und Rhythmus arbeitet. Sie bringt das Schweigen in die Erzählungen hinein, das Schweigen und den Raum, um dem Anderen zu begegnen: Mir selbst in verschiedenen Altern, den Menschen, die Grenzen überschritten haben, aber auch den Lesenden, die sicher sein müssen, dass der Text für sie gedacht ist (und nicht etwas, das eigentlich im Verborgenen, Privaten hätte bleiben sollen). Der Verzicht auf Satzzeichen und die der Intuition und den Sinneinheiten entgegenlaufenden Zeilenumbrüche bringen neben dem Schweigen auch eine leise Verunsicherung in den Text – man muss sich immer wieder vergewissern, immer wieder zurückgehen, um die grammatikalischen Bezüge zu überprüfen. So, wie auch das Erinnern an ein traumatisches Erlebnis erst im Lauf der Zeit möglich ist und sich nur langsam zu einem greifbaren Ganzen zusammensetzt.

Krumme Straße

Du bist einundzwanzig
du biegst in
deine Siedlung ein
Betonträger die
Hauseingänge
umstellen im Hof
weiter hinten
hat man 67
Benno Ohnesorg
den Schädel mit
einer Patrone
gebrochen jetzt
nur der Schall von
zwei Paar Schritten

im Häusergang
da hat also noch jemand
die letzte Bahn
erwischt du schließt
auf und weil
die Schritte direkt
hinter dir still
geworden sind hältst
du dem anderen
Nachtgänger
die Türe auf
drückst den
transluzenten
Fahrstuhlknopf
Schachtruckeln
setzt ein du weißt
es reicht genau
um den Briefkasten
zu leeren
Teppichliquidation und
Schlüsseldienst du
lässt Glanzpapier in
den Plastikkorb
gleiten
machst den Briefkasten
zu roter Lack wie
an Fensterrahmen
Heizkörper Fahrstuhlür
die du aufhältst
und wartest bis der
andere hineingegangen
ist du drückst
das Plastikrund mit
der Fingervertiefung
leuchtet auf du fragst
was kann ich für
Sie drücken wartest
das Metallkabäuschen
knackt mit den Flügeln

und fährt
ab aber keine Antwort
kommt du kombinierst
ach Sie wohnen auch im
dritten Stock
ich hab
Sie noch gar nie
gesehen hier
es entsteht daraufhin
eine Bewegung
die dazu führt dass
du eingeeckt und der
Mann vor der
Tür steht du mit dem
Rücken am Handlauf
Wandblech am Kopf
aus Eisenerz
Blick am steigenden Boden
dem die Hose des
Mannes entgegensinkt
und seine Hand
legt an sich selbst
du ausmanövriert
und stumm wie
Blei er fragt
ob du
zuschauen willst
Plattenverschiebung der
Türen am Etagenziel
du bückst dich unter
seinem abgestützten Arm
durch raus keine Erinnerung
Kleidung Gesicht Alter
du bist im Flur
und er jetzt auch
sollst du aufschließen
oder Hilfe holen
aber alle andern sind
so alt dass sie

dich nicht hören
können und selbst
wenn bräuchten sie
eine Ewigkeit
um aus dem Bett
zu steigen immerhin
hat er dich
aus dem Aufzug
entkommen lassen
hat er dich nicht
angefasst
ist beschäftigt
an sich selbst
du schlüpfst so schnell
wie noch nie in
deinem Leben
in deine Wohnung
Subtraktion gelöst
in den Minusgraden
schließt von innen
ab wie normalerweise
nie
traust dich nicht
mal durch den Spion
in den Flur zu schauen
horchst
auf den Fahrstuhl irgendwann
muss er doch wieder
gehen du hörst
nichts
rufst den Freund an
bei dem du gewesen
bist der dich zur
letzten Bahn gebracht
hat du hattest abgelehnt
und er insistiert
weil er nicht wollte
dass dir was
passiert

Forschen im Erzählen: Narrative Turn und Autoethnografie

Den sichersten Boden zwischen den Bewegungen Schreiben und Forschen bietet bislang die Autoethnografie. Ihre Begründer*innen Carolyn Ellis und Arthur Bochner berufen sich an vielen Stellen auf die amerikanische Soziologin und Feministin Laurel Richardson, die Schreiben als eine Erkenntnismethode (»method of discovery«) versteht (Richardson und St. Pierre 2005). Sie meint damit, dass man im Akt des Schreibens selbst etwas erfahren oder lernen kann, das einem, bevor man es geschrieben hat, nicht bewusst war (vgl. ebd., 961). Richardson rekurriert stark auf die Position des Postmodernismus, der davon ausgeht, dass Wissen an sich nie absolut sein kann, sondern immer nur fragmentiert und persönlich ist: »A postmodernist position does allow us to know ›something‹ without claiming to know everything. Having a partial, local, and historical knowledge is still knowing« (ebd.).

Wenn unvollständiges und beschränktes Wissen auch Wissen ist, finden verschiedene epistemologische Verschiebungen statt: Die Position der Beforschten kann aktiv gedacht werden (statt passiv) und in der Position der Forschenden wird die Subjektivität (statt Objektivität) betont. Diese Verschiebungen werden zusammengefasst unter dem Begriff des *narrative turn*. Wenn unvollständiges und beschränktes Wissen Wissen ist, ist Wissen immer unvollständig und beschränkt, denn es kann auf nichts anderem als subjektiven Erfahrungen beruhen:

»Knowledge, no matter how it be defined, is in the heads of persons, and [...] the thinking subject has no alternative but to construct what he or she knows on the basis of his or her own experience. What we make of experience constitutes the only world we consciously live in« (von Glasersfeld 1995, 1).

Wenn es um persönliche Erfahrung geht, sind diejenigen, die sie gemacht haben, die eigentlichen Expert*innen. Es geht daher, nach dem *narrative turn*, vor allem darum, die Geschichten zu erzählen, die nur von innen erzählbar sind (aus einem Individuum oder aus einer Community heraus), und den zuvor marginalisierten Geschichten Gehör zu verschaffen, eine Vielfalt an Erzählungen zu ermutigen und nicht mehr eindimensionale, ausschließende Master-Narrative herzustellen:

»The narrative turn moves away from a singular, monolithic conception of social science toward a pluralism that promotes multiple forms of representation and research; away from facts and toward meanings; away from master narratives and toward local stories« (Bochner 2001, 134).

