

Martin Endres

## IV.7 Poetiken des Materiellen

### 1 Was sind ‚Poetiken des Materiellen‘?

Die Bestimmung dessen, was unter ‚Poetik[en] des Materiellen‘ (= PdM) gedacht werden kann, bedarf zunächst einer terminologischen Fassung des Begriffs ‚Material‘ – eingedenk der Tatsache, dass eine Grenzziehung zwischen den Begriffen ‚Materie‘, ‚Material‘ und ‚Materialität‘ nicht trennscharf erfolgen kann (vgl. Benne 2015, 83–87). Was insbesondere in der Diskussion zur Materialität in der Editionsphilologie vielfältig problematisiert wird, gilt grundsätzlich auch für die Definition einer ‚Poetik des Materiellen‘: Die Begriffe ‚Material‘ und ‚Materialität‘ sind *„mehrdeutig*, weil gleichzeitig mehrere verschiedene Bedeutungen des Ausdrucks kursieren, die teilweise von der umgangssprachlich vertrauten erheblich abweichen, [...] *vage*, weil [oftmals] unklar bleibt, welche Gegenstände und Sachverhalte mit dem Ausdruck eigentlich bezeichnet werden sollen (und welche nicht)“ (Röcken 2008, 25). Darüber hinaus sind die Begriffe ‚Material‘ und ‚Materialität‘ mitunter *widersprüchlich*, sofern sie miteinander unvereinbare Verwendungen erlauben. Entsprechend nötigt das genannte Begriffsfeld zu heuristischen Festlegungen, die die theoretische Fassung der PdM sowie die Auswahl der hier exemplarisch thematisierten Texte und Autoren leiten.

Eine Unterscheidung, die wesentlich dazu beitragen kann, den Begriff des Materials mit Blick auf *Poetiken* hin zu konturieren, ist die zwischen physikalischem und ästhetischem Material. Unter ‚physikalischem‘ Material wird zumeist der natürliche, unbearbeitete Ausgangs-, Werk- oder Rohstoff verstanden, der zu einer künstlerischen Produktion herangezogen und in dieser zu ‚ästhetischem Material‘ verarbeitet wird. Der Begriff des physikalischen Materials benennt primär die Stofflichkeit: Papier, Schreibstoffe etc. Der Begriff des ästhetischen Materials hebt dagegen nicht mehr auf die nur rein physikalisch-stoffliche Dimension des Materials ab, sondern bezeichnet das, was im weitesten Sinne in ästhetischen Praktiken be- und erarbeitet wird: Konzepte, Vorstellungen und Ideen. Davon zu unterscheiden ist ein engeres Verständnis, das nur das als ästhetisches Material auffasst, was in Kunstwerken als solches geltend gemacht wird. Verständlich machen kann man sich diesen *normativen* Aspekt des Materialbegriffs mit Blick auf den Wandel dessen, was beispielsweise zu spezifischen Zeitpunkten als legitimes Wortmaterial der Literatur gilt. Lange Zeit – vor allem im Zeichen der Opitz’schen Regelpoetik – galt die Verwendung von idio-, sozio- oder dialektaler Sprache als ‚illegitim‘, das heißt als nicht ‚literaturfähig‘ (oder zumindest, denkt man an Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Simplicissimus*,

<https://doi.org/10.1515/9783110410648-029>

als bewusster Bruch mit poetischen Regeln und Normen); spätestens mit dem Naturalismus wurde jedoch gerade dieses Material anerkannt und ästhetisch produktiv gemacht. Solche normativen Verschiebungen lassen sich über das Wortmaterial hinaus auch für andere Bereiche nachzeichnen, beispielsweise für die Etablierung autonomer Metren, bestimmter literarischer Gattungen (z. B. Essay, lyrische Prosa) oder rhetorischer Figuren und Tropen (Metapher, Allegorie etc.). Solchen Erweiterungen stehen Verengungen des Materialverständnisses gegenüber – Theodor W. Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom ‚Kanon des Verbotenen‘ (vgl. Adorno 1969, 57–59). Man denke hier an reine Reime (z. B. Herz/Schmerz), die heutzutage als ‚verbraucht‘ gelten oder als Kitsch verpönt sind. Vor allem dieses spezifische Verständnis zeigt, dass der Begriff des ästhetischen Materials stets an konkrete historische und soziokulturelle Bedingungen und Verständnisse gekoppelt ist.

Charakteristisch für die PdM ist nun, dass sie ausgehend von dieser terminologischen Grundunterscheidung insbesondere der *Physikalität des ästhetischen Materials* Aufmerksamkeit schenkt, sofern sie dieser in der ästhetischen Reflexion einen hohen Stellenwert zuspricht, von einer Eigenlogik des physikalischen Materials ausgeht und dabei insbesondere dessen Widerständigkeit für die Reflexion als das ansieht, was die literarische Tätigkeit wesentlich prägt. Eine solche Widerständigkeit behauptet sich letztlich auch in der Rezeption des Geschriebenen als zum Teil ‚Unlesbares‘, Nichtverstehbares und Asemantisches (vgl. Strowick 2005). Um dies zu präzisieren: Das physikalische Material ‚ist‘ nicht an und für sich widerständig, sondern erst die literarische Tätigkeit lässt es als für die Reflexion partiell Unverfügbares hervortreten. Die PdM ist im Kern dadurch bestimmt, dass sie das Entgegenstehende, das Inkommensurable und den Nichtsinn des physikalischen Aspekts des Materials ernst nimmt und als ein wesentliches Moment der poetischen Praxis und der Poetizität eines Textes begreift. Der Gedanke Friedrich Nietzsches, dass das ‚Schreibzeug‘ an den Gedanken ‚mitarbeitet‘ (Nietzsche KGB III/1, 172), ist für die PdM gültig, muss jedoch erweitert beziehungsweise differenziert werden: Die Physikalität des Materials gibt nicht nur Anlass zu einer poetischen Reflexion und prägt diese wesentlich mit, sie entzieht sich ihr auch zum Teil. Damit bricht die PdM mit der Idee einer Vorrangstellung des Geistigen vor dem Physischen und mithin der Idee einer vollständigen Verfügbarkeit des Materials. Kennzeichnend für die PdM ist dies insofern, als die Aufmerksamkeit für die Widerständigkeit des Physikalischen gegen eine es kontrollierende Be- und Verarbeitung dem grundsätzlichen Anspruch jeder ästhetischen Produktion entgegensteht, nämlich sich das verwendete Material poetisch anzueignen und es so zu einem ‚eigenen‘ ästhetischen Material zu machen (vgl. Hindrichs 2014, 46). Poetiken des Materiellen zeichnen sich also dadurch aus, sich dem folgenden Paradox der literarischen Tätigkeit zu stellen: sich ästheti-

