

Rausch oder Realität? Zur kleinen Poetik literarischer Durststrecken in John von Düffels *Wovon ich schreibe*

David-Christopher Assmann

Woher kommt die literarische Produktivität?

Er hatte gewußt, daß ihn das Treffen [...] inspirieren würde. Seit langem hatte er nicht mehr so flüssig, so aus einem Guß geschrieben. Er mußte weit [...] zurückdenken, um sich an einen vergleichbaren Schaffensrausch zu erinnern. Soviel Energie, soviel Arbeitselan hatte er sich selbst kaum mehr zugetraut. Er fühlte sich wie neu geboren.¹

Am 19. Juni 2008 spricht John von Düffel als „Poetikprofessor“² an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg zum Thema *Literatur und Sport*. Die Vorlesung ist die zweite in einer Folge von insgesamt vier Vorträgen, die er im Rahmen der Poetik-Professur am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft zwischen dem 12. Juni und dem 10. Juli hält.³ Er reiht sich damit in eine Linie „namhafte[r] Autorinnen und Autoren“ ein, die der Lehrstuhl seit 1986 an die Universität einlädt, um dort „öffentliche Vorträge zu halten und in Seminaren mit Studierenden zu diskutieren.“ Ein Forschungskolloquium zum Thema *Körper – Kultur – Familie im Werk John von Düffels* schließt die Professur am 11. und 12. Juli im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia ab.⁴ Hatte Düffel in der ersten Vorlesung noch die Frage der *Kunst des Ich* erörtert, um in den letzten beiden Vorlesungen schließlich über *die erfundene Familie* und die Unterscheidung zwischen *epischer und dramatischer Zeit* zu sprechen, geht es der zweiten Vorlesung um Grundsätzliches: „Woher kommt die literarische Produktivität?“⁵ lautet die Leitfrage, die sich Düffel am Anfang seiner Reflexionen über den Zusammenhang von *Literatur und Sport* stellt. Während der Schwerpunkt der drei anderen Vorlesungen also grob auf eher thematischen Aspekten oder ästhetischen Fragen liegt, scheint es in der zweiten Vorlesung mithin um im engeren Sinne das zu gehen, was am Schreibtisch passiert, passieren sollte oder eben gerade irgendwie nicht passiert.

Wenn nun der Titel des vorliegenden Bandes nach Durststrecken fragt, lenkt dies vielleicht zunächst oder vor allem den Blick auf die Frage, wie in literarischen Texten Durststrecken ästhetisch gestaltet und geformt werden. Ein Hinweis darauf, welche Bedeutung Durststrecken

¹ Düffel 2004: 104-105. An anderer Stelle (218) ist sogar von „Durststrecken“ die Rede, aber das ist eine andere Geschichte.

² Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2009a.

³ Siehe Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2009b.

⁴ Das Thema des Kolloquiums überrascht in Bezug auf John von Düffel nicht. Siehe Deupmann 2008, Hagel 2008, Stricker 2003 und Sareika (Hg.) 2007.

⁵ Düffel 2009: 45 (Seitenzahlen daraus im Folgenden in runden Klammern im Text).

für das literarische Leben insgesamt haben, ist indes nicht nur mit eben dieser Frage nach literarischen Transformationen ‚in den Texten‘ gegeben, sondern auch damit, inwieweit Autorinnen im Rahmen ihres mehr oder weniger schöpferischen oder vielleicht doch gar nicht so kreativen Schaffensprozesses selbst ‚Strecken des Durstes‘ erfahren, mit ihnen umgehen und sie schließlich (vielleicht) überwinden. In diesem Sinne möchte ich vorschlagen, John von Düffels zweite Poetikvorlesung und die darin verhandelte Frage nach dem Woher der literarischen Produktivität als eine aktuelle poetologische Reflexion des Umgangs mit solchen ‚literarischen Durststrecken‘ zu lesen. Was meint hier ‚Durststrecken‘ und welche Relevanz haben sie im Rahmen von Düffels Erörterung literarischer Produktivität am Schreibtisch? Um dieser Frage nachzugehen, beschreibe ich zunächst die Unterscheidung zwischen Rausch und Realität, die die zweite Vorlesung strukturiert (1. und 2.), um daran anschließend zu skizzieren, wie Düffel gerade diese Unterscheidung zur Markierung seines Textes als Poetikvorlesung verwendet (3. und 4.). Dabei wird sich zeigen, dass die zweite Poetikvorlesung sich insofern als eine Poetik der Durststrecken lesen lässt, als sie diese als konstitutiv an literarischer Produktivität beteiligt versteht.

1. Rausch und Arbeit, harte Arbeit

Das, was mit *Literatur und Sport* als zweiter Vortrag angekündigt und überschrieben ist, wird durch eine Leitunterscheidung strukturiert. Düffel orientiert sich an zwei sich widersprechenden Prinzipien, die er als literarische Produktivität prägend ausmacht: das so genannte ‚Rauschprinzip‘ und das ‚Realitätsprinzip‘. Demnach gibt es zwei Grundsätze, nach denen Autoren am Schreibtisch produktiv sein können. Für das Prinzip des Rauschs steht (wie könnte es anders sein) das ‚Genie‘, für das das Schreiben „nicht schwere Arbeit“ (47) ist, da es „von Inspiration beflügelt, zeitlos, schrankenlos, nicht von dieser Welt“ (47) schreibt und damit gleichsam im schöpferischen Rausch literarische Kunstwerke erschafft.

Das Genie erlebt extreme Momente von ekstatischer, überbordender geistiger Kraft, und dann wieder Momente tiefster Auslöschung, nach denen es sich wie Phoenix aus der Asche erhebt usw. Es ist [...] das orakelartige Medium einer in letzter Instanz göttlichen oder dämonischen Inspiration und produziert in Schüben, in schaffensepileptischen Anfällen. (47)

Das „Genie“ kennt demnach keine drückenden Strapazen („schwere Arbeit“), sondern erfährt nicht kontrollierbare („schaffensepileptische[-]“) kreative Einfälle („Inspiration beflügelt“) in außergewöhnlichen Augenblicken. Der Autor ist hier lediglich das „Medium“ einer außer ihm stehenden Kraft, einer „göttlichen oder dämonischen Inspiration“. Er kann sich gewissermaßen nicht gegen seine Genialität wehren; sie „passiert“ (61) ihm gleichsam einfach – und er erlebt umgekehrt dann, wenn kreative „Schübe[-]“ oder „Anfälle[-]“ ausbleiben, „Momente tiefster Auslöschung“. Der Autor stellt demnach eine „Ausnahme-Existenz mit allen Höhen und Tiefen“ (47) dar und lebt „über den Dingen“ (47) ein „extremes, extrem anderes Leben“

(47). Der Autor, der hingegen eher dem Realitätsprinzip am Schreibtisch zuzuordnen ist, muss demgegenüber den Alltag „durchmachen“ (47) wie jeder Normalsterbliche auch:

[Er; DCA] nimmt sein Schicksal in die eigene Hand, übernimmt die Verantwortung für sich und seine Fähigkeiten und organisiert sie als Subjekt des eigenen Arbeitsprozesses und nicht als einer, der [...] darauf wartet, daß ‚es‘ ihn überkommt. (61-62)