Diese lokalen, also klar in einer Community, an einem Ort verankerten Narrative, die entstehen, müssen so erzählt sein, dass sie zugänglich sind und nicht von vornherein

ausschließend, weil sie sich an Expert*innen richten. Einerseits bedeutet das, dass das Ich, das die Forschung betrieben hat, im Text als solches auftaucht, dass also das notorische »man« aus Forschungsberichten und Artikeln verschwindet (das, wie Roland Barthes gezeigt hat, ohnehin nur die forschende Person aus dem Text entfernt und nicht das forschende Subjekt⁴). Andererseits muss der Ton, die sprachliche Herangehensweise angemessen sein, um Erfahrungen so zu vermitteln, dass die Leser*innen sich einfühlend können in das Narrativ. Der Wunsch, auch in einem akademischen Kontext so zu schreiben, dass die Berichte (gern) gelesen werden, dass sie einladend und spannend sind, scheint mir eine zentrale Motivation gewesen zu sein für die Entwicklung der Autoethnografie als Methode:

»We wanted to create a space in which social science texts could be viewed as stories and their authors – the researchers – as storytellers. The personal, emotional, and embodied narratives we had in mind would be presented in forms that depart radically from the conventions of rational/analytic social science reporting. [...] Shouldn't there be a closer connection between our research texts and the lives they represent? What we had in mind were texts that would be more similar to life stories, memoirs, personal essays and first-person accounts« (Bochner 2012, 157).

Es geht in der Autoethnografie um das Beschreiben (grafie) von persönlicher Erfahrung (auto), um kulturelle Erfahrungen oder Gegebenheiten (ethno) zu verstehen (vgl. Ellis, Adams und Bochner 2011). Während es nicht absolut notwendig ist, dass die forschende Person die Erfahrung, die es zu beschreiben gilt, selbst gemacht hat (dies wäre möglich über eine ko-konstruierte Erzählung; vgl. Adams et al. 2018), ist es in der weitaus größten Mehrheit der Fälle so, dass der autoethnografische Text sich direkt aus den Erfahrungen der forschenden Person speist. Der Wissensgewinn, den eine autoethnografische Untersuchung darstellt, bezieht sich auf das Zugänglichmachen von persönlichen Erfahrungen, die andernfalls nicht erreichbar wären.

»To produce knowledge [...] autoethnographers intentionally use personal experience to create nuanced, complex, and comprehensive accounts of cultural norms, experiences and practices. Autoethnographers offer these accounts [...] to facilitate an understanding, and often a critique, of cultural life by encouraging readers to think about [...] experiences, and practices in new, unique, complicated, and challenging ways« (Adams, Holman Jones und Ellis 2015, 32f.).

Die Begründer*innen der Autoethnografie, Carolyn Ellis und Arthur Bochner, verorten sich sehr nah an der Literatur, indem sie für Texte plädieren, die beides sind: autoethnografisch und literarisch, um die Lesenden hineinzuziehen und emotional

ansprechen. In den letzten beiden Dekaden ist eine Vielzahl an autoethnografischen Narrativen entstanden, die oft von schwierigen oder außergewöhnlichen Lebenssituationen erzählen, aber auch unspektakulärere Themen wie den eigenen Berufsalltag reflektieren können. Carolyn Ellis beschreibt die Erlebnisse, die sie in autoethnografischen Texten schreibend untersucht, wie folgt: »I tend to write about experiences that [...] challenge the meaning I have put together for myself. [...] I write when my world falls apart or the meaning I have constructed for myself is in danger doing so« (Ellis 2004, 33). Es kann eine Erleuchtung oder ein Moment von winziger Irritation sein, die mich dazu bringen, mich selbst oder die Welt, wie ich sie sehe, infrage zu stellen. Indem ich mich diesem Moment, in dem die Gewissheit Risse bekommt, schreibend nähere, kann ich in der Sprache einen Ausdruck finden für das, was zwar spürbar, aber nicht zeigbar außerhalb meiner Erfahrung, meines Körpers vorhanden ist.

Universum

Du bist elf
und der Kunstsaal
ist der einzige Raum
wo du nicht alleine
sitzt weil die Tische
in einem großen
Rechteck arrangiert
sind du hantierst
mit einer Scherenschnittschere
und schwarzem Papier
in der Luft steht
Sonne und Staub
während du Menschen
ausschneidest unter
einem ausladenden
Laubbaum
Linde vielleicht
schiebt dir Alexandra
wiederholt einen
Zettel zu
darauf steht nichts
weil du sollst
unterschreiben
warum will sie

dir nicht sagen
du willst auch nicht und schiebst
den leeren Zettel
wieder zurück und
schnippelst weiter
millimetergroße
Papierstückchen
weg die auf der Tischplatte
als schwarz-weißer
Sternenhimmel liegen
bleiben und
als Alexandra zum
fünften Mal mit dem
Zettel ankommt
sagt sie du
kannst ihr vertrauen
was soll schon passieren
mit deinem Namen auf Papier
was soll überhaupt passieren
an so einem schönen Nachmittag
kurz vor Sommer
und so unterschreibst du
und dann Getuschel und
Gejohle weil irgendjemand
noch ich liebe Sebi davorgeschrieben
hat und dann Sebi den Zettel
überbracht hat und Sebi
wirft dir einen Blick zu
und du starrst ins All
auf deinem Tisch
und das All starrt
wortlos
zurück

Das Ganz-in-der-Geschichte-der-Leser*in-Sein ist eine der Hauptabsichten der Autoethnografie. Die Lesenden »should be conceived as co-participant, not as a spectator, and should be given opportunities to think with (not just about) the research story« (Bochner und Riggs 2014, 201). Dies verlangt nach Texten, die Raum schaffen für ihre Leser*innen – also genuin literarische Strategien anwenden. Damit die Leser*innen die

Geschichten betreten und Teil davon werden können, müssen die Autor*innen sich, bis zu einem gewissen Grad, verletzbar machen: »embrace the vulnerability of asking and answering questions about experience [...]. Autoethnographers embrace vulnerability with a purpose [...]: The exposure of the self who is also a spectator has to take us somewhere we couldn't otherwise get to« (Adams, Holman Jones und Ellis 2015, 40). Diese Forderung ist zugleich auch eine Grundbedingung, um autoethnografische Arbeit zu legitimieren: Sie muss einzigartige Einblicke ermöglichen, die mit anderen Methoden, insbesondere durch Beobachtung/Befragung von außen, nicht zugänglich wären.

Da in der Autoethnografie das schreibende Ich, das erlebt und erzählt, ins Zentrum allen Schreibens gestellt wird, wird die Methode zu einem »way of life. It is a way of life that acknowledges contingency, finitude, embeddedness in storied being, encounters with Otherness« (Holman Jones, Adams und Ellis 2013, 53). Unser Leben speist unsere Erfahrungen, die Erfahrungen speisen unser Schreiben. Auch Bochner und Riggs unterstreichen die Wichtigkeit, die Verbindung zwischen Forschenden, ihren Untersuchungen und ihrem In-der-Welt-Sein:

»The researcher is part of the research data [...], writing and/or performing research is part of the inquiry, research involves the emotionality and subjectivity of [...] researchers [...], research should be about what could be (not just about what has been)« (Bochner und Riggs 2014, 201).