sches Material erarbeiten zu wollen, in der Auseinandersetzung mit dem physikalischen Ausgangsstoff diesen nur bedingt be- und verarbeiten zu können und entsprechend *mit* dessen Widerständigkeit poetisch umgehen zu müssen. Das heißt, die PdM beziehen die Physikalität als solche ins poetisch-poetologische Kalkül ein, lassen sich in ihren Verfahrens- und Schreibweisen, Themen, Formen etc. durch sie bestimmen. Damit ist auch eine grundsätzliche Aufwertung physikalischer Aspekte des Materials verbunden, da diese in der literarischen Produktion daraufhin befragt werden, inwieweit sie „Träger von Sinn und Bedeutung“ (Jacobs 2009, 16) sein können und inwieweit sie auf die Sinnstiftung oder Sinn- erfassung eines Textes Einfluss nehmen.

Um ein erstes Resümee zu ziehen: Kann die Reflexivität eines Textes auf das in ihm beanspruchte Material (Vokabular, tradierte literarische Formen etc.) als Kriterium für *Poetizität* im Allgemeinen und somit für jeden literarischen Text gelten, so zeichnen sich die PdM im Besonderen dadurch aus, dass sie die physikalischen Aspekte literarischer Produktion (Schreibinstrumente, -stoffe etc.) sowie die physikalische Verfasstheit des Textes als die ästhetische Reflexion leitend verstehen und zugleich die Grenzen dieser Reflexion gegenüber dem Material ausloten.

Die literarische Arbeit an und mit einem (physikalischen) Material kann im Sinne der PdM dabei in verschiedener Weise erfolgen. In produktionsästhetischer Hinsicht sind hier drei Hauptformen zu differenzieren:

1. Ein kalkuliertes Verfahren, in dem die Reflexion auf das Material von *vornherein* als wesentliches Movens des poetischen Sprechens verstanden wird und das von einer bewussten Entscheidung für ein besonderes Material anhebt.
2. Eine poetische Verfahrensweise, die *im* Schreiben an einem Text mit einem unvorhergesehenen und womöglich kontingenten materialen Moment konfrontiert wird, auf dieses im Folgenden reagiert und es formal oder thematisch aufgreift.
3. Eine literarische Produktion, die den Text erst *nach* dessen Fertigstellung und etwa auf seine Drucklegung hin mit einer bewusst gewählten materialen ‚Ausstattung‘ versieht und so der (zunächst von der materiellen Realisierung unabhängigen) Aussage des Textes eine zusätzliche Ausdrucksdimension hinzufügt – Letztere kann die Aussage des Textes affirmieren oder eine Spannung zu dieser erzeugen.

In allen drei genannten Formen wird mit der Vorstellung eines ‚abstrakten‘ Textes gebrochen, der lediglich in kontingenter Weise ‚materialisiert‘ vorliegt: Die Materialität der Sprache (in Schrift oder Laut) wird von den PdM als eine Bedingung der Möglichkeit sprachlichen und schließlich poetischen Ausdrucks überhaupt verstanden, als ‚Notwendigkeit seiner Verkörperung‘ (vgl. Mersch 2002, 138). Da der literarische Text von seiner *spezifischen* Materialität geprägt und abhängig

ist, wird das Material in seiner Besonderheit und Singularität gedacht. Für die Erzählungen und Erzählentwürfe in Franz Kafkas *Oktavheften* (vgl. Kafka FKA) etwa ist entscheidend, dass sie mit Bleistift und nicht mit Tinte verfasst sind, dass die Bleistiftmine einen bestimmten Härtegrad besitzt, dass das Geschriebene bei weicher Mine auf dem Papier eher aufliegt, als dass es dieses ‚graviert‘. Für Kafkas Schreiben ist nun kennzeichnend, dass die Reflexion auf die spezifische Materialität des verwendeten Schreibmittels zu einem Nachdenken über literarisches ‚Schreiben‘ grundsätzlich führt und dies im Geschriebenen thematisch wird. Entsprechend ist es für die Rezeption beziehungsweise Interpretation solcher Texte maßgeblich, das Schreibmittel in die Deutung einzubeziehen.

Die PdM setzen sich darüber hinaus auch von einer rein semiologischen Sprachauffassung ab, da sie die repräsentative, referentielle Funktion des Gesagten mit dessen singulärer materialer Präsenz (von Schrift oder Laut) in Spannung setzen. Diese Spannung erhält sich dadurch, dass die Sprache zum einen so gedacht wird, dass sie aufgrund ihrer Physikalität nicht in einer reinen Zeichenhaftigkeit aufgeht (und sich zumindest zum Teil der Iterabilität des Zeichens widersetzt); zum anderen, dass die Sprache – um *Sprache* zu sein – wiederum nicht auf die Physikalität des Geschriebenen reduziert werden kann und verwehenden Charakter besitzen muss: „Materialität und Bedeutung gehören [in den PdM] ebenso zusammen, wie sie sich gegenseitig unterlaufen und stören können, ohne in einer unmittelbaren Einheit gegeneinander aufzugehen“ (Mersch 2002, 143). Insofern die PdM auf diese Spannung der materiell-nicht-signifikativ-präsenten und der immatriell-signifikativ-repräsentierenden Dimension von Sprache reflektieren, sind sie von einem ‚doppelten Bewusstsein‘ geprägt. Sie suchen eine poetische Form, die beide Dimensionen aufeinander hin vermittelt zum Ausdruck bringt.

Allen PdM ist weiterhin gemein, dass sie von einer ‚Agentenhaftigkeit‘ des Materials ausgehen, das heißt von einem dem Material je eigenem Sinnpotential, einer *Eigenlogik* sowie einer daraus resultierenden ‚Mitarbeit‘ an der literarischen Produktion und an der Bedeutungsgenerierung eines Textes. Das Material wird quasi als eigenständiger (und mitunter sogar gleichwertiger) ‚Akteur‘ aufgefasst, mit dem der Autor im poetischen Verfahren in Dialog tritt. Es handelt sich bei diesem ‚Dialog‘ um eine dynamische Wechselwirkung, bei der die starre Dichotomie zwischen einem tätig-formenden Subjekt und einem untätig-geformten Objekt aufgegeben wird. Der Text wird also in den PdM verstanden als Ergebnis einer Ko-Konstitution, einer „Interaktion zwischen physikalischen bzw. materialen und mentalen bzw. semiotischen [...] Phänomenen“ (Benne 2013, 13).