Der Autor ist hier also als Subjekt handelnd im „eigenen Arbeitsprozess[-]“ aktiv. Überhaupt hat es dieser Autorentypus beim Verfassen von Literatur mit „Arbeit[-]“ (und nicht mit Eingebung) zu tun und muss dabei auf seine eigenen, erworbenen, angeeigneten „Fähigkeiten“ zurückgreifen, da nur diese ihm für seine literarische Arbeitsproduktivität zur Verfügung stehen. Er ist ein „eigenverantwortlicher Akteur, der [...] plant, handelt und die Konsequenzen zu tragen hat“ (47), also nicht darauf wartet, dass ihm von einer außer ihm stehenden Quelle Inspiration zufliegt. Während der Autor im Rauschprinzip mithin jenseits seiner „Geniestreiche[-]“ (54) nichts gegen Durststrecken tun kann – er ist dann eben nicht kreativ, befindet sich in einem ‚Tief‘ und kann nichts schreiben –, gehören sie für den Autor des Realitäts- oder (wie man auch präzisieren könnte) Arbeitsprinzips zum Alltag: Da ihm nicht alles „handstreichartig gelingt“ (54) und er das weiß, stellt er sich darauf ein, mit „Schwierigkeiten und Probleme[n]“ (54) beim Schreiben umgehen zu müssen. Seine Arbeit ist auch und gerade „von Ängsten des Scheiterns und Versagens geprägt“ (54) und eine Aufgabe besteht infolgedessen darin, mit der „rote[n] Warnlampe der Krise“ (54) jeden Tag wieder aufs Neue fertig zu werden.

Und genau im Auseinanderfallen dieser zwei Prinzipien öffnet John von Düffel nun die Tür zu seinem Werkstattbericht über das, was am Schreibtisch wirklich passiert. Denn auch wenn es „in der Arbeit rauschhafte Momente“ (52) gebe, habe er die Erfahrung gemacht, dass es letztlich keinen literarischen Text gebe, „der in einem Rausch geschrieben worden ist, jedenfalls keinen ernstzunehmenden“ (52). Wende man die theoretischen Produktivitätsprinzipien des Rauschs und der Realität in die Praxis, erkenne man vor allem eines: „Jeder Roman ist Arbeit, harte Arbeit“ (52).

Denn schon nach den ersten Seiten weiß man es nicht nur theoretisch, man spürt es auf schmerzlichste Weise, daß sich auch dieser Roman eben nicht in einem Rausch und Rutsch so dahinschreiben lässt, sondern daß ein zähes Stück Arbeit vor einem liegt. (69)

Zur Arbeit am Roman gehöre notwendigerweise die Erkenntnis, dass das Schreiben ein mühevoller Prozess sei, der ein quälendes, zeitlich ausgedehntes Verfahren sein könne (sein müsse). „Wer sich an den Schreibtisch setzt mit der Erwartung, sich selbst als Supergenie zu entdecken, wird zwangsläufig scheitern“ (55). Das Schreiben gehe dem Autor in der Regel eben gerade nicht „leicht, glatt und genialisch von der Hand“ (54). Die sich unweigerlich einstellenden Schwierigkeiten und die Einsicht, dass ein Roman sich nicht „dahinschreiben lässt“, zwingen den Autor geradezu dazu, sich so einzurichten, dass diese Durststrecken überwunden werden. Ein Roman müsse, verstehe man ihn als Arbeit und nicht als Werk göttlicher Inspiration, geplant, organisiert und strukturiert werden – und Voraussetzung dafür

sei, dass „ein Autor sich klar darüber werden [muss; DCA], wie er am besten arbeiten kann“ (62). Dabei gehe es auch nicht um eine möglichst inspirierende Atmosphäre, sondern eher um die Einrichtung eines Arbeitsalltags, in dem der literarisch tätige Autor „sich mit seinen Fähigkeiten entfalten kann“ (62). Der Alltag werde am besten „ganz in den Dienst [der; DCA] [...] Sache“ (66) des Schreibens am Text eingerichtet.

Ich richte alles – meine Ernährung, meine Schlafgewohnheiten, meine Zeiteinteilung, mein soziales Leben – auf dieses eine Ziel aus und unterlasse alles, was das Erreichen dieses Ziels behindert oder gefährdet, kurzum, ich ordne alles dem Ziel, diesen Roman zu schreiben, unter. (66)

Um Durststrecken, Störungen und andere Schwierigkeiten zu überwinden oder gar zu vermeiden, ließen sich etwa verschiedene Arbeitsrhythmen bis hin zu spezifischen Marotten der Ernährung unterscheiden, die alle als Planung, Disziplinierung und Strukturierung dem Zweck dienen würden, „Lähmungen oder Stillstand“ (62) im Arbeitsprozess zu verhindern und mit dem Schreiben möglichst flott voranzukommen. „Denn Romane [...] werden nicht im Rausch, sondern in der Realität geschrieben“ (58).⁶ Auch wenn es ohne Frage einzelne rauschhafte Momente während des Schreibens immer wieder gebe, werde über das Gelingen und die Qualität eines literarischen Textes hingegen im Realitätsprinzip entschieden:

[Man braucht Disziplin, Struktur, Willen; DCA] nicht für den Rausch, sondern für die Realität, nicht für die produktiven, euphorischen Stunden, sondern für die Stunden des Stockens, des Stillstands, des drohenden Scheiterns, wenn kein Ende in Sicht ist und einem niemand helfen kann. (71-72)

Jeder Autor, der erkannt habe, dass das Schreiben eines Romans „ohne [...] Härten“ (54) nicht gehe, werde „planvoll“ (58) an seine „Arbeitsfelder“ (58) herangehen und sie sich durchdacht einteilen, um auf dem langen Weg bis zum Ende durchzuhalten. Einen Roman zu schreiben, sei eine Frage der Arbeit, der Struktur und der Disziplin. Im Rausch entstehe demgegenüber kein literarischer Text oder zumindest kein ästhetisch gelungener, denn das Können des Autors zeige sich erst in denjenigen Momenten, in denen „es nicht läuft“ (53) und die Durststrecken und Probleme literarischer Produktivität „sich hoch auftürmen“ (53).

2. Poetikvorlesung

John von Düffel ist nicht der erste und schon gar nicht der einzige Autor, der „unermüdlich und in hoffentlich ernüchternder Weise“ (68) in einer Poetikvorlesung über „simple Erkenntnis[se]“ (55) des literarischen Schreibens reflektiert. Die Bamberger Vorlesungen stehen in einer

⁶ Düffels ‚geglückter Tag‘ sieht wie folgt aus: „Morgens von 6:30 Uhr bis 10:00 Uhr eine Seite schreiben, dann eine gute Probe bis 14:00 Uhr, ein bißchen telefonieren und Post erledigen im Büro, abends am [...] Rhein entlang nach Hause radeln und ein gutes Buch lesen“ (Kritische Ausgabe 2000: 52).