Vor allem der eingeklammerte Zusatz ist relevant, da er projektive, fiktive, fabulierende Strategien einfordert: Wenn Forschung nicht nur zum Gegenstand macht, was ist oder gewesen ist, sondern auch das, was sein könnte oder gewesen sein könnte, kann sie sich nicht mehr (nur) auf Daten stützen, sondern muss sich auf Imaginationen einlassen.

Die Frage, wie das nicht (mehr) Anwesende untersucht werden könnte, ist im Lauf der Zeit ins Zentrum meines Dissertationsvorhabens »Journey to Alice« gerückt. Auch wenn ich die Arbeit daran noch nicht ganz abgeschlossen und den Fokus dieses Artikels auf mein derzeitiges Projekt gelegt habe, möchte ich kurz umreißen, was diese Forderung von Bochner und Riggs bedeuten und eröffnen kann: In meinen Recherchen zur amerikanischen Altphilologin Alice Kober (1906–1950), die ihr Leben der Entzifferung der Linearschrift B gewidmet hat, hat sich gezeigt, wie viel wir aus ihrem Archiv nicht erfahren, weil die entsprechenden Briefe oder Dokumente schlicht nicht erhalten sind. Es gibt aber auch Anekdoten oder Begebenheiten, die in Briefen erwähnt werden, die in der Literatur einhellig auf eine gewisse Weise (in der Regel nicht zugunsten von Alice Kober) gedeutet worden sind. Ich bin von Anfang an misstrauisch gewesen gegenüber diesen Deutungen: Sie haben sich nicht richtig *angefühlt*. Ich wusste lange nicht, wie ich mit dieser Intuition umgehen, wie ich sie formulieren sollte, bis ich der

gängigen Darstellung latent widersprechende Stellen in anderen Korrespondenzen gefunden habe. Davon motiviert habe ich versucht, die Szenen so zu schreiben, wie sie angeblich stattgefunden haben sollen.

Während es natürlich grundsätzlich möglich ist, alles zu schreiben, folgt jedes Narrativ einer gewissen inneren Logik, haben die Figuren alle etwas zu verlieren, das sie nicht leichtfertig aufs Spiel setzen. Indem Alice Kober von der historischen Person, deren gesamte erhaltene Korrespondenzen ich mehrfach durchgearbeitet und zum Teil abgeschrieben habe (bis meine Finger ihren Sprach- und Gedankenduktus gelernt hatten, sozusagen), zu einer literarischen Figur geworden ist, konnte ich zeigen, dass die gängigen Interpretationen mit großer Sicherheit nicht den Tatsachen entsprechen. Um keinen Zweifel aufkommen zu lassen: Ich behaupte nicht, dass ich weiß, wie es in Wirklichkeit war, ich behaupte nur, dass wir nicht wissen, wie es war.⁵ Ich kann zeigen, dass das Master-Narrativ sehr unwahrscheinlich ist, und kann, auf Basis der für mich zugänglichen Fakten, alternative Narrative erfinden, die neue Denkräume eröffnen.

Das Hinterfragen der scheinbaren Sicherheit oder das Sichtbarmachen der unweigerlichen Unschärfen ist in meinen Augen eine Aufgabe, die die künstlerische Forschung und darin das literarische Schreiben besonders gut übernehmen kann – wer schreibt, dem ist »a not-knowing, or a not-yet-knowing« als Ausgangslage in der Regel vertraut, ebenso wie die Absicht, Raum zu schaffen »for that which is unthought, that which is unexpected« (Borgdorff 2012, 61).

Meer Luft Boden

Du bist fünfunddreißig
 so you could kill
 me with bare hands
 right fragst du
 den Bärtigen und lachst und
 er zwinkert ein Nicken
 der Elitesoldat
 der seinen Sitz
 am Gang zur Gänze mit
 Entschlossenheit füllt du schiebst
 den Text an dem
 du arbeiten wolltest
 ins Taschennetz
 they break you sagt er
 that's why I quit I've always
 been interested in wars but

more so in being human er ist
so alt wie du sagt
er schreibt nebenher
ein Buch über den Ersten
Weltkrieg zeigt dir
Karten die er gezeichnet
hat Truppenbewegungen
Tagebücher Archivmaterial
seine Hände sind kräftig aber
spurenlos dann Fragen
zu deinen Projekten
Jugendbücher Kurzgeschichten
Reisehöhe du verschweigst
das Thema Übergriffe
weil du ins Metallgeschüttle
hinein nicht erklären magst dass
du keine Anklage willst oder
Verweise auf Beschädigung
sondern einfach nur
aufwachen aufzählen anfangen die
Anschnallzeichen werden
abgeschaltet bald danach
zwei doppelte Gin Tonics
aus geysirblauem
Miniaturgefäß
die Redegesten multiplizieren
ihre Spannweite landen
immer öfter auf deinem
Arm und länger so lange
bis sie nichts mehr
unterstreichen nur noch
erfassen das Manuskript
zentimetert hinter dem
Tischchen hervor du
denkst genau das ist es dass
beiläufige Nähe als lautloses
Einverständnis gilt niemals
kämst du auf
die Idee deine Hand

auf die Brust von 34B
zu legen auf die Schenkel
dazwischen niemals
würdest du 34B wissen
lassen I totally wanna
go down on you würdest du
34B unumwunden
fixieren mit allerhand Muskulatur
unter der Decke aus
Polymerketten in steten
Wiederholungseinheiten
würdest du weitere Details
direkt ins Ohr beschreiben
niemals würdest du
34B um Luft ringen machen um
Gravitation ganz allgemein
um irgendein Naturgesetz
um Abstand
umsonst

Schreibende und Gesellschaft

Während Ellis und Bochner den*die Forscher*in als Storyteller*in denken, gibt es auch die umgekehrte Bewegung: der*die Künstler*in, der*die als Forscher*in gedacht ist, da Kunst per se Forschung ist, da sie Recherche beinhaltet und sehr spezifische Aspekte des Menschseins so darstellt, dass sie anschlussfähig werden:

»Is Shakespeare's portrayal of Lady Macbeth simply about a particular Scottish noblewoman who lived in the latter part of the 11th century? Hardly. What these writers have done is to illustrate significant common human attributes by the way they have written about particular individuals« (Eisner 1981, 7).

Eine ähnliche Position vertritt James Baldwin, die er in seinem Aufsatz »The Creative Process« von 1962 pointiert darstellt, indem er den Künstler*innen eine einsame Rolle zuweist: Ein tiefes Alleinsein bestimmt ihr Dasein, eine fundamentale Trennung von allen anderen gesellschaftlichen Akteur*innen. Denn die Künstler*innen sind dazu da, die gängigen, oberflächlichen, unehrlichen Annahmen über die Welt zu stören, sie sind Querulant*innen und Unruhestifter*innen, die unbequemes Wissen ans Licht bringen.

