



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der „Mehrkommunikation“

Verfasserin

Ekaterina Georgeva

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 301 295

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

**Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (Gewählte
Fächer statt 2. Studienrichtung aus Kunstgeschichte und
Theaterwissenschaft)**

Betreuerin / Betreuer:

o. Univ. Prof. Dr. Thomas Bauer

INHALTSVERZEICHNIS

Dank	6
Abstrakt	7
Abstract (En).....	8
1. Einleitung	9
2. Anmerkungen zur Methode	16
3. Die „schule für dichtung“	19
3.1 Gründungsphase der sfd	22
3.2 Die „virtuelle akademie“	29
3.3 Eine Akademie für Sprachkunst.....	31
4. Über die Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung.....	36
5. Die Vorbilder der sfd	43
5.1 Die Wiener Gruppe	43
5.2 Jack Kerouac School of Disembodied Poetics.....	51
5.3 Poésie Sonore	57
5.3.1 Konkrete Poesie	58
5.3.2 Poem und Futurismus in Russland	62
5.3.3 „parole in liberta“.....	63
5.3.4 Dada.....	64
6. Dichtkunst – Sprache der Emotionen	67

7. Zur Theorie der sfd aus kommunikationwissenschaftlicher Sicht ..	71
7.1 Die Kunst im Zeitalter der Medientechnologien	72
7.2 Exkurs: Wittgenstein	78
7.3 Der ‚linguistic turn‘ als Grundlage einer avancierten Poetik....	80
7.4 Avantgarde und neue Medien: die sfd im Auge des Taifuns..	88
8. Resume.....	90
9. Interviews	92
Leitfaden.....	92
9.1 Interview mit Christian Ide Hintze (aut).....	93
9.2 Interview mit Mia Legenstein (aut)	103
9.4 Interview mit Curd Duca (aut/ind).....	109
9.5 Interview mit Dr. Renée Gadsden (aut/usa)	115
Literaturverzeichnis	119
Anhang.....	129
H.C. Artmann.....	130
Christian Ide Hintze	135
Henri Chopin	140
Curd Duca	144
Klassen in englischer Sprache (digital/analogue)	146
Lebenslauf	147

„each one teach one“

(Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Jr.)

Dank

Besonderen Dank möchte ich meiner Familie aussprechen, die immer für mich da war und mich auf dem Weg von Beginn an bis zum Studienabschluss unterstützt hat. Ohne deren moralische und finanzielle Hilfe wäre dieser Weg steiler und einsamer gewesen. Diese Arbeit widme ich meiner Mutter und meinem Onkel als Dank für all die Liebe, die sie mir mein ganzes Leben lang bedingungslos gegeben haben und weiter geben. Auch meinem verstorbenen Vater ist diese Arbeit gewidmet, der mich durch sein akademisches Werk inspiriert hat, immer nach weiteren Horizonten zu suchen.

Weiteres möchte ich mich bei der Person besonderes bedanken, die mich für die „schule für dichtung“ begeistert hat und für die Wahl dieses Thema verantwortlich ist, Frau Dr. Renée Gadsden. Mit ihrer strahlenden Energie ihrer Weisheit, ihrem freien Geist, ihrer Fürsorglichkeit und Begeisterung war sie von Anfang unserer ersten Begegnung vor über 20 Jahren immer ein Vorbild für mich.

Auch Ide Hintze, Harriet Nachtmann, Mia Legenstein, Curd Duca und allen weiteren Mitarbeitern der „schule für dichtung“, die mich bei meiner Recherche durch das Archiv der Schule geführt und unterstützt haben, möchte ich meinen Dank aussprechen. Ihre international ausgerichtete Arbeit im Bereich der Dichtkünste, wie es Allen Ginsberg gedichtet hat, „shall save the human race. bam pa da da!“

Nicht zuletzt ist diese Arbeit zustande gekommen mit der Hilfe von besonderen Freunden, die mich in den schwierigen Phasen wiederaufgebaut haben und mich zum lachen gebracht haben.

Abstract

Die Schule für Dichtung in Wien: der Weg der „Mehrkommunikation“

Die vorliegende Arbeit versucht eine Annäherung an das Phänomen der Dichtung am Beispiel der „schule für dichtung“ (sfd) und ihrem Anspruch Dichtung lehrbar zu machen. Aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht ist von Interesse, wie sich eine „schule für dichtung“ heute am Schnittpunkt von Sprache, Kunst, Medien und Gesellschaft positioniert.

Es wurde versucht zu zeigen, dass Dichtung – am Beispiel der sfd – Teil medialer Systeme geworden ist, die sie tendenziell zu einer intermedialen Form der Kommunikation machen und dass sie vermittelt durch mediale Strukturen Transformationsbewegungen unterworfen ist, die sie maßgeblich zum Thema gesellschaftlicher Reflexionsprozesse machen.

Trotzdem erschöpft sich Dichtung nicht in ihrer Rolle als Folge kommunikativer Akte. Im Sinne von H. Chopin ist Dichtung immer mehr als nur Sprache.

Die sfd bezieht sich wesentlich auf die Avantgardebewegungen und versucht deren Anspruch im neuen Jahrtausend unter veränderten Bedingungen weiter zu verfolgen. Deshalb wurde der Geschichte der sfd, ihren Vorbildern, der Problematik der Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung ebenso nachgegangen, wie auf die verschiedenen kommunikationstheoretischen, medientheoretischen und sprachphilosophischen Ansätze verwiesen wurde, um dem Thema der Mehrkommunikation gerecht zu werden.

Abstract (En)

The Vienna Poetry Academy: the Way of “Multicommunication”

The following work attempts to approach the phenomenon of poetry as exemplified by the sfd (schule für dichtung/vienna poetry academy), focusing on making poetry teachable. From a science of communication perspective and a contemporary standpoint, it is interesting to note the position the “vienna poetry academy” (sfd) has made for itself at the interface of language, art, media and society.

Using the “vienna poetry academy” as an example this work will try to show that poetry has become a part of media systems. These systems have a tendency to make poetry a multimedia form of communication. In this way poetry is subject to transformations of media structures which, to a great degree, turn into a subject of social reflections processes.

Despite this, poetry’s role is not only as the consequence of acts of communications. According to H. Chopin, poetry is always more than just language.

The “vienna poetry academy” essentially relates to the avant-garde movements and pursues their claims, under changing conditions, in this new century. That is why in order to justly cover the topic of multi-communication we must examine the history of “vienna poetry academy”, its archetypes, the difficulties of the teachability and learnability of poetry, in relation to different communication theories, media theories, and linguistic-philosophical references.

1. Einleitung

„Eine schule für Dichtung?! Oh, das ist ja unmöglich und unrealistisch“, werden manche erstaunt ausrufen! Man kann Dichten nicht lernen, das ist eine Gabe, die manche Menschen besitzen, aber nicht alle nützen sie, nur wenige können dieses Talent wirklich weiterentwickeln und realisieren.

„Man kann nicht einfach so Dichter werden“ ist die verbreitete Vorstellung - das Gegenteil versucht die Wiener Schule für Dichtung zu beweisen (sfd)¹.

Die sfd ist keine neue Erscheinung in der Kunst- und Kulturszene Österreichs. Sie existiert bereits seit über 19 Jahren, eine Periode, in der sich diese an die österreichische Avantgarde anknüpfende Bildungseinrichtung etabliert hat. Die Schule hat sich auch „seit vielen Jahren für eine Ergänzung ihres Angebots durch Angebote im tertiären Bildungsbereich eingesetzt“². Diese Bemühungen wurden im 2009 belohnt: das neu einzurichtende Bachelorstudium für „Sprachkunst“ an der UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST in Wien „wurde vom Universitätsrat am 17. 12. 2008 einhellig befürwortet“ und „tritt mit 1. Oktober 2009 in Kraft“³.

Das Konzept der „schule für dichtung“ gehört zu den innovativsten Ideen, die in der letzten Zeit realisiert und weiterentwickelt worden sind. Der Leitgedanke des Konzepts der „schule für dichtung“ geht von der Grundvorstellung aus, dass es beim Schreiben eines Gedichts nicht notwendig ist, sich nur an den klassischen Gedichtformen zu orientieren, sondern neue Formen ein zu beziehen, die andere, moderne Dichter entwickelt haben. Danach wird der Schreibinteressierte auch von ihm selbst kreierte Formen einbeziehen können.

1 „schule für dichtung“ ist der offizielle Vereinsname und schreib sich klein. Im weiteren Textverlauf wird sie mit „sfd“ abgekürzt.

2 Vgl. stellungnahme zur beabsichtigten einrichtung eines studiums für sprachkunst an der universität für angewandte kunst in wien von christian ide hintze am 26. mai 2008 in Wien, <http://sfd.at/index.pt?scrollX=0&scrollY=4142&showFull=228>

3 Vgl. Mitteilungsblatt der Universität für Angewandte Kunst, Ausgegeben am 25. Februar 2009 12. Stück, http://service.uni-ak.ac.at/pdf/sp/170_2009U_00.pdf

Eine intensive Interaktion, sei es direktiv oder interaktiv, zwischen Lernenden und Lehrenden ist eine Voraussetzung für das kreative Schreiben. Die Sprache ist nur ein Instrument der Kommunikation, aber ohne das kreative Denken kann sie sich nicht weiterentwickeln, so auch die Sprachkunst des Dichtens.

Die neue Zeit und damit die neu entwickelten Technologien bieten eine Unmenge an modernen Möglichkeiten und medialen Kommunikationskanälen, deren Kombination und Synergie unberührte Horizonte sowohl für die Kommunikationsforschung und Kommunikationswissenschaft, als auch für das Gebiet der Sprach- und Dichtkunst eröffnet. Das Zusammenwachsen zwischen unterschiedlichen Medien ermöglicht einen globalen Nexus, ebenso wie eine besondere Form der Interaktivität (Interaktion), die durch kooperatives Produzieren und Publizieren eine Mehrwegkommunikation möglich macht. Die neuen multimedialen Formen verändern auch die Strukturen der Sprache und deren Nutzung.

Ziel der schule für Dichtung ist es, lokale Kultur mit globalen Strukturen zu verflechten und mittels einer innovativen experimentellen Vorgehensweise, die durch erstklassige, international anerkannte Dichter, Autoren und Künstler getragen wird, eine interkulturelle kreative Kommunikation zu vermitteln. Das stellt eine einzigartige Verdichtung der Kommunikationskunst und Kreativität dar. Diese Form der Konvergenz soll öffentlich-rechtlich weiter unterstützt werden, da sie zur Evolution der modernen Mehrwegkommunikation beiträgt.

Schon die griechische Literatur war in ihren schriftlichen und mündlichen Formen von der externen Umwelt bestimmt. Dies gilt zwar als schematische Position, wird aber für richtig gehalten. Eine daran anschließende Überlegung ist, dass die schriftlichen, mündlichen etc. Formen der Dichtung auch als Fluchtwege aus den aufgezwungenen Umweltbedingungen, in Hinblick auf die traditionelle Kultur, interpretiert werden können. Wie ist diese Situation heute zu beurteilen?

Die Ambition dieser Arbeit ist, die Prinzipien und Prozesse des zeitgenössischen Dichtens am Beispiel der SFD zu thematisieren, das Gedicht als

Kommunikationsform zu positionieren und die Lehr- und Lernbarkeit von Dichtkunst als Kommunikationsprozess zu analysieren. Um dieses Ziel zu erfüllen, müssen im Hinblick eines historischen Umrisses der Moderne und der Postmoderne die Bedingungen und Gründe für die Entstehung der SFD beschrieben werden. Durch das Prisma bestimmter kommunikationstheoretischer, medientheoretischer und sprachphilosophischer Ansätze wird versucht die Entwicklung der Poesie und der Dichtkunst darzustellen. In diesem Sinne muss die Natur der Begriffe Kultur, Kunst, Kunstwerk, Kommunikation, Poesie, Dichtung, Genie, Kreativität etc. in historischer Hinsicht und auch in Sicht der heutigen Zeit erläutert zu werden. Der Widerspruch zwischen einer globalistischen Betrachtungsweise der Kultur als ein geschlossenes System und der Betrachtung der Kultur als eines offenen dynamischen Systems verschiedener Haltungen und Möglichkeiten, stellt sich als Nachteil bei dem Versuch diese Studie zu schreiben dar. Im ersten Fall, ist es Aufgabe der Wissenschaft eine Beschreibung der Gründe und Ursachen, die das System bestimmen und definieren, zu finden, während im zweiten Fall es mehrere Definitionen gibt, die versuchen die Vielfalt der Beziehungen der sich immer neu zufällig verflechtenden Sphären zu beschreiben. Eine ausführliche Beschäftigung mit den beiden Sichtweisen benötigt eine gründliche Auseinandersetzung mit den Ansätzen der Philosophie, Kunsttheorie und Geschichte und würde sicherlich den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Deswegen sieht sich diese Studie als eine, in kommunikationswissenschaftlicher Sicht, vertiefende Verlängerung der Arbeit von Mag. Barbara Ruhsmann, deren Schwerpunkt bei der Porträtierung der ersten 10 Jahren der Geschichte der SFD liegt.

„Im Verlauf der Entwicklung des menschlichen Zusammenlebens hat sich die Sprache als gesellschaftliches Kommunikationsmittel entwickelt, mit dem Individuen Informationen austauschen, Meinungen äußern und zugleich verstanden werden.“⁴

Sprache ist nicht als statische Ganzheit aufzufassen, sondern vielmehr als ein aus der Geschichte entwickeltes System.

Dichtung ist das Resultat des Versuches eine innerliche, intime Sprache poetisch und kreativ nach außen zu bringen, Gedanken und Gefühlen Form und Gestalt zu verleihen.

Zum einen wird die Dichtung / Poesie durch den inneren „Impuls“, den Drang der Gefühle und Assoziationen bestimmt, zum anderen wird der Akt des Dichtens sowohl von der sprachlichen Wirklichkeit als auch von der außersprachlichen Wirklichkeit des Sozios bestimmt.

Durch die neuen medialen Formen der Dichtkunst können alte Beobachtungen und Assoziationen neu ausgedrückt werden. Die unendlichen Möglichkeiten menschlicher Imagination, die nur durch eine endliche Ausdrucksform begrenzt ist, kann anders beleuchtet und nach außen realisiert werden.

Die Dichtung ist eine verdichtete Form der Kommunikation, die ein großes Feld für Deutungen, Transformationen und Reflexionen eröffnet. Also ist das Endprodukt der Dichtung, das Gedicht - ein Konstrukt.

Das Gedicht ist eine „Sammlung“ von Gefühlen, Fragmenten, Beobachtungen, Erfahrungen und Assoziationen.

Im Kommunikationsprozess werden sprachliche Äußerungen als kommunikative Handlungen interpretiert, die nicht nur auf die Sprachkenntnisse, sondern vielmehr auf die in der Sprache geltenden Konventionen bezogen sind und auf dieser Basis auf eine bestimmte Kommunikationssicht abzielen.⁵

Ganz bewusst werden andere Formen der visuellen, akustischen, analogen Sprachen etc. verwendet, um modulationsfähige, unscharfe Randzonen, die bei den verschiedenen Dichtern/Autoren/Künstlern unterschiedlich semantisiert sind

und mit Emotionen und Affekten im Sinne der Handlungsteuerung aufgeladen sind, definiert.⁶

Poesie und Dichtung sollen nicht die Wirklichkeit abbilden. Die Poesie ist auf das Gefühl und nicht auf den Verstand abgestimmt. Sie vermittelt keinen „Sinn“, sondern versucht sinnlich durch poetische Ausdrucksformen Impulse der Seele spürbar zu machen.

Es wird keine objektive Wahrheit erfasst, sondern eine innerliche Sicht, eine Topographie des „Nichtausdrückbaren“ soll ausgedrückt werden.

Das Gedicht wird hier nicht semantisch betrachtet, da die Worte eine andere Form annehmen in dem Moment, in dem sie in „Berührung mit der Außenwelt“ kommen. Das Gedicht bedient sich der Metaphern, der „irritierenden“ Rhythmen, die einen „zweiten Sinn“ unterlegen und neue semantische Verbindungen schaffen um Wortbedeutungen völlig zu verändern.

Obwohl es schwierig ist, die Struktur des Gedichts zu beschreiben, gibt es eine Syntax, die bewusst gebrochen wird oder weiter der grammatikalischen Form folgt; es gibt eine gewisse Ordnung des Satzbaus, der Form, wie Rhythmus, Reime, Lautstärke etc., die schon in den Dichterschulen der Antike gelehrt wurde, aber gewiss stehen Melodien und Laute des Gedichts im Vordergrund, wenn man sich von dem Kontext zu lösen versucht und durch eine fehlende logische Syntax einen anderen Bezug zu den Zeichen und zum Wort selbst herstellen will. Das Gedicht zielt dann auch nicht mehr darauf ab, in einem Kontext zu verharren, sondern darauf, dass das Gedicht anders rezitiert wird, durch eine freie Form, wie bei den Dadaisten.

Durch die Reflexion kommt es zu einer Darstellung der Selbsterfassung und damit zur Erfassung überhaupt des einzelnen Werkes. Damit wird eine begrenzte Abgeschlossenheit des Werkes ermöglicht, die aber gegenüber der Kunst nur eine relative bleibt.

Diese Abgeschlossenheit fußt auf der Zufälligkeit der begrenzten Reflexion, die auch auf der Natur der endlichen Form beruht. Das ist die genaue Funktion der Form.

Auf Grund des Eintretens der multimedialen Ära und der Neuen Technologien in das menschlich Leben, ist eine Strukturwandlung zu beobachten, die das Nutzen der Kommunikationskanäle verändert hat und eine neue Verflechtung der Facetten des menschlichen Leben mit sich zieht. Durch diese Konvergenz von verschiedenen Medien ändert sich die konkrete Reflexion, somit verändert sich auch die Form des (Kunst)Werks.

Hypothesen

Zum Schluss dieses einleitenden Abschnitts sollen zwei diese Arbeit leitende Hypothesen formuliert werden:

Hypothese 1:

Auf Grund der Formen der Reproduzierbarkeit, Transition und Übersetzung der Struktur des Gedichts von einem Medium in das andere ist Dichtung heute als eine medienübergreifende Form der interkulturellen Kommunikation zu begreifen.

Hypothese 2:

Einfluss der Struktur des Mediums auf die Sprechakte: Struktur verändert Inhalt und Form verändert Struktur. Die Dichtkunst kann durch umfassende visuelle, akustische, analoge und digitale Prozesse der kulturellen und sozialen Reproduktion thematisiert werden.

2. Anmerkungen zur Methode

Diese Diplomarbeit versucht zur Absicherung der Ergebnisse, zwei methodische Zugänge miteinander zu verbinden. Die eine Seite ist die Literaturrecherche, mit der einerseits die Quellen aufgesucht wurden (z.B. wurde das „Manifest“ der sfd im Archiv ausgehoben) und andererseits wurde die Forschungsliteratur gesichtet und, soweit sie zugänglich war, auch berücksichtigt.