Tradition von Poetikvorlesungen, deren Ursprung in Deutschland an der Goethe-Universität Frankfurt von Ingeborg Bachmann gelegt worden ist.⁷ Die *Stiftungsgastdozentur Poetik* im „traditionsreichen Hörsaal VI des Uni-Campus Bockenheim“ wird 1959 eingerichtet und gibt nahezu in jedem Semester einem bedeutenden „Dichter oder auch Literaturkritiker“ die Gelegenheit, sich „in einem fünf- bis sechsteiligen Vorlesungszyklus über eine von ihm selbst zu stellende Frage der zeitgenössischen Literatur theoretisch darstellend zu äußern.“⁸ Mittlerweile gibt es eine Vielzahl vergleichbarer Vorlesungen an Universitäten in Deutschland, Österreich und der Schweiz.⁹ Sie alle vertreten den Anspruch, den Austausch zwischen einerseits der akademischen Forschung und Lehre beziehungsweise einem breiteren, literarisch interessierten Publikum und andererseits den in der literarischen Praxis tätigen Autoren zu fördern. Diese *Poetik der Autoren* dient folglich immer mehr oder weniger der Idee, (auch jenseits der akademischen Perspektive) einer interessierten Öffentlichkeit Aufschlüsse darüber und Einblicke darin zu geben, wie Literatur ‚gemacht‘ wird. Man könnte sagen, dass Poetikvorlesungen zum einen als Ausdruck eines allgemeinen Leserinteresses an dem zu verstehen sind, das ‚hinter‘ den öffentlich sichtbaren Darstellungen vom Schreiben ‚wirklich‘ passiert.¹⁰ Zum anderen erhofft sich der Leser „nachweislich beglaubigte, zuverlässige, wahre und endgültige Antworten nach dem Sinn und Wesen des Kunstwerks“.¹¹ Immer geht es der Poetikvorlesung letztlich also um mehr oder weniger ‚authentische‘ Einblicke hinter die Kulissen der Literatur aus erster Hand und es ist dieser Anspruch, der dann möglicherweise das bestimmt, was ihre je spezifische „Denk-, Sprech- oder Schreibweise“¹² ausmacht.

Wie der Audiomitschnitt der Vorlesung¹³ an der Universität Bamberg erkennen lässt, trägt John von Düffel seinen zweiten Einblick hinter die Kulissen seiner Romane, wie die drei anderen auch, frei vor¹⁴ und orientiert sich dabei an Stichworten, die zum Teil ausformulierten Charakter zu haben scheinen. Die schriftliche Fassung, wie sie kein Jahr später unter dem Titel *Wovon ich schreibe. Eine kleine Poetik des Lebens* erscheint, basiert auf der Transkription dieses Audiomitschnitts und ist von Düffel „über- und ausgearbeitet“ (nicht paginiert) worden, um die „zahlreichen Anregungen und Gespräche“ (nicht paginiert) im Anschluss an die Vorträge und im Rahmen des abschließenden Kolloquiums aufnehmen zu können. Auf den ersten Blick

⁷ Poetikvorlesungen stehen selbst wiederum in einer Traditionslinie theoretischer und kritischer Reflexionen über das Dichterische, Literarische, Poetische, die bis in die Antike zurückreicht. Siehe umfassend Schmitz-Emans u.a. (Hg.) 2009.

⁸ Alle Zitate nach Goethe-Universität Frankfurt 2009. Siehe speziell zu den Frankfurter Poetikvorlesungen Volk 2003.

⁹ Um willkürlich weitere solcher Poetikvorlesungen neben denen in Frankfurt und Bamberg aufzuzählen, nenne ich hier nur Göttingen, Leipzig, Augsburg, Innsbruck und Zürich.

¹⁰ Vgl. Volk 2003: 67. Bei seiner Klassifikation von Poetikvorlesungen argumentiert Ulrich Volk dann allerdings auf der Grundlage der jeweiligen Autorintention.

¹¹ Volk 2003: 395.

¹² Schmitz-Emans u.a. 2009: VIII.

¹³ Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf den Audiomitschnitt, wie er auf der Homepage des Bamberger Lehrstuhls für Neuere deutsche Literaturwissenschaft veröffentlicht ist. Siehe Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2009b.

¹⁴ Siehe entsprechend die Danksagung am Ende der schriftlichen Fassung (nicht paginiert).

lassen sich wenige und dann nur die mehr oder weniger üblichen Unterschiede zwischen der etwa 45 minütigen Audioversion und der ausgearbeiteten, 42 Seiten einnehmenden schriftlichen Fassung erkennen (41-82). Ein grober Abgleich der beiden Versionen zeigt, dass Düffel die mündliche Version vor allem literalisiert, das heißt einige Sätze und Ausdrücke als Ankerpunkte zum Teil Wort für Wort übernimmt, um diese dann weiter auszuführen, so dass ein schriftlich-komplexer, lesbarer, homogener Text entsteht. Ebenso wie die Reihenfolge der Vorträge insgesamt, entspricht dabei im Überblick auch die grundsätzliche Struktur und Anordnung der Themenaspekte in der zweiten Vorlesung der ausgearbeiteten Fassung. Kein Themenaspekt der Audioversion fällt in der schriftlichen Fassung weg.¹⁵

Genauso wie der erste (*Die Kunst des Ich* ist mit *Über Leben und Lesen* konkretisiert) und der dritte Vortrag (*Die erfundene Familie* wird mit *Vom Schreiben am lebenden Sujet* unterschrieben) hat auch die zweite Vorlesung einen Untertitel erhalten: *Literatur und Sport* wird durch *Der Autor als Sportler, der Roman als Marathon* spezifiziert und deutet genau damit auf eine programmatische Präzisierung dessen hin, worum es Düffel in dieser Vorlesung geht: Rausch und Realität. Lässt man den Sport-Aspekt¹⁶ dieses Titels und die daran anknüpfenden Ausführungen im Text selbst einmal außen vor und vergleicht die Audio- und Textfassung lediglich im Hinblick auf die Verwendung der Unterscheidung von Rausch und Realität in dem von mir skizzierten Sinne, ergibt sich eine nachträglich signifikant quantitative und damit zusammenhängend auch qualitative Aufwertung dieser Prinzipien-Unterscheidung im ausgearbeiteten Text. Besonders augenscheinlich wird dies an dem nachträglich eingefügten Abschnitt über Friedrich Nietzsche und dessen Unterscheidung von Dionysischem und Apollinischem in der *Geburt der Tragödie*.¹⁷ Dieser Bezug wird in der Audiofassung weder durch den Verweis auf Nietzsche als Autor(-label) noch als unmarkiertes Zitat eingeführt. Während Düffel für seinen Vortrag offensichtlich noch nicht an diese Traditionslinie gedacht hat, versteht er die ästhetischen Triebe des dionysischen Rausches und der apollinischen Ordnung, Struktur und Formgebung nun als „lebenspraktische Prinzipien [...], die den Arbeitsalltag des Schriftstellers und sein Selbstverständnis charakterisieren“ (48). Die Einführung der Unterscheidung zwischen Rausch- und Realitätsprinzip (vgl. 47), die ohne Nietzsche auskommt, entspricht dabei noch der Audiofassung. Anknüpfend an Nietzsche folgen dann auffallend häufig immer wieder zum Teil nur einen Satz umfassende Einschübe, die das, was Düffel ausführt und erläutert, noch einmal (wie kurz auch immer) vor dem Hintergrund der Unterscheidung zwischen Rausch und Realität einordnen und versuchen zu systematisieren.¹⁸ Zentraler Kernpunkt dieser abstrahierenden Einordnungen von persönlichen

¹⁵ Eine Ausnahme bildet neben den einleitenden Worten über die am selben Abend stattfindende Fußballpartie der Europameisterschaft (00:00:00 – 00:00:40“) vor allem das (auffällige?) Auslassen Thomas Bernhards als Beispiel für schriftstellerische Arbeitsordnung und -disziplin (00:18:30 – 00:19:06“).