Ihre Hauptaufgabe ist es, so viel wie möglich herauszufinden über das Geheimnis des Menschseins, indem sie tiefere Wahrheiten erkennen und aussprechen, indem sie auf Brüche, auf Unsicherheiten, auf Uneindeutigkeit beharren:

»The artist is distinguished from all other responsible actors in society – the politicians, legislators, educators, and scientists – by the fact that he is his own test tube, his own laboratory, working according to very rigorous rules, however unstated these may be, and cannot allow any consideration to supersede his responsibility to reveal all that he can possibly discover concerning the mystery of the human being. Society must accept some things as real; but he must always know that visible reality hides a deeper one, and that all our action and achievement rest on things unseen. A society must assume that it is stable, but the artist must know, and he must let us know, that there is nothing stable under heaven. One cannot possibly build a school, teach a child, or drive a car without taking some things for granted. The artist cannot and must not take anything for granted, but must drive to the heart of every answer and expose the question the answer hides« (Baldwin 1962, 19).

Eine Besonderheit der Ausführungen Baldwins ist die Idee der Unterschiedlichkeit – die Künstler*innen können ihre Arbeit, nämlich das Menschsein zu erforschen, nur deshalb tun, weil sie eben keine Wissenschaftler*innen sind. Sie sind nicht (oder vielleicht: weniger) gebunden an bestehende Diskurse, institutionelle Strukturen und Machtverhältnisse und müssen daher nicht damit befasst sein, Argumentationen der scheinbaren Stabilität aufrechtzuerhalten. Künstler*innen sind also Forscher*innen, die freier und radikaler sein können als die eigentlichen Forscher*innen, um die Gesellschaft, in der sie leben, zum Besseren zu verändern. Diese Verantwortung ist es, die Baldwin einfordert, auch um den Preis der Einsamkeit, des Daseins der Störenfriede.

Eine zweite Besonderheit ist, dass Baldwin die gängige Logik von Frage und Antwort umkehrt: Denn es soll den Künstler*innen nicht darum gehen, Antworten zu finden, sondern Fragen freizulegen. Auch hier wieder dem Eigentlichen auf den Grund gehen, die Schichten von scheinbarer Selbstverständlichkeit abtragen, um tiefer liegende Handlungsmuster, Strukturen und Zusammenhänge offenzulegen.

Selbstverständlich sind diese Forderungen zusammenzudenken mit Baldwins Engagement für die Menschenrechte, es sind die Regeln, nach denen er selbst gearbeitet hat. Nicht alle Autor*innen sehen ihre Verantwortung so unmittelbar politisch, aber die Forderung nach Verquickung von Lebensrealität und künstlerischer Tätigkeit (dass es nicht zwei getrennte Sachverhalte sind, sondern ein und derselbe), wie sie auch von den Vertreter*innen der Autoethnografie gefordert werden, werden die meisten bestätigen. Es ist *ein* Körper, der schreibt, ein Körper, in dessen Innerem die Reagenzgläser auf den Laborregalen leise aneinanderklimpern.

Die Fragen freilegen

Wenn Baldwin fordert, es gehe beim Schreiben darum, die unter den Antworten verborgen liegenden Fragen freizulegen, spricht er eine der zentralen Differenzen an, was die Methodik des Schreibens und des Forschens angeht: Schreiben, auch als forschende Geste gedacht, hat seinen Ausgangspunkt oft nicht in einer Frage, sondern in einer Intuition, die Arbeit ist also, wie Rubidge (2004, 8) feststellt, »initiated by an artistic hunch [or] intuition«. Das bedeutet, dass zu Anfang eines künstlerischen Forschungsprozesses eher eine Ahnung, eine Irritation steht, die sich im Lauf der Arbeit zu einer Frage formulieren lässt. Ein künstlerisches Forschungsvorhaben

»may not be linked initially to any formally articulated question, hypothesis or theoretical concern, although it may lead to them. [...] A precise research question [...] may be generated later by the researcher's practice as their creative investigation into the artistic intuition or concern progresses« (Rubidge 2004, 8).

Was Forscher*innen im künstlerischen Forschungsparadigma von konventioneller orientierter Forschung allgemein unterscheidet, ist das Vorhandensein einer höheren »tolerance for complexity and confusion« (Webb und Brien 2008, 3) sowie eine immer schon im Arbeitsprozess angelegte Bereitschaft »to drift for a while, making work, feeling [... their] way into a question or an idea that may lead to an original contribution to knowledge« (Webb und Brien 2012, 192). Borgdorff vertritt den gleichen Gedanken und zieht die Verbindung zum Ergebnis einer künstlerischen Forschung – wenn es darum geht, einer Intuition zu folgen und dem Prozess zu vertrauen, steht kein formalisiertes Wissen an seinem Ende, sondern das Nachdenken im Machen:

»The faith in process, in not putting a research question in the beginning necessarily but an intuition is in my conception a crucial feature of artistic or practice-based research, it emphasises that it is not formal knowledge that is the subject matter of artistic research, but thinking in, through and with art« (Borgdorff 2012, 44).

Für eine detaillierte Diskussion der unterschiedlichen Zugriffe auf Forschung (künstlerisch vs. konventionell) ist Eisners Grundlagenartikel »On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research« (Eisner 1981) lohnenswert, da er mit großer Klarheit die Unterschiede in den Forschungslogiken darlegt, die später oft verwischt oder gegeneinander ausgespielt worden sind. Das Ziel der künstlerischen Forschung ist es, Bedeutung herzustellen, die mit anderen Mitteln unzugänglich wäre: »What it [artistic research] yields at its best are ineffable forms of understanding

that can only be conveyed through the figurative or nondiscursive character of the artistic image« (ebd., 9).

In Bezug auf das Schreiben im Kontext von künstlerischer Forschung ist, neben der naheliegenden Wichtigkeit der*des Forschenden und seiner*ihrer Erlebnisse und Wahrnehmungen der Welt, mit Sicherheit die Sprache das wichtigste Werkzeug. Aber was unterscheidet sie von der Sprache, die in dezidiert wissenschaftlichen Arbeiten verwendet wird?