Die andere Seite ist die qualitative Methode. Damit wurde versucht Informationen der Leitung der sfd zu erhalten. In Anlehnung an Witzel (1985) wurde ein Leitfaden erstellt, um zu garantieren, dass die wesentlichen Fragen zur Sprache kommen, die für diese Arbeit von Interesse sind.

In der qualitativen Forschung unterscheidet man zwischen verschiedenen Formen des Interviews. Flick (1999) führt folgende Interviewformen⁷ (in Bezug auf das Leitfaden-Interview) an:

1. Das fokussierte Interview
2. Das halbstandardisierte Interview
3. Das problemzentrierte Interview
4. Das Experteninterview
5. Das ethnographische Interview

Die Entscheidung fiel auf das problemzentrierte Interview, um sowohl die relevanten Inhalte zu erfragen (= Gegenstandsorientierung) als auch Raum für erzählende Abschnitte zu haben, in denen der Kontext der sfd zur Sprache kommen konnte.

Der Leitfaden soll verschiedene Elemente aufweisen, eine bestimmte Struktur haben, an der sich die Interviewende während der Durchführung orientieren kann.

Am Wichtigsten sind dabei ein guter Gesprächseinstieg, „allgemeine und spezifische Sondierungen“, sowie „Ad-hoc-Fragen“⁸, die dazu dienen, auf die Gesprächssituation zu reagieren.

Im Gesprächseinstieg ist es das Ziel, den Erzählfluss des Interviewpartners anzuregen und dafür zu sorgen, dass das Gespräch in die von der Interviewerin intendierte Richtung verläuft.

Die „allgemeinen Sondierungen“ sollen durch das gezielte Nachfragen weitere Informationen erbringen, während die „spezifischen Sondierungen“⁹ helfen sollen das Verstehen des Gesagten weiter vertiefen.

Der für diese Arbeit erstellte Interviewleitfaden befindet sich im Anhang.

Als Auswertungsmethode wurde auf die Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (1983) zurück gegriffen.

Der Autor unterscheidet drei Techniken der Analyse:

- Die zusammenfassende Inhaltsanalyse
- Die explizierende Inhaltsanalyse
- Die strukturierende Inhaltsanalyse

Für diese Arbeit kam die zusammenfassende Inhaltsanalyse zur Anwendung, die zuerst das „Material paraphrasiert, wobei weniger relevante Passagen gestrichen (erste Reduktion) und ähnliche Paraphrasen gebündelt und zusammengefasst werden (zweite Reduktion).“¹⁰

Damit soll erreicht werden, dass in der Analyse zuletzt die für die Untersuchung relevanten Aussagen deutlich hervortreten, um sie schließlich im Kontext der Arbeit zu interpretieren.

8 Uwe Flick, Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1999, S. 106

9 ebd., S. 106

10 ebd., S. 213



Falco, Artmann, Bauer. Fotos © schule für dichtung

3. Die „schule für dichtung“

Im folgendem werde ich einen kurzen Abriss der Geschichte der sfd geben. Die Wiener Dichterschule ist 1991 von dem Dichter und Performancekünstler Christian Ide Hintze gegründet worden, in Anlehnung an die „Jack Kerouac School of Disembodied Poetics“. Das US-Vorbild wurde schon Anfang der 70er Jahre von Anne Waldman und Allen Ginsberg in Boulder, Colorado ins Leben gerufen. Auch die Wiener Gruppe und die „poésie sonore“ haben die Gründung der Schule beeinflusst. Die Schule ist offen für Jedermann, es gibt keine Aufnahmeprüfungen und man kann auch über eine Internet-Verbindung am Unterricht teilnehmen. Die Idee dahinter ist eine organisierte, strukturierte Institution für kreatives Schreiben und Dichtkunst zu schaffen. Dadurch soll jeder „Liebhaber der Dichtung“ seine Techniken verbessern oder auch erst zum Dichter werden können.

In der Geschichte kommt eine derartige Dichterschule und Lehrmethode erst um ca. 600 v. Chr. bei Sappho vor und wurde seit dem nur selten wieder aufgegriffen. Trotzdem gibt es in der Zwischenzeit Vertreter in verschiedenen Ländern die Dichterschulen gegründet haben:

- *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics* - Boulder Colorado, USA
 - *Deutsche Literaturinstitut Leipzig* - Leipzig, Deutschland
 - *Gorki-Literaturinstitut* - Moskau, Sowietunion
 - *Institut für Literatur Nguyen Du* - Hanoi, Vietnam
 - *Escuela de Poesía en Medellín* - Medellín, Kolumbien
 - *Josef Škvorecký Literary Academy* – Prag, Czech Republic
 - *Schweizerisches Literaturinstitut* – Biel, Schweiz
- etc.

Eine weitere Besonderheit dieser Einrichtung ist die Sichtweise des Entstehungsprozesses einer Dichtung. Im Vergleich zu den uns aus der

Geschichte bekannten Methoden ein Gedicht zu verfassen, nämlich es mit Tinte zu schreiben, sind auch neue Methoden entwickelt worden, wie das Einbeziehen des Bildes oder des Tons. Diese multimediale Herangehensweise an eine so alte Kunst soll neue Ausdrucksformen und eine neue Ästhetik kreieren.

Das Feld der Poesie und Dichtkunst ist weit, viele andere Disziplinen gründen darin – so bleibt der Begriff Dichtung durchaus weit gefasst und die Poesie bleibt eigenmächtig und universal.

„Je eigenmächtiger die Poesie desto besser die Welt.“¹¹

Der Stil spielt eine sehr wichtige Rolle. Gerhard Rühm, Vortragender an der sfd, sagt: *„ein Dichter, der August Stramm und Oswald von Wolkenstein nicht kennt, wird immer so schlecht wie Kunert oder Kunze schreiben...“* Eine sehr starke Verurteilung großer Schriftsteller, die dennoch aufzeigt, dass sehr verschiedene Zugänge an der sfd vertreten werden. Weiters sagt G. Rühm – in der Wiedergabe von I. Radisch: *„Ein Stramm und Wolkenstein-Ignorant bleibt nach Meinung des Professors ewig ein provinzieller Seelenschwitzer, ein B-Dichter und Uwe-Johnson-Nachfolger.“¹²*

Um einen „A-Dichter“ zu werden rät der Lehrer, einen Spaziergang zu machen, und auf die umgebenden Farben zu achten. Eine Liste der gesehenen Dinge zu schreiben, den Text in Form einer Wolke zu schreiben, oder in Tiersprache und zitiert dabei amerikanische Kollegen: *„Put it out, make it new!“¹³*

Ein weiteres Kennzeichen und auffallendes Merkmal der sfd ist die Kleinschreibung, die immer wieder zu erkennen ist. Alle Wörter in sfd Texten sind klein geschrieben, unabhängig davon ob es sich um Namen, Nomen oder Verben handelt.

11 Christian Ide Hintze: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Dichtschule in Wien. In: C.I. Hintze, Dagmar Travner (Hg.): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur, Wien: Passagen-Verlag 1993, S. 41

12 Iris Radisch, Hose im Sturm ohne Knopf. Wie man Dichter wird. Vier Tage in der Wiener „schule für dichtung“, FEULETON 69, in Die Zeit, 17.04.1992, Nr.17

13 ebd.,

„unter beibehaltung gewisser ´dichterischer freiheiten´ im rahmen der bisherigen orthographie“ nimmt die sfd in ihrem Manifest von 1999 Stellung zu den politisch diktierten Regeln der Rechtschreibreform und entschied sich generell die Kleinschreibung zu verwenden, unter anderem als liberales „zeichen eines demokratischen schriftverständnisses“.¹⁴

Dabei werden weiters in den Manifesten von 2004 und 2005 die Grenzen der herkömmlichen Poesie und Rechtsschreibreform stets nach Kräften überschritten und die Großschreibung konsequent verweigert.¹⁵

Der Akzent des Interesses der sfd weitet sich auf das Gebiet des künstlerisch und lustvoll gelehrten und gelernten Sprechaktes, auf das experimentelle Gebiet der „expanded“ Poesie, auf die Mehrsprachigkeit und die Solidarität mit missachteten Kulturen aus. In ihrer Arbeit versucht die Schule die erforderlichen infrastrukturellen Rahmen für die Unterstützung der Kreativität zu schaffen. Dieser Versuch geht bis in die Ideen literarische Kreativität durch institutionalisierte Erziehung und Förderung in einer öffentlichen akademischen Sprachakademie auszubilden. Als Reaktion auf die Entwicklungen der Sprachkunst in dem Grenzbereich zwischen Schrift und schriftübergreifende Medien suchte die „schule für dichtung“ nach neuen Wegen und bemühte sich neue Veranstaltungsformen zu entwickeln. In diesem Lehrtypus sollte dem Schreiben das Schreiben entzogen werden, dennoch sollte diese Form mit Schreiben zu tun haben. Die „ständige Auseinandersetzung der sfd mit den revolutionären Vorgängen innerhalb der Sprachkunst“¹⁶ trug auch dazu bei Bildungsministerien und Politiker zu einer Stellungnahme und Reaktion zu bewegen. Eine Akademie für Sprachkunst sollte dennoch antiautoritär bleiben. Nur so wird die liberale Förderung der Kreativität und der dadurch neu erzeugten

14 Die sfd schreibt sich seit 1997 klein (siehe sfd (Hg.): programm 1/97). Im Mai 1999 beschloss sie, „generell die kleinschreibung zu verwenden“, u.a. „als zeichen eines demokratischen schriftverständnisses“. schule für dichtung: kleinschreibung, tugend und protest, in: Profil, Nr.23, 7.6.1999, S.214-215, Vgl. „Manifest 1999“ auf der sfd Internetseite: <http://sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/11/#1999> (Abgerufen 12.07.2009)

15 Vgl Wolfgang Paterno, Fremder Geschlechtsakt. Literatur. Die Wiener „schule für dichtung“ übersiedelt gänzlich in die virtuellen Räume des Internet und wird zugleich universitär. In Profil, 8.10.2001

16 Petra Rathmanner, „Ein Tritt in den Arsch“, ein Kick, eine Streicheleinheit“ Zehn Jahre "schule für dichtung" - ein Experiment wird zur Institution. Der Gründer und Sprachkünstler Christian Ide Hintze über das Schreibenlernen - auch abseits der Buchstaben. Interview geführt von, http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx?target=202053&mark=www.t-mobile.at/#show_202053, (Zugriff 10.7.2009)

kritischen Betrachtungsweise und Aufmerksamkeit gegenüber der Öffentlichkeit gewährleistet.

3.1 Gründungsphase der sfd

Im Jahr 1991 war die „schule für dichtung“ die erste und einzige Schreibschule Österreichs. Sie wurde im Mai desselben Jahres von Christian Ide Hintze, Christian Loidl, Christine Huber, Gertraud Marinelli-König und Sonja Orator-Moor¹⁷ als gemeinnütziger Verein (unterstützt vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur / Kunstsektion und der Kulturabteilung der Stadt Wien)¹⁸ gegründet. Im selben Jahr stellte auch Oswald Oberhuber, als Rektor der Hochschule für Angewandte Kunst Räumlichkeiten für die Durchführung der Lehrveranstaltungen der sfd zur Verfügung.¹⁹ Im 1992 konnte die sfd endgültig in Betrieb gehen.

Die ersten Veranstaltungen der „vienna poetry academy“, wie sich die sfd in englischer Sprache nennt, fanden zwischen 7. und 11. April im selben Jahr statt in Form von Schreibklassen, Podiumsdiskussionen, Seminaren und einem anschließenden internationalen Symposium „Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur“ statt, auf dem der Sinn einer Schule für Dichtung diskutiert wurde.²⁰

Wolfgang Bauer hat den Eröffnungsvortrag zu diesem Symposium, zu (der ersten Veranstaltung der sfd)²¹ im Kursalon Hübner gehalten und Anne Waldman war die Leiterin der ersten sfd Klasse mit dem Titel “Ten Directions: A Writing Workshop”²².

17 Vgl.: Christian Ide Hintze: in: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaterrat NRW (Hg.): Studienziel: Dichter. Ist literarisches Schreiben lehrbar? Düsseldorf 1998

18 Profil der sfd, in sfd Archiv, http://sfd.at/aboutSFD/profile/index_html?selMenu=2&selSubMenu=0

19 Vgl. Christian Ide Hintze: aspekte einer literaturakademischen avantgarde, in: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaterrat NRW (Hg.): Studienziel: Dichter. Ist literarisches Schreiben lehrbar? Düsseldorf 1998

20 Vgl. Barbara Ruhmann, Schule für Dichtung in Wien 1991-1998. Ein Porträt, DA, Wien 2000, S.7

21 Vgl. Harriet Nachtmann, Vorwort, in: Bauer, teaching: Wolfgang Bauer an der Schule für Dichtung - Bilder, Klassen, Vorlesungen, Notizen. C.I. Hintze, Harriet Nachtmann (Hg.), Ed. Schule für Dichtung, Wien 2008, S.3ff

22 Klassenlisten und Liste der Sonderveranstaltungen im sfd Archiv

Die Anfänge der sfd waren sowohl hinsichtlich der Teilnahme an den Schreibklassen und den öffentlich ausgetragenen Veranstaltungen als auch hinsichtlich der medialen Resonanz von Erfolg begleitet.

Die Schule versteht sich nicht als eine konventionelle Bildungseinrichtung, die Wissen im traditionellen Sinne einseitig vermittelt, unterrichtet und prüft, sondern sieht sich als ein „unabhängiges Künstlerprojekt“²³, ein „Kommunikationstreffpunkt“²⁴ für kreatives Schreiben und Austausch von Erfahrungen und Schreibprozessen. Wie der H.C. Artmann sagt: *„(es) kommt (...) immer auf das gegenseitige an. (...) (auf die) gegenseitige befruchtung, die absolut da ist, für mich wie für den anderen.“*²⁵ Diese Prozesse sollten unter der Leitung von „Autoritäten“ (erstklassigen Autoren) stattfinden. Die von Artmann beschriebene Gegenseitigkeit gegenseitige sollte durch individuelle Lehrmethoden nicht nur vermittelt, sondern auch miterlebt werden können. Das Profil des „projekt sfd“²⁶ wird wie folgt definiert:

„ziel:

autonom verwaltetes lehr- und lerninstitut für literatur; ort für poetologische kommunikation; akademie für buchstaben- und sprechlautforschung; archiv für poesiepädagogische dokumente (audio, video und schrift); laboratorium zur verwandlung literarischer impulse in kommunale ereignisse; welcome center for travelling poets.

schwerpunkte:

- *diskussion der lehr- und lernbarkeit von literatur*
- *multimediale und multilinguale aspekte der sprachkunst*
- *sprachpolitische situation in europa*
- *organisation von digitalen klassen*

23 Profil der sfd, in sfd Archiv: http://sfd.at/aboutSFD/profile/index_html?selMenu=2&selSubMenu=0

24 Gerald Paul Dittrich: Kreativitätsfördernde Bedingungen im interkulturellen Vergleich (Österreich, USA) am Beispiel von: Schule für Dichtung in Wien (Österreich) und Jack Kerouac School of Disembodied Poetics in Boulder / Colorado (USA). Wien. Diplomarbeit, 1999. S. 96

25 H.C. Artmann, vorwort: ein gespräch mit h.c. artmann. In: Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. H.C. Artmann (Hg.), Passagen Verlag, Wien 1995, S.16

26 Vgl.: Christian Ide Hintze: aspekte einer literaturakademischen avantgarde, in: Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW (Hg.): Studienziel: Dichter. Ist literarisches Schreiben lehrbar? Düsseldorf 1998

(virtuelle akademie seit 1997: www.sfd.at)

- *analoge klassen*
- *lesungen / performances / vorträge / ausstellungen*
- *publikation von büchern, cds, videos, internetseiten*
- *schrift-, audio-, video-archiv: sammlung und dokumentation*
thematisch relevanter publikationen

arbeitskategorien:

*poesie mündlich, poesie schriftlich, poesie audiovisuell, poesie binär, drama, prosa mündlich, prosa schriftlich, performance, installation(en)*²⁷

Der Erfolg, der die sfd seit der Gründungsphase begleitet, geht auf ein klares Konzept zurück, das sich zwar nur auf prinzipielle Setzungen beruft, dafür aber die Schule klar positioniert und es unmissverständlich von jeder anderen Form eines Schreibunterrichts unterscheidet.²⁸ Das Konzept der sfd geht von einer *eventartigen Begegnung* zwischen Lehrern und Studenten aus, da angenommen wird, dass dadurch ein größerer Effekt, als es ihn in üblichen Schreibwerkstätten gibt, erreicht werden kann. Diese eventartige Begegnung zwischen Lehrer und Student entwickelt sich in weiterer Folge zur Marke der sfd.

Interessant sind die Namen der Gastvortragenden, sowohl österreichische und internationale bekannte Autoren wie H.C. Artmann, Wolfgang Bauer, Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Friederike Mayröcker, Rosa Pock, Henri Chopin, Anne Waldman, Allen Ginsberg etc., als auch die aus der Musik- und Kulturszene kommenden Künstler, wie Falco, Blixa Bargeld, Grissemann und Stermann, Sainkho Namtchylak, Yoko Ono oder Nick Cave, um einige zu erwähnen.

