

Schreibforschung interdisziplinär

**Internationale Fachtagung
Karl-Franzens-Universität Graz
28.-29.11.2019**

Christoph Hoffmann (Luzern)

Schreiben im Forschen. Verfahren, Szenen, Effekte

Wenn Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler forschen, sind sie immer auch am Schreiben. Ob im Labor oder im Archiv, im Feld oder im Büro, mal formalisierter, mal individuell geprägt begleiten Aufzeichnungen alle ihre Tätigkeiten. Welche Rolle spielt das Schreiben im Forschungsprozess? Entlasten diese Schreibereien bloß das Gedächtnis oder leisten sie noch mehr? Wie spielt zum Beispiel das Protokollieren von Experimenten in die Handlungsmöglichkeiten von Forscherinnen und Forschern hinein, welche neuen Aspekte werden an Forschungsgegenständen durch den Gebrauch von Tabellen, Listen und Synopsen freigelegt oder was veranstalten Randnotizen mit einem wissenschaftlichen Text? Solche Aspekte von Schriftlichkeit bleiben gewöhnlich unter der Schwelle der Aufmerksamkeit. Sie sind zu selbstverständlich, als dass man sich davon noch eigens Rechenschaft gibt. In meinem Vortrag möchte ich zeigen, dass Schreiben im Forschen den Charakter eines Verfahrens annimmt, das in den Szenen des Forschens epistemische Effekte zeitigt. Im Schreiben werden nicht nur Dinge bearbeitet, durch Schreiben erhalten sie auch Verfügbarkeit und Form.

Andrea Karsten (Paderborn)

Der Schreibprozess als Dialog.

Eine Perspektive am Schnittpunkt von dialogischer Sprachwissenschaft und soziokultureller Psychologie

Ist Schreiben wirklich eine einsame Tätigkeit einzelner Schreiberinnen und Schreiber, wie es beim ersten Hinsehen leicht erscheint? Der vorliegende Beitrag stellt einen Zugang zum Schreiben vor, der den Schreibprozess im Kontext soziokultureller Praktiken und Schreibende entsprechend in ihren vielfältigen sozialen Beziehungen betrachtet. Am Schnittpunkt von dialogischer Sprachwissenschaft und soziokultureller Psychologie richtet sich der Blick auf Schreiben als komplexes dialogisches Geschehen zwischen situativ, sozial, kulturell und historisch situierten Individuen. Dies hat Konsequenzen für die Konzeption und die Erforschung sowohl von Schreibprozessen als auch von Texten.

Auf theoretischer Ebene rückt in den Fokus, dass Schreibende jede ihrer schriftlichen Äußerungen bewusst oder unbewusst an konkrete, imaginierte und oft auch verallgemeinerte Andere richten. Sie beziehen sich schon während des Schreibprozesses kontinuierlich auf eigene, fremde oder prototypische Äußerungen. Dabei positionieren sie sich selbst, andere und das, worüber sie schreiben, und tragen so zur Gestaltung sozialer Realität bei. Entsprechend fungieren Texte als Schauplätze sozialer Interaktion, und zwar nicht erst, wenn sie gelesen und von anderen genutzt werden, sondern schon im Entstehen. Auf methodischer Ebene stellt sich die Frage, wie Schreibprozesse so untersucht werden können, dass dies der Dialogizität von Schreiben und der sozialen Situiertheit von Schreibenden Rechnung trägt. Mit der Methode der Videokonfrontation und einem Verfahren zur qualitativen Analyse von Stimme(n) in Texten werden zwei Möglichkeiten eines kohärenten empirischen Zugangs zum Schreiben vorgestellt. En route legt der Beitrag immer wieder die eigene Verankerung in verschiedenen (inter-)disziplinären Traditionen

und ihren Forschungspraktiken dar, reflektiert das Verhältnis von theoretischer Konzeption und methodischem Herangehen und zeigt anschlussfähige Punkte für andere Schreibforschungsansätze auf.

Christian Schärf (Hildesheim)

Der literarische Satz.

Eine Skizze

Was ist ein literarischer Satz? Wie und worin unterscheidet er sich von anderen Sätzen?

Unsere Arbeit in Hildesheim, insbesondere in den Mentoraten und beim Lektorieren von Texten führt auf die damit angesprochene Ebene der Kritik.