¹⁶ Siehe speziell dazu und zu dem damit verbundenen Aspekt des Schwimmens: Düffel 2000 und Düffel 2002a.

¹⁷ Ich verweise hier nur auf die Ausgabe bei Reclam: Nietzsche 1993.

¹⁸ Dem neuen Abschnitt über Nietzsche (48-49) folgen weitere thematisch signifikante Einfügungen der Rausch/Realitäts-Unterscheidung, die so nicht im Audiomitschnitt vorhanden sind. Siehe die entsprechenden Stellen auf den Seiten 51, 53-54, 56-57, 58, 70-71, 72 und 79-80.

Erlebnissen und Anekdoten ist dabei die Erkenntnis nietzsches, so Döffel, dass „literarische Produktivität nicht aus Zuständen inspirativer Verzückerung besteht“ (48). Bezogen auf die Gegenwart lautet das dann bei Döffel:

[W]enn man [...] die landläufigen Dichterbilder betrachtet, muß man sagen, daß es eine übertriebene, geradezu fahrlässige Überschätzung des Dionysischen gibt – während die Ordnung, die Disziplin, die Strukturiertheit literarischer Arbeitsprozesse völlig unterschätzt, wenn nicht gar ausgeblendet wird. (48)

Die leichtfertigen Ansichten zum Rauschprinzip („fahrlässige Überschätzung“) würden also dazu führen, dass die geordnete, strukturierte Arbeit am Text („Strukturiertheit literarischer Arbeitsprozesse“), wie Döffel sein eigenes Schreib- und Produktionsprinzip charakterisiert, völlig „unterschätzt“ werde. Sich in einen Traditionszusammenhang mit Nietzsche stellend erkennt Döffel, nicht zuletzt auch flankiert von Thomas Mann und Goethe¹⁹, in der öffentlichen Wahrnehmung oder in den im Publikum kursierenden Vorstellungen von dem, was am Schreibtisch passiert, ein „fahrlässige[s]“ Ungleichgewicht: Rausch werde als Quelle oder Bedingung literarischer Produktivität überschätzt, während Realität von den Lesern gleichzeitig unterschätzt werde.

3. Mythen und Märchen

Diese leichte, aber (wie sich zeigen wird) bedeutsame Umgestaltung der schriftlichen Fassung gegenüber der mündlichen, ersten Version legt nun nahe, dass es Döffel offensichtlich um eine Präzisierung seines poetologischen Gedankens geht. Das Rauschprinzip ist nämlich offensichtlich nicht lediglich eine Arbeitsweise, ein Produktivitätsprinzip, sondern verweist darüber hinaus auch und vor allem auf „landläufige[-] Vorstellungen“ (61) des Publikums vom kreativen Schreiben am Schreibtisch, die mit dem, was dort ‚tatsächlich‘ passiert, indes wenig zu tun haben.

[J]edes ‚Making-Of‘, jede Entstehungsgeschichte, die von Romanen im Rock’n’Roll-Verfahren erzählt und Geniestreichen von Zauberhand, gehört in den Bereich der Mythen und Märchen, die darüber hinwegtäuschen, daß Schreiben harte Arbeit ist und eine Routine sowie ein hohes Maß an Disziplin erfordert. (54)

Döffel zieht hier die Unterscheidung von Realität und Rausch gleichsam aus der markierten Seite („Realität“) der von ihm unterschiedenen Produktivitätsprinzipien ‚Rausch‘ und ‚Realität‘ heraus.²⁰ Genau damit kann er dann zwischen den *realen* Schreibprozessen zum einen (Schreiben ist „harte Arbeit“) und den vorgestellten oder inszenierten („Making-Of“), jedenfalls aber kursierenden *Bildern* von Schreibprinzipien zum anderen (Romane im

¹⁹ Siehe zum Beispiel die Verweise auf den Seiten 45 (Thomas Mann) und 61-62 (Goethe).

²⁰ Vgl. dazu allgemein Baecker 1993.

„Rock’n’Roll-Verfahren“ und „Geniestreiche[-] von Zauberhand“) wiederum unterscheiden. Das Rauschprinzip meint hier denjenigen Aspekt der nun markierten Unterscheidung von ‚Realität‘ und ‚Inszenierung‘, den man mit „Dichterbild“ (45) oder „– neudeutsch ausgedrückt – Image des Dichters“ (45) bezeichnet. Diesen Vorstellungen und Image-Bildern steht das Realitätsprinzip gegenüber, das zunächst auf die je spezifische „Autordisposition[-]“ (49) verweist und das Schreiben „mühsam“ (54) macht. Wenn Düffel jetzt davon spricht, dass seine Poetikvorlesung „desillusionierend“ (53) sei, weil sie deutlich mache, dass eine „Stunde der Wahrheit‘ [...] elementar zum Arbeitsprozeß“ (53) gehöre, dann setzt er dabei voraus, dass ein wie auch immer gearteter ‚tatsächlich‘ ablaufender Schreibvorgang am Schreibtisch dargestellt oder inszeniert wird. Und die inszenierten Bilder sind dabei gleichzeitig in eine wie auch immer geartete hierarchische Relation zu dem gesetzt, was eben ‚tatsächlich‘ – jenseits der Inszenierung – vorgeht.²¹ Die Herstellungsebene am Schreibtisch ist demnach der Ort, an dem ‚tatsächlich‘ (‚real‘), unabhängig von irgendwelchen kursierenden Bildern gehandelt wird: der Autor sitzt am Schreibtisch und schreibt (oder auch nicht, weil er sich mit Durststrecken herumschlagen muss). Die Inszenierung (wahlweise durch den Autor oder durch den Literaturbetrieb) ist demgegenüber lediglich ein darstellungstechnisches Verfahren, das diese ‚tatsächliche‘ Handlung des Autors am Schreibtisch und dessen Produktivitätsprinzipien bloß (oder bestenfalls) ‚abbildet‘. Während es Düffel zunächst noch um Produktivitätsprinzipien zu gehen scheint, die beide (man müsste sagen: symmetrisch) auf einer ‚Realitätsebene‘ liegen und damit beide jeweils unterschiedliche Vorgänge am Schreibtisch beschreiben, wird die Unterscheidung zwischen Realitäts- und Rauschprinzip nun mit eben dieser Unterscheidung von ‚tatsächlicher‘ Herstellung und ‚hinzu kommender‘ Inszenierung enggeführt. Bei dieser Signifikat-Signifikant-Relation kann es, und hier sitzt Düffel mit seiner Unterscheidung von Rausch und Realität, zu Verzerrungen kommen. Die öffentlich kursierenden Bilder – gleich, welchen Ursprungs – stellen ihm zufolge nämlich nicht das dar, was sich ‚tatsächlich‘ auf der Ebene der Herstellung am Schreibtisch zuträgt (nämlich: Schwierigkeiten, Probleme, Durststrecken und der strategische Umgang mit ihnen). Das Rauschprinzip verweist in dieser Argumentationsschiene nun nur noch lediglich auf Darstellungen, Inszenierungen, auf „Mythen und Märchen“ (46) und ist die öffentlich dargestellte, von Autoren oder Verlagen inszenierte, vom Publikum vorgestellte oder zumindest irgendwie sichtbare (und dann: stereotype) Version vom kreativen Schreiben. Das Realitätsprinzip, wie es Düffel hier vorführt, verweist hingegen als ‚tatsächlich‘ wirksames Prinzip darauf, wie es ‚ist‘, wie es ‚tatsächlich‘ abläuft, wie Texte am Schreibtisch entstehen: Es geht um Düffels individuellen Werkstattbericht und nicht um weitere ‚Utopien‘.²² Das ‚Realistische‘ an diesem Prinzip ist dabei, dass es zwar auch „mit Mythisierungen und Stilisierungen vermischt“ (49) sei, Düffel im Rahmen seines Vortrags aber verspricht, diese „so weit wie möglich auf die Realitäten der Arbeit herunterzubrechen“ (49), so dass Einblicke jenseits aller Inszenierungen in die Schreibwerkstatt möglich würden. Genau mit dieser Absichtserklärung, Einblicke in die Werkstatt zu ermöglichen, gewissermaßen zum Signifikat durchzustoßen, markiert Düffel seinen Text mithin als Poetikvorlesung, wie