Die sfd beschränkt sich nicht nur auf die Organisation von Klassen und Dichterakademien, sondern vermarktet und befestigt ihr Image in der Öffentlichkeit durch die Teilnahme und Organisation von verschiedenen Veranstaltungen in Zusammenarbeit mit zahlreichen Institutionen und Partnern

27 Profil der sfd, sfd Archiv: http://www.sfd.at/aboutSFD/profile/index_html?selMenu=2&selSubMenu=0

28 Vgl. Chr. Ide Hintze: Zur Geschichte und Arbeitspraxis der sfd. In: Aspekte einer literaturakademischen Avantgarde. Referat im Forum Stadtpark
Graz: Oktober 1996

wie: ORF Radiokulturhaus, Wiener Festwochen, ImPuls Tanz, Porgy & Bess, Rund um die Burg etc. So initiierte sie am 22.04.1995 in den Sofiensälen in Wien das Benefizkonzert „Nacht der Poesie“, bei dem unter anderem, neben Gerhard Rühm, H.C. Artmann, Leena Conquest, Berliner Punk-Star Blixa Bargeld auch Falco als „special guest“ zur Rettung der sfd aus der finanziellen Notlage auftrat und anschließend eine zweistündige Klasse mit dem Titel „Schreibt Falco Texte? Wenn ja, wie?“ leitete. Die Festveranstaltung „für h.c.“ hat am 29.04.1996 im Ronacher stattgefunden. Auch die „Wasserlesung“ im Thermalbad Oberlaa im Rahmen der September-Akademie 1998 sorgte für ein großes Presseecho. Bei diesem Happening wurden Gedichte von u.a. H.C. Artmann, Curd Duca, Ide Hintze, Robert Schindel, Marlene Streeruwitz und Anne Waldman vorgelesen. Die Texte wurden über eine Wasserbeschallungsanlage an das im Wasser liegende Publikum übertragen. Nick Cave lehrte ebenfalls mehrmals an der sfd. Im Laufe der September-Akademie 1998 debütierte er als Lehrer und leitete eine Klasse mit dem Titel „the love song and how to write one – a practical investigation into the love song“²⁹. Er trat gemeinsam mit seinen Studenten und Studentinnen im Wiener Akademietheater auf und präsentierte dort die Ergebnisse seiner Klasse. Am 30.9.2002 gab er ein Solokonzert im Burgtheater, das wieder von der sfd organisiert wurde.³⁰

Im Jahr 2001 hat sich der Sport in die sfd Dichterszenen „hinein geschlichen“. Noch die alten Griechen haben den Zusammenhang zwischen Geist- und Körpertätigkeit erkannt und daraus die Olympische Idee entwickelt.³¹ Der griechische Gedanke wurde von Wolfgang Bauer anlässlich der Ski-WM 2001 in St. Anton wieder aufgegriffen. Er verband die Poesie mit Sport im Rahmen seiner Schreibklasse am Ort der Meisterschaft und versuchte „am lebendigem Objekt“³² von A. Assinger und R. Seeger seine Studenten zu literarischen Inspirationen zu bewegen. In zwei Interviews mit dem ORF, eins nach der WM und eines nach

29 Vgl. Nick Cave. Der Songwriter als Lehrer, in: Viva la poesia. Nick Cave, Falco und Allen Ginsberg. Christian Ide Hintze, Residenz Verlag, Wien 2002, S.12

30 sfd Archiv

31 Beschreibung der „sport & poesie“ Klasse. Anlässlich der Ski-WM in St. Anton zw. 27.1-3.2.2001, sfd Broschüre und auf der sfd Internet Seite

32 Niki Strecha, Der wahre Dichter steckt sich seinen Slalom schon selbst. Skiverband und „Schule für Dichtung“ wollen in St. Anton totale Symbiose Sport/Kunst erzielen. Artikel in Wiener Zeitung, 15.12.2000

seiner Lesung mit Skispringer-Legende Toni Innauer im Wiener Schauspielhaus äußerte sich W. Bauer über Sport und Literatur:

*„Sport ist leider wesentlich spannender als Theater...(und)...Sport ist wesentlich tragischer als Literatur.“*³³

*„(Sport) ist mit Jazz am besten vergleichbar, der Zufall spielt eine ganz große Rolle.“*³⁴

Die performative, eventorientierte Arbeitsweise der sfd übernimmt zwar den Vorrang, verdrängt aber nicht die Diskussion über die „Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung“. Diese Debatte wird von der sfd fortlaufend durchgesetzt.

Die Frage über die Sinnhaftigkeit der sfd sollte in dieser Hinsicht anders gestellt werden. Statt nach dem Sinn der Vermittlung und dem Erlernen von Sachkenntnissen im Bereich der Literatur und im Besonderen der Dichtkunst zu fragen, sollte man sich fragen, ob die Austauschprozesse bei einer verstärkten Beschäftigung mit Poesie unter der Leitung primärwissender Autoren in regelmäßigen, kurzen Begegnungen, nicht bessere Ergebnisse erbringen können, als eine isolierte und wenig von außen beeinflusste künstlerische Tätigkeit³⁵. Die Lehr- und Lernbeziehung zwischen dem bewunderten Vorbild des Autors und dem Schüler hat eine hohe Kommunikativkraft, und wird durch den direkten Kontakt dieser beiden verstärkt. Diese Nähe zwischen Lehrendem und Lernendem zerstört die Aura der Fremdheit und lässt den Nimbus der Unerreichbarkeit des begehrten Vorbildes verblassen. So werden inspirierende schöpferische Prozesse bei dem Lehrer-Schüler Duo in Gang gesetzt³⁶.

Dichter auf der Höhe der Zeit, müssen und können nicht alle werden. Absolventen, die vielleicht nicht unbedingt als große Dichter, als anerkannte Lyriker enden werden, können jedoch in den Medien- und

33 ORF - Seitenblicke, Jänner 2001, Video auf der sfd Internetseite: <http://archiv.sfd.at/bauer/> (29.7.2009)

34 ORF - Treffpunkt Kultur, Jänner 2001, in: Bauer, teaching. Christian I. Hintze, Harriet Nachmann (Hg.), Ed. Schule für Dichtung, Wien 2008

35 Vgl. Warum die Meisterschule/klasse unverzichtbar ist..., in Architektur am Schillplatz, Hg.: Peter Nigst, Meisterschule Peichl, Ausstellungskatalog Wien 1996

36 Vgl. Christian Ide Hintze: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Dichtschule in Wien. In: C.I. Hintze, Dagmar Travner (Hg.): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur, Wien: Passagen-Verlag 1993, S. 35

Kommunikationsbereich abwandern und die Impulse von den Tutorenpersönlichkeiten, die man als ethisch bezeichnen könnte, zu ihrem Berufsethos machen.³⁷

Die Lehrer an der sfd sollten ausschließlich Dichter sein, deren Werke bereits öffentlich anerkannt sind:

„1) als lehrer sollten ausschliesslich primaerwissende eingeladen werden. also dichter. keine wissenschaftler, journalisten, keine verleger

2) die lehrenden sollten ein anerkanntes werk vorgelegt haben. ezra pound: "a noteable work"

3) die lehrenden sollten fuer eine literatur stehen, die nicht eingefuehrte sprachmuster bloss routiniert wiederholt, sondern neue horizonte sucht.

4) der lehrakt sollte immer auch als moeglicher kunstakt verstanden werden. der lehrakt als primaerliterarische taetigkeit.“³⁸

Im Laufe der Zeit wich die sfd von dieser strengen Aufteilung der Lehrer ab, und lud sowohl Persönlichkeiten, die im Licht des öffentlichen Interesses standen, als auch Künstler, die aus dem Bereich der Pop-Kultur stammen, ein.

All diese Künstler werden in ihrer Rolle als Lehrer mit folgenden Aufgaben betraut:

„a) sie leiten klassen, in denen es um diskussion und entwicklung von texten bzw. sound- bzw. performance-strukturen geht

b) sie leiten sogenannte "lehrgespraeche", in denen in 4-agen-situationen spezielle anliegen oder arbeiten einzelner studenten besprochen werden

c) sie halten allgemein zugaeengliche vorlesungen zum thema ihrer jeweiligen klasse

d) sie treten mit beispielen aus ihrem werk auf und

³⁷ Vgl. Peter Rosei: „Warum eine Akademie für Dichtkunst? Aus einem Notizbuch“, Referat gehalten im April 1993, Manuskripte - Zeitschrift für Literatur, Alfred Kolleritsch (Hg.) und Günter Waldorf (Hg.), 33. Jahrgang, Heft 120 Graz, Forum Stadtpark, 1993.

³⁸ Christian Ide Hintze: Zur Geschichte und Arbeitspraxis der sfd. Aus: Aspekte einer literaturakademischen Avantgarde. Referat im Forum Stadtpark Graz: Oktober 1996

e) sie praesentieren zum abschluss gemeinsam mit ihrer klasse arbeitsergebnisse.“³⁹

Das Einbeziehen von „Literaturbetriebsinsidern“⁴⁰ die nicht direkt aus dem literarischen Milieu stammen weitete das Angebot der Klassen aus und ermöglichte eine breitere Gestaltung des Unterrichts.

Am Anfang ihrer Existenz pendelte das Vorhaben der sfd ihre Klassen zwischen idyllischen und urbanen Ortschaften zu organisieren. In den Jahren zwischen 1993 und 1996 hat sie nur analoge Klassen veranstaltet. Diese Klassen, die sfd selber als „festivalartige Akademien“ bezeichnet, wurden nicht nur auf österreichischem Boden gehalten. Ihre ersten internationalen Dichterklassen hielt die Schule im Oktober 1995 an der Frankfurter Städelschule, im Juni 1996/97/98 in Medellin, Kolumbien in einer Kooperation mit „Escuela de Poesia de Medellín“, im April 1997 im Westfälisches Literaturbüro in Unna, Lüdenscheid (DE), ab.

Im Sommer 2003, „ein Jahr nach dem Terroranschlag auf Bali (organisierte die sdf/E.G.) in Kooperation mit einer der einflussreichsten asiatischen Autorenorganisationen, der Komunitas Utan Kayu, in Jakarta und Denpasar literarische Workshops, Vorlesungen, Performances sowie eine Ausstellung.“⁴¹ Die tragischen Umstände konnten die seit zwei Jahren geplante Gründung einer Poesieschule in Indonesien seitens der sfd nicht verhindern. Im Jahr 2005 gab die sdf eine Pressekonferenz unter der Schirmherrschaft von Elfriede Jelinek über das Projekt „nach der flut: indonesien übersetzen“, an dem auch eine der bedeutendsten indonesischen Schriftstellerinnen, die Frauenrechtsaktivistin Ayu Utami teilnahm. Es besteht auch eine engere Kooperation mit dem Schweizerischen Literaturinstitut (Klasse in Biel im November, 2007 gehalten) und natürlich mit der Jack Kerouac School in Colorado, Vereinigte Staaten von Amerika (1997).⁴²

39 Christian Ide Hintze: Zur Geschichte und Arbeitspraxis der sdf. Aus: Aspekte einer literaturakademischen Avantgarde. Referat im Forum Stadtpark Graz: Oktober 1996

40 Vgl. Barbara Ruhmann, Schule für Dichtung in Wien 1991-1998 ein Porträt, DA, Wien 2000, S. 11

41 sdf Archiv, Indonesien: <http://www.sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/12/> (12.7.09)

42 sdf Archiv, Daten wurden aus den Klassen- und Sonderveranstaltungen Listen entnommen.

Da die programmatischen Richtlinien der sfd sich durch die regelmäßigen Diskussionen mit den „Stammlehrern“ und durch die Kollaborationen mit anderen literarischen Institutionen ständig neu organisierten, wäre es schwierig den genauen Ablauf im Detail im Rahmen dieser Arbeit zu beschreiben.

Die Ursprüngliche Idee, die im Gründungskonzept verankert wurde, war 1- bis 3-mal im Jahr Klassen in Form von Akademien zu organisieren, die eine kurze Dauer von 7 bis 14 Tage haben sollten. Diese Form wurde nicht zuletzt auf Grund des engeren finanziellen Rahmens ausgewählt und ermöglichte der Schule bis zu einem gewissen Grad die finanzielle Unabhängigkeit. Durch die absichtlich klein gehaltenen Kursgebühren waren die Klassen für jeden Interessenten leistbar. Mittlerweile bietet die sfd Klassen in denen die Unterrichtseinheiten auf die Dauer eines halben Jahres aufgeteilt sind.

3.2 Die Virtuelle Akademie

Ein weiteres Ziel und Entwicklungsperspektive der sfd war die Bildung einer „virtuellen akademie“.

„1) im angesichts des neuen mediums internet so gut wie alle kommunikations-, präsentations-, lehr-, und lerngewohnheiten neu zu überdenken, geradezu neu erfinden zu müssen. wir müssen eine ´virtuelle pädagogik´ entwickeln, aber auch die im ´realtime´-betrieb gewonnenen erfahrungen auf die virtuelle welt übersetzen. (...)“⁴³

Im 1997 weitete die sfd ihr Klassenangebot auf das Internet aus und organisierte ihre erste Onlineakademie. Die Idee der gebührenfreien Teilnahme an diesen Klassen manifestiert die Liberalität der Schule und zeigt ihr Engagement „das Kreative Schreiben“ in dem öffentlichen Raum zu positionieren. Diese interaktive Form des Unterrichts ermöglicht eine räumlich und zeitlich uneingeschränkte

Zugänglichkeit der Klassen und demonstriert wie sich Dichtung auch auf anderen medialen Strukturen übertragen lässt.

Der Medienkünstler Orhan Kipcak wurde zum Leiter der „virtuellen akademie“ bestellt. Die Tendenzen zur Multimedialisierung, Interaktivität und Hypertextualisierung beschreibt er als „*die zentrale(n) elemente der sogenannten ´neuen medien´(...) (die) (...) nach einem autorentypus, der diese möglichkeiten kompetent und in einer stringenten ästhetik zu nützen weiss (verlangen).*“⁴⁴

Prinzipiell kategorisiert die sfd ihre Veranstaltungen in drei Sparten, nämlich auf Analogklassen - Tête-à-tête Begegnungen der Autoren mit den Studenten, Digitalklassen - alle Internetklassen und Sonderveranstaltungen, und schließlich alle möglichen Veranstaltungsformen, von Symposien bis Poetry Slam Happenings.

Im Jahr 2000 musste die Dichterschule den parallel zu den Onlineakademien laufenden Betrieb wegen finanzieller Schwierigkeiten einstellen und veranstaltete ihre „virtuelle akademie“ ausschließlich im Internet. Ein Jahr danach, „*Nach jahrelanger Diskussion über eine Anbindung der Dichterschule in universitäre Strukturen einigten sich Boris Groys, Rektor der Akademie der Bildenden Künste, und C.I. Hintze (...) auf eine langfristige Kooperation.*“⁴⁵

Im Jahr 2001 wurde die sfd durch diese Zusammenarbeit mit der Bildenden „geadelt“. So konnten UniversitätstudentInnen Kurse in der „virtuellen akademien“ der sfd besuchen und die Klassen als Wahlfach anrechnen lassen.⁴⁶ Das war eine gute Nachricht sowohl für die Studenten als auch für die Lehrer der sfd. An dieser „akademie 2000“ lehrten auch die KAbaretisten Stermann & Grisseemann, die ihre Klassen in ironischer Weise mit dem Namen „schlechte nachrichten“ betitelten.

44 Orhan Kipcak, Vorwort, in: 5 internet-klassen: www.sfd.at. O. Kipcak, B. Ruhmann (Hg.), Passagen Verlag, Wien 2000, S.11

45 Wolfgang Paterno, Fremder Geschlechtsakt. Literatur. Die Wiener „schule für dichtung“ übersiedelt gänzlich in die virtuellen Räume des Internet und wird zugleich universitär. In Profil, 8.10.2001

46 „Lehrbeispiel Literatur“, in ORF on Kultur, September 2002, sfd Archiv

3.3 Das Projekt „Gründung einer Akademie für Sprachkunst“

Einer der Leitgedanken der sfd, noch bei ihrer Gründungsphase, war ihr Klassenangebot zu einem späteren Zeitpunkt auf einen ganzjährigen Betrieb auszuweiten. Wolfgang Bauer hat den „grundlagentext über die lehr- und lernbarkeit von literatur verfasst („eine schule für dichtkunst“, 1992)...(verfasst und)...sich bis zuletzt für die bestrebungen der sfd eingesetzt, eine universitäre einrichtung zu gründen“.⁴⁷ Am Anfang der Geschichte der sfd wurde ein sogenanntes „Kuratorium“ eingerichtet, das nach Ide Hintze sein Ziel verfehlte, unter anderem weil die Mitglieder es „gewagt haben“, zu schnellen Schritten Richtung Zielverwirklichung zu eilen. Artmann, Bauer, Rühm, Rosei, Gruber und Hintze selbst waren an diesem Kuratorium im 1994 beteiligt. Später haben sich auch F. Schmatz und K. Neumann angeschlossen. Wegen zahlreicher Meinungsverschiedenheiten über das Thema „Dichtung zu institutionalisieren oder nicht zu institutionalisieren“ und wegen vieler Auseinandersetzungen bei den Diskussionen über die finanziellen und die organisatorischen Möglichkeiten der Umstellung auf einen Ganzjahresbetrieb, scheiterten die Bemühungen des Kuratoriums.⁴⁸ Laut Hintze haben sich aber auf Grund diesen Diskussionsprozesse drei wesentliche Punkte herauskristallisiert:

„1) angesichts der aktuellen politischen verhältnisse, gerade Europas, angesichts einer wachsenden internationalen Verwebung von Produktion, Vermittlung und Diskurs, haben wir versucht, an einer Erweiterung des nationalen bzw. Muttersprachbestimmten Literaturbegriffs zu arbeiten. Aspekte anderer Sprachen sind hinzugekommen. Wir haben Klassen in englischer, französischer, russischer, spanischer Sprache angeboten und haben, auf Türkisch, auf vietnamesisch, insbesondere auch die in Wien lebenden Mitbürger fremdlandischer Herkunft miteinbezogen. Wir unterscheiden uns hier von der

⁴⁷ C.I. Hintze, Vorwort, in: Bauer, teaching: Wolfgang Bauer an der Schule für Dichtung - Bilder, Klassen, Vorlesungen, Notizen. C.I. Hintze, Harriet Nachtmann (Hg.), Ed. Schule für Dichtung, Wien 2008, S.3

⁴⁸ Vgl. Christian Ide Hintze: Zur Geschichte und Arbeitspraxis der sfd. Aus: Aspekte einer literaturakademischen Avantgarde. Referat im Forum Stadtpark Graz: Oktober 1996. sfd-Archiv

kerouac school oder dem leipziger literaturinstitut, die im grossen und ganzen am prinzip der landes- bzw. national- bzw. muttersprachlichen bestimmtheit festhalten.

2) das alphabet verliert zusehends an bedeutung als leitcode der kulturellen kommunikation. vergleichbar etwa dem uebergang von den hieropglyphen zum alphabet ist auch heute ein uebergang zu beobachten. weg vom alphabet, hin zu einem neuen leitcode. einer, der noch nicht codifiziert ist. einer, der neben den schriftlichen vor allem auch akustische, visuelle, computergenerierte elemente verwendet. einer, der andere raum-, zeit-, kommunikations- und nichtkommunikationsmoeglichkeiten schafft. einer, der mitunter eine praegnant analphabetische, genauer: antialphabetische tendenz aufweist. eine tatsache, die fuer schrift-steller nicht ganz unerheblich ist. es war daher naheliegend, eine erweiterung des buchkulturellen literaturbegriffs zu versuchen und aspekte nichtschriftlicher natur hinzuzunehmen: klassen fuer akustische und visuelle poesie, klassen fuer performance und installation. oder wie im oktober letzten jahres in frankfurt durch peter kubelka: eine kochklasse. kubelka in seiner kassenbeschreibung: "kochen ist eine vollgueltige kunstgattung, welche wie dichtung, malerei oder musik die weltsicht ihrer schoepfer zum ausdruck bringt. Die speisenbereitung ist die aelteste poetische veaenderung an der welt durch den menschen, sie ist die mutter der kuenste. der kurs wird vor allem die beziehung des kochens zur literatur und die entstehung der begriffe analyse - synthese - verdichtung - metaphor praktisch und theoretisch zum thema haben." (kubelka ist uebrigens sehr als lehrer zu empfehlen).