Den PdM eignet somit eine permanente Aushandlung mit dem Material als einem ‚Anderen‘. Dieses Andere wird dabei jedoch weder als ein *objet inconnu* und als das ‚ganz Andere‘ aus jeglicher reflexiven Bezugnahme ausgeschlossen,

um so das Material in seiner unmittelbaren oder unverstellten ‚Präsenz‘ hervortreten zu lassen (vgl. Gumbrecht 1997; Gumbrecht 2004) – noch verstehen die PdM dieses Andere als etwas nur Kontingentes, das im Rahmen eines Sinngebungsprozesses (hegelianisch-idealistisch gefasst) nach und nach ‚bewältigt‘ werden muss, um das Sinnlich-Physikalische letztlich im rein Geistig-Abstrakten des Textes aufgehen zu lassen.

Bezogen auf die poetische Verfahrensweise verstehen die PdM die Widerständigkeit und Eigenlogik des Materials als eine produktive Restriktion, eine *contrainte*, der sich das Schreiben gezielt aussetzt und sich von dorthin bestimmen lässt. Robert Walser etwa wählt für seine *Mikrogramme* (Walser KWA VI/1; vgl. Giuriato 2006; Kammer 2003) kleine Kalenderblätter oder nur visitenkartengroße Zettel, die den Schreibraum extrem einschränken und zu einer äußerst kleinen Schriftgröße nötigen. Da er zudem einen weichen Bleistift verwendet und in Kurrentschrift schreibt, sind die Texte kaum zu entziffern. Diese Einschränkungen sind bei Walser Ausdruck seiner Haltung zum Akt des poetischen Schreibens, einer besonderen „körperliche[n] und geistige[n] Disposition“ (Echte 1997, 3) und letztlich bestimmend für seine Poetologie (vgl. Groddeck 1997; Thut et al. 2012). Für die PdM gilt jedoch, dass sie *verschiedene* Konsequenzen aus der Spezifik des Materials bezüglich ihrer Poetologien ziehen können; das heißt, dass die Reflexion auf die Spezifik des Materials nicht zu nur einer möglichen Poetologie führt. Dies macht folgende Überlegung deutlich: Eine dünnflüssige Tinte in Verbindung mit einer schnell leitenden Schreibfeder auf einem glatten Papier ‚nötigt‘ zu einer schnellen Schreibbewegung, um ein lesbares Schriftbild zu garantieren. Die Reflexion auf diese Anforderung der Schreibmittel hat nun weitreichende poetologische Implikationen. In diesem Fall verlangt sie sogar eine Entscheidung zwischen zwei diametral entgegengesetzten Auffassungen literarischer Tätigkeit. Da die Schreibmittel kein Zögern oder Innehalten der Schreibbewegung erlauben, fordern sie entweder eine auf vorschriftliche Intentionalität gründende Poetik ein, in der das Schreiben nur als Verschriftlichung eines vorab gefassten Gedankens verstanden wird, oder im Gegensatz dazu eine der *écriture automatique* nahe Poetik, in der sich die poetische Verfahrensweise und die literarische Aussage (zumindest im Zuge der ersten Niederschrift) vollständig dem kontinuierlichen Schreibvorgang überantwortet.

Diese Überlegung zeigt auch, dass die PdM nicht an das Konzept einer ‚Materialgerechtigkeit‘ gebunden sind. Die PdM sind nicht darum bemüht, dem je spezifischen Material des Schreibens in einer idealen Art und Weise zu entsprechen und so dessen ‚Wesen‘ oder das ihm je eigene Formprinzip in einer ästhetischen Form zur Darstellung zu bringen. Die PdM zielen also nicht darauf, einem ‚Bildungstrieb der Stoffe‘ (vgl. Goethe 1973) zu folgen, die formbildende Kraft des Materials freizusetzen (vgl. Wagner 2001, 873) oder den ‚mimetischen Impuls‘

des Materials (vgl. Adorno 1969, 175) in der künstlerischen Produktion geltend zu machen. So geht es, um das Beispiel von eben noch einmal aufzugreifen, Walser in seinen *Mikrogrammen* nicht darum, das Spezifikum eines Kalenderblattes herauszuarbeiten, das er unter anderem als Schreibgrund wählte – oder mit der Wahl seines Schreibinstruments das ‚Bleistifthaft‘ hervortreten zu lassen. Vielmehr reflektieren die PdM auf die Wirkung, den Effekt oder den Einfluss, den das Material auf das Schreiben hat; mit Blick auf den Ausdruck und die Darstellung in einer poetischen Form lässt dieser Einfluss jedoch *vielfältige* Realisierungsmöglichkeiten zu. Im Unterschied zum normativen Konzept der ‚Materialgerechtigkeit‘ und der damit verbundenen tendenziell essentialistischen Vorstellung, dass im Zuge der künstlerischen Arbeit ein dem Material innewohnendes Sinnpotential freigelegt wird, verstehen die PdM die poetische ‚Formung‘ des Materials zum Teil auch als dessen ‚De-Formation‘, das heißt als eine unvermeidliche und mitunter gewaltsame Fügung des Materials in eine ihm immer auch auferlegte, äußerliche Form. Die Arbeit *am* und *mit* dem Material ist für die PdM also immer auch Arbeit *gegen* das Material. Auch hier ist somit entscheidend, dass die PdM diesen Konflikt der literarischen Tätigkeit – dass Formung immer auch ‚De-Formation‘ ist – nicht harmonisieren oder ausblenden, sondern als konstitutiv für ihre poetische Verfahrensweise sowie die Poetizität ihrer Texte begreifen.