Reflex

Nach der Stabi
gehst du zum Potsdamer
Platz zu McDonalds
wo du einen Freund triffst
ihr habt euch
zu schlappigen Pommes
 verabredet weil
Valentinstag ist und ihr
das angemessen
unpassend findet
ihr seid nicht zusammen
und das ist gut so
jedenfalls siehst du ihn
dort stehen
an der Hausmauer lehnend
gehst auf ihn zu
und nimmst wahr
wie er den Arm
von hinter dem Rücken
nach vorn ziehen will
es ist ein Sekundenbruchteil in dem
dein Reptiliengehirn sagt
wegdrehen und
Gesicht schützen
den Schlag
abwehren
den es erwartet
von der flachen Hand
der es ausweichen will
wie den flachen Händen

in deiner Kindheit
die vor Wut brennen
weil du das
Geodreieck falsch anlegst
nicht die richtige Schüssel
aus dem Schrank nimmst
Messer und Gabel
andersrum deckst
das Krokodil in
deinem Kopf weiß nicht
dass du in Sicherheit bist
dass es Sicherheit
geben könnte
dass es dich lächerlich macht
weil das
was von hinter dem Rücken
hervorgeholt wird
nichts weiter ist als
eine eine eine
Rose

Unter die Sprache sehen

Baldwins Bild der Künstler*innen, die ihr eigenes Reagenzglas, ihr eigenes Labor sind, weil sie nach sehr spezifischen Regeln arbeiten, entspricht der Einschätzung Barthes', dass Literatur wie Wissenschaft *methodisch* ist. Er hat die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Bewegungen in seinem 1967 im *Times Literary Supplement* veröffentlichten Artikel »Von der Wissenschaft zur Literatur« aufgefächert. Er konstatiert darin, dass die Sprache genau der Punkt ist, in dem sich Wissenschaft und Literatur voneinander unterscheiden, da sie in der Wissenschaft auf eine Art Oberfläche reduziert wird:

»Ein letzter Zug vereint Wissenschaft und Literatur, trennt sie zugleich aber auch zuverlässiger voneinander als jeder andere Unterschied: beide sind Diskurse [...], aber zur Sprache, die beide konstituiert, [...] bekennen sich die Wissenschaft und die Literatur auf je andere Weise. Für die Wissenschaft ist die Sprache lediglich ein Instrument, das es so transparent, so neutral wie möglich zu gestalten und der wissenschaftlichen Materie (Operationen, Hypothesen, Resultate) zu unterwerfen gilt« (Barthes 2018 [1967], 10).

Während die Wissenschaft die Sprache braucht und auf sie angewiesen ist, findet sie nicht in der Sprache selbst statt, sie verwendet die Sprache nur, um die mit anderen Instrumenten gefundenen Erkenntnisse zu kommunizieren (vgl. ebd., 11). Sie hinterfragt weder die Sprache noch die Welt mithilfe der Sprache. Ähnlich wie Baldwin die Verantwortung für das Aufdecken der verborgenen Strukturen der Welt in die Hände der Schreibenden legt, ist für Barthes klar, dass die Literatur »als einzige die gesamte Verantwortung für die Sprache« (ebd.) trägt. Der Grund dafür ist naheliegend, wenn man Barthes' Verständnis von Literatur folgt – es geht dabei um ein Nachdenken in der Sprache selbst, in einer Sprache, in der ein Bewusstsein für sich selbst und die Tatsache vorhanden ist, dass keine objektive Sprache existieren kann, dass in Sprache immer schon das System eingeschrieben ist, innerhalb dessen sie verwendet werden kann. Mit anderen, durchaus kämpferischeren, Worten, heißt das, dass Sprache, indem sie offenlegt, was ihr an Denkfiguren und Konventionen zugrunde liegt, die scheinbare Stabilität, die festgefügten Machtgefüge aufbrechen kann:

»Die Sprache ist das Wesen der Literatur, ihre eigentliche Welt. [...] Ethisch gesehen verfolgt die Literatur kraft des bloßen Durchgangs durch die Sprache die Zerrüttung der wesentlichen Begriffe unserer Kultur, und an erster Stelle des Begriffs des ›Wesentlichen‹. Politisch gesehen ist die Literatur dadurch revolutionär, dass sie verkündet und veranschaulicht, dass keine Sprache unschuldig ist« (ebd., 10ff.).

Was Barthes von der Sprache fordert, ist Selbstbewusstsein und Subversivität, bis hin zur Zerrüttung der wesentlichen Begriffe unserer Kultur. Ich lese diese Passage ähnlich wie Baldwins Überlegungen: So wie auch die einsamsten Schreibenden nicht allen Geheimnissen der Welt auf die Spur kommen können, so kann auch kein literarisches Meisterwerk die Kultur zerrütten. Entscheidend ist, ob es ein Bewusstsein gibt, einen Blick für diesen Aspekt der literarischen Arbeit: Wird die Sprache selbst, ihre Beschaffenheit, ihr Potenzial bedacht in der Arbeit? Wird *in* der Sprache gearbeitet und nicht nur mit ihr?

Barthes schließt mit dem Diktum, dass nur im Schreiben der Code der Sprache voll entfaltet ist, weil auch die Zerstörung mitgedacht ist. Im wissenschaftlichen Diskurs werden diese Aspekte ausgeklammert, sodass die Wissenschaft im Grunde genommen auf die Literatur angewiesen ist:

»Der wissenschaftliche Diskurs hält sich für einen höherstehenden Code; das Schreiben will ein totaler Code mitsamt seinen eigenen Zerstörungskräften sein. Daraus folgt, dass nur das Schreiben [...] der Forschung den vollständigen Raum der Sprache erschließen kann« (ebd., 15).

Das ist ein derart zugespitzter Gedanke, dass man unweigerlich daran hängen bleibt und sich in die Weichheit des Fleisches hinein ein klaffendes Staunen ergibt. Ich lese diesen Gedanken als logische Utopie, die nicht meint: Sämtliche Forschung muss Schreiben sein, sondern: Schreiben muss, folgt man den einfachsten Mitteln der Wissenschaft, nämlich der Logik, Teil des Diskurses in den Wissenschaften (explizit bezieht sich Barthes in seinem Artikel auf das französische Universitätssystem und kritisiert dessen konservative Definition von Wissen und Wissenschaft) sein oder werden.

In den Dekaden, seit Barthes' Artikel erschienen ist, hat sich der wissenschaftliche Diskurs (zumindest in Teilen) davon verabschiedet, ein höherstehender Diskurs zu sein, und akzeptiert immer mehr erzählende Formen. Akademiker*innen, die in geisteswissenschaftlichen Fächern und Methoden ausgebildet sind, werden zu Storyteller*innen. Aber da sie sich nicht als Künstler*innen definieren (was ihnen auch nicht vorgeworfen werden kann), kommt ihnen weder die von Baldwin eingeforderte Verantwortung zu, die Fragen aufzudecken, die den Antworten zugrunde liegen, noch die von Barthes proklamierte Absicht, die in der Sprache festgefahrenen Strukturen der Gesellschaft zu bekämpfen. Im Gegenteil können sie, auch wenn sie Geschichten erzählen, die Sprache transparent und neutral verwenden, im Dienst der wissenschaftlichen Operation.