3) der in bruessel lebende australische organisationsforscher anthony judge schreibt in einem "poetry making - policy making" uebertitelten thesenpapier: "it could be much less a question of whether poetry is "appreciated" or used to "raise consciousness" and much more a matter of how desperately insights from the discipline of poetry-making are needed in the present crisis of policy-making". vor dem hintergrund zusammenbrechender, ideologisch begruendeter systeme, vor dem hintergrund einer weitverbreiteten skepsis gegenueber jeder art von politischer und sozialer utopie faellt, koennte man sagen, das licht nun auf die

kuenstler, in der erwartung, dass die ordnungs- und gestaltungsprinzipien, die sie fuer die kuenstlerische arbeit entwickeln, eines tages auch als gesellschaftliche ordnungs- und gestaltungsprinzipien bedeutungsvoll werden koennten. diese erwartung kann nur erfuehrt werden, wenn die dichter sich von ihren sowohl weltlichen als auch mythischen abhaengigkeiten loesen und sich selbst einen raum der freiheit und der wuerde schaffen. eine schule fuer dichtung, eine akademie fuer dichtung und kunst koennte ein derartiger raum sein.“⁴⁹

Das Konzept der Gründung einer Sprachakademie formte sich als „Tochter der Zeit“ um und nahm eine bessere Gestalt im Jahr 1996 an. Seitdem wurde über die Umstellung und die institutionellen Rahmenbedingungen sehr aktiv und intensiv diskutiert. Die Problematik und ihre möglichen Lösungen wurden von der Schule am Beispiel der drei Vergleichsmodelle, nämlich: *das Deutsche Literaturinstitut Leipzig, das Literaturinstitut Biel und die Literaturakademie Prag* ans Licht gebracht, untersucht und der Öffentlichkeit präsentiert.

In zahlreichen Gesprächen und Podiumsdiskussionen mit Politikern und Vertretern der traditionellen hochschulartigen Institutionen, hat die sfd in den letzten 15 Jahren über die immer wieder aufgegriffene historische Debatte der Lehr- und Lernbarkeit von Sprachkunst diskutiert.

Im Sinne des Bologna Prozesses für eine Europäisierung und Internationalisierung des tertiären Bildungssektors hat das neue Gremium diese Prozesse vorangetrieben.

Wichtig für die sfd war auch die Bedeutung der Dichtung im öffentlichen Raum zu diskutieren, damit sie den Rang erreicht, den die anderen Künste längst erreicht haben. Das Hochschulsystem in Österreich reagierte mit langsamem Tempo auf die Innovationskräfte der Vermischung von Sprachen, Dichtkunst und neuen Medien. Die Integration von Sprachkunst in das akademische Ausbildungssystem sollte als Bereicherung angesehen werden. Die Schreibkreativität sollte auch institutionell gefördert werden. Es müsste kein gesondertes Institut gegründet

werden, sondern die Sprachkünste sollten an eine Kunst-, Musik- oder Medienhochschule einbezogen und integriert werden.

Es ist kurios und seltsam, dass man/frau an mehreren Universitäten Malerei studieren kann, Dichtung und Sprachkunst aber nirgendwo. In diesem Sinne sagt der Leiter der „schule für dichtung“, Christian Ide Hintze folgendes:

„Dass es vergleichbare Akademien für Literatur nicht gibt, ist merkwürdig und hat mit bestimmten Mythen (aus der Epoche der Sturm und Drang) zu tun, die in der Literatur stärker ausgeprägt sind als anderswo. Es geht uns nicht darum, der Literatur eine akademische Struktur über zu stülpen, sondern die Widersprüche zu integrieren.“⁵⁰

Die Erhebung der Dichtung auf denselben Status der anderen Künste beweist, dass „Literatur und Sprachkunst genau so gut lernbar sind, wie Musik oder bildende Kunst“⁵¹. Das war einer der Ansatzpunkte und Stellungenahme der sfd Dichter (H.C. Artmann, Wolfgang Bauer, Chr.I.Hintze, Robert Schindel, Gert Jonke, Marianne Gruber, Orchan Kipcak, Kurt Neumann, Peter Rosei, Gerhard Rühm, Renée Gadsden – alle Mitglieder des neuen Komitees “Akademie für Sprachkunst”) bei der Diskussion über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur.

In diesem Sinne war es notwendig, das Kunsthochschulgesetz zu aktualisieren und zu novellieren. Nicht zuletzt, dank des Willens der österreichischen Politiker wurde das auch ermöglicht. Die Gefahr, die bei solchen innovativen Reformen besteht ist, dass sie in administrativen Verfahrens- und Verwaltungsakten ersticken können. Deswegen war und bleibt es für die Zukunft jeder Innovation notwendig, sie von außen immer wieder anzustoßen. Die Intervention in Bezug auf das Schulsystem war eine der vielen Aufgaben, die sich die sfd in den letzten 15 Jahren zum Ziel gesetzt hat. Während dieser Zeit weichten ihre Bemühungen von der ursprünglichen Idee selbst universitär zu werden ab. Die sfd entschied sich letztendlich ihre Form, Identität und Unabhängigkeit zu bewahren. Durch ihre experimentelle Arbeit und Kooperation mit Dichtern, neuer Dichtung und Medien

50 Petra Rathmanner, „Ein Tritt in den Arsch“, ein Kick, eine Streicheleinheit“ Zehn Jahre "schule für dichtung" - ein Experiment wird zur Institution. Der Gründer und Sprachkünstler Christian Ide Hintze über das Schreibenlernen - auch abseits der Buchstaben. Interview in: http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx?target=202053&mark=www.t-mobile.at/show_202053, (Zugriff 10.7.2009)

51 ebd.,

in den letzten 18 Jahren, hat die sfd ihren exklusiven Charakter ausgebildet. Sie war und ist immer noch ein Katalysator für neue Ideen.

Das Ergebnis der umfangreichen Arbeit der sfd, eine Akademie für Sprachkunst zu bilden haben ihre Früchte getragen. Im Wintersemester 2009 öffnete der erste akademische Lehrgang für Sprachkunst an der Universität für Angewandte Kunst in Wien seine Türen.

Auf diese Pionierleistung der „schule für dichtung“ in Wien stützt sich die Gründung des ersten Österreichischen Instituts für Sprachkunst. So markierte „vienna poetry academy“ den Neubeginn der Dichtung als Sprachkunst in den akademischen Strukturen.

Um die Ideen der sfd verständlicher zu vermitteln, wird das Konzept der sfd im Anhang zur Gänze wiedergegeben und die Arbeit der Schule am Beispiel ausgewählter Klassen präsentiert.

4. Über die Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung -ein historischer Aufriss

Um das Wesen der Wiener „schule für dichtung“ besser verstehen zu können, muss ihre Denkweise über Dichtung in einem kurzen historischen Abriss ihrer Entwicklung beschrieben werden. In der Antike glaubte man an eine gewisse Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung. Die erste Dichterschule wurde von der frühgriechischen Dichterin Sappho in Mytilene auf der Insel Lesbos gegründet. Die in der Zeit zwischen 630 bis 560 v. Chr.⁵² lebende „Leiterin eines Musenkreises“⁵³ bildete junge Mädchen in den Künsten des Tanzens, Musik und Dichtung aus. Ihr gesamtes lyrisches Werk gilt heute beinahe als ganz verloren und nur wenige ihrer Arbeiten (hauptsächlich Götterhymnen und Liebeslieder) haben fragmentarisch unsere Zeit erreicht.

„Viele spätere Dichter verehrten Sappho als die bedeutendste Lyrikerin der Antike: Horaz nahm sie sich zum Vorbild, Platon bezeichnete sie gar als „zehnte Muse“. Doch auch aufgrund ihrer „Dichterschule“ nahmen sich Sappho viele Institutionen zum Vorbild“⁵⁴, so auch die „schule für dichtung“.

Christian Ide Hintze schreibt in seinen *„100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien“* über die Schule von Sappho folgendes:

„Wenn 2500 Jahre nach Sappho in Europa eine Schule für Dichtung gegründet wird, dann ist weder SCHULE mehr das, was der Begriff sagt, noch DICHTUNG. Wenn etwas nicht mehr das ist, was der Begriff sagt, dann ist das neue Sagen möglich. Wo das neue Sagen möglich ist, ist Literatur.“⁵⁵

52 Elke Hartmann, *Frauen in der Antike: weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora*, C. H. Beck Verlag, München 2007

53 Christian Ide Hintze: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Dichterschule in Wien. In: C.I. Hintze, Dagmar Travner (Hg.): *Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur*, Wien: Passagen-Verlag 1993, S. 42

54 Albin Anton Schuller, *Die Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung Zwischen „Genie“ und „Schreibschule“*, Referat, Wien 2008

55 Ide Hintze: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Dichterschule in Wien. In: C.I. Hintze, Dagmar Travner (Hg.): *Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur*, Wien: Passagen-Verlag 1993, S. 40

Die Haltung zu der Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung bei Sappho wurde später von Aristoteles in seiner Schrift *Peri poietikes*⁵⁶ - ein Traktat über Dichtungstheorie - weiterentwickelt. Er definiert dort durch den zentralen Begriff *mimêsis* - „Nachahmung“, was Dichtung sein soll und beschäftigt sich weiters mit der Wirkung, Form und Aufgabe der Dichtkunst, des Dichters und der Dichterfiguren. Weiteres schreibt er, dass nicht der Dichter als Person, sondern die Handlung des Gedichts nachgeahmt werden soll, da alle Dichtungen die Darstellung von (ästhetischen) Handlungen sind.⁵⁷ Nach ihm besteht die Besonderheit der dichterischen *poiesis*⁵⁸ (des dichterischen Schaffens) in ihrem Verhältnis zur *praxis* (zum „kommunikativen Handeln“).

In diesem Zusammenhang schreibt Aristoteles in dem fünften Teil seiner „Poetik“ über die zwei Ursachen, welche die Dichtkunst erzeugt haben sollten:

*„Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt - als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“*⁵⁹

Auch die naturgegebene Fähigkeit des Nachahmens von „Melodie und Rhythmus“ als Bestandteile der Verse, die eine Einheit mit dem Gedicht bilden, soll Dichtung hervorbringen, jedoch sind diese Fortschritte den besonders Begabten vor den Anfängern zuzumuten. So bringt Aristoteles die Erlernbarkeit und die Begabung in einer Theorie zusammen.

56 Dt. „Über die Dichtkunst“, heute als „Poetik“ bekannt

57 Vgl. Seite „Aristoteles“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 16. August 2009, 18:37 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Aristoteles&oldid=63450414> (Abgerufen: 01. August 2009, 21:39 UTC)

58 Holger Rudolff erläutert in seiner ausführlichen Studie über den Konflikt zwischen „Genie“ und „Gelehrsamkeit“ das griechische Wort *poiesis* als „Arbeit“ bzw. „Herstellen“ und weist auf das handwerkliche Herstellen eines Dings auf. In „Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik: kunsttheoretisch Voraussetzungen literarischer Produktion“, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S.24

59 Aristoteles: Poetik, Die zwei Ursachen der Dichtkunst, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982, S.11

Auch Horaz befasste sich im 1 Jh. v. Chr. mit den grundsätzlichen Fragen der Dichtkunst. Anders als Aristoteles, der in seiner Poetik deskriptiv bleibt, setzt er sich in seine Lektüre der *Ars Poetica* sachbezogen auseinander mit der *Praxis* des Schreibens und spricht über eine normative Regelpoetik. In diesen Lektüren legt er es darauf an Ratschläge zu erteilen.⁶⁰ Anhand bestimmter poetischer Techniken sollte die handwerkliche Fähigkeit und Kunst zu Verfertigung von Dichtungen erworben werden. Durch die Einhaltung bestimmter Regeln und durch das Befolgen praktischer Hinweise hält Horaz eine gewisse Lernbarkeit von Dichtung für möglich, ohne aber die Geistesgabe als Grundvoraussetzung und Bestandteil der Herstellung von Dichtkunst zu ignorieren. Seine Anweisungen sollen vielmehr Fehler vermeiden helfen, als Vorschriften zu erteilen. In diesen Sätzen lassen sich einige Untertöne Horaz' Zweifels über die Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung wahrnehmen. Ohne Anstrengung und ständiges Üben in der Beherrschung der Techniken des dichterischen Handwerks hat der Schreibende keinen Anspruch sich Dichter nennen zu dürfen. So wird die Berufsidentität des Dichters ernst genommen und sein Gestalt von dem des Dilettanten abgegrenzt.

„Die Vorbildwirkung kann nur durch das Studium, vor allem aber durch das Selbststudium erfahren werden.“⁶¹

Der Akt des geübten Schreibens fördert eine Art Selbstkontrolle, „Zensur“ und eine ständige Überarbeitung. Die Handlungsanweisungen sollen viel mehr Fehler vermeiden, als Richtlinien zu geben, die die Freiheit des Dichters zähmen. Der Schreibprozess muss weiterhin autonom bleiben.

In einem Gespräch mit Renate Ganser, Meinhard Rauchensteiner und Dagmar Travner erzählt H.C. Artmann zu Beginn seiner Lehrtätigkeit an der sfd am 20.Juni 1992 über seine Arbeit als Lehrer:

60 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, Poetik ohne Didaktik. Dichtung kann man nicht lernen. In Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1993, S. 49

61 Wendelin Schmidt-Dengler, Poetik ohne Didaktik. Dichtung kann man nicht lernen. In Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1993, S. 52

„Ich kann nur wiederholen, was ich bereits gesagt habe, nämlich, dass ich niemanden beibringen kann, was er machen soll, ich kann ihm nur sagen, was er nicht machen soll, und das ist mir auch sehr subjektiv gesehen. Was ich nicht selber schreiben würde, das kann ich jemanden sagen, aber wie ich das mache, wie ich ansetze, das kann ich nicht erklären. Das kommt bei mir spontan heraus.“⁶²

Die von Horaz gegebenen Anweisungen leiten sich aus den Verbindungen zwischen Erfahrungen und Erlernen von bestimmten Techniken ab. Darin behauptet er eine gewisse Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung.⁶³

In ihrem Artikel *„Poetik ohne Didaktik. Dichtung kann man nicht lernen“* findet Wendelin Schmidt-Dengler im Zusammenhang des Horazischen Werkes Metaphern für eine *„praktikable arbeitshypothetische Definition“* dessen, was eine *‘Schule für Dichtung’* zu leisten imstande wäre: *dem Schein, der (falschen) Sicherheit ein kritisches Korrektiv gegen überzustellen. (...) Schreiben besteht wie bereits betont in der Vermeidung von Fehlern: auch wenn dies unmöglich ist(...)*⁶⁴

Im Vorwort seines Buches *„Falsche Helden. Texte meiner Studenten“* schreibt Wolfgang Bauer, dass es im *„Paradoxon“* der Lern- und Lehrbarkeit von Dichtung *„der Ansatzpunkt für ein mögliches ‘coaching’ von jungen Talenten (...) lag und liegt.“⁶⁵*

„Ich habe mich stets beschränkt“, schreibt er weiter *„die von mir ausgesuchten ‘Schüler’ in ihrer persönlichen, ureigenen Qualität zu bestätigen, sozusagen Ungewissheiten in ihrem teilweise wirren Herumsuchen auszuräumen und somit den Prozeß einer Selbstfindung abzukürzen.“⁶⁶*

62 H.C. Artmann, Gänse oder Kraniche? Gespräch mit Renate Ganser, Meinhard Rauchensteiner und Dagmar Travner, am 20. Juni 1992 in Wien, in Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1993, S. 201

63 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, Poetik ohne Didaktik. Dichtung kann man nicht lernen. In Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1993, S. 50

64 Schmidt-Dengler, Poetik ohne Didaktik. Dichtung kann man nicht lernen. In Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1993, S. 53

65 Wolfgang Bauer, Falsche Helden. Texte meiner Studenten. Edition Schule für Dichtung, Passagen Verlag, Wien 1995, S.11

66 ebd., S.11

Auch im Barockzeitalter des 17. Jahrhunderts wird die normative Regelpoetik von Martin Opitz vertreten und weiter gefördert. Die Anweisungen in seinem im Jahr 1624 erschienenen Werk „Buch der deutschen Poeten“ galten längere Zeit als verpflichtend. Darin versuchte er Regeln „für Metrik, Wortwahl, Wortstellung und Redeschmuck“⁶⁷ der neuen hochdeutschen Dichtkunst und Literatur zu beschreiben und förderte eine strenge Beachtung des Versmaßes und Verwendung von Alexandrinern. Er lehnte die Verwendung von Fremdwörtern, Verkürzungen und unreine Reime ab.

Zesen, Schottel, Harsdoerffer, Buchner und Birken gelten heute als Opitz' Nachfolger.

Als letzter Repräsentant einer normativen Regelpoetik und als Vertreter der Idee der Gelehrsamkeit von Dichtkunst gilt der deutsche Literaturtheoretiker, Schriftsteller und Dramaturg Johann Christoph Gottsched (geboren am 2. Februar 1700; gestorben am 12. Dezember 1766). Er nimmt Aristoteles Poetik als Vorbild und versucht die deutsche Dichtung poetisch zu formalisieren und zu rationalisieren. In seinem Werk „*Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*“ weist er auf das Folgen bestimmter Regeln hin, die sich einzig mit Mitteln der Vernunft begründen lassen⁶⁸. Er stellt die Vernunft vor der Phantasie. Das Besondere an Gottscheds Konzept laut Holger Rudloff⁶⁹ sind seine Versuche möglichst vielen Menschen die „Teilnahme am kritischen Raisonement und an der Herstellung von Literatur“ zu ermöglichen⁷⁰. Das heißt, keinem sollte die Möglichkeit vorenthalten werden, sich selber in die Kunst des Dichtens zu versuchen oder sogar selber zum Dichter zu werden.

Seit der Epoche des Sturm und Drang formen sich die Begriffe „Genie“ und „Genieästhetik“ im Zusammenhang mit der Kunst im Allgemeinen und im

67 Christian Ide Hintze: aus einem Referat: "aspekte einer literaturakademischen avantgarde", Forum Stadtpark, Oktober 1996

68 Seite „Johann Christoph Gottsched“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 14. August 2009, 20:46 UTC. URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann_Christoph_Gottsched&oldid=63388269, zugegriffen am 20. August 2009, 02:28 UTC

69 Holger Rudloff beschäftigt sich in seine ausführliche Studie „Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik: kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion“ mit den Fragen, ob die Produktion literarischer Texte notwendigerweise an ein Genie gebunden ist. In einem historischen Aspekt erläutert er den Konflikt zwischen Genie und Gelehrsamkeit anhand der Schriften von Platon, Aristoteles, Horaz, Gottsched etc.

70 Vgl.: Holger Rudloff, „Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik: kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion, Opladen:

Westdeutscher Verlag 1990 zitiert nach: Barbara Ruhmann, Schule für Dichtung in Wien 1991-1998 ein Porträt, DA, Wien 2000

konkreten Kontext der Dichtkunst immer stärker aus und nehmen an Bedeutung zu. Der Kult des Genies prägt sich bereits in der Renaissance langsam aus und zeichnet mit der literarischen Revolution im späteren achtzehnten Jahrhundert den Übergang von einer autoritären – normativen - Poetik zu einer deskriptiven Ästhetik, welche das Genie und die Subjektivität des Dichters ins Zentrum stellt. Der Zeitgeist dieser Epoche lässt den maßgeblichen Kanon unverbrüchlicher Regeln aristotelischer Regelpoetik veraltet und vergangen erscheinen. Mit der Förderung der Freiheit der Kunst verändert sich auch das Bild des Künstlers. In der Renaissance ist sein Wesen mit einer göttlichen Macht zu schöpferischer Veranlagung gesegnet. Nach Gottfried Wilhelm Leibniz wird er auf den Rang eines „alter deus“, eines „zweiten Gottes“ erhoben. Schelling schreibt ihm einen Teil von der Absolutheit Gottes zu.⁷¹

In der Weimarer Klassik und der Deutschen Romantik wird nach einem Ausgleich zwischen Gefühl und Vernunft, zwischen Geniekult und Gelehrsamkeit gesucht. Dieser Harmonisierungsversuch formt den Geniebegriff um zu einer mehr humanistischen, anti-klassischen Form.