## 2 Schreibszene

Ein für die PdM entscheidendes Konzept ist das der ‚Schreibszene‘. Es taucht begrifflich zum ersten Mal in den subjekt- und zeichenphilosophischen Überlegungen Jacques Derridas als ‚scène de l’écriture‘ im Rahmen seiner Freud-Lektüre auf (vgl. Derrida 1967d); im deutschsprachigen Raum wurde es schließlich insbesondere durch Rüdiger Campe etabliert und diente hier als wesentlicher Bezugspunkt und Leitbegriff der Schreibprozessforschung, so etwa des größer angelegten Forschungsprojekts *Zur Genealogie des Schreibens* (vgl. Stingelin 2007). Die an Derrida orientierte Auffassung der Schreibszene stellt einen ‚theatralen‘ Aspekt des Schreibens in den Vordergrund, verstanden als eine (Selbst-)Inszenierung des (schreibenden) Subjekts und seines Schreibakts im Geschriebenen. Das Materielle der literarischen Tätigkeit wird in der Schreibszene – wie bei allen PdM – als Reflexion auf die Schreibmaterialien (i. e. die Schreibinstrumente, -mittel, Papier etc.) thematisch; diese Reflexion ist dabei aber in eine das konkrete physikalische Material übersteigende, historisch spezifische und sozio-kulturell komplexe Schreibsituation eingebunden, die stets von gleich mehreren Diskursen abhängt und aus diesen hervorgeht. Die Komplexität der so gefassten

Schreibszene liegt nicht nur „in der Vielzahl der unerlässlichen Faktoren“ des Schreibens, sondern zudem in deren „Heterogenität“ (Flusser 1991, 39). Campe versteht die Schreibszene in Abgrenzung zu Derrida als einen „Vorgang [...], in dem Körper sprachlich signiert werden oder Gerätschaften am Sinn, zu dem sie sich instrumental verhalten, mitwirken“ (Campe 1991, 760) – er betont damit das physikalisch-materiale Moment des Schreibens, dessen techn(olog)ischen Voraussetzungen und die Körperlichkeit des Schreibenden (etwa „der muskuläre Akt des Schreibens, des Buchstabenziehens“, Barthes 1982, 20; s. weiterhin Stingelin 2012) unter Ablendung des inszenatorischen Aspekts ungleich stärker. Beiden Verständnissen der Schreibszene liegt eine poststrukturalistisch fundierte Subjektkritik zugrunde. Deren Hauptmomente sind die grundsätzliche Abkehr von einer phonozentrischen und logozentrischen Sprach- und Schriftauffassung und dabei insbesondere die Skepsis gegenüber der Intentionalität eines vom Material des Schreibens unabhängig handelnden Subjekts. Zurückgewiesen wird damit zugleich die Vorstellung einer bloß materialen Ausführung eines vor- oder außersprachlichen Gedankens in Schrift, im Sinne einer notwendigen, jedoch letztlich marginalen materialen Repräsentation, die keinerlei Einfluss auf den Sinn oder den Gehalt des Geschriebenen besitzt. Die Schreibszene betont demgegenüber die nicht vollständig erfassbare oder kontrollierbare Eigenlogik des Materiellen, die die PdM allgemein prägt. In der Tätigkeit des Schreibens vollzieht sich eine Trennung des *vouloir-dire* in das ‚Sagen-Wollen‘ des Subjekts und die ‚Bedeutung‘ des Geschriebenen; eine Trennung, die reflektiert, thematisiert und ausgedrückt wird.

Ausgehend von Campes Bestimmung der Schreibszene als „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“ (Campe 1991, 760) führt Martin Stingelin eine für die PdM wichtige begriffliche Differenzierung ein, indem er zwischen ‚Schreibszene‘ und ‚Schreib-Szene‘ unterscheidet. Letztere bezeichnet das bei Campe nur im Hintergrund stehende literarische Schreiben als „Problematismus des Schreibens [im Schreiben], die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält (ohne daß es sich gerade in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität gänzlich transparent werden könnte)“ (Stingelin 2004a, 15). Zugleich übersetzt Stingelin das zitierte ‚Ensemble‘ Campes in die Trias ‚Semantik‘, ‚Schreibwerkzeug‘ und ‚körperlicher Schreibakt‘ und betont die individuelle wechselseitige Aushandlung dieser drei ‚Faktoren‘ (vgl. Stingelin 2004a, 15).

Das Konzept der Schreibszene beziehungsweise Schreib-Szene – Letztere steht mit Blick auf die PdM aufgrund ihrer stärker (selbst-)reflexiven Problematismus der Materialität des Schreibens im Vordergrund – kann die Auffassung dessen, was allgemein unter dem Material der PdM verstanden werden kann, in einem wesentlichen Punkt erweitern. Denn es fasst auch das physikalische (und eben nicht nur das ästhetische) Material als etwas, das im kulturellen Kontext menschlicher Tätigkeit zu verorten ist. Auch das Stoffliche ist kein

naturhaft Gegebenes, „objektive[s] Naturmaterial“ (Adorno 1984, 433–434). So ist das Schreiben mit Tinte keine literarische Tätigkeit unter Verwendung eines bloßen ‚Rohstoffs‘, sondern eines kulturellen Erzeugnisses mit einer circa 5000 Jahre alten Geschichte. Das Schreiben beansprucht hier ein Material, das in unterschiedlichen Epochen und Kulturen jeweils andere chemische Zusammensetzungen aufweist und Herstellungsprozesse durchläuft, das zu verschiedenen Zeiten einen spezifischen Gebrauch erfährt etc. Ganz zu schweigen davon, dass die tintenführenden Schreibwerkzeuge (Schreibrohr, Federkiel, Füllfederhalter mit Stahlfeder bis hin zum Tintenstrahldrucker) in eine historisch spezifische kulturelle Praxis eingebettet sind. Somit ist all diesen Poetiken gemein, dass sie die Art und Weise, *wie* sie ihr Material auffassen und *was* ihnen überhaupt als ‚Material‘ gilt, als vermittelt und abhängig von konkreten historischen und soziokulturellen Rahmenbedingungen verstehen. *Was* geschrieben wird, ist mit dem *Womit*, dem *Worauf* und dem *Wie* unauflöslich verflochten.

Für die Poetiken, die sich wesentlich durch eine ihnen charakteristische Schreib-Szene auszeichnen, bedeutet dies jedoch nicht, dass sie restlos von einem „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ (Hanslick 1990, 79) ausgehen. Das heißt, dass für sie die literarische Tätigkeit nichts anderes darstellen würde als Arbeit an „vergegenständlichter Subjektivität“ (Hindrichs 2011, 48). Als eine solche fasst man die vorangehende kulturelle und ästhetische ‚Vorarbeit‘, die sich im und als Material sedimentiert. Vielmehr reflektieren diese Poetiken immer auch auf die Stofflichkeit und Physikalität des Materials, die von der kulturellen Einbettung nicht überschrieben wird.

### 3 Schriftbildlichkeit/Typographie

Mit der Rückbindung der poetischen Verfahrensweise an die Materialität des Schreibens ist oftmals die Aufwertung der graphischen und bildlichen Dimension des Geschriebenen verbunden. Der Sinn eines Textes wird dabei auf seine Sinnlichkeit, genauer: die visuell wahrnehmbare Gestalt seiner Schriftlichkeit, hin reflektiert. Das ‚Schriftbild‘ des Geschriebenen sowie die der „Schrift *inhärente* ‚Bildlichkeit‘“ (Krämer und Totzke 2012, 23) wird so zu einem „nichtreduzierbaren Element auf dem Schauplatz der Bedeutung“, die keine davon unabhängige „Idealität des Sinns“ mehr zulässt (Wellbery 1993, 343).