Unter Kritik verstehe ich in diesem Rahmen die Befragung des Satzes nach seinem Bau. Der Satz ist aus Wörtern und Phrasen nach syntaktischen und semantischen Regeln gestaltet. Diese Parameter der Gestaltung werden danach ausgerichtet, dass der Satz in einer doppelten Kontextlage steht. Er stellt sich in einen bereits gegebenen Kontext und schafft neue Kontexte, deren wesentliches Kennzeichen wiederum seine Anschließbarkeit ist. Zur Bauweise des Satzes gehört daher wesentlich das Moment der doppelten Anschließbarkeit. Der Satz ist anschließbar an bestehende Kontexte und erschafft gleichzeitig neue Kontexte, die Anschließung fordern. Die doppelte Anschließbarkeit ist das Initiationsmoment des Satzbaus. Das heißt, jeder Satz wird in eine Lücke zwischen zwei Anschlussstellen gelegt.

Das betrifft alle Sätze und nicht allein den literarischen Satz. Für das Schreiben und das Lektorieren ist es wichtig, einen literarischen Satz von einem nichtliterarischen zu unterscheiden. Genauso wichtig ist es, einen nichtliterarischen Satz als einen literarischen setzen, ihn in einen literarischen Satz transformieren zu können. Worauf ist bei beiden Operationen zu achten? Wie könnte man das Problem angehen, um schließlich die Feststellung: *Das ist ein literarischer Satz* nicht allein aus einer Gefühlslage zu entscheiden, sondern nach Kriterien der Kritik, also des Satzbaus?

Ein literarischer Satz unterscheidet sich von einem nichtliterarischen Satz im Grad seiner Selbstreflexivität *als* Satz. Das heißt, der literarische Satz begreift sich selbst als Gesetztes, und zwar in doppelter Weise, 1. in einer Selbstreflexion auf seine Stellung im System der Literatur und 2. in einer Selbstreflexion als rezeptive Suggestion in einem Vermittlungsprozess.

Ad 1: Ein Satz der sich in einem Kontinuum von Formen und Sprechakten erkennt, die bereits als literarische begründet und bekannt sind, setzt sich als literarisches Phänomen. Dabei kann er an bestehende Formen anschließen oder diese attackieren beziehungsweise zerbrechen. Der Satz, der sich auf einen als literarisch bestehenden Horizont bezieht, reflektiert sich selbst als literarischen Satz.

Wenn man etwa einen Satz als Zeile in einem Gedicht schreibt, ist es ein Vers und nicht mehr nur ein gewöhnlicher Satz. Schreibe ich in meinem Gedicht *Ich gehe zum Kühlschrank / und hole die Butter heraus*, ist das zwar ein Satz, der durchaus unliterarisch erscheint, aber sich über seine in der Versgestalt angezeigte Bezugnahme zum literarischen System als literarischen Akt versteht und verstanden wissen will. Wenn ich eine Erzählung anstrengte, die so beginnt: *Karl Ove ging zum Kühlschrank und holte die Butter heraus*, dann könnte das ein nichtliterarischer Satz sein. Er beinhaltet aber eine Reflexion auf das literarische System und bereitet eine literarische Geste dadurch vor, dass er über das epische Präteritum (*ging, holte*) eine Erzählung ermöglicht, die sich - eben über die Markierung des epischen Präteritums - ins literarische System einschreibt. Eine Erzählung als literarischer Prozess ist allein damit angeschoben, dass das Präteritum als Zeitform des geschriebenen Satzes erscheint. Der Satz eröffnet damit seine literarische Anschließbarkeit.

Im Drama ergibt sich die Selbstreflexion auf das Literatursystem allein schon aus der Handlungsfunktion der gesprochenen Rede. Dieser Modus des Satzes ist per se eine literarische Formkomponente. Jeder Satz im Drama steht im Rahmen eines Handlungsverlaufs als konstitutiv für den Verlauf dieser Handlung und weist demnach eine stark akzentuierte literarische Selbstbezugnahme auf. Das aufgezeichnete Sprechen steht nicht für sich, sondern dient dem Fortgang einer Handlung. So wird ein Satz im Drama literarisch markiert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Übergang vom nichtliterarischen Sprechen in ein literarisches genuin am Grad der Reflexion des Sprechakts auf das Kontinuum und die Formen des literarischen Systems bemessen werden kann.