²¹ Siehe allgemein Rötzer 1994: 68.

²² Im Sinne von Lützeler 1994: 9.

sie als Institution in Frankfurt von Ingeborg Bachmann eingeleitet wird. Die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen dem, was am Schreibtisch passiert und gemeinhin verdeckt ist, und dem, wie dieses dem an bestimmten Erwartungen ausgerichteten Publikum in der Öffentlichkeit dargestellt wird, ist der zentrale Baustein dieser *Poetik der Autoren*. In Düffels zweiter Poetikvorlesung und in der dort von ihm asymmetrisch verwendeten Unterscheidung von Rausch und Realität expliziert sich die Idee, dass der Prozess des ästhetischen Schaffens, des Schreibens am literarischen Text nicht unmittelbar einsichtig ist und daher zu bestimmten, von der ‚Realität‘ abgelösten Vorstellungen von eben diesen ‚hinter den Kulissen‘ ablaufenden Prozessen der Herstellung von Literatur führt.

Um das zu leisten, um gewissermaßen die ‚hierarchische Relation‘ zwischen inszeniertem Rausch und dem in der Herstellung ‚tatsächlich‘ wirksamen Realitäts- oder Arbeitsprinzip inszenieren und aufrechterhalten zu können, muss Düffel dem Realitätsprinzip, wie er es verwendet, einen gleichsam realen, unverfälschten (Werkstatt-)Status einräumen. Dazu bedient er sich einer inszenierenden Authentifizierungsgeste²³, die das ‚So-Sein‘ der Vorgänge, des Schreibens am Schreibtisch schlicht feststellt, sich also gewissermaßen ein „privilegiertes Verhältnis zum Ursprung unterstellt“²⁴ und genau damit als Ausgangspunkt für seine Poetik dient. Als die eigentliche Handlung wird die Herstellung von literarischen Texten im Sinne des problembehafteten, durch Krisen und Durststrecken bestimmten Arbeitens am Schreibtisch aufgefasst. Die Darstellung oder Inszenierung dieser Schreibprozesse für die Leser erscheint dagegen als eine Abbildung, die lediglich hinzukommt. Durch die komplette zweite Vorlesung zieht sich denn auch das semantische Feld der „Wahrheit“ (53) als Realisierung des Operationsmodus dieser Geste: So ist etwa von der „bitteren Wahrheit“ (54), der „unliebsame[n] Wahrheit“ (59), von „Tatsache[n]“ (68) oder dem „Widerstand der Wahrheit“ (54) die Rede. Demgegenüber wird das Rauschprinzip mit einer Semantik gekoppelt, die feststellt, dass diese ‚Wahrheiten‘ über das Schreiben am Schreibtisch als „Mythen und Märchen“ (54), als „Illusionsbildung“ (68), als „völlig haltlose[-] Illusion“ (68) oder „Traum“ (54), als „Genie-Utopie“ (69) oder „Verbrämungen“ (55) verfälscht oder verzerrt dargestellt oder inszeniert werden. Das Rauschprinzip „suggerier[t]“ (55) dem Publikum mithin etwas, das „falsch“ (55) ist. Düffel deckt in seiner Poetikvorlesung hingegen auf: Der inszenierte, öffentlich dargestellte (stereotype) Autor „gebärdet“ (58) sich lediglich als ein bestimmter Typus von Autor – etwa als das Genie oder der Kranke. In ‚Wahrheit‘, im stillen Kämmerlein, wo sie keiner sehe, folge aber jede noch so geniale Schriftstellerin einer bestimmten Disziplin, die ihre Arbeit strukturiere. Lasse man „die Dichterbilder, die Autorenstilisierungen, die Mythen, die Schriftsteller von sich selbst in die Welt setzen“ (44) beiseite, mache dies demzufolge den Blick frei für den Arbeitsalltag des Autors, der alles andere als durch ‚geniale Momente‘ geprägt sei.

Wir alle leben und arbeiten tagaus, tagein unter dem Druck des Realitätsprinzips. Auf das Genie hingegen projizieren wir unseren Wunsch, daß es jenseits dieses Realitätsprinzips noch etwas geben möge, nämlich das Genie, das im Rausch schafft [...]. (47)

²³ Vgl. Fohrmann 2006: 196.

²⁴ Wetzel 2006: 48.

Das semantische Feld der Wahrheit, durch das die Authentifizierungsgeste bestimmt ist, dient genau in diesem Sinne der Erzeugung und Absicherung der hierarchischen Relation von Rausch und Realität: Dem inkludierenden „Wir“, durch das das Realitätsprinzip hier markiert wird und das dessen Authentizität gleichzeitig verbürgt, steht die ‚Projektion‘ eines „Wunsch[es]“ nach rauschhaften Momenten gegenüber. Döffel selbst gibt sich genau damit als authentisch sprechender Autor in der Poetikvorlesung, der im Rahmen dieser Geste ganz offensichtlich alles ‚durchschaut‘ und auf die ‚Signifikate‘ durchgreift.