Q&A

In einem Hotelzimmer das
trotz Fliesen nach nassem Teppich
riecht sitzt du mit Kollegen
bei Hauswein aus Plastikbechern
das Gespräch plätschert
bis einer davon anfängt
dass Männer beim College-Sex
den Kürzeren ziehen weil
die Frauen hinterher alles als
Vergewaltigung hinstellen
alles womit sie eigentlich
einverstanden waren zu Beginn
und du versuchst
so nachzufragen dass er
sich da wieder rausargumentieren
kann aber er nimmt nicht an
und Thea wird laut
lauter als du ihr zugetraut
hättest auf ihrer Haut
erscheinen Inselgruppen

vulkanischen Ursprungs
Theas rundliche Hände
in der Luft und um ihre
Argumente zu untermauern
steht sie plötzlich in der
Mitte des Raums und zeigt
mit ausgestreckter Hand
nacheinander auf jede Frau
sie fragt im Kreis have you been
raped have you been
raped have you been
raped have you been
raped und Leben ist ein
Riss zwischen Decke und Wand
und eine nach der anderen
schüttelt den Kopf
und als du an die Reihe
kommst sagst du no
actually
I was
pretty lucky
so far

Methoden-Metaphern: Stille und Verschwinden

Wenn Barthes vom *In-der-Sprache-Denken* schreibt, ist es etwas Absolutes, Gegebenes, man hat es im Körper (besser: man hat ebenjenen Körper) oder eben nicht. Es ist keine Methode, sondern ein Zugang zur Welt, der auf ganz fundamentaler Ebene vorhanden sein muss: »Die Wissenschaft wird gesprochen, die Literatur wird geschrieben; die eine wird von der Stimme geleitet, die andere folgt der Hand; hinter beiden steckt weder der gleiche Körper noch das gleiche Begehren« (Barthes 2018 [1967], 11).

Das Bild des Körpers könnte auch Zweifel auf den Plan rufen: Ist die Stimme nicht nur dann hörbar, wenn auch ein Körperraum da ist, der ins Schwingen gerät? Und braucht die Hand, ihrerseits, nicht ebenfalls den Arm, den Torso, das Fadenrot der Muskulatur, um Hand sein zu können? Woher wissen wir, dass dieser Körper nicht ein und derselbe ist oder sein kann? Und ist nicht mein Körper, dessen Hände hier tippen, gerade einer, der ein und derselbe ist? Ich glaube, es ist hilfreich, auf den Unterschied zu bestehen, mag er noch so klein scheinen: Es kommt darauf an, ob die Sprache,

das Schreiben an sich vorkommt im Schreiben: Der Klang, der Rhythmus, die Bilder, der Blick. Wichtig ist vielleicht zu sagen, was Barthes in seinem Text nicht explizit getan hat, dass nicht alle Literatur *in jedem Fall* in der Sprache arbeitet (für meinen Geschmack geschieht das in der Gegenwartsliteratur viel zu wenig, so oft wird da an gar nichts gerüttelt, sondern einfach nur brav wiederholt und festgezurret) und nicht alle Wissenschaft *per se* nur *mit* ihr.

In ihrer *écriture féminine*, die ein Gegenentwurf ist zum Schreiben, das der Stimme folgt, fordert Cixous ein Schreiben, das

»eine Einschreibung von etwas ist; das wird [...] weniger eine beherrschte Schrift [sein], also eine Schrift, die weiß daß sie schreibt und die sich beim Schreiben beobachtet, als vielmehr diese lebendige Schrift, diese unfafßbare, die die der Schauplätze des Unbewußten, des Phantasmas sein wird« (Cixous 1980 [1977], 22).

Diese Lebendigkeit ist vielleicht das bessere, weil positivere Bild für das, was schreiben *in* der Sprache auszeichnet: Es geht Cixous wie Barthes darum, die Sprache von einem Instrument der Unterdrückung (»Die Schrift ist eins gewesen mit der phallozentrischen Tradition. Sie ist sogar der sich selbstgefällig musternde Phallozentrismus, der sich auf die Schulter klopft.«; Cixous 2013 [1975], 43) zu einem Werkzeug der Befreiung zu machen, aber nicht aus Berechnung, sondern als eine Berührung. Der Moment des Schreibens »darf die Schrift nicht als Ziel nehmen. Wir stellen keine Wort-Objekte her, keine Dosen, keine Schmuckkästchen, kein ›Buch‹. Sondern wir schaffen Wege, in Bewegungen« (Cixous 1980 [1977], 20). Wir schreiben also mit der gebenden Hand, nicht mit einer nehmenden.

Spielen

Du bist vier
und spielst am liebsten
mit dir alleine
das beunruhigt deine Eltern
weil Kinder
doch so gerne
mit anderen Kindern
spielen
sagen sie
sie laden
Torsten König ein
deine Mutter
leiht ihm ein altes

Paar Hausschuhe
von sich
was komisch aussieht
aber du sagst lieber nichts
du gehst ins Bad
und machst Zahnpasta
auf die Bürste
du lässt Wasser
drüberlaufen
und dann hast du
den rosa Geschmack
im Mund
bis der Schaum
langsam dünn wird
irgendwann ist da
gar kein Schaum
mehr und
noch später
gar kein Geschmack
und Torsten
geht zu deiner Mutter
und fragt ob er
wieder nach Hause
darf und sie will wissen
ob ihr nicht
schön zusammen spielt
und die Haustür
geht auf und zu
und du stellst
die Bürste zurück
in den Becher
du bist vier und
hast gewonnen

Wie können wir uns einerseits der Sprache bewusst sein, sie aber gleichzeitig lebendig halten? In der Betreuung von Schreibenden habe ich, um die Idee des *In-der-Sprache-Arbeitens* zu vermitteln, zwei Methoden-Metaphern entwickelt: die Bilder der Stille und des Verschwindens, die sich für mich in meiner Arbeit als produktiv erwiesen haben, denen *meine Hand* folgt.

Die Stille ist für mich die wichtigste Metapher beim Nachdenken über das Arbeiten *in* der Sprache und ein weiches Bild, um den Gedanken der Zerrüttung zu fassen. Luce Irigaray (2011) kommt in ihrem Text »How can we meet the other?«, in dem es darum geht, Annäherungsformen an den Anderen, die Andere zu finden, die nicht die bestehenden Machtverhältnisse und -diskurse tradieren, zu folgendem Schluss:

»The matter is no longer to simply show things to each other as we have been taught in our culture. What we have to tell each other is not yet determined by a discourse existing outside of us. Therefore, the first word we have to speak to each other is our capacity or acceptance of being silent« (Irigaray 2011, 113).