Ad 2: Ein literarischer Satz konstituiert einen Leser (generisches Maskulinum). Leser mit in diesem Verständnis eine dem Text inhärente Geste, die im Satzbau zum Vorschein kommt. Inhärente Leser (nach Umberto Eco: Modellleser), werden auch durch andere Satztypen als literarische konstituiert. Ein philosophischer Satz etwa hat einen literarischen Anteil, dass auch er einen Modellleser entwirft. Doch besteht das Kennzeichnungsmoment dieser Inhärenz in der Fähigkeit des Satzes zu einer autarken Selbstevidenz. Er gipfelt in einer bestimmten Geste, die man von jedem philosophischen Satz erwarten kann. Das meint, ein philosophischer Satz muss so gebaut sein, dass die von ihm intendierte Aussage aus ihm ganz allein einsehbar wird. Ein einfaches Beispiel hierfür wäre Heraklits berühmte Sentenz *Alles fließt*. Man kann diese Behauptung bestreiten, vor allem, da sie jeder objektiven Beweisbarkeit entbehrt. Als Behauptung ergibt sich ihr gesamter Gehalt aus der spontanen Einsicht des in dem Satz Gesagten selbst. Dasselbe gilt für wesentlich komplexere Konstruktionen, die jedoch demselben Prinzip, dem der Selbstevidenz, folgen. So etwa der Satz, mit dem Johann Gottlieb Fichte seine Subjekttheorie begründet: *Das Selbst setzt sich selbst als gesetzt durch ein Nicht-Ich*.

Was man an philosophischen Sätzen als *schwer verständlich* bezeichnet, liegt in den Schwierigkeiten, zu einer spontanen Evidenz zu gelangen, die diese Sätze, bei aller Anstrengungen auf Klarheit und Eindeutigkeit aus zu sein, für Leser aufweisen. Der philosophische Satz hat einen exklusiven Modellleser, was bedeutet, dass sich das Gegenüber des Textes (Leser als psychisches System) um den Satz bemühen muss, will er nicht aus der spontanen Selbstevidenz des Satzes ausgeschlossen werden.

Der philosophische Satz benötigt keine weiteren, ihn erklärenden Sätze und auch keine objektiven Belege für seine Gültigkeit. Meist ist er der Gipfelpunkt einer längeren Argumentation. Er muss dann aber so gebaut sein, dass er auch ohne diese Argumentation einsichtig wird. Der vom philosophischen Satz konstituierte Leser ist der philosophierende Leser, welcher seine Aufmerksamkeit auf selbstevidente Aussagen richtet und in ihnen das Erlebnis intellektueller Verdichtung sucht. Satzästhetisch gesagt: der philosophische Satz entwirft durch Selbstevidenz einen auf Selbstevidenz von Sätzen und ihrer intellektuellen Verdichtungspotenz ausgerichteten Modellleser.

Der Entwurfscharakter des literarischen Satzes ist gegenüber dem philosophischen Satz ungleich vielschichtiger. Der literarische Satz reflektiert auf sich selbst als performative und manipulierende Geste gegenüber seinen Lesern. Wer einen literarischen Text vornimmt, weiß nicht, was ihn erwartet, anders gesagt, er weiß vor dem Lesen noch nicht, welcher Leser gleich aus ihm werden wird, indem er zum Vollzugsorgan einer bestimmten syntaktisch-semantischen Performanz wird. Denn dieser Leser ist nicht das dem Text gegenüberstehende psychische System. Vielmehr liegt er im Text bereit und ergibt sich allererst aus dem Spiel und der Musik der Sätze, die sodann im psychischen System realisiert werden.

Dem literarischen Satz ist ein Modellleser inhärent, jedoch nicht so wie dem philosophischen Satz in der Geste der Selbstevidenz, sondern in einem spielerischen Sinne der kompletten Offenheit gegenüber allen vorstellbaren (und noch nicht vorstellbaren) Gesten. Daher ist der literarische Satz per se experimentoffen. Das Experiment aber ist nicht bloß selbstbezüglich auf das Material der Sprache und die Permutation von Motiven und Formen. Vielmehr bezieht sich das Experiment auf die Modifikationspotenz des Satz hinsichtlich eines ihm inhärenten Modelllesers.