Der Geniebegriff verliert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Bedeutung, verschwindet aber nicht vollkommen. Diese Wendung verhalf und bereitete den Weg für die Organisation von „Creative Writing Seminars“, „Schreibwerkstätten“ und „Schreibschulen“.

In diesem geschichtlichen Zusammenhang wird die immer wiederkehrende Frage über die Möglichkeiten der Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung, über das was einen Dichter ausmacht und über den Sinn einer Dichterschule von der Wiener „schule für dichtung“ wieder aufgegriffen. Gerhard Rühm artikuliert die Problematik folgendermaßen:

„lehrbar an dichtung sind - wie in der musik und der bildenden kunst - materiale erfahrungen und vorgehensweisen, formfragen wie sie die poetik behandelt, linguistische und sprachpsychologische aspekte, grenzüberschreitungen zu den

71

Albin Anton Schuller, Die Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung Zwischen „Genie“ und „Schreibschule“, Referat, Wien 2008

*benachbarten künsten, interkulturell vergleichende poetik und - was mir unbedingt wichtig erscheint - die kritische auseinandersetzung mit poetischen tendenzen und traditionen, (also) die gründliche kenntnis der literaturgeschichte (...)*⁴⁷²

und weiter heißt es:

*„literatur ist genau so wenig und genau so gut lehrbar wie musik und bildende kunst. nicht lehrbar ist natürlich die begabung. sie ist voraussetzung.“*⁴⁷³

Die „schule für dichtung“ ist eine Frucht der Zeit, die vielfältige Pionierleistungen in der Dichtkunst miteinander verbindet. Das Wesen dieser Poesieschule fußt in den sapphischen Grundideen und Traditionen der Lehr- und Lernbarkeit, schließt aber die Ideen der genialen Veranlagung und des Talents nicht aus. Sie sieht sich als ein Ort, an dem man Gedanken austauscht, *„(...) ein freudiger Hafen für alle Dichter (...), die sich hier nach stürmischen Reisen erholen und ihre angeschlagenen Schiffe gemeinsam wieder auftakeln können, um alsbald wieder in ihre geliebte Einsamkeit zu verschwinden.“*⁴⁷⁴

Sfd schreibt Geschichte mit ihrer experimentellen Vorgehensweise, in Bezug auf Kombination, Integration und Übersetzung von uralten prä-oralen Traditionen, und mittels der Benutzung der Strukturen der neuen Medien und der neuen Technologien in neuen poetischen Formen.

Anknüpfend an die österreichische Avantgarde, vertritt sie die Besonderheiten der Nationalsprache und daneben ist sie zu einer international angesehenen und anerkannten, nicht institutionalisierten, Akademie geworden, die Geschichte schreibt.

72 Gerhard Rühm, Über die Lehrbarkeit von Literatur. In Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1993, S. 28

73 ebd., S. 27

74 Wolfgang Bauer, Eine Schule für Dichtkunst, In Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1993, S. 24/25

5. Die Vorbilder der sfd

5.1 Die Wiener Gruppe

„Wenn ich mehr Zeit gehabt hätte, dann wäre dieser Brief kürzer geworden.“ – Johann Wolfgang von Goethe⁷⁵

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstand in Wien wieder ein Bedarf nach Vereinen, wo sich Künstler trafen, Meinungen austauschten, gemeinsame Projekte betreiben konnten.

Im Jahre 1947 wurde der Wiener *Art-Club* gegründet. Ein Zweckverband, der als eine der innovativsten Plattformen für Bücher, Autoren, Musiker, Maler oder Bildhauer im Kampf um die Selbständigkeit in der modernen Kunst in der Nachkriegszeit gelten kann. Aus diesem Künstlerverband ging die *Wiener Gruppe* hervor, ein loser Verein, welchen der bekannte österreichische Poet und Schriftsteller Hans Carl Artmann formierte. Neben ihm zählte der Verein weitere Mitglieder wie den Jazzmusiker und späteren Dichter Oswald Wiener, den Schriftsteller und Musiker Gerhard Rühm, den Architekten und Poeten Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, aber auch Friederike Mayröcker, Ernst Jandl oder Elfriede Gerstl⁷⁶, alles wichtige Anhänger der poetischen Kunst, welche in engem Kontakt zu der Truppe standen. Gemeinsam mit anderen Autoren und Künstlern entwickelt die Wiener Gruppe den „methodischen inventionismus, durch den jeder dichter werden kann“⁷⁷. Diese Position der Gruppe zur Dichtkunst war ausschlaggebend für die Gründung der sfd und ist im Weiteren in das Konzept der sfd verankert worden.

⁷⁵ Seite „Bonmot“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 2. September 2009, 19:09 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Bonmot&oldid=64068224> (Abgerufen: 6. September 2009, 19:29 UTC)

⁷⁶ Seite „Wiener Gruppe“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 9. August 2009, 09:59 UTC. URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wiener_Gruppe&oldid=63137970 (Abgerufen: 23. August 2009, 17:01 UTC)

⁷⁷ Gerhard Rühm, „das phänomen <wiener gruppe> im wien der fünfziger und sechziger jähre“ (1967). In *Die Wiener Gruppe: ein Moment der Moderne 1954 – 1960. die visuellen Arbeiten und die Aktionen*. Hg. Peter Weibel, Springer Vlg., Wien und New York:, 1997, S. 17

„die konzeptuellen positionen, die am extremsten den damaligen ästhetischen konsens überschritten und das eigentliche vermächtnis der wiener gruppe ausmachen, die kritik an staat und wirklichkeit durch kritik an der sprache, die anti-literarische und anti-künstlerische, die anti-etatistische und anti-autoritäre haltung, die überschreitung der gattungsgrenzen und der grenzen von kunst und leben sind von einer engen literarischen rezeption überschattet worden.“⁷⁸

Das Zitat enthält eine Verdichtung der verschiedenen Ansprüche, die die Wiener Gruppe erhoben hat und die auch klar zum Ausdruck bringen, dass es darum geht an die historischen Avantgardebewegungen anzuschließen. Die Beziehung zu diesen modernen Strömungen in Kunst, Musik und Literatur war durch die nationalsozialistische Herrschaft unterbrochen worden, die Künstler waren von den Entwicklungen in den anderen Ländern Europas und der USA isoliert und mussten deren „Vorsprung“ in Bezug auf moderne künstlerische, musikalische und literarische Techniken erst aufzuholen versuchen.

G. Rühm bringt zunächst zum Ausdruck, dass es das Ziel war die Grenzen künstlerischen Schaffens zu überschreiten und eine neue Ästhetik zu etablieren, die nicht mehr hinter das bereits in der Zwischenkriegszeit in Surrealismus und Dadaismus erreichte zurück fällt.

Darüber hinaus ist wichtig zu sehen, dass Rühm die Kritik, die er an Staat, Gesellschaft und Kunst übt, an die Kritik der *Sprache* zurück gebunden hat. Darin wird die Beziehung zu Wittgenstein und der modernen Sprachphilosophie deutlich. Wittgenstein schreibt im „Tractatus“:

„Alle Philosophie ist Sprachkritik.“⁷⁹

Die Skepsis der Sprache gegenüber hat das Vertrauen in ihre Darstellungsfähigkeit abgelöst. Der „Kampf gegen die Verhexung unseres

⁷⁸ Gerhard Rühm, „das phänomen <wiener gruppe> im wien der fünfziger und sechziger jähre“ (1967). In Die Wiener Gruppe: ein Moment der Moderne 1954 – 1960. die visuellen Arbeiten und die Aktionen. Hg. Peter Weibel, Springer Vlg., Wien und New York., 1997, S. 17

⁷⁹ Ludwig Wittgenstein, Tractatus-logico Philosophicus. In: Werkausgabe. Bd.1. Frankfurt am Main. (Suhrkamp) 1984, 4.0031

Verstandes durch die Mittel unserer Sprache⁸⁰ wird zum „Kampftruf“ der logischen Sprachphilosophen.

Schon zuvor wurden aber in der Literatur selbst die Zweifel an der Sprache zum Ausdruck gebracht:

„(...) die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“⁸¹

Es war Hugo von Hofmannsthal, der in seinem berühmten „Brief des Lord Chandos an Francis Bacon“ seine Zweifel oder auch seine Verzweiflung an der Sprache zum Ausdruck brachte. In den Avantgardebewegungen wird diese Haltung radikalisiert und später von der *Wiener Gruppe* wieder aufgenommen und im Rahmen neuer gesellschaftlicher Bedingungen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg weiter geführt.

Die literarischen Avantgarden erkennen außerdem die Wirksamkeit der Sprache für Staat, Gesellschaft und Kunst. Deshalb ist G. Rühm der Meinung, dass die Kritik der Sprache vor der Gesellschaftskritik stehen muss.

Aber nicht nur die Situation der Gesellschaft ist Gegenstand der Kritik. Die Mitglieder der Wiener Gruppe richten ihren skeptischen, provokativen Blick auch hinter die Kulissen der künstlerischen Produktion selbst. Sprachkritik im Sinne der revolutionären Avantgarde bedeutet nicht zuletzt die traditionellen literarischen Techniken nicht mehr als sakrosankt anzuerkennen.

Weil die Sprache als problematisches „Instrument“ nicht nur wahrgenommen, sondern geradezu entlarvt wird, stellt sich die Aufgabe, neue Techniken des Schreibens zu entwickeln, die noch nicht von der überkommenen Sprachpraxis ausgehöhlt sind.

80 Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. In: Werkausgabe. Bd.1. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1984, §109

81 H. v. Hofmannsthal, Ein Brief (Brief des Lord Chandos an Francis Bacon): http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#gb_found (10.8.2009)

Deshalb kommt die bei Wittgenstein vorgefundene Sprachkritik der Wiener Gruppe insofern gerade recht, weil sie zum Selbstverständnis und zur theoretischen Legitimation des eigenen dekonstruktiven Projektes beitragen kann.

Keinesfalls wird aber beim frühen Wittgenstein, der die Philosophie mit seinem „Tractatus“ revolutioniert hat, stehen geblieben. Die „Philosophischen Untersuchungen“ liefern ebenfalls Material für Überlegungen, die die literarischen Innovationen weiter vorwärts treiben.

Im Zentrum des späten Wittgenstein steht der Begriff des „Sprachspiels“:

„Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das »Sprachspiel« nennen.“⁸²

Das Sprachverständnis des späten Wittgenstein hat sich demnach gewandelt. Nicht mehr ist, bei aller Skepsis, wenigstens eine logisch „gereinigte“ Sprache die Norm und das Ziel sprachphilosophischer Bemühungen, sondern Sprache ist vielfältig und keine ihrer unüberschaubaren Formen, Ausdrucksweisen und Möglichkeiten kann den Vorzug vor den andere behaupten.

Jedes Sprachspiel ist nach Wittgenstein Teil eines Kontextes, es existiert nur innerhalb eines Zusammenhangs, der es auch erst verständlich macht. Wittgenstein nennt diesen Kontext die Lebensform. Weil es eine Vielzahl von Lebensformen gibt, die sich auch ständig verändern und weiterentwickeln; weil neue Lebensformen entstehen können, alte vergehen, gibt es auch keine Grenze für die Entwicklung neuer Sprachspiele.

Diese sind, wie gesagt, so vielfältig wie das Leben selbst. Dazu zählen einzelne Äußerungen, wie beispielsweise der Ausruf „Vorsicht!“, oder

zusammenhängende Äußerungen, die an einen bestimmten Gegenstand gebunden sind, sei er real, wie im Fall des Rechts oder imaginär, wie jener der Literatur, aber auch systematische sprachliche Zusammenhänge, wie die Fachsprachen der einzelnen Wissenschaften und schließlich auch ganz abstrakte Zeichensysteme wie die Mathematik.

Keines dieser Sprachspiele hat, wie gesagt, einen Vorrang vor den anderen. Für die Wiener Gruppe und in der Folge für die sfd war dieser Ansatz insofern von Bedeutung als dadurch ein Raum für Experimente eröffnet war, der die Innovation ins Zentrum rücken konnte – mindestens in der Rezeption der Philosophie Wittgensteins durch die Wiener Gruppe.

Für die sfd, deren Beginn lange nach den Interventionen der Wiener Gruppe einsetzt spielt darüber hinaus noch eine andere Position in der Auseinandersetzung mit Wittgenstein eine Rolle: die „Aneignung“ der Theorie der Sprachspiele durch J. F. Lyotard in seinem Werk: „Das postmoderne Wissen.“⁸³

Der Ansatzpunkt des Textes liegt in der Beschäftigung mit den Veränderungen, die das Wissen in den technologischen Gesellschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat.

Lyotard unterscheidet zwei Wissensformen:

1. Narratives Wissen
2. Szientifisches Wissen⁸⁴

Das Erste bezeichnet jene Form von Wissen, die ihren Ausdruck in den überlieferten Erzählungen einer Gesellschaft findet. Das Zweite bezieht sich auf die seit Galilei sich immer rasanter fort entwickelnde Form, die in der

83 Jean-François Lyotard, Das postmoderne Wissen. Wien (Passagen) 1986

84 Vgl. Jean-François Lyotard, Das postmoderne Wissen. Wien (Passagen) 1986, S. 63ff

Wissenschaft zur Geltung kommt und die mit der Aufgabe konfrontiert ist, ihre eigenen Aussagen zu rechtfertigen bzw. zu begründen.

In diesem Zusammenhang entwickelt Lyotard die Vorstellung von den „großen Erzählungen“. Diese haben die Aufgabe, die Entwicklungen der gesellschaftlichen Moderne zu legitimieren – deren Teil die Wissenschaften sind.

Lyotard unterscheidet hier wieder zwei „große Erzählungen“. Einerseits gab es (und gibt es teilweise immer noch) die Legitimation der gesellschaftlichen Entwicklungen durch die Geschichte der Emanzipation, der Aufklärung, deren Ziel es ist, unter Einsatz wissenschaftlicher und technischer Innovationen, einen Fortschritt auch bezüglich der Lebensumstände der Bürgerinnen und Bürger zu erreichen. Andererseits gab es den Versuch, den Fortschritt der Gesellschaft „spekulativ“ zu rechtfertigen und ihn als Teil eines geschichtlichen Prozesses zu deuten, der auf Befreiung und Selbsttransparenz hinauslaufen soll.⁸⁵

Aus der Sicht Lyotards sind beide Versuche gescheitert. Der Erste scheitert an der Unmöglichkeit die eigenen Normen als universal gültig zu legitimieren, der Zweite scheitert daran, die „spekulative“ Sicht auf die Weltgeschichte vor anderen Interpretationen auszuzeichnen.

Für den Autor des „postmodernen Wissens“ ergibt sich daraus die Konsequenz, dass wir nicht in der Lage sind, unsere Lebensweise ausreichend - mit einer „großen Erzählung“ - zu begründen und dass deshalb die Moderne an ihr Ende gekommen sei.

An die Stelle der Moderne tritt die *Postmoderne*, die durch eine Vielfalt von Diskursen gekennzeichnet ist, die alle gleichberechtigt sind und die sich nicht ineinander übersetzen lassen. Lyotard radikalisiert dabei die Theorie der Sprachspiele von Wittgenstein. Schon in den „Philosophischen Untersuchungen“ wird deutlich, dass verschiedene Sprachspiele Teil unterschiedlicher Lebensformen sind und jeweils differenten Regeln gehorchen.

Die Vorstellung liegt nahe, sich zu fragen, ob und wie sich ein Sprachspiel in ein anderes übersetzen lässt. Lyotard gibt darauf eine negative Antwort. Wir sind nicht in der Lage Regeln zu formulieren, die für alle Sprachspiele gleichermaßen gelten. Die Regeln, die für die Kunst gelten, können beispielsweise nicht in jene der Wissenschaft oder der Politik übersetzt werden. Damit ist ein Punkt erreicht, an dem es nur mehr „kleine Erzählungen“ geben kann, die nur regional gelten und die, so die kritische Pointe Lyotards, ganz anderen Spielen unterworfen sind, nämlich jenen der Macht.⁸⁶

Hier können auch die modernen ästhetischen Zugänge ansetzen, die vielleicht von Wittgenstein in historischer und theoretischer Hinsicht bereits weit entfernt sind, obwohl sie sich der in seinen Schriften enthaltenen Sprachkritik nach wie vor verpflichtet fühlen. Lyotard offeriert einen Zugang, der es nahe legt, die Theorie der Sprachspiele mit gesellschaftspolitischen und medientheoretischen Überlegungen zu verbinden. Die sfd positioniert sich an diesem Schnittpunkt, wie aus dem Interview mit C. I. Hintze deutlich hervortritt.⁸⁷

Literarisch gesehen beinhaltete die Gruppe Schriftsteller jeglicher Stilrichtungen, von Dadaismus und Surrealen Literaten bis zu den Vertretern des Expressionismus und sogar der Barockdichtung. Eine bunt vertretene AutorInnenorganisation, deren Anstöße, wie oben erwähnt, hauptsächlich von den Vertretern der Sprachphilosophie, der sprachlichen Skepsis oder der Sprachkritik, wie etwa Ludwig Wittgenstein oder Hugo von Hofmannsthal angespornt wurden.

Das Revolutionäre für die Sprachauffassung der Nachkriegszeit, welches diese Gruppe hervorbrachte, waren völlig neue Vorstellungen von Gedichten und Dichtkunst. Es wurden andersartige Medien neben dem Druckpapier in die Schreibdisziplin als Teile der Sprache implementiert – optische und akustische Effekte sollten intensiv an der Entwicklung der Lautpoesie und visueller Lyrik

⁸⁶ Vgl. Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*. Wien (Passagen) 1986, S. 175ff.

⁸⁷ Interview mit C. I. Hintze, passim

mitwirken. So genannte Pionierdisziplinen der heutigen elektronischen und Video-Kunst waren die Ergebnisse der experimentellen Arbeit der *Wiener Gruppe*.

Namhafte Projekte sind die ab 1956 gefertigte Montagen:

11 verbarien von H. C. Artmann und Konrad Bayer, dann *stern zu stern* ebenfalls von den beiden Autoren und Gerhard Rühm und *bissen brot* von Bayer und Rühm⁸⁸.

H.C. Artmann innovierte eine Art neue Gedichtschreibform, in dem er explizit auf Kleinschreibung aller Wörter, Verben wie Nomen, fokussierte. Ein weiterer Umschwung von ihm war der wieder belebte Wiener Dialekt in der Poesie.

Diese Zeit ist geprägt von einem Schwanken zwischen Aufbruchsstimmung, Zukunftseuphorie, diffuser Zukunftsangst und Regression, Endzeitstimmung, Lebensüberdruß, Weltschmerz, Faszination von Tod und Vergänglichkeit, Leichtlebigkeit, Frivolität und Dekadenz.