Den Anfang von Schreiben und Sprache als Stille denken, als unterlassene Äußerung, als reine Präsenz oder Potenzial. Nicht der scheinbaren Gewissheit verfallen, dass Sprache *unschuldig* sein kann, ungeprägt, frei. An anderer Stelle öffnet Irigaray dieses Bild der Stille hin zu einem größeren Zusammenhang, nämlich zu den Wissenschaftsidealen der westlichen Gesellschaften, in denen es, durch positivistische Prägung, um die Totalität geht, die Totalität des Verstehens, das Durchdringens, des Aneignens. Sie hält das Schweigen dagegen als Zeichen dafür, dass die Wahrheiten des oder der Anderen uns immer verschlossen sein werden, da sie schlicht nicht von außen erfassbar sind.

»The capacity of acquiring or constructing the totality of knowledge, the totality of discourse, is often considered an accomplishment in our culture, and even the accomplishment of our culture itself. To succeed in constructing a culture of two subjects, we must instead acquire the capacity to remain silent in order to listen to the other as other, and to his or her truth which will always remain strange for us, unknowable by us« (Irigaray 2002, 85).

Das erste Wort, das wir schreiben oder sagen, muss also eine Abwesenheit sein, bevor dann das zweite Wort kommt, das durchaus sprachlicher Natur sein kann, aber sich seiner verborgenen Mechanismen bewusst ist. Es geht um eine Stille, die aufmerksam abwartet, die einen Raum öffnet, in dem wir uns begegnen können.

»Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens; es geht nicht darum, ein Sujet einer Sprache anzuheften; es geht um die Öffnung eines Raums, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet« (Foucault 2017 [1969], 233).

Das Schreiben als *In*-der-Sprache-Sein bedeutet, folgen wir dem Bild von Foucault – das Verschwinden ist neben dem Schweigen das zweite Bild der Abwesenheit, das meine

Arbeit leitet –, dass es nicht um das Handeln, die Absicht der Schreibenden geht (die Geste des Schreibens oder das Beherrschtsein der Schrift, wie Cixous es formuliert), sondern um die Sprache selbst. Konkreter gesagt: Im Schreiben geht es darum, Zugang zu einem Zustand zu bekommen, in dem der Text über das schreibende Subjekt hinausgeht, um zu verhindern, dass das schreibende Subjekt seinen eigenen Text belagert, dass es also so stark anwesend ist, dass der Text nicht zu dem der Lesenden werden kann.

Gerade das Schreiben über eigene Erlebnisse, über Erinnerungen an Momente, in denen die Welt zusammengebrochen oder auseinandergefallen ist, ist leichter (möglich), wenn man, ob man sich nun als Literat*in sieht oder nicht, dem folgt, was Barthes, Foucault, Irigaray und Cixous vorschlagen: eine Sprache zu entwickeln, die so stark und lebendig ist, dass man darin verschwinden kann. So kann das Schreiben auch ein Abschließen sein, eine Wiederaneignung, eine Autonomie.

Fazit

Wenn literarisches Schreiben ein Erkenntnisprozess sein soll, dann müssen wir wollen, dass uns etwas passiert – im Sinn von *geschehen* und *unterlaufen*. Wir müssen, auch wenn uns ein Ziel oder eine Frage vor Augen steht, der Sprache als unserem wichtigsten Werkzeug treu bleiben – ein Werkzeug der Zerrüttung und ein Werkzeug der Berührung. Wir sind in einem Zwischenstadium: nicht komplett allein, aber auch nicht Teil der Anderen, um bei Baldwins Bild zu bleiben. Unser Körper ist der Abstand zwischen den beiden Körpern, die Barthes (2018 [1967]) der Literatur und der Wissenschaft zuweist. In diesem Sinn muss ein forschender literarischer Text sich seines Feldes bewusst sein, er muss etwas *im* Schreiben entdecken wollen (und wissen, was es ist), er muss über ein methodisch-theoretisches Fundament verfügen, das ein rein literarischer Text nicht unbedingt braucht, zumindest nicht explizieren muss. Der forschende literarische Text muss von der Stille, der Abwesenheit ausgehen, darf sie ins Zentrum des Denkens stellen, kann sich den Abgründen widmen, dem, was nicht (mehr) vorhanden ist:

»In a world that seeks to fill everything in at all times, where everything must be busy and complete and over-flowing, we should instead defend the integrity of the void. Some voids are indeed bigger than others, but every little void is a reminder that the universe is incomplete and that this strange fact is, from all angles a joyful thing. [...] By suspending ourselves over the void without falling in we come to understand that far from being something to fear, we should recognise and welcome the comfort that absence sometimes affords« (Power 2019, 18).

Anmerkungen

- 1 »Artist-academics« nennen Webb und Brien diese Position und argumentieren in ihrem Artikel »Agnostic: Thinking: Creative Writing as Practice-led Research«, durchaus eher aus der Perspektive der »artists«, wenn sie fordern, dass sich das Wissenschaftsverständnis dahingehend verschieben muss, dass Erfahrungen genauso relevant sind wie Fakten: »[T]here is a need to revisit the epistemological preliminaries associated with research practice. It also suggests that practice-led researchers need to negotiate relationships of knowledge with our siblings in the social and natural sciences and the humanities, so that together we can come up with a rounded picture of the issue under investigation. Perhaps most importantly, it means those outside, as well as those within, the creative arts disciplines must understand that artist-researchers typically produce not fact but artefact, not unique prototype but novel example, not truth but possibility« (Webb und Brien 2008, 12).
- 2 »Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhorcht, etwa in der Nacht, wenn alles ringsherum still ist, so hört man zum Beispiel das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels« (Kafka 2011 [1916], 6).
- 3 Erst im letzten Jahr erschien mit der Publikation *Artistic Research and Literature* (Caduff und Wälchli 2019) ein dezidiert diesem Thema gewidmeter Band, der konstatiert, dass literarisches Schreiben aus dem Diskurs der künstlerischen Forschung weitgehend ausgeklammert ist, und versucht, diese Lücke zu schließen. Allerdings findet sich in den Beiträgen dieses Bandes kaum eine Antwort darauf, wie Wissen im literarischen Schreiben selbst (und nicht auf einer irgendwie gearteten Ebene der Reflexion) generiert werden kann. Auch Patricia Leavy, die *Fiction as Research* propagiert, denkt zwar die Möglichkeit, dass das Schreiben selbst der Erkenntnisprozess ist, an (Leavy 2013, 54), sagt aber wenig darüber, wie genuin literarische Strategien eine Möglichkeit sein können, um Wissen zu generieren. Für sie geht es eher darum, in literarischer Form Erkenntnisse zu kommunizieren, die mit anderen Forschungsmethoden erhoben wurden (ebd., 55ff.). Für Leavy sind Kurzgeschichten, Novellen und Romane in erster Linie »highly effective pedagogical tools« (ebd., 10), deren Wert sich an ihrer »usefulness« (ebd., 90) bemisst.
- 4 »Jede Äußerung setzt ihr eigenes Subjekt voraus, ob sich dieses Subjekt nun anscheinend direkt ausdrückt, indem es *ich* sagt, oder indirekt, indem es sich als *er* bezeichnet, oder als Leerstelle, indem es unpersönliche Wendungen einsetzt; dabei handelt es sich um rein grammatikalische Trugbilder [...]. Die verhänglichste unter allen diesen Formen ist die ausschließende, eben jene, die gewöhnlich im wissenschaftlichen Diskurs gepflogen wird, aus dem sich der Wissenschaftler im Bestreben nach Objektivität ausschließt, ausgeschlossen wird jedoch immer nur die (psychologische, fühlende, biographische) »Person«, keineswegs das Subjekt« (Barthes 2018 [1967], 14).
- 5 Auch wenn Alice Kober sehr den exakten Wissenschaften und deren Methoden zugeneigt war und es sicher einige Diskussion gebraucht hätte, um sie von der Legitimität künstlerischer Forschung zu überzeugen, wäre sie wohl mit dem Gedanken des Nichtwissens einverstanden gewesen, wie das folgende, an Studierende gerichtete, Vortragsmanuskript zeigt: »There is a definition of scholarship which states that a scholar is a person who learns more and more about less and less until finally he knows everything about nothing. It is supposed to be funny, but as a matter of fact, it comes very close to stating a deep philosophical truth. The more one knows, the more one becomes aware of how much more there is to learn. Only the ignorant know everything about anything, or, to put it more accurately, they think they know« (Alice Kober, Manuskript für die Earle Lecture im Hunter College NYC, 9. April 1948, Alice Kober Papers, Program for Aegean Scripts and Prehistory, Texas University, Austin).