Man kann nun folgern, dass wir es mit einem literarischen Satz dann zu tun haben, wenn der Selbstbezug des Satzes auf seine Anschlussfähigkeit im literarischen System (in der Tradition der Formen und ihren Brechungen) sowie in der selbstreflexiven Gestaltungskraft eines dem Satz und in der Verkettung der Sätze dann dem Text inhärenten Modelllesers liegen. In diesem dualen Sinne ist der literarische Satz stets eine gestische Intervention in die kulturellen Diskurse. Er bewirkt in seinem Erscheinen vor allem eine Irritation dieser Diskurse. Die Betonung liegt auf gestisch. Denn damit ist gerade nicht gemeint, dass der literarische Text die Diskurse mimetisch zu bedienen hätte, wie es heute zahlreiche Kritiker und Kommentatoren von der Literatur erwarten. Die Potenz der Literatur liegt in ihrer gestischen Anarchie gegenüber der Kultur, in der sie erscheint, nicht in ihrem Gehorsam gegenüber den Verkaufsleitern der Diskursindustrie.

Daniel Ehrmann (Salzburg)

Seelenorte. Literarische Produktion zwischen schreibenden Köpfen und denkenden Händen

Der Vortrag wird sich mit dem Problem ‚literarischen Schreibens‘ auseinandersetzen. Ausgegangen wird dabei von der gängigen literaturwissenschaftlichen Praxis, das schriftstellerische Werk als Ergebnis einer Autor-Handlung zu betrachten. Das Schreiben wird in dieser Perspektive zu einem Prozess, der Vorstufen oder Vorarbeiten, korrigierte, erweiterte oder umgeschriebene (Fassung, Stufe etc.), gar beiseitegelassene (Paralipomena) Teile eines Werks erzeugt. Im vergangenen Jahrhundert haben einige avancierte text- und editionswissenschaftliche Vorstöße den Blick vor allem auf Manuskripte, auf die Schrift als dokumentierte Spur eines vergangenen Schreibprozesses geöffnet. Dass der genaue Blick auf das Material aber meist wiederum durch ein spezifisches Interesse an herausragenden Autor-Werken veranlasst wurde, zeigt bspw. die Einladung der *critique génétique*, in der Handschrift „die Werkstatt des Dichters“ (Hay) zu besichtigen. Die Schrift wird selbst dann noch auf den Autor bezogen, wenn er gar nicht selbst Hand angelegt, sondern diktiert oder delegiert hat, indem ihm die Macht der Autorisation zugestanden wird.

Wie hier kurz umrissen, übernimmt das Schreiben in der Philologie vor allem hermeneutische Funktion und soll entweder Werk, Autor oder beides besser verstehbar machen. Der Vortrag will bei dieser ebenso häufig wie implizit vorgenommenen Rückprojektion der Kategorie der Autorschaft auf den Schreibprozess ansetzen, die immer auch eine Gattungsdifferenzierung vornimmt. Poetisches Schreiben ist dann zunächst das Schreiben poetischer Texte. Die Frage ist dabei, ob bestimmte Textsorten oder prospektive Gebrauchskontexte auf das Schreiben einwirken und es verändern. Gibt es einen (konzeptionellen oder praktischen) Unterschied zwischen dem Schreiben eines Liebesbriefs und dem eines Briefromans, zwischen dem Schreiben eines Lehrgedichts und dem eines wissenschaftlichen Aufsatzes? Die Frage ist damit nicht zuletzt, ob es literarisches Schreiben gibt.

Poetisches Schreiben ist aber auch das Schreiben der Poeten. Insbesondere seit der Mitte des 18. Jahrhundert häufen sich etwa die Thematisierungen des eigenen Schreibens durch die Autoren. Die Beschreibung der Einsamkeit, Flüchtigkeit oder Impulsivität des Schreibens, die Erzählung von den Mühen der Überarbeitung, von den Widerständen des Stoffes oder des Materials werden in der Folge zum Ausweis eines spezifisch dichterischen Schreibens, dessen Kriterien sich in historisch-diskursiven Konjunkturen und entlang der Verläufe poetologischer Debatten verschieben. Nicht nur was, sondern auch wie geschrieben wird, kann dann einen Unterschied für die Positionierung im kulturellen Feld machen. So kann zu bestimmten Zeiten die emphatische Dissoziation von Kopf und Hand beim Schreiben den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk ausmachen. Durch gesteigertes „Nachlassbewusstsein“ (Sina/Spoerhase) wird dann selbst das Manuskript zum Ort der Inszenierung, indem es zum Dokument eines wahrhaft poetischen Schreibprozesses wird. Der so verfasste Text ist nicht nur geistiges Eigentum, er ist auch authentische Spur der individuellen Kreativkraft seines Urhebers (diese ist in vielen Fällen auch im Schriftbild materiell codiert). Schreiben wird damit häufig auch als eine Tätigkeit inszeniert, die eben nicht immer die gleiche ist, sondern sich nach bestimmten Einsatzbereichen unterscheidet. So konturiert sich literarisches Schreiben erst im Unterschied etwa zum Schreiben der Sekretäre, der Hausfrauen und Schüler.