Vielleicht kommt es durch meine Arbeit am Theater, daß ich so allergisch bin gegen Inszenierungen im Leben. Mir widerstrebt das inszenierte und zur Schau gestellte Anderssein des Bohemiens wie im übrigen auch das inszenierte, kostümierte Konservative, Altkonforme. (79)

Demnach steht Döffel als Vortragender ganz ohne „Inszenierung[-]“ vor seinem Publikum im Hörsaal und hält seine Vorlesung alles andere als „kostümiert[-]“. Er gibt sich geradezu empfindlich gegen jede Form der Verstellung „im Leben“, nimmt für sich also in Anspruch, nichts „zur Schau“ zu stellen und authentisch von dem zu berichten, was ihm am Schreibtisch widerfährt – das wollen wir hören.

4. Geschmacksfragen

Aber Selbstdiagnosen (zumal in Krankheitsfällen) sind immer mit Vorsicht zu genießen und die Frage wäre, ob Döffel tatsächlich so allergisch gegen Inszenierung ist, wie er sich selbst gibt, und ob er tatsächlich so hinter die Kulissen des Literaturbetriebs blickt, wie er vorgibt es zu tun. Denn vielleicht ist seine Allergie gegen Inszenierung nicht so sehr Krankheitssymptom, sondern vielmehr Ausgangspunkt derjenigen Inszenierung, die Döffel selbst vorführt. Seine Vorlesung lässt sich als eine Poetik literarischer Durststrecken lesen, die ‚wir alle‘ kennen, weil wir eben zu den Normalsterblichen gehören und nicht zu den ‚Genies‘, denen alles durch Inspiration zufällt (und die es ja nach Döffel eigentlich gar nicht gibt). Döffel inszeniert sich dazu selbst als ein Autor, der ‚im Leben steht‘; ein Autor, der Mensch ‚wie du und ich‘ ist und mit den alltäglichen Strecken des Durstes zu tun hat.

Meiner Meinung nach macht man sich über derlei Dinge [Fragen der Inszenierung; DCA] zu viele Gedanken. Die Art und Weise, wie man arbeitet, das, woran man arbeitet, macht einen Menschen für meine Begriffe besonders oder nicht, und es drückt sich in seinem Leben hinlänglich aus, ohne daß man mit roten Schals und Schlapphüten nachhelfen müßte. Doch das sind letztlich Geschmacksfragen. Davon verstehe ich wenig. (79-80)

Döffel *als Autor* benötigt keine inszenierende Darstellung für seine Arbeit am Schreibtisch, sondern definiert sein ästhetisches Projekt zentral über die „Art und Weise, wie man arbeitet“ –

nicht das Drumherum zähle, sondern das, was als Roman erarbeitet werde und der Leserin dann vorliegt. Alles andere seien demnach „Geschmacksfragen“, die zusätzlich hinzukämen und von denen er „wenig“ verstehe. Doch versteht Döffel wirklich so wenig davon? Gleichzeitig zieht er dann nämlich ausgehend von der Abgrenzung gegenüber allem, was mit „roten Schals und Schlapphüten“ zu tun hat, eine Trennlinie zwischen Schriftstellern einerseits und allen anderen andererseits.

Ob jemand Schriftsteller ist oder nicht, ob er diesen Beruf auf Dauer ausüben kann, zeigt sich nicht, wenn es läuft. Im ‚Schaffensrausch‘, in der Euphorie kann jeder schreiben. Schriftsteller ist man erst dann, wenn man in der Lage ist weiterzuarbeiten, wenn es nicht läuft. (53)

Der Schriftsteller als Arbeiter am Text ist eben gerade nicht „jeder“, sondern jemand, der das Schreiben als „Beruf auf Dauer ausüb[t]“. Und dazu zählt – wie wir gelernt haben – die Kompetenz, Durststrecken überwinden zu können. Die Poetik John von Döffels ist denn auch jenseits von „roten Schals und Schlapphüten“ gerade von Momenten der Störungen und Schwierigkeiten geprägt. Sie lebt von ihnen und integriert sie in ihr ästhetisches Programm: „Das Misslingen muss als realistische Möglichkeit mitbedacht werden“.²⁵ Seine Authentifizierungsgeste, die das Realitätsprinzip als ‚tatsächlich‘ wirksam und das Rauschprinzip als ‚verzerrendes‘ Märchen bestimmt, weist sich aber genau damit als nicht jenseits der Literatur und ihrer Autorinnen stehend aus, über die Döffel spricht und die er ‚entlarvt‘. Sie ist als „regulierender Zugriff“²⁶ vielmehr „ein eminent wichtiger Bestandteil ihrer selbst.“²⁷ Es geht also offensichtlich um die poetologisch motivierte Inszenierung von Authentizität.

Indem er sich als strukturiert arbeitender, mit Kompetenzen gespickter Autor im Gestus der Authentizität inszeniert, kann er die Gefahr der Verselbständigung, der Ablösung der Autorinszenierungen von der Realität der literarischen Produktivität, wie sie ‚tatsächlich‘ am Schreibtisch abläuft, für sein ästhetisches, poetisches Programm (gleichsam im Modus einer ‚negativen Ästhetik‘) nutzen. Da die konventionelle Literaturdarstellung auf Inszenierung des Rauschprinzips setze, könne sie sich so weit von der eigentlichen literarischen Realität am Schreibtisch entfernen, dass literarische Produktivität (und mit ihr der schließlich vorliegende, als ‚literarisch‘ qualifizierte und dann als solcher auch verkaufte Text) zu einem großen Teil nur noch vorgetäuscht werde. Die „Story nicht des Buches, sondern um das Buch herum, die Legende vom Leben und Schreiben des Autors“ (45) werde folgerichtig für die erfolgsversprechende Vermittlung immer wichtiger.

Der Autor wird zusehends selbst zu einer Geschichte, und die Geschichte seiner Person, seiner Arbeitsweise und Lebensform wird immer mehr zum Verkaufsargument für ein Buch. (46)

²⁵ Amann 2008: 277.

²⁶ Fohrmann 2006: 196.

²⁷ Lützel 1994: 7.

Das Rauschprinzip ist die öffentlich dargestellte oder vorgestellte Version vom Schreiben, die Düffel hier mit Tendenzen in der gegenwärtigen Literaturvermittlung koppelt („Verkaufsargument“). Denn diese funktioniere gerade über solche inszenierten Darstellungen („Geschichte[n]“), die den Wünschen der Leserinnen (oder man müsste hier sagen: Käufer) nach ‚Rausch‘, ‚Genialität‘ oder dem ‚ganz Anderen‘ entsprächen. Die Abhängigkeit der Literatur von den Medien führe dazu, dass Autoren vorwiegend mit dem Wettbewerb um Publizität und Prominenz beschäftigt seien und ihre ‚eigentliche‘ Arbeit am Text vernachlässigen würden. Die Ausläufer aus diesem Verständnis literarischer Produktivität fänden sich demnach nicht zuletzt auch in „Veranstaltungen wie ‚Deutschland sucht den Superstar‘, die dem Zuschauer suggerieren, man könne gleichsam mühelos und mit verhältnismäßig wenig Anstrengungen zum Star werden“ (54-55). Düffel demgegenüber tut was für sein Geld. Er inszeniert hier im Modus der Authentizität sein ästhetisches Programm des Realitätsprinzips, das verspricht, jenseits aller Inszenierungen des Rauschs „authentische Einblicke in die Verfahrensweisen von Schriftsteller-Inszenierungen“²⁸ einerseits und damit verbundene Einsichten ‚hinter die Kulissen‘ in das mühsame, von Durststrecken geprägte Schreiben am Schreibtisch andererseits geben zu können.