Literatur

- Adams, Tony E., Stacy Linn Holman Jones und Carolyn Ellis. 2015. *Autoethnography. Understanding qualitative research*. New York: Oxford University Press.
- Adams, Tony, Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner, Andrea Ploder und Johanna Stadlbauer. 2018. »Autoethnografie in der Psychologie«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. 2. erw. und akt. Auflage, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck., 1–22. Wiesbaden: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_43-1.
- Baldwin, James. 1962. »The creative process«. In *Creative America*, 17–21. New York: Ridge Press.
- Barthes, Roland. 2018 [1967]. »Von der Wissenschaft zur Literatur.« In *Das Rauschen der Sprache*, 9–17. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bochner, Arthur P. 2001. »Narrative's virtues«. *Qualitative inquiry* 7 (2): 131–57.
- Bochner, Arthur P. 2012. »On first-person narrative scholarship: Autoethnography as acts of meaning«. *Narrative inquiry* 22 (1): 155–64.
- Bochner, Arthur P. und Nicholas A. Riggs. 2014. »Practicing narrative inquiry«. In *The Oxford handbook of qualitative research*, hrsg. v. Patricia Leavy, 195–222. Oxford: Oxford University Press.
- Borgdorff, Henk. 2012. »The production of knowledge in artistic research«. In *The Routledge companion to research in the arts*, hrsg. v. Michael Biggs und Henrik Karlsson, 44–63. London: Routledge.
- Caduff, Corina und Wälchli Tan (Hrsg.) 2019. *Artistic research and literature*. München: Wilhelm Fink. <https://doi.org/10.30965/9783846763339>.
- Cixous, Hélène. 1980 [1977]. *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve Verlag.
- Cixous, Hélène. 2013 [1975]. »Das Lachen der Medusa«. In *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, hrsg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer, 39–62. Wien: Passagen.
- Eisner, Elliot W. 1981. »On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research«. *Educational researcher* 10 (4): 5–9.
- Ellis, Carolyn. 2004. *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Lanham: Rowman Altamira.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams und Arthur P. Bochner. 2011. »Autoethnography: An overview«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12 (1): Art. 10. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>.
- Foucault, Michel. 2017 [1969]. »Was ist ein Autor?«. In *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. v. Dorothee Kimmich, Rolf Renner und Bernd Stiegler, 232–247. Ditzingen: Reclam.
- Holman Jones, Stacy, Tony Adams und Carolyn Ellis. 2013. »Introduction: Coming to know autoethnography as more than a method«. In *Handbook of autoethnography*, hrsg. Stacy Holman Jones, Tony Adams und Carolyn Ellis, 17–48. London: Routledge.
- Hooks, Bell. 2004. *The will to change: Men, masculinity, and love*. New York: Atria.
- Irigaray, Luce. 2002. »Why cultivate difference?«. *Paragraph* 25 (3): 79–90.
- Irigaray, Luce. 2011. »How can we meet the other?«. In *Otherness. A multilateral perspective*, hrsg. v. Susan Yi Sencindiver, Marie Beville und Maria Lauritzen, 107–36. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kafka, Franz. 2011 [1916]. *Die Acht Oktavhefte*. Hamburg: Tredition.
- Leavy, Patricia. 2013. *Fiction as research practice: Short stories, novellas, and novels*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- McNiff, Shaun. 2008. »Art-based research«. In *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, hrsg. v. J. Gary Knowles und Ardra L. Cole, 29–41. Thousand Oaks: Sage.
- Power, Nina. 2019. »Towards a feminism of the void«. In *What time are you performing tonight?* Publication for Caterina Gobbi's exhibition, 18–22. London: Chalton Gallery.

- Richardson, Laurel und Elizabeth St. Pierre. 2005. »Writing. A method of inquiry«. In *The Sage handbook of qualitative research*, hrsg. v. Norman Denzin and Yvonna S. Lincoln, 959–978. Thousand Oaks: Sage.
- Rubidge, Sarah. 2004. »Artists in the academy: Reflections on artistic practice as research«. Vortrag im Rahmen der Konferenz: Dance rebooted: Initialising the grid. <https://ausdance.org.au/publications/details/dance-rebooted-conference-papers>.
- Von Glasersfeld, Ernst. 1995. *Radical constructivism: A way of knowing and learning*. London & Washington: The Falmer Press.
- Webb, Jen und Donna Lee Brien. 2008. »Agnostic thinking: Creative writing as practice-led research«. *Working Papers in Art and Design (Online)* 5: 1–21.
- Webb, Jen und Donna Lee Brien. 2012. »Addressing the ›ancient quarrel: Creative writing as research«. In *The Routledge companion to research in the arts*, hrsg. v. Michael Biggs und Henrik Karlsson, 186–203. London: Routledge.

Die Autorin

Regina Dürig ist Autorin, Performerin und Dozentin für Literarisches Schreiben an der Hochschule der Künste Bern. Sie schreibt Kinderbücher, Jugendromane und Hörspiele und ist, mit einer künstlerischen Dissertation zur Altphilologin Alice Kober, PhD-Candidate an der University Plymouth, UK.

Kontakt: Regina Dürig, Hochschule der Künste Bern, Schweizerisches Literaturinstitut, Seevorstadt 99, CH-2502 Biel; E-Mail: regina.duerig@hkb.bfh.ch