Der Vortrag stellt nun abschließen die Frage, was mit dieser Praxis der authentischen Produktion und zugleich der Authentizitätsproduktion passiert, wenn weitere andere Akteure wie Mitautoren, Schreiber oder Herausgeber mit z.T. wechselnden Rollen beteiligt sind. Im spezifischen Kontext des schwierigen Konzepts literarischen Schreibens ergeben sich dabei Spezialprobleme wie das der ‚fremden Hände‘. Die Frage ist dabei, ob es eine spezifische Verbindung von Dichten und Schreiben gibt, ob und wie also eine Delegation von Dichtung denkbar ist. Für die Schreibprozesse selbst scheinen die Dinge indes anders zu liegen, je nach Situation und Akteursperspektive komplizierter oder unproblematischer. Denn es können sich mehrere Personen durchaus auch an der literarischen Texterstellung beteiligen und es können sogar Dinge wie das Papier (doppelbrüchig, bereits beschrieben, zu groß, zu klein etc.), die Feder oder die (Charakteristik, Lesbarkeit bzw. Unlesbarkeit der) Handschrift hinzutreten und sogar selbst zu Akteuren werden. Gewiss kann eine kratzende Feder dem flüssigen Schreiben Widerstand entgegensetzen, im Vortrag soll ihr und den übrigen Dingen des heterogenen Ensembles, das man

„Schreib-Szene“ bzw. „Schreibszene“ (Campe bzw. Stingelin) genannt hat, versuchsweise aber so viel Handlungsfähigkeit zugestanden werden, dass man sie als Akteure ansprechen kann. Was am Ende eines solchen pluriaktoralen Schreibprozesses herauskommt, lässt sich sicherlich mit einem Autornamen versehen und zum Werk erklären, es wird aber nur selten das Produkt *eines* Urhebers sein. „Literarisches Schreiben“ erscheint dann zuletzt als Komplexion aus individuellen oder kollektiven Schreibprozessen und deren Darstellung.

Martina Scholger (Graz)

Die Notiz als Gedankenexperiment in der Konzeption von Kunstwerken

Handschriftliche Notizen erlauben einen sehr persönlichen Einblick in die Arbeitsmethoden und Schaffensprozesse eines Künstlers, die in ihrer ungeschliffenen Form der Öffentlichkeit meist verborgen bleiben. Hier wachsen flüchtige Gedanken zu ausgereiften Werkkonzepten heran, Einflüsse aus Literatur, Musik und Kunst geben entscheidende Impulse, die im Werk reflektiert und kommentiert werden. Anders als in der literarischen Textproduktion steht hier nicht der finale Text im Zentrum, sondern vielmehr das Konzept, das in einer physischen Manifestation münden kann. Dieser nicht-literarischen Form des Schreibens und des visuellen Ausdrucks gilt es auf den Grund zu gehen und das Notizbuch in seiner Ästhetik als eigenes (Meta)kunstwerk zu betrachten.

Das zu untersuchende Korpus besteht aus den 35 Notizbüchern des österreichischen bildenden Künstlers Hartmut Skerbisch (1945-2009). Diese nutzte der Künstler über einen Zeitraum von fast 40 Jahren für die Konzeption und Entwicklung seiner künstlerischen Ideen, seiner Gedankenexperimente sowie die Detailplanung seiner ausgeführten Kunstwerke, sowohl in schriftlicher als auch grafischer Form. Auf den Spuren der Assoziationsprozesse des Künstlers wurden die Notizbücher mit digitalen Methoden erschlossen, um den Weg von der Notiz zum Konzept hin zum physischen Kunstwerk nachzuzeichnen.