Die Frage ist: Kann das aber auch anders sein? Kann man als Autorin auch nicht nicht authentisch sein?²⁹ Eine Poetikvorlesung beginnt, lässt man die üblichen einleitenden, Bedeutsamkeit erzeugenden Worte und Danksagungen einmal außen vor, nicht immer, aber häufig mit einem „ähm“ des Autors.

*Erste, ähm, Zeile betrifft Textentstehung Schrägstrich Genese einschließlich Selbstbeschreibung des Autors mit ungewissem Ausgang beziehungsweise Offenlegung des Wie-auch-immer-Schreibprozesses, von daher, also, die übliche Anfangsverlegenheit.*³⁰

Mit diesem „ähm“ macht der Autor am Beginn seiner Poetikvorlesung auf seine Verlegenheit beim Schreiben über sein Schreiben, genauer: seine „übliche Anfangsverlegenheit“ bei der öffentlichen Reflexion darüber, wie er was am Schreibtisch tut, aufmerksam. Das Publikum erwartet von einer Poetikvorlesung Einblicke hinter die Kulissen, die „Offenlegung des Wie-auch-immer-Schreibprozesses“: Wie entsteht ein Text ‚wirklich‘? In diesem Sinne verweist das „ähm“ zunächst auf das dominante Schema von Düffels zweiter Poetikvorlesung: das Auseinanderfallen von inszenierendem und damit als letztlich ‚fiktiv‘ qualifiziertem Rauschprinzip und dem ‚tatsächlich‘ wirksamen Realitätsprinzip: Er kommt dem nach, indem er die „Textentstehung Schrägstrich Genese“ jenseits aller verzerrenden Inszenierung als harte Arbeit und Umgang mit Durststrecken beschreibt, die ‚wir alle‘ kennen. Darüber hinaus verweist das „ähm“ aber noch auf etwas anderes, denn es ist auch strukturell bedingt, indem es den Text als Poetikvorlesung, als Poetik eines Autors markiert.

²⁸ Amann 2008: 281.

²⁹ Siehe zu dieser Fragestellung unter etwas anderem Blickwinkel auch Volk 2003: 400-408.

³⁰ Düffel 2002b: 114.

Ich will nicht über das Schreiben / In Gänsefüßchen ‚Auskunft geben‘ / Ich will keinen fertigen Text darüber / Wie ich Texte verfertige / [...] Ich will den Legenden / Die ein Werk über seinen Autor verbreitet und umgekehrt / Nicht noch eine Legende hinzufügen / Sondern, ähm / Im Gegensatz zu sonst, sagen wir / Nicht fertig werden / Oder positiv ausgedrückt / Unfertigkeit erreichen / Ich will versuchen, diesen Text-Text / Solange wie möglich offen zu halten / In der Schwebe / Schrägstrich unversiegelt / Ich will wissen, wie viel Wahrheit über seine Spuren / So ein Text verträgt / Wie durchlässig / [Schrägstrich im Text; DCA] transparent kann das Schreiben / Übers Schreiben sein³¹

Das „ähm“ markiert die Poetikvorlesung und damit eine Paradoxie, die sich in der Verlegenheit des Autors äußert, gewissermaßen unverstellt, nicht literarisch, nicht poetisch, nicht authentisch, jenseits der Literatur („transparent“) über Literatur nicht sprechen, nicht schreiben zu können. Gerade das wird aber vom Publikum erwartet, denn gerade das legitimiert die Poetikvorlesung als Institution. Das „ähm“ ist die „Anfangsverlegenheit“, die dadurch entsteht, dass der Autor in diese Reflexionsposition *als literarischer Autor* nicht wirklich hinein kommt, ohne selbst wiederum Literatur zu verfassen: er muss, strukturell gesehen, „noch eine Legende hinzufügen“. Die Poetikvorlesung (nicht nur) John von Düffels, die sich als meta-poetischer (poetologischer, literaturtheoretischer) Text ausgeben muss, um ihren Status als Poetikvorlesung, als *Poetik eines Autors* institutionell zu rechtfertigen, wird damit als ein auch wiederum poetischer Text lesbar.³² Das Schreiben am Schreibtisch und das entsprechende ‚Werk‘ ist ebenso literarische Kommunikation wie eine Poetikvorlesung darüber, weil die Differenz von Schreiben am Text und der inszenierenden Darstellung, der ‚Mythen und Märchen‘ in jeder literarischen Kommunikation prozessiert wird. Dichterische Arbeit und poetologische Reflexion präsentieren sich in diesem Sinne als „tendenziell integrative Prozesse“. ³³ Und nicht zuletzt Düffels (ich bin nun versucht zu sagen: poetische) Präzisierung der Audioversion für die Textfassung *Wovon ich schreibe* verdeutlicht genau das. Mit Beobachtung zweiter Ordnung ist kein wie auch immer gearteter Durchgriff auf eine irgendwie authentische Realität in der Werkstatt jenseits aller Inszenierungen mehr möglich. Das „ähm“ ist eine Metapher für diesen paradoxen Status des nicht aus dem literarischen Leben, aus literarischer Kommunikation heraus könnenden Autors (auch und gerade) im Vollzug seiner poetologischen Reflexion, die eben gerade nicht als (literatur-)wissenschaftliche Kommunikation codiert ist. Die Poetikvorlesung(en) „stehen nicht jenseits dessen, worüber sie sprechen, sondern sind Bestandteile einer Literatur, die sich selbst begründen muß und will.“³⁴ Und bei Düffel lässt sich diese Begründung als ein Modell des produktionsästhetischen Umgangs mit und der Ausgestaltung von Durststrecken im Realitätsprinzip verstehen.

In diesem Sinne wird das Prinzip der Durststrecke einerseits in seiner poetologischen Bedeutung reflektiert, andererseits aber als die poetische, authentifizierende Geste der

³¹ Düffel 2002b: 117-118.

³² Vgl. Schmitz-Emans 1999: 614-615.

³³ Schmitz-Emans u.a. 2009: X. Vgl. dazu auch Volk 2003: 265.

³⁴ Schmitz-Emans 1999: 615.