88 Gerhard Rühm, „das phänomen <wiener gruppe> im wien der fünfziger und sechziger jähre“ (1967). In Die Wiener Gruppe: ein Moment der Moderne 1954 – 1960. die visuellen Arbeiten und die Aktionen. Hg. Peter Weibel, Springer Vlg., Wien und New York., 1997

5.2 Jack Kerouac School of Disembodied Poetics

Die „Jack Kerouac School of Disembodied Poetics“⁸⁹, gegründet 1974, wurde zuerst als eine Sommerakademie unter der Leitung von Anne Waldman und Allen Ginsberg geführt. Diese damals noch als Sommer-Schule fungierende Dichterschule, gehört dem *Naropa Institute*, eine untypische Universität, welche ebenfalls 1974 von Chögyam Trungpa, einem buddhistischen Lama aus Tibet gegründet wurde, und später die einzige staatlich anerkannte Universität auf der Grundlage buddhistischer Prinzipien wurde⁹⁰. JKS bleibt jedoch administrativ selbständig. Das Ziel dieses Instituts ist es, kontemplative (also meditative) Studien des Fernen Ostens mit okzidental akademischen und künstlerischen Disziplinen in Verbindung zu bringen. Chögyam Trungpa lud zwei Poeten der Beat Generation ein, nämlich seinen Schüler und Dichter Allen Ginsberg und die Schriftstellerin Anne Waldman, die zu dieser Zeit noch Leiterin des Dichterprojekts der „St. Mark's Church in the Bowery“ war, um eine Schule für Dichtung zu errichten.

Ide Hintze schreibt in einem Essay, den er im Rahmen des von der sfd am 9.4.1992 organisierten internationalen Symposions „Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur“ präsentiert und später in dem gleichnamigen Buch publiziert hat (vermutlich über ein Gespräch mit Ginsberg und Waldman):

„Sie erzählten von einem tibetanischen Lama, der sie beauftragt hätte, im Rahmen eines interdisziplinären buddhistischen Weisheitsinstituts Dichter und Dichterinnen zu versammeln, sie zum Reden und Schweigen zu bringen und im Reden und Schweigen östliche Traditionen kontemplativer Erziehung mit den Techniken westlichen Forschens und Handelns zu verbinden.“⁹¹

89 Jack Kerouac School of Disembodied Poetics ist der offizielle Name des Instituts und wird weiter im Text als JKS abgekürzt.

90 Seite „Chögyam Trungpa“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 8. Juli 2009, 09:09 UTC. URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Ch%C3%B6gyam_Trungpa&oldid=61980847 (Abgerufen: 23. August 2009, 13:58 UTC)

91 Christian Ide Hintze: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Dichterschule in Wien. In: C.I. Hintze, Dagmar Travner (Hg.): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur, Wien: Passagen-Verlag 1993, S. 37

Im Jahre 1976 wurden neben den Sommerkursen auch ganzjährige Kurse eingeführt, um 1985 das Naropa-Institut als ordentliche Universität anzuerkennen, in welcher die Dichterschule mit akademischem Grad abgeschlossen wird.

Die Ausbildung besteht aus zwei Studiengängen, nämlich dem Bakkalaureat, welches für das Studium vor dem Vordiplom gedacht ist, welches mit B.A. (Bachelor of Arts) abgeschlossen wird. Wichtig zu erwähnen ist, dass man vorher eine Ausbildung auf College-Niveau vollendet hat. Die zweite Möglichkeit sind die Master-Studien, welche mit M.F.A. (Master of Fine Arts in Writing and Poetics) abgeschlossen werden.

Die Bewerbung für dieses Studium besteht aus ca. 15 Seiten eigens verfasstem Text, ca. dreiseitigem Text mit Motivationsschreiben und drei Empfehlungsschreiben, welche mit einer Anmeldegebühr zu entrichten sind.

Die Dauer des Lehrgangs beträgt zwei Jahre, in welchen Literaturgeschichte und Schreibpraxis Schwerpunktfächer sind. Der Unterricht konfrontiert Studenten mit okzidental als auch mit orientalen Gattungen und Formen der Literatur. Es werden vier verschiedene Studienrichtungen unterschieden:

- Classic Texts of World Literature
- Modern und Contemporary Documents
- Creative Composition
- Elective Studies

Zum Beispiel können T'ai chi, Zen oder Meditation neben Tanz, Musik, Theater oder Visueller Gestaltung als teil der „elective studies“ ausgesucht werden.

Das Programm der M.F.A. ist für fortgeschrittene und erfahrene Studenten gedacht, die an eine Profession als Schriftsteller denken. Im diesem Abschnitt wird also das Wissen über das Herausgeben und Veröffentlichen mitgeteilt aber

auch pädagogische Kenntnisse werden gefördert, um einmal selbst Schreibunterricht weitergeben zu können. Die Dauer des Studiums ist gleich lang wie beim Bachelor of Arts, nämlich vier Semester.

Die Aufnahme erfolgt nach:

- einem ca. 5-seitigen Motivationsschreiben,
- 30-seitigen Prosatext, bzw. 15-seitigen Poesietext
- drei Empfehlungsschreiben
- und einer Anmeldegebühr.

Der Anfang des Studiums erfolgt normalerweise mit der Teilnahme am „Summer writing program“, also einer Sommerschule, die auf Werkstätten Kursen, Seminaren, Lesungen und Vorlesungen basiert. Nach einem Monat Sommerschule geht es dann weiter drei Semester lang an der Schule, um im vierten Semester ein Textbuch zu vollenden, weswegen im letzten Semester auch keine Anwesenheitspflicht besteht.

Zum den Verlauf des Unterrichts, zu Zielen, Inhalten und Erfolgen des Lehrprogramms wird in der Internetbroschüre erklärt:

„Students meet and work with peers in a concentrated but noncompetitive atmosphere. Collaborating on projects, both in and outside the classroom, creates bonds of friendship and collegiality that often continue after graduation. Involvement in letterpress printing, literary magazine publication, reading performances and the Outreach Teaching Program provide further opportunities for participation in this lively art community.“⁹²

Weiter heißt es:

„When applying to the Writing and Poetics program, a student chooses to concentrate in prose, poetry or translation. This decision does not represent an

92 Die Zitate wurden der Internetbroschüre der JKS entnommen: <http://www.naropa.edu/academics/graduate/writingpoetics/mfa/index.cfm>, zugegriffen am 15.08.2009

*exclusive commitment to one or another mode of writing but indicates a primary involvement with poetry, prose or translation over the course of the program.*⁹³

*„Naropa's MFA Writing & Poetics graduates have entered careers in teaching, publishing, arts administration and screenwriting. Some have gone on to PhD programs, and many have had their original works published by small press and mass-market publishers. Graduates have received NEA awards in poetry, have been artists in residence in the United States and abroad, and have performed their work nationally and internationally.“*⁹⁴

Als Postulat über die Lehrweise der JKS kann man das Zitat von Ezra Pound nehmen, der verdeutlicht: „an aspiring writer should not take criticism from anyone who has not written a notable work of literature“⁹⁵

Die Schreibklassen werden explizit von anerkannten Autorinnen geführt. Neben Anne Waldman und Allen Ginsberg sind oder waren auch andere Größen der Literatur an dieser Universität tätig, wie William S. Burroughs, Gioconda Belli, Diane die Prima, Marianne Faithful, John Cage u.a.

Christian Ide Hintze spricht von einem „literarischen Woodstock“⁹⁶ im Falle der JKS.

Doch ohne die AutorInnen der Beat Generation hätte es wahrscheinlich so eine Schule nicht gegeben. Geschichtlich gesehen, treffen sich 1944 in New York Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac. Damals bildeten sie den Drehpunkt einer kreativen Gruppe, der auch Gary Snyder, Neal Cassady oder Lawrence Ferlinghetti angehörten. Der Name dieser Bewegung ist auf die Aussage Kerouacs zurückzuführen, als er meinte, dass die Schriftsteller seines Umkreises aus einer geschlagenen Generation, also der *beat generation*, herstammten. Aus diesem Leitsatz entstand auch das Programm der so

93 Die Zitate wurden der Internetbroschüre der JKS entnommen: <http://www.naropa.edu/academics/graduate/writingpoetics/mfa/index.cfm>, zugegriffen am 15.08.2009

94 Die Zitate wurden der Internetbroschüre der JKS entnommen: <http://www.naropa.edu/academics/graduate/writingpoetics/mfa/index.cfm>, zugegriffen am 15.08.2009

95 Informationsbroschüre der JKS, sfd-Archiv

96 Christian Ide Hintze: 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Schule für Dichtung in Wien, in: Hintze, Travner: ÜdLL, S.42

genannten *Beatniks* – „Durchdringung von Kunst und Leben“⁹⁷ – nämlich, dass literarisches Handeln auch soziales und politisches Handeln bedeutet; eine Emanzipation der Gesellschaft, die wiederum in künstlerischen Kreisen nach dem Bruch mit damaligen Stereotypen verlangte und auf neue Auffassungen der Verhältnisse unter den Menschen bestand. Das Gedicht „Howl“ (der Schrei) geschrieben von Allen Ginsberg 1956 sorgte für Aufsehen, denn Ginsberg bricht darin das Tabu der Gleichgeschlechtlichkeit. Es war eine Verurteilung der menschlich- und lebensfeindlich orientierten US-amerikanischen Gesellschaft, eine Gesellschaft, die sich „bar aller emotionalen Tiefen allein im Konsumtaumel ergeht und jede Abweichung von der Norm unterdrückt“.⁹⁸

Nach diesem Gedicht entwickelte sich das *Beat Movement* von einem *American literary and social Movement* zu einem *New Way of Life*, der sich später stark auf alle Sparten der Künstlerbranche auswirken sollte. Das gesprochene Wort soll der Ausgangspunkt der Beatlyrik sein, eine *emotional erlebbare* Dichtung, die für breite Bevölkerungsschicht gedacht sei. Man könnte fast von einer Anknüpfung an die anarchischen Aktionisten des Cabaret Voltaire sprechen, einer „Poesie der Überschreitung“⁹⁹ wie es der *Profil* Journalist Thomas Mießgang ausdrückte, die das US- amerikanische Establishment publikumswirksam erschütterte.

Die Beatniks waren die Wegbereiter für das nachfolgende Hippie-Movement der 60er und 70er Jahre. Mießgang nennt es in seinem Referat über Ginsberg, einem 1993 gehaltenen Lehrauftritt bei der Sommer-Akademie:

„Begründer jener Authentizitätsmythen, die uns heute in Gestalt von Tina Turner, Joe Cocker, Eric Clapton usw. immer noch heimsuchen“¹⁰⁰

Die heutzutage so populäre Begeisterung für östliche, kontemplative Disziplinen stammt gerade aus dem grenzgängerischen Umkreis der Beatniks. Die

97 Walter, Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Band 6, München: Kindler 1989, S. 331

98 ebd., S.331

99 Thomas Mießgang: Die Masken der Subversion. Das Allen Ginsberg Erbe in der Subkultur der letzten 30 Jahre. Referat, gehalten am 8. 9. 1993, anlässlich des Lehrauftritts von Ginsberg bei der September-Akademie 93, sfd- Archiv

100 Thomas Mießgang: Die Masken der Subversion. Das Allen Ginsberg Erbe in der Subkultur der letzten 30 Jahre. Referat, gehalten am 8. 9. 1993, anlässlich des Lehrauftritts von Ginsberg bei der September-Akademie 93, sfd- Archiv.

rebellische Lebenseinstellung gierte geradezu nach neuen Erfahrungen und Formen des Bewusstseins und führte zu Drogenexperimenten, morgenländischer Meditation und neuen Lehrmethoden. Der Buddhismus wurde für die Gründer der JKS ein wichtiges Element der Literatur. So nahm diese Schule bestimmt auch eine Ausnahmestellung unter den US-amerikanischen Lehranstalten ein, aber auch weltweit blieb sie bis heute tonangebend in der Verschmelzung der abendländischen Poesie mit Betrachtungsweisen der tibetischen Disziplin.

Ein weiteres Merkmal der Unterrichtsmethoden dieser Anstalt ist, dass der Lehrkörper die Vorlesungen frei gestalten kann und keinem vorgeschriebenen Lehrprogramm unterliegt. Anne Waldman begründet es damit, dass der/die AutorIn als Vortragende/r ein radikales Vorbild den Studenten weitergeben sollte. In ihrer späteren Arbeit und Kooperation mit der sfd als Lehrerin, war Waldman im 1989 auch als „Curriculum Director“ tätig.

Dr. Rudolf Scholten, Bundesminister für Unterricht und Kunst in den Jahren 1990-1994, begründete in seiner *rede anlässlich der eröffnung der sommer - akademie 93*:

„im engen zusammenhang damit steht auch der zweite aspekt, der eine schule fuer dichtung gerade jetzt wichtig und notwendig macht. anne waldman von der jack kerouac school, die dem lehrkoerper angehoert und die allen ginsberg eine "aktivistin zaertlicher hirnschwingungen" genannt hat, meint, dass in jedem menschen poetische faehigkeiten wohnen, die es freizulegen gilt. akademische poesie, so sagte sie, sei immer ueber etwas, was sie anstrebe, habe dagegen den menschen als lebewesen zum thema. dem beuys´schen lehrsatz, dass jeder ein kuenstler sei, fuegt sie hinzu, dass jeder ein dichter sei. es waere sehr erfreulich, wenn auch in den institutionalisierten bildungseinrichtungen ein wenig auf die thesen von beuys und kerouac ruecksicht genommen werden koennte, wenn der ganze mensch mehr im mittelpunkt stehen wuerde und weniger die perfektion einzelner fertigkeiten und taetigkeiten.“¹⁰¹

101 Dr. Rudolf Scholten: Rede anlässlich der Eröffnung der April-Akademie 93, sfd - Archiv, Internetausgabe:
http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/sfd_text_5.html

5.3 Poésie Sonore

Die ehemals neue Poesierichtung - die *Poésie Sonore* oder *Lautpoesie*, die sich in Frankreich bereits in 1920ern etabliert hat, wurde in Österreich von Autoren wie Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Ide Hintze etc. vertreten. Das Zusammentreffen des Hauptvertreters der Poésie Sonore Henri Chopin mit Ide Hintze war einer der wichtigsten Ereignisse, die zu der Gründung der sfd geführt haben. Um die Besonderheit dieses historisch ausschlaggebenden Wendepunktes der Geschichte der Wiener Dichterschule zu erörtern, sollen sowohl die theoretischen Grundsätze der Poésie Sonore als auch ihre chronologisch Entwicklung umrissen werden.

Die Poésie Sonore wendet sich von der geschriebenen Form der Dichtung zu der Kunst der oralen Tradition der Kommunikation der Urvölker. Etablierte Strukturen der geschriebenen Sprache sollten wieder in akustische Codes übersetzt werden. Historisch gesehen liegen diese Versuche im Konzept des Dadaismus ebenfalls vor.

Henry Chopin, einer der Urväter des Lautgedichts verleiht der „poésie sonore“ einen Körper, dessen Droge die Stimme des Dichters darstellt. Bernard Heidsieck dagegen versucht die Poesie von „Ismen“ zu befreien. Autorenpoetologisch gesehen, polarisieren sie beide das Lautgedicht, da ihre Sichten auf verschiedenen Konzepten basieren. Nach 1950 erkennt man zwei Strömungen, nämlich die performance-poetische und die, mit der Entwicklung des Tonbandgerätes, ästhetisch funktionalisierende Richtung. Chopin gestaltet ein Tonband-Poesie-Genre und kreiert einen neuen Begriff der *poésie électronique*. Eine genaue Übersetzung ins Deutsche wäre nicht möglich, denn Chopins Begriffspaar *poésie sonore* – *poésie phonétique* findet außer in französischer Sprache sonst keine Entsprechung. Der akustisch musikalische Gesichtspunkt des französischen sonore (Schall oder Klang) beinhaltet nicht nur die Bedeutung

von „Laut“. Nach Chopin ist „poésie sonore“ gebietsübergreifend – als durch Übertragen in die geschriebene Form festgelegtes Echtzeit-Genre der poésie phonétique, hergestellt durch und für das Tonbandgerät. Er setzt auf die Bedeutung des Machens, das eine maschinenbeschaffene Dichtungsform generieren soll. Dabei isoliert er nicht dezidiert die Verwendung der Verbalsemantik, denn er versteht die poésie sonore eher als:

„Eine Angelegenheit für stimmliche Mikropartikel als für das Wort, so wie wir es kennen, soweit die Kunst der Stimme und des Mundes betroffen sind, und diese Kunst kann leichter durch Maschinen und Elektrizität kodifiziert werden und ebenso durch Mathematik als durch irgendwelche dem Schreiben eigentümliche Mittel“¹⁰²

Da der technische Fortschritt eine „unendliche“ Linie der Entwicklung darstellt, unterscheidet Chopin zwischen poésie phonétique und der poésie sonore/électronique, einer Richtung, welche auf den, aus menschlicher Stimme bestehenden, Mikropartikeln beruht.

5.3.1 Konkrete Poesie

Der Begriff konkrete Poesie wird heutzutage verwendet, um auf die Vielfalt von Innovationen und Experimenten nach 1945 zu deuten, welche die Kunst der Dichtung weltweit revolutionierten und neue Ausdrucksmöglichkeiten schufen. Mittlerweile gibt es verschiedenste Gattungen der experimentellen Dichtung, welche als *Konkrete* gedeutet werden, sodass es schwer fällt zu sagen was der Begriff eigentlich bedeutet. Man kann auf die Definitionen des englischen Kritikers Mike Weaver zurückgreifen, der 1964 „The First International Exhibition of Concrete and Kinetic Poetry“ in Cambridge veranstaltete und im Artikel der Zeitschrift „The Lugano Review“ von 1966 drei verschiedene Arten der Konkreten Poesie postulierte, nämlich die *visuelle* (oder optische), *phonetische* (oder

klangliche) und *kinetische* (also Bewegung in bildlicher Abfolge). Innerhalb dieser drei Dichtungsformen werden die einzelnen Gedichte entweder der konstruktivistischen oder der expressionistischen Gruppe zugerechnet.

Die *konstruktivistische* Poesie resultiert aus der Anordnung des Stoffes gemäß dem vom Poeten festgesetzten Modell oder System, welches, wie in *Permutationsgedichten*, auf eigenen Begriffen aufbaut. Beim *expressionistischen* Gedicht ordnet der Poet sein Material entsprechend einer intuitiven Struktur.

Weavers Definitionen sind problematisch, wenn sie allgemein angewendet werden. Wird man mit einem bestimmten Text oder Gedicht konfrontiert, können diese beiderseits phonetisch, visuell und kinetisch oder konstruktivistisch und expressionistisch sein.