Der stärkere Fokus auf nonlinguistische und ikonische Aspekte von Textualität geht einher mit einer Revision des dominanten Schriftverständnisses, nach dem Schrift bloße Repräsentation der Lautsprache ist. Für beides kann die poststrukturalistisch informierte Kritik am Phonozentrismus und der Vorschlag einer

‚Grammatologie‘ (vgl. Derrida 1967b) als maßgeblicher Theorierahmen verstanden werden.

Poetische Texte, die die schriftbildliche Dimension des Geschriebenen reflektieren und als wesentliches Moment der literarischen Bedeutung hervorheben, loten das Spannungsfeld von Sprache und/als Bild aus, der Schrift als ‚sagendem‘ und zugleich ‚zeigendem‘ Medium der Literatur – wobei das Sagende und Zeigende nicht ineinander aufgehen müssen. Die ‚Gleichgültigkeit‘ beider Aspekte der Schrift setzt sich in der Aufwertung des Nichtgeschriebenen als dem ‚Unbeschriebenen‘ fort; die zweidimensionale Topographie einer Aufzeichnung, die die lineare Zeitlichkeit oraler Sprachlichkeit übersteigt, entsteht durch die Beziehung realisierter Schrift zu den Leerbeziehungsweise Weißräumen des Blattes. Dies kann zu einer Semantisierung des Schreibuntergrunds führen und/oder für eine singuläre Konstellation und Konfiguration des Notierten auf dem gegebenen Blattfeld sensibilisieren (vgl. Endres 2015). Im Fall von Friedrich Hölderlins Aufzeichnungen im *Homburger Folioheft* ist für einzelne Blätter die spatiale Ordnung der Schrift und die räumliche Verteilung und Überlagerung einzelner Verse auf dem Blatt relevant für die Semantik des Geschriebenen (vgl. Hölderlin 1986 = FHA Suppl. III). Bei Georg Trakl finden sich wiederum mehrere Gedichtentwürfe, die auf die Rückseite von Briefumschlägen notiert sind; dabei ist entscheidend, dass die Briefflasche den Blattraum in Bereiche einteilt, die vom Autor mitunter als einzelne, miteinander in Spannung tretende Texträume interpretiert und poetisch reflektiert werden (vgl. die Dichtungen vom Sommer 1912 bis Frühjahr 1913 in Trakl W II).

Eine Sonderstellung innerhalb der schriftbildlich geprägten PdM nimmt die Typographie ein. PdM, die der typographischen Dimension erhöhte Aufmerksamkeit schenken, reflektieren in radikaler Weise die Verschränkung und spannungsvolle Wechselwirkung des „Körperlich-Materiellen [und] Geistig-Immateriellen“ als Verhältnis von „‚Textur‘ und ‚Textualität‘“ (Krämer und Totzke 2012, 24). Dies drückt sich besonders augenfällig in Texten der sogenannten Konkreten Poesie aus. Im Zentrum stehen hier Poetiken von Autoren – beispielsweise von Franz Mon, Eugen Gomringer oder Helmut Heißenbüttel –, die in ihren Texten die visuelle Seite der Sprache in den Vordergrund rücken, dadurch eine ‚Selbstdarstellung‘ (Schneider 1965, 1204) des gedruckten Wortes erzielen wollen und mitunter bewusst durch die ‚Diskretion‘ sprachlicher Elemente die semantische Einheit eines Wortes oder Textes riskieren. Die konkrete Poesie wendet sich in der Konzentration auf die materiale Buchstäblichkeit von Schrift explizit gegen kommunikationstheoretisch orientierte Bedeutungskonzeptionen: ‚Konkret‘ und „materiale Kunst“ sind diese Poetiken, insofern sie „ihr Material so gebrauch[en wollen], wie es den materiellen Funktionen entspricht, nicht aber, wie es im Sinne von Übertragungsvorstellungen unter Umständen möglich wäre“ (Bense

1965, 1240). Die Selbstexposition poetischer Rede entthront hier den „Sinn als absoluten Regenten“ (Jandl 1979, 165) und zielt auf die radikale Selbstreferenz des Textes und seine materiale Verfasstheit. Eugen Gomringers Gedicht *schweigen* oder – noch stärker in den Bereich der optischen Poesie gehend – Christian Morgensterns *Die Trichter* können hier als Beispiele genannt werden.

Die Materialität der Typographie besitzt nicht nur im Fall gedruckter Figurengedichte, sondern allgemein für die Poetizität und die Form eines Textes Relevanz. Die Entscheidung für ein bestimmtes Buch- und Papierformat, für eine bestimmte Papierqualität mit spezifischen haptischen und optischen Eigenschaften oder für einen besonderen Satzspiegel und damit für die Anordnung von Text auf der Seite können für eine PdM leitend sein. So problematisiert Arno Schmidts *Zettels Traum* (Schmidt 2002) durch den Druck auf DIN-A3-Seiten und die Einrichtung des Textes in fast durchgehend drei Kolonnen wechselnder Ausrichtung das Verhältnis von ‚Haupt-‘ und ‚Nebentext‘ (bzw. Marginalie, Annotation etc.), irritiert durch einen Spaltensatz mancher Abschnitte die Vorstellung eines monodirektional-linearen Textverlaufs, diskutiert durch die im Druck faksimilierten handschriftlichen Eintragungen und Überarbeitungen den Status des Textes (Entwurf, Druckfahne, Druckfassung), evoziert durch Schwärzungen einzelner Worte oder ganzer Passagen die Frage nach der ‚Lesbarkeit‘ von Literatur oder erzeugt durch eigenhändige Zeichnungen und Grafiken eine Spannung von Text und Bild. Die Typographie ist hier nicht nur ‚Ausstattung‘ eines von ihr unabhängigen Textes, sondern unablässbares materiales Moment der poetischen Aussage. Diese kann nicht von der Typographie abstrahiert oder in anderer Form reproduziert werden.