Poetikvorlesung (und damit als ‚Mythos‘ oder ‚Märchen‘) durch das „ähm“ auch wiederum hinterfragt. Mit Duffel gegen Duffel gelesen können Einblicke in die ‚tatsächlichen‘ Schwierigkeiten, Probleme und Durststrecken am Schreibtisch letztlich also nur als ebenso darstellend, poetisch oder inszenierend aufgefasst werden, wie die vermeintlich die Realität verzerrenden Bilder des im Rausch schaffenden Genies. Was sich ändert, ist vielleicht die literarische Form³⁵, nicht die Systemreferenz. Die Frage des Status von Poetikvorlesungen beantwortet John von Duffel mithin mit dem Versuch, eine Reflexionsform zu erzeugen, die keine klare und eindeutige Antwort in Richtung Authentizität oder Inszenierung gibt; Authentizität wird vielmehr „als *Effekt von Darstellung*“³⁶ sichtbar. Zieht man das „ähm“ hinzu, bleibt seine Form von Poetik nicht auf die authentifizierende Darstellung von Einsichten in den ‚tatsächlichen‘ Umgang mit Durststrecken beschränkt. Was an der Oberfläche als ‚Einblick hinter die Kulissen‘ daherkommt, wird bei Duffel zum entscheidenden produktionsästhetischen Problem, das gerade dann wichtig zu werden scheint, wenn es ihm um die Beschreibung dessen geht, was das Verhältnis von Autorin, Text und Leser ausmacht.³⁷ Er produziert im Akt der Poetikvorlesung zugleich wiederum auch das, was er beschreibt. Seine Poetik wäre dann gewissermaßen der poetologische Umgang mit Durststrecken, die sie selbst poetisch erzeugt. Das „ähm“ ist dieses Zögern des Autors, das anzeigt, dass möglicherweise nicht die Realität am Werk ist, sondern irgendwie trotzdem noch oder wieder der Rausch. Und damit befindet er sich letztlich auf derselben markierten Seite seiner Unterscheidung zwischen ‚tatsächlicher‘ Realität und ‚verzerrender‘ Rauschinszenierung wie der „Bohemien mit seinen Exzessen, Abstürzen, Krisen und Katern“ (46), von dem er sich distanziert. Denn auch John von Duffel hat durch die Abgrenzungsgeste seiner kleinen Poetik literarischer Durststrecken „natürlich einiges zu erzählen“ (46). Immerhin fast 200 Seiten sind es ja dann doch geworden.

³⁵ Im „ähm“-Text markiert Duffel genau das durch den Wechsel vom ‚Epischen‘ ins ‚Dramatische‘. Vgl. Duffel 2002b: 114 u. 132.

³⁶ Wetzel 2006: 53.

³⁷ Siehe unter diesem Gesichtspunkt Wagner-Egelhaaf 2003. Vgl. auch Duffel 2003.

Literaturverzeichnis

- Amann, Wilhelm (2008): Arbeit am Autor. John von Düffel und die Filmdokumentation über die Entstehung seines Romans ‚Houwelandt‘ (2004). In: Grimm, Gunter E. u. Schärf, Christian (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis. S. 273-288.
- Baecker, Dirk (1993): Im Tunnel. In: Baecker, Dirk (Hg.): Kalkül der Form. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 12-37.
- Deupmann, Christoph (2008): Narrating (New) Economy. Literatur und Wirtschaft um 2000. In: Zemanek, Evi u. Krones, Susanne (Hg.): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. Bielefeld: Transcript. S. 151-161.
- Düffel, John von (2000): Schwimmen. München: DTV (= Kleine Philosophie der Passionen).
- Düffel, John von (2002a): Schwimmen und Schreiben. Über den Autor als Amphibium. In: Düffel, John von: Wasser und andere Welten. Geschichten vom Schwimmen und Schreiben. Köln: DuMont. S. 9-14.
- Düffel, John von (2002b): Ähm ... Eine Poetikvorlesung. In: Düffel, John von: Wasser und andere Welten. Geschichten vom Schwimmen und Schreiben. Köln: DuMont. S. 114-132.
- Düffel, John von (2003): Der Autor als Medium. In: Böhm, Thomas (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen. S. 49-56.
- Düffel, John von (2004): Houwelandt. Roman. Zweite Auflage. Köln: DuMont.
- Düffel, John von (2009): Wovon ich schreibe. Eine kleine Poetik des Lebens. Köln: DuMont.
- Fohrmann, Jürgen (2006): Die Deixis des Zeugen und die ‚Authentizität‘ des Angeklagten. Adolf Eichmann in Jerusalem. In: Knaller, Susanne u. Müller, Harro (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink. S. 185-208.
- Goethe-Universität Frankfurt (2009): Zur Geschichte der Gastdozentur Poetik. http://www.poetikvorlesung.uni-frankfurt.de/Geschichte_der_Poetikdozentur1.html (25.07.09).
- Hagel, Ulrike (2008): Die Zeitlichkeit (des Erzählens) von Generationen. Ein Blick auf neuere Familienromane. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Heft 3. S. 373-393.
- Kritische Ausgabe (2000): Der K.A.-Fragebogen an John von Düffel. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur. Jg. 4. Heft 1. S. 52.
- Lützel, Paul Michael (1994): Einleitung: Poetikvorlesungen und Postmoderne. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M.: Fischer. S. 7-19.
- Nietzsche, Friedrich (1993): Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus. Nachwort von Günter Wohlfahrt. Stuttgart: Reclam.
- Otto-Friedrich-Universität Bamberg (2009a): Jetzt erschienen. http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/news_neuere_deutsche_literaturwissenschaft/jetzt_erschienen/ (25.07.09).
- Otto-Friedrich-Universität Bamberg (2009b): Poetikprofessur 2008 mit John von Düffel. http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/poetikprofessur/2008_john_von_dueffel/ (25.07.09).
- Rötzer, Florian (1994): Von der Darstellung zum Ereignis. Spekulative Bemerkungen. In: Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): Was heißt „Darstellen“? Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 49-79.
- Sareika, Rüdiger (Hg.) (2007): Buddenbrooks, Houwelandt & Co. Zur Psychopathologie der Familie am Beispiel des Werks von Thomas Mann und John von Düffel. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft (= Tagungsprotokolle – Institut für Kirche und Gesellschaft).
- Schmitz-Emans, Monika (1999): Autoritätskrise, Legitimationskrise, Produktionskrise: Modelle fiktiver

- Selbstbegründung von Literatur. In: Fohrmann, Jürgen u.a. (Hg.): *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997. Bd. 2.* Bielefeld: Aisthesis. S. 593-617.
- Schmitz-Emans, Monika u.a. (2009): Vorbemerkung der Herausgeber. „Poetik“ und „Poetiken“. In: Schmitz-Emans, Monika u.a. (Hg.): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe.* Unter Mitarbeit von Kai Fischer u.a. Berlin u. New York: de Gruyter. S. VII-XII.
- Schmitz-Emans, Monika u.a. (Hg.) (2009): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe.* Unter Mitarbeit von Kai Fischer u.a. Berlin u. New York: de Gruyter.
- Stricker, Achim (2003): ‚Wir kehren immer zum Wasser zurück.‘ – Erinnern, Wiederholen und Verdrängen in John von Düffels Romanen *Ego* und *Vom Wasser*. In: André, Robert u. Deupmann, Christoph (Hg.): *Paradoxien der Wiederholung.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 17). S. 137-156.
- Volk, Ulrich (2003): *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik.* Frankfurt a.M. u.a.: Lang (= Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik 13).
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2003): *Auf der Intensivstation. Oder: Die Autormaschine.* Zu John von Düffels *Missing Müller (Müllermaschine)* (1997). In: Hellmold, Martin u.a. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst.* München: Fink. S. 195-211.
- Wetzel, Michael (2006): *Artefaktualitäten. Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft.* In: Knaller, Susanne u. Müller, Harro (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs.* München: Fink. S. 36-54.