Der Vortrag befasst sich zunächst mit den Charakteristika von Notizbüchern und dem Zweck von Notizen als Ideenspeicher für künstlerische Werkkonzepte. Auf Basis dessen werden Überlegungen zur digitalen Repräsentation dieser besonderen Form nicht-literarischer Textproduktion gezeigt. Dazu werden Methoden aus der Editionswissenschaft – besonders der critique génétique – entsprechend auf das Material angewendet und in den digitalen Raum transferiert. Die digitale Repräsentation der Notizen, besonders Textinterventionen und Schreibabläufe, erfolgt über den Standard der Text Encoding Initiative (TEI). Gerade bei Künstlernoteizen steht jedoch nicht die Textgenese, sondern vielmehr die Entwicklung einer künstlerischen Idee im Vordergrund, die über die Notizbücher dokumentiert wird. Erst durch die zusätzliche Anwendung semantischer Technologien entsteht ein Informationsnetzwerk, das die individuellen Einträge in einen breiteren Werkkontext einbindet. Schließlich werden Ergebnisse aus der digitalen Edition (<https://gams.uni-graz.at/skerbisch>) der Notizbücher von Hartmut Skerbisch präsentiert, die den Weg von der konzeptionellen Notiz zur künstlerischen Manifestation zeigen.

Rita Rieger (Graz)

Schrift-Bild-Szenen. Analyse, Darstellung und Entfaltung von Bewegung in Tanztexten

Tanztexte fungieren als Darstellungsmedium und Analyseergebnis spezifischer Tanzkonzepte und verkörpern zugleich Spuren kultureller Schreibpraktiken, deren Bedeutung im Speichern von Bewegungswissen liegt, aber auch die explorative und kreative Seite des Schreibens umfasst. Letzteres zeigt sich darin, dass choreografisches Schreiben mit ikonischen Aufzeichnungen wie mit diskursiven Beschreibungen operiert, um Bewegung als labile Konstellation von Körper, Raum und Zeit für Lesende zur Disposition zu stellen. Ziel des Beitrages ist es, das analytische und konstellative Moment

choreografischer Schreibpraktiken in ihrer wechselseitigen Bedingtheit anhand Anne Teresa de Keersmakers *A Choreographer's Scores* zu beschreiben. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass aus der Konstellation verschiedener Darstellungsmedien bezogen auf die Analyse einzelner Tanzsequenzen Schrift-Bild-Szenen resultieren, die die Mehrdimensionalität und Dynamik von Tanzschriften konstituieren. Dies soll in folgenden Schritten aufgezeigt werden: 1) wird aus schrifttheoretischer und tanzwissenschaftlicher Perspektive der Begriff ‚Notation‘ als Bezeichnung für lautsprachenneutrale Schriften eingeführt. In Anschluss an Nelson Godmans Verwendung des Begriffs lösen aktuelle tanzwissenschaftliche Studien ‚Notation‘ aus dem Bereich einer rein normativen Verwendung und erweitern ihn für die Beschreibung der Gestaltung künstlerischer Prozesse (Brandstetter/Hofmann/Maar 2010; Jeschke 2010); 2) werden mithilfe aktueller Schrifttheorien die Semantizität der Schrift ebenso wie die räumliche Anordnung und Gerichtetheit der Lineaturen oder piktoralen Elemente als Konstituenten mehrdimensionaler Texte charakterisiert (Kogge 2006, Krämer/Totzke 2012); Im Anschluss werden 3) die aus der konstellativen Tätigkeit des choreografischen Schreibens resultierenden Schrift-Bild-Szenen anhand exemplarischer Beispiele näher beschrieben und 4) auf ihre kulturellen Funktionen hin analysiert, die von Memorierungshilfen einzelner Schritte bis hin zur ornamentalen Funktion einzelner Schrift-Bild-Szenen reichen können.

Brandstetter, Gabriele/Hofmann, Franck/Maar, Kirsten (2010): „Einleitung - Notationen und choreographisches Denken“. In: dies. (Hg.): *Notationen und choreographisches Denken*. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach, 7–26.
 Jeschke, Claudia (2010): „Tanz-Notate: Bilder. Texte. Wissen“. In: Brandstetter, Gabriele/Hofmann, Franck/Maar, Kirsten (Hg.): *Notationen und choreographisches Denken*. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach, 47–65.
 Kogge, Werner (2006): „Elementare Gesichter: Über die Materialität der Schrift und wie Materialität überhaupt zu denken ist“. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Fink, 85–101.
 Krämer, Sybille/Totzke, Rainer (2012): „Einleitung“. In: Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie Verlag, 13–35.