Was für die Materialität der Makrotypographie gilt, kann auch in der Mikrotypographie realisiert sein: Die Wahl und der Einsatz einer Schrift besitzt nicht nur im Rahmen einer kulturellen Konnotation eine eigene Semantik (vgl. Wehde 2000), sondern erweitert über das Schriftbild den Bedeutungsraum eines Textes. In Johann Georg Hamanns *Aesthetica in nuce* (Hamann 1762) etwa treten mit der Versammlung mehrerer unterschiedlicher Alphabetschriften (lateinisch, griechisch, hebräisch) nicht nur gleich mehrere Zeichensysteme miteinander in Konstellation, die zum Teil vier- bis fünfstufige Differenzierung der Schriftgröße und unterschiedliche Auszeichnungen (Sperrung, Kursive, Versalien und Zierinitialen) erweitern diese graphisch-semantische Spannung auf unterschiedlichen ‚Textebenen‘, welche im Normalfall das Verständnis des Textes lenken und die Aussage des Textes wesentlich mitkonstituieren (vgl. Veitenheimer 2016). Die Bedeutung der Schriftwahl kann im Einzelfall so weit gehen, dass eine Schriftart aufgrund der Ähnlichkeit von Handschrift und gedruckter Schrift – wie etwa Kafkas Entscheidung für eine Walbaum-Type in seinen Erzählbänden *Betrachtung* und *Ein Landarzt* – eine typographische ‚Signatur‘ des Autors bedeutet (vgl. Reuß 2006b). Im Fall Stefan Georges wurde vom Autor sogar eine handschriftli-

che Drucktype entworfen (vgl. Kurz 2007), die in Teilen eine eigene Interpunktion realisiert (ein ‚Hochkomma‘ und besondere Anführungszeichen).

Die typographische Spezifik eines Textes ist – beispielsweise bei Typoskripten – auch vom Schreibwerkzeug abhängig. Nicht nur ist mit der Wahl einer bestimmten Schreibmaschine auch eine Schriftwahl verbunden, die Schreibmaschine schränkt zudem das typographische Spektrum an Interpunktions- und Sonderzeichen ein. Die Reflexion auf diese Einschränkung kann in einer PdM Ausdruck finden, wenn auch sie als produktionsästhetische *contrainte* aufgefasst wird. Arno Schmidts *Zettels Traum* kann auch hier als ein Beispiel gelten: Ständen Schmidt nur ein Prime (Minutenzeichen: ') oder ein Doppelprime (Zollzeichen: ") zur Verfügung, nutzt er diese Restriktion mitunter bewusst aus, um Auszeichnungen für einfache und doppelte Anführungszeichen sowie Apostrophe zu überblenden oder ineinander übergehen zu lassen; ganz abgesehen davon, dass Schmidt die ‚Zeichensetzung‘ als eine eigene schriftgraphische Ebene des poetischen Ausdrucks nutzt.

## 4 Poetiken des Elementaren

Ist es für die PdM im Allgemeinen charakteristisch, dass sie der *Physikalität* des *ästhetischen* Materials Aufmerksamkeit schenken, sofern sich diese der ästhetischen Reflexion widersetzt, so sind davon Poetiken zu unterscheiden, die sich zwar mit physikalischem Material auseinandersetzen, nicht aber insofern es an die Physikalität des Schreibens gebunden ist. Im Vordergrund dieser Poetiken, die als ‚Poetiken des Elementaren‘ (PdE) bezeichnet werden können, steht die Thematisierung eines bestimmten (Grund-)Stoffs wie etwa Wasser, Luft, Feuer, Staub, Stein oder Sand. Kennzeichnend für die PdE ist, dass sie diese Stoffe als unbearbeitete verstehen und auf die ihnen ursprünglich zukommenden Materialeigenschaften (die Fluidität des Wassers, die Härte des Steins etc.) hin geltend machen. Ziel der literarischen Reflexion auf das Elementare ist nicht nur eine inhaltliche Beschäftigung, sondern eine Analogie zu einem bestimmten Rohstoff in der poetischen Verfahrensweise beziehungsweise eine Assimilation und Anverwandlung (vgl. Wolfzettel 1998; Frei Gerlach 2003; Bey 2012; Knobel 2013). Am Beispiel des Wassers kann es etwa darum gehen, einen möglichst kontinuierlichen ‚Sprachfluss‘ zur Darstellung zu bringen, die ‚Bewegung‘ in der Sprache mit einer Bewegung im Wasser gleichzusetzen und so allgemein Schreiben und Schwimmen miteinander in Beziehung zu setzen und zu koordinieren. Exemplarisch für eine solche ‚Poetik des Wassers‘ stehen die Texte John von Düffel (vgl. Düffel 2000; Düffel 2002; Düffel 2006). Die mimetische Annäherung an

die besondere Beschaffenheit eines Stoffs hat zum Ziel, das Andere, das dem Schreiben und der Sprache Unverfügbare und Entzogene *im* Schreiben und *in* der Sprache zum Ausdruck zu bringen – nicht, um das Elementare und Materielle nachahmend in die Sprache zu integrieren und in ihren Kategorien und Formen wiederkehren zu lassen, sondern umgekehrt: um die Sprache diesem fremden Stoff auszusetzen und sie auf ihn hin zu erweitern. Entsprechend handelt es sich nicht um ein möglichst adäquates Sprechen und Schreiben *über* Materie und Materielles, sondern um ein Schreiben *wie* Materielles. Erweitert auf den Bereich der belebten Natur kann hierfür Hölderlins Vers aus dessen Gedicht *Brod und Wein* als Leitformel gelten: „Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.“ (Hölderlin MA I, 376) Francis Ponge hat diesem besonderen Anspruch vielleicht am stärksten Rechnung getragen (vgl. Ponge 2005).

## 5 Poetiken des Materiellen und Editionsphilologie

Eine unabdingbare Voraussetzung dafür, die Aufwertung, Reflexion und Thematisierung des Materiellen für die poetische Verfahrensweise und für poetische Texte im Sinne der PdM in den Blick nehmen zu können, ist die Editionspraxis und -theorie der modernen Editionsphilologie des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Textausgaben und Editionsmodelle haben die Rezeption von Texten bestimmter Autoren wie etwa Hölderlin, Kafka, Trakl, Friedrich Schlegel, Gottfried Benn oder Nietzsche grundlegend verändert. Sie belegen damit die Notwendigkeit einer kritischen Prüfung der materialen Textgrundlage auch für Texte und Aufzeichnungen von Autoren, deren Werk bislang noch keine kritische (Neu-)Edition erfahren hat beziehungsweise von denen nur Einzeltexte in dieser Weise aufbereitet wurden (z. B. Johann Wolfgang Goethe, Jean Paul, Novalis, E.T.A. Hoffmann).