Im Buch „Sweethearts“ über kinetische Poesie, schreibt Emmett Williams, dass es möglich ist, beide Gruppen der konkreten Poesie mit ihren drei Subarten (konstruktivistische und expressionistische bestehend aus visueller, phonetischer oder kinetischer Dichtungsform) in einem Poem zusammenzufügen. Häufig können konkrete Poeme nur nach ihren vorbestimmten Charakteristiken eingeordnet werden. Die Dichter sind nicht umso weniger zurückhaltend, wenn sie sich als konkrete Poeten bezeichnen sollen. Vielmehr werden sie konstatieren, dass es davon abhängt, was einer unter konkreter Poesie versteht. Die meisten Vertreter dieser Richtung verwenden die Bezeichnung „Konkret“ nur im weiteren Sinne und bloß die Wenigen im engeren Sinne, während alle einfach von der visuellen oder der Lautpoesie sprechen.

Trotz der Verwirrung in der Terminologie, gibt es eine elementare Aufgabe mit welcher sich alle Bereiche der konkreten Dichtung auseinandersetzen, nämlich die Aufmerksamkeit auf den physischen Stoff, aus welchem das Gedicht oder der Text entstanden ist. Diesbezüglich sind Emotionen und Ideen keine physischen Elemente des Gedichtes. Man kann es auch so betrachten: Wäre ein Poet ein Künstler, so hätte er als Maler mit gleichen Emotionen und Ideen ein Bild gemalt; eine Skulptur erstellt, wäre er Bildhauer; oder ein Musikstück geschrieben, wäre

er ein Komponist. Im Allgemeinen ist das Material einer konkreten Dichtung die Sprache, also Wörter zurückgeführt auf den Gegenstand der Buchstaben (um zu sehen) und Silben (um zu hören). Manche Dichter der konkreten Poesie bleiben bei ganzen Wörtern, andere suchen sich Teile eines Briefes oder einzigartige Töne einer Rede passend für ihre Bedürfnisse. Doch entscheidend ist die so genannte *reduzierte Sprache*, wobei der Grad der Verringerung vom Poeten und von der Intention des Gedichts abhängt. Zusätzlich zur sprachlichen Reduzierung beschäftigen sich Poeten mit der Entwicklung neuer Materialien in Bezug auf räumliche Vorgaben (Seitenformat oder dessen Äquivalent) und/oder Zeit, in dem alte metrische Einheiten der Poesie verlassen werden. Um es anders auszudrücken: ein Dichter der konkreten Poesie versucht ein Objekt bemerkbar zu machen, anstatt es zu „lesen“. Das visuelle Gedicht sollte wie ein Gemälde erkannt werden, während ein Lautgedicht komponiert wurde, um als Musik gehört zu werden. Die *Konkret-Poeten* sind sich einig, Objekte oder Kompositionen aus bestimmten Materialien zu kreieren, jedoch sind sie sich uneinig bei semantischen Fragen: während die Einen im semantischen Rahmen der Kommunikation verbleiben wollen, sind die Anderen überzeugt, dass die Poesie neue, rein ästhetische Arten der Kommunikation übermitteln kann.

Unabhängig davon, welche Ansichten ein Dichter konkreter Poesie zur Semantik vertritt, ist er überzeugt, dass alte grammatikalische - syntaktische Strukturen nicht länger die progressiven, fortschrittlichen Prozessen des Denkens und der Kommunikation aufhalten sollen. Er versucht das Gedicht von der jahrhundertealten Bürde symbolischer Anspielung, Ideen und wiederholender emotionaler Inhalte zu befreien – also von der Subordination unter die Disziplinen anderer sprachlicher Bereiche - um als eigenständiges Objekt zur Geltung zu kommen. Es verlangt nach einem neuen Umgang mit dem, was früher dem Rezipienten bekannt war. Er muss jetzt das Gedicht als ein Objekt auffassen und am Akt der Schöpfung des Dichters teilnehmen, denn das konkrete Gedicht kommuniziert zuerst mit der eigenen Struktur.

Die 1950-er Jahre waren prägend für die Weiterentwicklung der Poésie Sonore. Man könnte diese Epoche als den Beginn der dritten Phase der chronologischen Entwicklung dieser Stilrichtung bezeichnen.

Die zuvor wegbereitende zweite Phase, in den Jahren von 1875 bis 1928, manifestierte mehrere progressive Entwicklungen in sprachliche, nicht-semantiche, akustische Bereiche. In den Arbeiten der russischen Futuristen Khlebnikov und Kruchenykh, wurden durch die intermedialen Tätigkeiten Kandinskys, die Poeme der Dadaisten (Ball, Schwitters, Hausmann, Arp, Tzara) und die „paroles en libreta“ des italienischen Futuristen Marinetti die phonetischen Aspekte der Sprache isoliert und analysiert. Vor Khlebnikov und Kruchenykh jedoch, waren Werke der Schriftsteller Christian Morgenstern (um 1875), Lewis Carroll („Jabberwocky“), August Stramm (um 1912), Petrus Borel (um 1820), Moliere, Quirinius Khulman (etwa im 17. Jh.), Rabelais und Aristophanes ausschlaggebend für die Genese der Poésie Sonore. Die zweite Phase ist ein wichtiger Beweis für die fortwährende Präsenz der Lautpoesie in der westlichen Literatur.¹⁰³

Ein gewaltiges, heikles Gebiet archaischer und primitiver Poesie ist die erste Phase, oder besser ausgedrückt, das erste Gebiet der Lautpoesie. Die vielen Ebenen, der Gesangsstrukturen und der Bittgebete, des nonsense, der silbenbildenden Nachahmung und der Mundbewegungen, der Verzerrungen der Wörter, existieren noch immer bei den indigenen Völkern (etwa in Voodoo Gebieten).

Zu bedenken sind auch starke folkloristische und absurde Bereiche, welche verschiedenste Wortspiele beinhalten – von den „non-sense“ Kindergarten-Reimen, einprägsamen Aufzählhilfen, Liedern, Flüsterspielen bis zu „Mund-Musik“ und Volkslied-Refrains, aber auch zeitlich von einander getrennte

¹⁰³ Vgl. Steve McCaffery, Sound poetry: a catalogue for the eleventh International Sound Poetry Festival, Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978, Underwhich Editions, 1979

Kruchenyk „zaum“ Poeme (1910) und Bengt af Klintburgs Verwendung von „cusha“ Rufen und Beschwörungen (1965).¹⁰⁴

Anders gesagt, die Absicht eine Geschichte der Lautpoesie zu schreiben ist schon von Anfang an zum scheitern verurteilt.

Eine einheitliche Bewegung oder Richtung an und für sich gibt es nicht, aber viel mehr eine komplexe, nicht selten positive und antithetische Vernetzung von Angelegenheiten, welche versuchen, alte Traditionen in Verbindung mit dem Bruch aller Kontinuitäten anzuvisieren. Die Entwicklung der *sound poetry* ist eine reichhaltige, mannigfaltige, inkonsistente phonische Genealogie, in welcher man die Brüche der zwei letzten Dekaden beobachten kann.

5.3.2 Poem und Futurismus in Russland

In der Arbeit von Khlebnikov und Kruchenykh (um 1910) findet man erste aufeinander abgestimmte Versuche, um bestimmte phonische Facetten der Sprache als Mittelpunkt des Interesses auszusondern. In ihrem Manifest „The Word As Such“ kommt es zur ersten Abwendung von der sprachlichen Beziehung zum Objekt, mit dem folgeschweren Verschwinden der thematischen und der Minimierung des semantischen Niveaus. Die poetische Sprache war für die Futuristen Russlands gekennzeichnet von der einzigartigen Organisation der Phonetik, als ob das Klangbild eine egozentrische unabhängige Entwicklung durchlebte. Die Organisation der Sprache rund um ihren eigenen Inhalt als eine auf sich bezogene Materie, nicht repräsentativ und eher deutend als beschreibend war von großer Bedeutung in ihrer Arbeit. Bei Kruchenykh ist der Einfluss der Folklore wesentlich. Sein Entwurf „zaum“ (oder *überraionale Poesie*) bezeichnete später der Dadaist Raoul Hausmann (1886 – 1971) als eine veraltete Form der folkloristischen Sprache, was darauf sowohl Khlebnikov als

auch Kruchenykh bestätigten. Für Kruchenykh war die Poesie die bewusste Absicht, die Sprache auf ihren unverfälschten Anfang zurückzuführen.

5.3.3 „parole in liberta“

Der Stammvater des italienischen Futurismus war F.T. Marinetti (1876 – 1944). Die von ihm entwickelte dichterische Technik namens „parole in liberta“ oder Worte der Freiheit, welche in seinem ersten Buch, „Zang Tumb Tuum“ (1914), ein Glanzstück der Poesie, niedergelegt ist, enthält eine Fülle poetischer Forderungen. Das Werk handelt von der Okkupation der türkischen Stadt Adrianopolis, in welcher der Poet als Kriegsberichterstatte das Geschehnis der Belagerung selbst miterlebte. Es war sein Bestreben nach syntaktischer Sprengung und der Befreiung des Wortes von aller linearen Gebundenheit, die nüchterne Oberfläche wertfreier graphischer Zeichen umfassend, bis hin zum regen Feld sonographischer und typographischer Kräfte, großen Wert setzend auf **onomatopoetische** Formen. Klang ist in „parole in libreta“ im Vergleich zu den Werken von Kruchenykh tief verankert und gegenständlich, um eine elementare Verbindung zwischen dem Objekt und seiner Bedeutung zu entdecken – eine Verbindung beruhend auf der Wirkungskraft des akustischen Schalls als körperlosen Informationsträger einer gleichmäßigen Verschiebung. Der maßgebliche Gehalt der „parole in liberta“ war die Verstärkung des Effekts der visuellen Darstellung. Es ist ein Text monumentaler visueller Aufregung, schwereloser Buchstaben in verschiedenen Größen, Formen und Richtungen weisend, um ebenso akustische Darstellungen zu generieren. Das Werk zählt zu den frühesten erfolgreichen Versuchen klangliche Interpretation bewusst in einen optisch freien Code zu übersetzen.

5.3.4 Dada

Kurz nach den akustischen Errungenschaften der Futuristen, erschienen die *Sound Poeten* der Dada-Bewegung auf der Szene und vertrieben die Ersteren in den Hintergrund. Hugo Ball (1886 – 1926) behauptete „Verse ohne Worte“ erfunden zu haben, welche er auch als „Lautgedichte“ bezeichnete. In seinem Tagebuch schrieb er im Jahre 1916, dass das Gewicht und die Verteilung der Balance der Vokale nur vom beginnenden Teil abhängen. Weiters schrieb er:

„Vor den Versen hatte ich einige programmatische Worte verlesen. Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchimie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so die Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk. Man verzichte darauf, aus zweiter Hand zu dichten: nämlich Worte zu übernehmen (von Sätzen ganz zu schweigen), die man nicht funkelnagelneu für den eigenen Gebrauch erfunden habe.“¹⁰⁵

Eigentlich unterscheidet sich diese Form nur wenig von den früheren Leistungen der Poeten Morgenstern (Kroklokwaſzi, veröffentlicht 1905) und Paul Scheebart (mit seinem Gedicht Kikaloku, veröffentlicht 1897).

Nennenswert sind die Entwicklungen der pseudo - Ethnopoésie Tristan Tzaras, verwirklicht in seinen „Poèmes nègres“ („Negerlieder“), zerstreute und **pataphysische** Übersetzungen aus den afrikanischen Sprachen, welche er dann für seine Lauttexte verwendete. In einem Brief im Jahre 1916 an seinen Freund August Hoffmann schrieb er dazu: *„die Idee der absoluten Vereinfachung der absoluten Negerei, angemessen den primitiven Abenteuern unserer Zeit“*.¹⁰⁶

Das Kabarett Voltaire, welches von Hugo Ball im Frühjahr 1916 in einer Kneipe namens Meierei in Zürich gegründet wurde, war der Treffpunkt für Lautpoeten wie Marcel Janco, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara und Hans Arp,

¹⁰⁵ Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit. Stocker, Luzern 1946, S. 100f (Eintrag vom 24.6.1916)

¹⁰⁶ Reinhart Meyer-Kalkus, Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Akademie Verlag, Berlin 2001, S. 287 (Ball an August Hoffmann am 7.10.1916, Briefe, S. 66)

wo in vereinter Leidenschaft Lautgedichte produziert wurden – eine pfeifende Kakophonie, Energie geladen und auf Performance gerichtet, wo gegrünzt, gehustet und gesprochen wurde. Es sind Auftritte, die zum Teil an frühere Werke Henri Barzuns anschließen und kollektive Gedichtaufführungen als anfängliche Beispiele einer intermedialen Arbeit darstellen. Eine herausfordernde Aufteilung, weder als Theater, Musik oder Poesie, der Club der Lautdichter forderte Improvisation, spontane und eine vom Zufall abhängige Fähigkeit der Akteure sich mehrdeutig auszudrücken.

Raoul Hausmann war wahrscheinlich vor allem wegen seiner instrumentalen und notenschriftlichen Fortschritte der bedeutendste Dada-Lautgedicht-Visual-Performer. Im Jahre 1918 entwickelte er die so genannte „Optophonetik“, welche typografische Größenabweichungen verwendete, um stetige Unterschiede in der Tonlage und im Klangvolumen anzuzeigen. Heute wird diese Technik von vielen Text-Sound-Komponisten verwendet. Optophonetik ist ein offener Code, niedriger Denotation, der jedoch ein großes Spektrum einfallsreicher Deutungen ermöglicht.

In den Lautgedichten von Kurt Schwitters (1887 – 1948) wurden die größten Entfaltungsmöglichkeiten verzeichnet, dessen akustische Experimente ähnliche Strukturen verwendeten. Seine „Ursonata“ ist eine der längsten Lautgedichte, während „W“ wahrscheinlich das kürzeste Gedicht darstellt.

An Schwitters Lautgedichten versuchte sich auch Rühm. Neben seinen Lautgedichten, modifizierte Rühm nicht nur pure Geräusche in dichterisch strukturierten Poemen, sondern verwendete auch Worte.

6. Dichtkunst – Sprache der Emotionen

Die Dichtung als Kunst- und Kommunikationsform unterzieht sich einer der größten strukturellen Veränderungen, hervorgerufen durch den Eintritt in die multimediale Ära und die Nutzung der „Neuen Medien“. Man könnte die schnelle Entwicklung der Internet- und Popkultur, der Werbe- und Unterhaltungsindustrie mit den experimentellen Tendenzen in der Dichtkunst vergleichen. Die Literatur und ihre Gattungen sind auch dieser zeitlichen Veränderung unterstellt, formen sich aber auf Grund der bestehenden literarischen Codes und der lange bestehenden Formen nicht mit dem gleichen Tempo um. Der Dichter selbst *„gehört nicht den bekannten, anerkannten, akademischen, staatlichen Sprachen, noch dem, was Literatur genannt wird“*¹⁰⁷ an. Die Doppelnatur der Poesie als Kunstwerk und als Kommunikationsform erlaubt eine Verbindung der verschiedenen Sphären der Dichtkunst mit den neuen technischen Ausdrucksformen. Im Lauf der historischen Entwicklung der Sprachkünste wird nach einem neuen Format gesucht. Es findet eine Transformation der Sprache, eine *„Transsubstantiation“* wie Marcel Duchamp es definiert hat, statt. Die neuen Tendenzen, die auf den Ideen der Dadaisten, Futuristen, Post- Strukturalisten und später der Vertreter der Konkreten Poesie fußen, versuchen auch die Sprache zu de-grammatikalisieren und durch das Einführen einer Metasprache in alle anderen Texte zu übersetzen.¹⁰⁸ Mittels des Einflechtens einer zweiten oder sogar mehrerer Ebenen bei der literarischen Kommunikation wird es versucht linguistische Codes in visuelle, akustische, performative etc. Formen umzusetzen. Eines der Ziele ist die Aufmerksamkeit des Publikums zu steigern und ihre Wahrnehmung mit Hilfe von atmosphärischen Zuständen zu sensibilisieren.

107

Henri Chopin, *L'élan premier de la poésie*. in *Poetiken*. In: *Dichter über ihre Arbeit*. Christian Ide Hintze (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1994, S. 27

108

Vgl. Elisabeth Penker, *Contact Situations: Language and Rhythm Transformation*. Published in *Resonance Magazine*, London 2006

Die Übersetzung von Sprachformen der Dichtkunst in visuelle, akustische und performative Sprachen geht einen Schritt weiter, über die linguistische Ebene hinaus und weitet sich auf die Ebene der sozialen und ethischen Interkulturellen Kommunikation aus. Die Diskussion um die experimentellen Herangehensweisen dieser multimedialen und multilingualen Aspekte sind als Hauptthema der Arbeit der sfd zu sehen.

So könnte man die Dichtkunst als eine medienübergreifende Form der Kommunikation betrachten und als Mittel zum Verständnis zwischen den verschiedenen Kulturen, die nationale Grenzen zum Verschwinden bringen wollen. Am Beispiel der sfd werde ich versuchen diese Transitionen im Allgemeinen plausibel zu machen und im Konkreten einen Ausschnitt aus der Praxis der sfd, die für eine Lehr- und Lernbarkeit der Poesie steht zu zeigen. Die Dichterklassen im Rahmen der sfd haben einen internationalen Charakter durch die Vorlesungen der aus der ganzen Welt stammenden Lehrer, Autoren, Künstler und Teilnehmer, wobei aber die Klassen in denen die Besonderheiten der „Österreichischen Sprache“ zentral sind, auch nicht unerwähnt bleiben dürfen, da sie ein wichtiges Thema bei der Gründung der sfd waren und ein Teil österreichischer Identitätsgeschichte sind.

Autoren und Künstler wie H. C. Artmann, Falco - der Schöpfer des „Schönbrunner-Manhattan-Deutsch“, Wolfgang Bauer und Gert Jonke, um einige Wenige zu nennen, haben an der Schule auf „Wienerisch“ unterrichtet. Diese Autoren sind mit ihren sprachlichen Besonderheiten und Unterrichtsmethoden von einer besonderen Wichtigkeit für die österreichische Kunst- und Kulturlandschaft, über ihre Klassen wurde mit einem großen medialen Anklang in der Presse berichtet.

Man kann eine Parallele zwischen der Annahme der medienübergreifenden Form der Dichtung aus der heutigen Sicht und der antiken Auffassung der Überordnung der Dichtung vor der Sprache ziehen. Diese Behauptungen trennen die Dichtung von der propositionalen Sprache um sie wieder mit ihr durch geheimnisvolle Zusammenspiele zu verbinden und durch neue Wortschöpfungen

die verwandelten Wirklichkeiten zu beschreiben. Diese Trennung positioniert die Dichtung über die emotionale Ebene auch als therapeutisches Instrument.