Cornelia Ortlieb (Erlangen/München)

Korrespondenzen mit Objekten

Aus der Perspektive literaturwissenschaftlicher Objektforschung untersucht der Beitrag das Verhältnis von Ding und Schrift beim Austausch von Briefen und Billets am Beispiel von Briefwechseln Goethes, Mallarmés und Georges. Dabei geht es besonders um die 'Beigaben' und 'Beiwerke' von Briefen und um die jeweiligen Schreibformen, die sich an materielle Gegenstände anlagern, sie rahmen oder überhaupt erst konstituieren.

Sabine Dengscherz (Wien)

Perlen tauchen und Perspektiven puzzeln. Zu Potentialen und Anforderungen interdisziplinärer Arbeit in der Schreibwissenschaft

Schreiben als eine mentale, soziale Tätigkeit, die materielle Sprach-Spuren hinterlässt, kann aus unterschiedlichen Erkenntnisinteressen betrachtet werden, die jeweils auf spezifische disziplinäre Hintergründe verweisen. Ausgehend vom Zieltext als Produkt lassen sich (u.a. mit Hilfe von linguistischen und translationswissenschaftlichen Einsichten) spezifische Anforderungen reflektieren, die beim Schreiben bewältigt werden müssen. Dabei spielen auch Vorerfahrungen und die damit einhergehenden Kompetenzen der Schreiber*innen eine Rolle – und damit auch bildungswissenschaftliche und schreibdidaktische Fragestellungen. Schreibprozesse werden als kognitive Prozesse und soziale Aktivitäten erforscht, hier kommen u.a. Kognitionswissenschaft und Sozialwissenschaft ins Spiel, auch im Hinblick auf die Zusammenhänge zwischen Sprache, Schreiben und Denken, u.a. auch in mehrsprachigen Kontexten, wo sich auch Mehrsprachigkeitsforschung und Sprachlehr- und Lernforschung einbringen (können).

Für die Zusammenführung von Ergebnissen und Konzepten aus unterschiedlichen Disziplinen braucht es klare Perspektiven, wenn die Interdisziplinarität über eine eklektische Zusammenschau hinausgehen soll. In meinem Vortrag möchte ich darüber reflektieren, was unterschiedliche Perspektiven und die damit einhergehenden Erkenntnisinteressen durch interdisziplinäre Herangehensweisen jeweils für die Schreib(prozess)forschung leisten können (bzw. bereits geleistet haben). Aufbauend auf Ergebnissen aus dem FWF-Projekt PROSIMS (Strategien und Routinen für professionelles Schreiben in mehreren Sprachen) möchte ich exemplarisch ausführen, wie gerade auch die Kombination unterschiedlicher Perspektiven zu einem reichhaltigeren und plastischeren Bild von Schreibprozessen sowie Teilaktivitäten innerhalb diesen Schreibprozessen führen kann.

Daniel Perrin (Zürich)

Mehrmethoden-Ansätze für Langzeit-Ethnographie in der Schreibforschung am Beispiel der Digitalisierung journalistischer Textproduktion

Was tun Journalisten genau, wenn sie schreiben? Warum tun sie es so? Und wie ändert sich journalistische Textproduktion mit fortschreitender Digitalisierung? Empirisch fundierte Antworten auf solche Fragen tragen dazu bei, medienlinguistische Schreibtheorien an den Schnittstellen von Sprach-, Medien- und Kommunikationswissenschaft zu präzisieren. Zugleich können sie der Praxis Grundlagen liefern, das eigene Tun zu reflektieren und weiter zu entwickeln. Soll zudem das Wissen aus der Praxis systematisch in Forschungsprojekte mit eingebunden werden, bietet sich ein inter- und transdisziplinärer Forschungsrahmen an. Einen solchen Rahmen spannt der vorliegende Vortrag auf.

Einleitend begründe ich den Einsatz von Inter- und Transdisziplinarität aus schreibtheoretischer Perspektive (Teil 1). Der Erklärung und Veranschaulichung dieses Zugangs dient der Forschungsgegenstand kollaborative Textproduktion in Redaktionen. Der Gegenstand wird hier untersucht als Praktiken, Phasen und Skalierung von situierter Aktivität in dynamischen Kontexten (2). Zur Datengewinnung und -analyse wird der Mehrmethodenansatz der Progressionsanalyse genutzt. Er erfasst materiale, kognitive und soziale Aspekte kollaborativer Textproduktion so, dass aus den Praktiken individueller Sprachteilhaber auf organisationale und gesellschaftliche Strukturen geschlossen werden kann (3).