Im Fokus stehen Editionen, die einer PdM insofern Rechnung tragen und diese erst nachvollziehbar machen, als sie die Materialität eines Textes dokumentieren und präsentieren. Anspruch dieser Editionen ist es, einen möglichst umfassenden Einblick in die stofflichen Eigenschaften der Textträger sowie der Beschreib- beziehungsweise Druckstoffe zu geben, um so auf die damit verbundenen produktionsästhetischen beziehungsweise publikatorischen Rahmenbedingungen reflektieren zu können (Neumann 2012). Dies hat in seiner radikalsten Form die in jüngster Zeit geführte Debatte um sogenannte (vornehmlich digitale) Archivausgaben befördert, die bewusst auf jegliche editorische Entscheidung mit Blick auf (zumeist linearisierte) Textkonstitutionen verzichten und sich einer möglichst ungefilterten Dokumentation der Überlieferungsträger verpflichtet sehen (vgl. Nutt-Kofoth 2013).

Ein anderes dezidiert an der produktionsästhetischen Seite der PdM interessiertes und engstens mit der sogenannten Schreibprozessforschung verknüpftes Editions-konzept ist demgegenüber die in den 1960er Jahren in Frankreich entstandene *critique génétique*. Deren Vertretern geht es in ihrer über die reine Editionsarbeit hinausgehenden und dezidiert als „literaturwissenschaftliche Methode“ ausgewiesenen Praxis darum, „anhand von materiellen Spuren den Schreibprozess sprachlicher Kunstwerke zu rekonstruieren und damit Einblicke in das allmähliche Verfertigen von Texten beim Schreiben zu vermitteln“ (Grésillon 2007, 73). Aufmerksamkeit erfährt dementsprechend nicht so sehr der einzelne Text oder das gedruckte Werk, sondern der gesamte materiale „Verschriftungskomplex“ (Grésillon 2007, 73). Jeder Textträger besitzt im Sinne der *critique génétique* als ‚Schriftbild‘ und dank seiner spezifischen, nichtsubstituierbaren materiellen Verfasstheit eine singuläre Bedeutung, die gegen jede Normierung und Standardisierung in Form eines Lesetextes zu schützen sei (vgl. Grésillon 1994).

Für jede ‚historisch-kritische‘ respektive ‚textkritische‘ Ausgabe, die eine editorische Aufbereitung der Materialität von Textträgern unternimmt, gilt die Untrennbarkeit der Textkonstitution vom interpretierenden Zugang des Editors und dessen Erkenntnisinteresse. Bedeutsam ist, dass die Interpretation des Editors in der (Re-)Präsentation einer Handschrift, eines Typoskripts oder eines Drucktextes immer nur einen spezifischen Ausschnitt der Materialität dieser Textträger liefert; der Editor präsentiert unter Umständen nur, was er für relevant für das Verständnis des Textes hält. An der editorischen Darbietung kann sich also entscheiden, ob Aufzeichnungen oder Drucke überhaupt als Texte einer PdM aufgefasst werden können. Damit verbunden ist, dass jede noch so ‚materialreiche‘ Edition einen „medialen Kompromiß“ (Ries 2010, 164) darstellt, weil selbst die hochauflösende Faksimilierung eines Textträgers die präzise Beschreibung seiner Stofflichkeit, die Dokumentation nicht wahrnehmbarer materialer Momente (Wasserzeichen, Beschaffenheit des Papiers etc.) sowie die Bereitstellung von Informationen zu den verwendeten Schreibstoffen und -mitteln (Zusammensetzung der Tinte, Hersteller der Schreibmaschine etc.) nötig macht.

## Weiterführende Literatur

- Benne, Christian (2015). *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Frankfurt a. M.
- Stingelin, Martin (Hg.) (2004b). „Mir ekelt vor diesem tintenkleksenden Säkulum“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München.
- Falk, Rainer und Thomas Rahn (Hg.) (2016). *Text. Kritische Beiträge 11: Sonderheft Typographie & Literatur*. Frankfurt a. M.

## Literatur

- Barthes, Roland (1982). *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt/M.: 15–25.
- Benne, Christian (2013). »Aporetik der Materialität und Philosophie der Philologie – läßt sich mit Handschriften philosophieren?«. *Text. Kritische Beiträge / Philosophie & Philologie*. Hrsg. von Roland Reuß, Wolfram Grodeck und Walter Morgenthaler. Frankfurt/M.: 3–21.
- Benne, Christian (2015). *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Frankfurt/M.
- Bense, Max (1965). »Konkrete Poesie«. *Sprache im technischen Zeitalter* (1965). Heft 15: 1236–1244.
- Bey, Hansjörg (2012). »Eine Katze im Meer suchen«. *Yoko Tawadas Poetik des Wassers*. Yoko Tawada. *Fremde Wasser*. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: 237–268.
- Campe, Rüdiger (1991). »Die Schreibszene. Schreiben«. *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M.: 759–772.
- Derrida, Jacques (1967a). *De la grammatologie*. Paris.
- Derrida, Jacques (1967b). »Freud et la scène de l'écriture«. *L'écriture et la différence*. Paris: 293–240.
- Düffel, John von (2000). *Schwimmen. Kleine Philosophie der Passionen*. München.
- Düffel, John von (2002). *Wasser und andere Welten. Geschichten vom Schwimmen und Schreiben*. Köln.
- Düffel, John von (2006). *Vom Wasser*. München.
- Echte, Bernhard (1997). »Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen.« *Zur Edition von Robert Walsers Mikrogrammen*. *Text. Kritische Beiträge*. Heft 3. Entzifferung 1. Frankfurt/M.: 3–23.
- Endres, Martin (2015). »Re/Signation. Revision einer ›(ein)schreibenden Entschreibung«. *Die Sinnlichkeit der Zeichen. Zur ästhetischen Dimension von Schrift und Bild bei Roland Barthes*. Hrsg. von Elisabeth Birk, Mark Halawa-Sarholz und Björn Weyand. Tübingen: 261–282.
- Falk, Rainer / Rahn, Thomas (2016). »Einleitung«. *Text. Kritische Beiträge. Sonderheft ›Typographie & Literatur*. Hrsg. von Rainer Falk und Thomas Rahn. Frankfurt/M.: 1–11.
- Flusser, Vilém (1992). »Die Geste des Schreibens«. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: 39–49.
- Frei Gerlach, Franziska (2003). »Sandkunst. Korrespondenzen zwischen Anselm Kiefer, Paul Celan und Ingeborg Bachmann«. *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst, und Philosophie*. Freiburg i.Br., Berlin: 225–242.
- Giuriato, Davide (2006). *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*. München.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1973). »Material der bildenden Kunst«. *Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Berliner Ausgabe in 22 Bänden. Hrsg. von einem Bearbeiter-Kollektiv unter Leitung von Siegfried Seidel u.a. Bd. 19 (Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen I). Berlin, Weimar: 76f.
- Grésillon, Almuth (1994). *Éléments de critique génétique*. Lire les manuscrits modernes. Paris.