Befunde zeigen einerseits eine großflächige Entwicklung journalistischer Textproduktion in Richtung des beiläufigen, ubiquitären und fragmentierten Schreibens in sozialen Medien und Datenbanken wie Twitter. Andererseits wird deutlich, dass sich neue Nischen öffnen für fokussiertes und multimodales Schreiben (4). Das Fazit auf der Ebene des Forschungsgegenstands: Schreiben als Schlüsselkompetenz im Journalismus wird vielschichtiger. Das Fazit auf der Metaebene von Wissenserzeugung und -transformation in der Schreibforschung: Inter- und transdisziplinäre Analysen ermöglichen eine empirisch basierte Weiterentwicklung von Theorie zum Schreiben und deren Vermittlung im Berufsalltag einer Arbeitswelt im Umbruch.

Marlies Whitehouse (Zürich)

Schreiben zwischen den Kulturen interdisziplinär erforschen. Ein Deutsch-Japanisches Beispiel

Beim übersetzenden Schreiben, insbesondere literarischer Texte, müssen Kompromisse, Anpassungen, Abweichungen und Ungenauigkeiten in Kauf genommen werden. Dafür verantwortlich sind sprachsystembedingte Differenzen und Unvereinbarkeiten, aber auch der unterschiedliche kulturelle Hintergrund von Ausgangs- und Zieltext. Während der erste Aspekt profund erforscht ist, ist der Sprache als Teil der Kultur beim Übersetzen vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt worden. Interdisziplinäre Ansätze sind nötig.

Basierend auf der Analyse zahlreicher japanischer Übersetzungen von Franz Kafkas «Die Verwandlung» (Whitehouse, 2004), die zwischen 1952 und 2015 publiziert wurden, untersuche ich, wie der kulturelle Hintergrund beim übersetzenden Schreiben in der Translation reflektiert ist und wie die persönliche Textinterpretation der Übersetzenden die LeserInnen und ihre Lesart des Textes beeinflussen kann (Nakazawa, 1989).

In meinem Vortrag beginne ich mit der Erörterung der Forschungsfrage (Teil 1) und gebe anschliessend einen Überblick über die japanische Rezeption von Franz Kafkas Werk, die in eine für Japan schwierige Zeit fällt (Teil 2). Auf der Grundlage der japanischen Übertragungen des Texts «Die Verwandlung», verwende ich unter anderem kontrastive Textlinguistik (Koller, 2001), um zu zeigen, wie die Translation durch die persönliche Einstellung des Übersetzers/der Übersetzerin gegenüber dem Ausgangstext sowie durch seinen/ihren kulturellen Hintergrund beeinflusst wird (Teil 4). Abschliessend wechsele ich die Perspektive, vom Schreiben zum Lesen, und diskutiere, was diese Resultate bedeuten für die Lektüre von übersetzten Texten und für ihre Interpretation in der Literaturwissenschaft (Teil 5).

Koller, W. (2001). Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung – in den 70er-Jahren und heute. In G. Thome, C. Giehl & H. Gerzymisch-Arbogast (Eds.), *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers* (Vol. 2, pp. 115–130). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Nakazawa, H. (1989). Übersetzungsprobleme der deutschen Literatur in Japan am Beispiel von Kafka. *教養学科紀要*., 22, 87–104.

Whitehouse, M. (2004). *Japanische Lesarten von Franz Kafkas "Die Verwandlung"*. München: Iudicium Verlag.

Elke Höfler (Graz)

Digitale Bild-Text-Konstrukte: Schreiben aus trans-, inter-, multi- und symmedialer Perspektive

Schreiben gilt neben Lesen und Rechnen als eine der drei etablierten Kulturtechniken und meint damit mehr als nur das Aufzeichnen von Buchstaben. Im, wenngleich der Begriff umstritten und zu diskutieren ist, sogenannten *digitalen* Zeitalter wird gerne eine vierte Kulturtechnik postuliert, für die eine einheitliche Bezeichnung jedoch fehlt. Dass sich jedoch in der heutigen digital dominierten Zeit auch das Schreiben verändert hat, soll der vorliegende Beitrag zeigen und dabei sowohl auf den Prozess des Schreibens als auch das Produkt des Schreibens fokussieren, wobei eine trans-, inter-, multi- und symmediale Perspektive eingenommen wird, um Implikationen für eine Medienbildung im weitesten Sinne abzuleiten.