- Grésillon, Almuth (2007). »Critique génétique«. Handschriften als Zeichen ästhetischer Prozesse«. Ästhetische Erfahrung und Edition. Hrsg. von Rainer Falk und Gert Mattenklott. Tübingen: 73–87.
- Groddeck, Wolfram (1997). »Weiß das Blatt, wie schön es ist?« Prosastück, Schriftbild und Poesie bei Robert Walser«. Text. Kritische Beiträge. Heft 3. Entzifferung 1. Frankfurt/M.: 25–43.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1997). »Ein Hauch von Ontik. Genealogische Spuren der New Philology«. Zeitschrift für deutsche Philologie 116: 31–45.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004). Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M.
- Hanslick, Eduard (1990): Vom Musikalisch-Schönen 1. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Dietmar Strauß. Mainz.
- Hamann, Johann Georg (1762). »AESTHETICA. IN. NUCE. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose«. Kreuzzüge des Philologen. [o.O.]: 159–220.
- Hindrichs, Gunnar (2011): »Der Fortschritt des Materials«. Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. Stuttgart, Weimar: 47–58.
- Hindrichs, Gunnar (2014). Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik. Frankfurt/M.
- Hölderlin, Friedrich (1986). Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 20 Bänden und 3 Supplementen. Hrsg. von Dietrich Sattler. Frankfurter Ausgabe. Supplement III: Homburger Folioheft. Frankfurt/M.
- Jacobs, Wilhelm G. (2009). »Materie – Materialität – Geist«. Editio 23 (2009): 14–20.
- Jandl, Ernst (1979): »Anmerkungen zur Dichtkunst«. Literatur und Kritik. Heft 133 (April 1979). Salzburg: 163–168.
- Kafka, Franz (1995ff.). Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt/M.
- Kammer, Stephan (2003). Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen.
- Knobel, Karin (2013). Poetik des Staubes bei Goethe und Hafis. Nordhausen.
- Krämer, Sybille / Totzke, Rainer (2012). »Einleitung«. Schriftbildlichkeit Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Hrsg. v. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke. Berlin: 13–35.
- Kurz, Stephan (2007). Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George. Frankfurt/M.
- Mersch, Dieter (2002). Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München.
- Neumann, Gerhard (2012). »Schreiben und Edieren«. Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagen-texte. Hrsg. von Sandro Zanetti. Frankfurt/M.: 187–213.
- Nietzsche, Friedrich (1981). Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung. Erster Band. Unter Mitarbeit von Helga Anania-Hess. Berlin, New York.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger (2013). »Sichten – Perspektiven auf Text«. Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. Berlin, Boston: 19–29.
- Ponge, Francis (2005). L'opinion changée quant aux fleurs. Änderung der Ansicht über Blumen. Dossier im Faksimile. Hrsg., aus dem Französischen übersetzt, mit einem Kommentar und einem Essay versehen von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein, Wien.

- Reuß, Roland (2006). »Spielräume des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie«. Text. Kritische Beiträge. Heft 11. Edition & Typographie. Hrsg. von Roland Reuß, Wolfram Groddeck und Walter Morgenthaler. Frankfurt/M.: 55–100.
- Reuß, Roland (2006). »Zu diesem Faksimilenachdruck«. Franz Kafka: Ein Landarzt. Faksimile der Erstaussgabe im Kurt Wolff Verlag 1919. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt/M.
- Ries, Thorsten (2010). »Materialität? Notizen aus dem Grenzgebiet zwischen editorischer Praxis, Texttheorie und Lektüre. Mit einigen Beispielen aus Gottfried Benns ›Arbeitsheften««. Materialität in der Editionswissenschaft. Hrsg. von Martin Schubert. Berlin, Boston: 159–178.
- Röcken, Per (2008). »Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung«. Editio 22 (2008): 22–46.
- Schmidt, Arno (2002): Zettel's Traum. Faksimile-Wiedergabe des einseitig-beschriebenen, 1334 Blätter umfassenden Manuskriptes des Werkes »Zettels Traum« von Arno Schmidt. Frankfurt/M.
- Schneider, Peter: »Konkrete Dichtung«. Sprache im technischen Zeitalter. (1965). Heft 15: 1197–1214.
- Stingelin, Martin (2004). »Schreiben«. Einleitung«. »Mir eckelt vor diesem tintenkleckenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte«. Hrsg. von Martin Stingelin. München: 7–21.
- Stingelin, Martin (2007). Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszenen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. <http://www.schreibszenen.net> (1. Juli 2016).
- Stingelin, Martin (2012). »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN. Die poteologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche«. Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Hrsg. von Sandro Zanetti. Frankfurt/M.: 283–304.
- Strowick, Elisabeth (2003). »Lesen als material event. Materialität in Literatur und Literaturtheorie«. Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst, und Philosophie. Freiburg i.Br., Berlin: 77–93.
- Thut, Angela / Walt, Christian / Groddeck, Wolfram (2012). »Schrift und Text in der Edition der Mikrogramme Robert Walsers«. Text. Kritische Beiträge. Heft 13. Text & Schrift. Frankfurt/M.: 1–15.
- Trakl, Georg (1995). Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Hrsg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Bd. II (Dichtungen Sommer 1912 – Frühjahr 1913). Frankfurt/M.
- Veitenheimer, Bernhard (2016). »Synästhetik des Bedeutens. Zur Semantik der Typographie bei Johann Georg Hamann«. Text. Kritische Beiträge. Sonderheft ›Typographie & Literatur«. Frankfurt/M.: 75–103.
- Wagner, Monika (2001). »Material«. Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar: 866–882.
- Walser, Robert (2016). Kritische Robert Walser-Ausgabe. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Bd. VI.1 (Mikrogramme 1924/1925). Hrsg. von Angela Thut, Christian Walt, Wolfram Groddeck, Frankfurt/M.
- Wehde, Susanne (2000). Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen.

- Wellbery, David (1993). »Die Äußerlichkeit der Schrift«. Schrift. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. München: 337–348.
- Wolfzettel, Friedrich (1998). »«Consentons à la pierre»: Zur Poetik des Steins in der modernen französischen Lyrik«. Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 22 (1998): 71–105 (= 1. Teil); Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 22 (1998): 321–344 (= 2. Teil).
- Zanetti, Sandro (2012). »Einleitung«. Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Hrsg. von Sandro Zanetti. Frankfurt/M.: 7–34.