Einer der wichtigsten Vertreter der „poésie sonore“, Henri Chopin engagiert sich mit der folgenden Aussage:

*„Die Dichtung steht - im ursprünglichen Schwung, der sie zur Existenz drängt - vor der Sprache. Verstehen wir uns richtig: In den aufeinander folgenden Phasen, die diesem Schwung Rhythmus verleihen, begegnet die Dichtung der Sprache, doch sie quert diese lediglich, manchmal wechselt sie hinüber auf die andere Seite, oder aber sie vermählt sich mit der Sprache, verwandelt sie und wird durch sie verwandelt. Es bleibt jedoch trotz dieser verschiedenen Ausgänge paradoxerweise bestehen, daß es keine ausschließliche oder absolut notwendige Verbindung zwischen Dichtung und Sprache gibt.“*¹⁰⁹

In der Vorbemerkung seines Buches, „Labor der Emotionen“ deckt Detlev Ihnken systematische Zusammenhänge zwischen Sprache, Emotion, Bewusstsein und menschliche Interaktion auf. Nach ihm entstehen Sprachäußerungen teils intellektuell, teils werden sie sinnlich und mit den Mitteln der darstellenden Kunst rekonstruiert und emotionell zum Ausdruck gebracht.¹¹⁰

Laut der Theorie der Gestalttherapie liegt in dem Grundmuster der Organisation des Lebens der Menschen ein Prozess vor, der das Gleichgewicht zwischen Bedürfnissen und Umwelt in einem Ausgleich oder in einer Balance hält; durch diesen Prozess soll die Gesundheit des Individuums unter wechselnden Bedingungen aufrecht erhalten bleiben. Dieses Verhalten nennt sich Anpassung, welches aber nicht nur auf ein undifferenziert bloßes Reagieren auf Außenweltreize eingegrenzt ist, sondern durch die Emotionen, durch die Hin- und Herbewegung des menschlichen Denkens und Fühlens auch, laut Frederik Perls, einem der Begründer der Gestalttherapie,¹¹¹ mitbestimmt wird.

109 Henri Chopin, L'élan premier de la poésie, in Poetiken. In: Dichter über ihre Arbeit. Christian Ide Hintze (Hg.), Wien: Passagen Verlag 1994, S. 27; Ursprünglich publiziert in: La Mesure du Monde, Collection poétique, Edition Seuil, Paris 1993

110 Vgl. Detlev Ihnken, Labor der Emotionen, Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, S.5

111 Vgl. Frederik S. Perls, Gestalt-Therapie in Aktion, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1979

Das oben genannte Prinzip ist natürlich ebenso grundlegend für den Kommunikationsprozess und gilt auch für die Formen der poetischen Kommunikation. Die emotionale Gestaltung der Sprache und das Bedürfnis eines Menschen sich der Ausdrucksformen eines Gedichtes zu bedienen, beweisen, dass es für den Menschen keine neutrale Situation und Begegnung geben kann, in der er nicht interagieren und handeln kann und im Sinne von J. Habermas, kommunikativ handelt.

7. Zur Theorie der sfd aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht

Um die Position und Bedeutung der sfd aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht interpretieren zu können ist es im Folgenden notwendig, auf ausgewählte Ansätze der Sprachphilosophie, der Kommunikationstheorie und der Medientheorie exemplarisch einzugehen. Die Verbindung ergibt sich dabei einerseits aus den in der *Literatur* identifizierten Bezugnahmen der sfd auf theoretische Überlegungen zur Legitimation des Projekts einer „schule für dichtung“ und andererseits aus den in den *Interviews* erhobenen Referenzen auf historische und systematische Vorbilder, die für die Gründung und die Ausrichtung der sfd von Bedeutung waren – und es auch bis heute geblieben sind.

Die Vorbilder der sfd, die neben den theoretischen Positionen, vor allem in Bezugnahme auf die historischen Avantgarden zu suchen sind, leben nicht nur von der Skepsis darüber, was die Wahrheits- und die Darstellungsfunktion der Sprache betrifft, sondern darüber hinaus von der daraus abgeleiteten experimentellen Haltung im Umgang mit den Möglichkeiten des Sprechens, der geschriebenen Sprache und schließlich auch der Bildfunktion, die ebenfalls in der Gestalt als Text enthalten ist. Damit ist schon innerhalb der Poesie die Beziehung zu den grundlegenden Medien des Tons, des Wortes und des Bildes hergestellt. Dieses in den klassischen Avantgarden, wie beispielsweise des Surrealismus und des Dadaismus, etablierte Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten, wird heute durch die technischen Möglichkeiten der neuen Medien erweitert und ist Teil der Praxis der sfd geworden, worauf Christian Ide Hintze in seinem Interview hinweist.¹¹²

Die Verbindung zu sprachphilosophischen Theorien und Medientheorien, sowie der Hinweis auf die historischen Beziehungen, die zwischen der sfd und

¹¹² siehe Kapitel 9.1 Interview C. I. Hintze, S.96, Z. 18ff

beispielsweise der Wiener Gruppe und deren poetischen Ansätzen bestehen, kann natürlich nur an Beispielen erfolgen; jede Art der Vollständigkeit bleibt selbstverständlich ausgeschlossen und kann auch in diesem Abschnitt im Rahmen dieser Arbeit nicht erreicht werden.

Um die sowohl in poetischer als in kommunikativer Hinsicht relevanten Kontexte zu erschließen wird auf die Theorie der Sprechakte von J. L. Austin und die daran anschließende Theorie des kommunikativen Handelns von J. Habermas eingegangen. Dass Sprechen als eine Art des Handelns aufgefasst werden kann, macht den performativen Aspekt der sfd verständlich.

Zuvor wird aber unter Bezugnahme auf W. Benjamin auf die bereits zu seiner Zeit relevante Beeinflussung der Kunst durch die damals neuen Medien Bezug genommen und deren Bedeutung für die sfd verdeutlicht.

Auch die Sprachzweifel Wittgensteins spielen eine relevante Rolle bei der Interpretation der sfd, insofern als sie die experimentelle Haltung der Avantgarderichtungen (z.B. der Wiener Gruppe) angetrieben haben und weiterhin antreiben, aber auch der sfd als Referenzpunkt ihrer Unternehmungen dienen können.

7.1 Die Kunst im Zeitalter der Medientechnologien

Zunächst scheint es angebracht auf W. Benjamin zurück zu greifen, der der ersten Generation der „Kritischen Theorie“ angehört und genau den Schnittpunkt untersucht hat, an dem die traditionellen Künste in das neue mediale Zeitalter eintreten. In seinem berühmten Aufsatz „Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“¹¹³ nimmt er den Faden auf, den Adorno/Horkheimer in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ sozusagen liegen gelassen haben.

W. Benjamin schlägt eine Brücke zwischen den Künsten der Moderne und den technischen Möglichkeiten seiner Gegenwart. Der Ausgangspunkt ist die Auseinandersetzung mit dem Faschismus und dessen „Ästhetisierung der Politik“, wie Benjamin sich ausdrückt. Diese Eingliederung der Beschäftigung mit Fragen der Ästhetik in die eines spezifisch rekonstruierten dialektischen Marxismus ist allerdings nicht von zentralem Interesse für die Situierung der sfd im Kontext der Theorie neuer Medien.¹¹⁴ Vielmehr geht es darum, darauf hinzuweisen, dass die Transformation der medialen Wirklichkeiten Auswirkungen sowohl auf die Poetik als auch auf die Praxis des Schreibens und deren Vermittlung, wie sie in der sfd zum Ausdruck kommt, hat.

Die eigentliche Beschäftigung mit dem Thema der Reproduzierbarkeit beginnt Benjamin mit der Einsicht, dass das Kunstwerk auch schon in früheren Zeiten reproduzierbar war. Ein Beispiel dafür sind die Malerwerkstätten großer Meister, wie Peter Paul Rubens, dessen Gemälde kopiert und auch in Gemeinschaft mit seinen Schülern produziert wurden. Neu ist hingegen, so Benjamin, die technische Reproduktion: der Holzschnitt macht beispielsweise die Grafik erstmals reproduzierbar.

Mit Lithographie, Photographie und Tonfilm erreicht nun die Reproduzierbarkeit ein völlig neues Niveau. Nicht nur die bereits vorhandenen Kunstwerke können reproduziert werden, sondern die neuen Techniken werden selbst als künstlerische Verfahren zunehmend anerkannt.

Wodurch aber unterscheiden sich die traditionellen Künste von den neuen künstlerischen Techniken? Benjamin gibt folgende Antwort:

„Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“¹¹⁵

114 Vgl. Rolf Wiggershaus, Die Frankfurter Schule. dtv, München 1988.

115 Walter Benjamin, Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S.437

Dieser Bereich der „Echtheit“ entzieht sich der Sphäre der Reproduktion. Benjamin nennt diesen Bereich auch die *Aura* des klassischen Kunstwerkes. Mit dem Verlust dieser dem traditionellen Kunstwerk eigenen Einmaligkeit geschieht nichts weniger als die Herauslösung des Kunstwerkes aus der Tradition. Das einmalige Vorkommen eines Gemäldes, einer Skulptur oder die einmalige Aufführung einer Symphonie, oder auch eine singuläre Theateraufführung werden ersetzt durch deren Vervielfältigung und also durch deren *massenweises* Auftreten.¹¹⁶

Damit wird die Bedeutung der Tradition in der Gegenwart verändert und gleichzeitig damit die Art und Weise, wie die Dinge der Welt und der Kunst wahrgenommen werden. Wir sehen, hören, fühlen anders seit der Zeit als die Kunst der Reproduktion unsere Lebenswelt erobert hat.

Für Benjamin bedeutet das auch den Verlust der bereits erwähnten *Aura*, die für das klassische Kunstwerk kennzeichnend war. Unter der *Aura* versteht Benjamin genauer die „*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*.“¹¹⁷

Das was oben Einzigartigkeit genannt wurde bezeichnet Benjamin jetzt als eine Art „Entrücktheit“ des Kunstwerkes vom Betrachter. Die klassische Kunst entzieht sich uns immer auch, wenn wir versuchen uns ihr zu nähern.

Warum geht nach Benjamin die *Aura* verloren? Er nennt zwei Gründe.

Erstens geht es „der Masse“ darum, sich die Kunstwerke „näher zu bringen“, also die *Distanz*, die Das Werk ausstrahlt gerade zu überwinden.

Zweitens versuchen „die Massen“ die *Einmaligkeit* durch ihre Reproduktion ebenso hinter sich zu lassen.¹¹⁸

116 Walter Benjamin, Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S.477

117 ebd., S.479

118 ebd., S.479

Dabei werden die Einmaligkeit und die Dauerhaftigkeit der klassischen Künste durch die Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit der neuen Kunstformen, der Photographie, des Films etc. ersetzt.

Das stellt einen wichtigen Aspekt für die moderne Poetik dar. Das Gedicht beispielsweise gilt nicht mehr nur in seiner geschriebenen Form als Kunstwerk, sondern auch in gesprochener Form, als *Performanz*, d.h. als flüchtiges Ereignis, das aber vermittelt durch seine filmische Aufzeichnung wiederholbar bleibt und den reinen Text durch den Ausdruck des Dichters erweitert.

Für W. Benjamin geschieht aber noch etwas anderes: das Kunstwerk wird aus dem ursprünglichen Zusammenhang, aus dem es entstanden ist, nämlich aus dem Ritual, herausgelöst und es tritt ein in den gegenwärtigen Zusammenhang menschlicher Praxis: in die Politik.

Damit wird, so Benjamin, der Kultwert des Werkes durch den Ausstellungswert ersetzt. Das Kunstwerk wird zu einem *Produkt*, wie jedes andere auch. Hier liegt auch der Ansatzpunkt für die unerbittliche Kritik, die Th. W. Adorno und M. Horkheimer in ihrer gemeinsam verfassten „Dialektik der Aufklärung“, ganz in starkem Kontrast zu Benjamin, an den neuen Technologien und im speziellen den Massenmedien geübt haben.¹¹⁹

Im Unterschied dazu versucht der Autor der „Reproduzierbarkeit“ die positiven Potentiale der neuen Situation der Kunst einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Das gelingt ihm auch dadurch, dass er einen Perspektivwechsel vollzieht. Es geht ihm nicht mehr darum sich mit Fragen herum zu schlagen, ob beispielsweise die Photographie eine Kunstform sei oder eben nicht, sondern vielmehr darum, ob nicht durch die Erfindung der Photographie sich der Charakter der Kunst insgesamt geändert habe.¹²⁰

119 Vgl. Rolf Wiggershaus, Die Frankfurter Schule. dtv, München 1988

120 Walter Benjamin, Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S.486

Mit der Annahme der Veränderung des Kunstcharakters verbunden ist für ihn eine Veränderung der Haltung des Publikums - also der Rezeption - gegenüber der Kunst, die Benjamin durchaus positiv bewertet.

Benjamin bringt das Beispiel der Einfühlung des Publikums in den Schauspieler, die sich im Theater und im Film wesentlich unterscheidet, weil letzterer eine „Kunst des Apparates“ darstellt:

„Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet.“¹²¹

Der Kultwert des Werkes tritt dadurch natürlich in den Hintergrund. Ebenso in der Photographie, die dem Ausstellungswert dient und damit dazu beiträgt, den Kultwert weiter zurück zu drängen.

Während die traditionellen Künste die *Illusion* zum Ziel haben, d.h. einen Moment wenigstens zu erreichen, in dem das Spiel nicht mehr als solches durchschaut wird, gibt es im Film, nach Benjamin, diesen Effekt nicht mehr. Immer ist klar, dass es sich im Film um eine, nicht zuletzt auch technisch aufwendig vermittelte, Konstruktion handelt.

Damit ist allerdings die Transformationsbewegung der Kunst durch ihre Reproduktion noch nicht vollständig beschrieben. Nicht nur geht, wie beschrieben wurde, die *Aura* des Werkes verloren und wird der Kultcharakter durch den Ausstellungswert des Kunstwerkes ersetzt, darüber hinaus verändert sich die Art und Weise, wie uns die Realität gegeben ist und wie wir uns zu ihr verhalten.

„So ist die filmische Darstellung der Realität (...) die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit (...) gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.“¹²²

121 Walter Benjamin, Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S.488

122 ebd., S.496

Dadurch entsteht eine neue Art der *Weltwahrnehmung*, in der gerade die technische Darstellung der Realität zur Garantie ihrer unmittelbaren Präsenz werden kann. Darin kündigt sich die mediale Revolution an, von der C. I. Hintze spricht¹²³, die den Stellenwert des Wortes verändert und die von der sfd durch die Verwendung schriftübergreifender Formen¹²⁴ beantwortet wird.

Benjamin geht aber noch einen Schritt weiter: ganz im Gegensatz zur Kritischen Theorie, wie sie von Th. W. Adorno repräsentiert wird, verweist er auf das progressive Potential der Umwälzungen, deren Zeuge er ist.

*„Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten (...) schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin, um.“*¹²⁵

Während gegenüber der klassischen Kunst die „kritische und die genießerische Haltung“ auseinanderdriften, ist es im Fall des Films anders: hier verbinden sich die beiden Momente in der kollektiven Rezeption im Kino. Ebenso verbinden sich die Lust an der intensiven Sinnlichkeit bewegter Bilder mit dem Blick des Connaisseurs. Dasselbe Publikum, das beispielsweise in Gegenwart eines surrealistischen Gemäldes mit Ablehnung reagiert, applaudiert den anarchistischen Momenten in den Filmen Charlie Chaplins.

Benjamin stellt darüber hinaus eine wichtige Linie der Kontinuität zwischen den Avantgardebewegungen, wie beispielsweise dem Dadaismus, und dem Film her. Beide tragen dazu bei, die *Aura* des klassischen Kunstwerkes abzulösen. Im Angesicht einer dadaistischen Performance wird eine Haltung, wie sie vor einem Werk der klassischen Kunst angemessen war, lächerlich. Nicht mehr um individuelle Versenkung geht es, sondern um Zerstreuung.¹²⁶ Auch deswegen kann die sfd heute darauf bestehen, die Literatur, die Poetik, die Performance zum Gegenstand eines kollektiven Erlebens zu machen.

123 siehe Interview mit C. I. Hintze, S.94 , Z. 4ff

124 ebd., S. 102, Z. 130

125 Walter Benjamin, Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S.496f

126 ebd., S. 504

W. Benjamin schließt seine Untersuchung (wenn man von dem ebenfalls berühmt gewordenen Nachwort absieht, das die These von „Politisierung der Kunst“¹²⁷ enthält) mit der Zuspitzung seiner Auffassung, die den ganzen Essay über präsent war, dass die Reproduzierbarkeit der Kunst ein revolutionäres Potential enthält, dass es aufzugreifen und zu entwickeln gilt.

*„Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.“*¹²⁸

Durch den Wechsel in der Rezeptionshaltung: von der Kontemplation zur Zerstreuung entsteht nicht nur ein neues Verhältnis zur Kunst, sondern darüber hinaus ein neues Verhältnis des modernen Menschen zur Welt und letztlich zu sich selbst (Apperzeption). Diese Umwälzungen, deren Zeuge Benjamin war, kennzeichnen die Entwicklungen der Moderne bis heute¹²⁹; wie sie genutzt wurden und werden ist ungewiss.

In der Schule für Dichtung haben diese Tendenzen jedenfalls ihren Wiederhall gefunden. Die Poesie ist in das Feld der transmedialen Kommunikation eingetreten.

7.2 Exkurs: Wittgenstein

Der Autor des „Tractatus-logico Philosophicus“¹³⁰ und der „Philosophischen Untersuchungen“¹³¹ ist in den verschiedenen Avantgardeströmungen auf unterschiedliche Weise präsent. Es ist nicht nur sein Sprachskeptizismus und die

127 Walter Benjamin, Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S. 506-508

128 ebd., S. 505

129 Vgl. Frank Hartmann, Medienphilosophie. WUV, Wien 2000

130 Ludwig Wittgenstein, Tractatus-logico Philosophicus. In: Werkausgabe. Bd.1, Suhrkamp, FaM 1984, S. 7-85

131 L. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. S. 225-580

Auffassung von der Gebrauchstheorie der Bedeutung der Worte und Sätze, sondern auch seine analytische Kraft, die strenge Logik und die Beschreibung der Ontologie als eines „Möglichkeitsraums“, wie sie von K. Bayer¹³² rezipiert wurde, die ihm einen Platz in der Geschichte nicht nur der Philosophie, sondern auch der Kunst sichern.

Dass es der Gebrauch ist, der die Bedeutung eines Wortes bestimmt und nicht die Referenz stellt einen wichtigen Perspektivwechsel innerhalb der modernen Sprachphilosophie dar.¹³³

„Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“¹³⁴

Nicht der Gegenstand bzw. die Referenz ist für Wittgenstein demnach entscheidend bei der Frage nach der „Bedeutung“, sondern wie ein Ausdruck innerhalb einer Lebenswelt benutzt wird.

Die Bedeutung hat deshalb nichts „metaphysisches“ an sich, sie ist vielmehr das Resultat einer Sprachpraxis. Diese Entmystifizierung der Bedeutung enthält auch gleichzeitig die ebenso wichtige Vorstellung von der Regelmäßigkeit von Sprache, die als Ansatzpunkt dazu dienen kann – ist eine Regel einmal durchschaut – sie auch zu brechen. Das Spiel mit der Sprache ist damit eröffnet.¹³⁵

Während also der „Tractatus“ einen Anschlusspunkt liefert, die Ontologie auf der Basis einer Theorie der Sprache neu zu denken¹³⁶, fungieren die „Philosophischen Untersuchungen“ als Referenzpunkt für eine poetische Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen „Sprachspielen“¹³⁷, die einen Raum für Experimente schaffen, der von der modernen Literatur zum Gegenstand poetologischer Forschungen im „Kontinent der Sprache“ genutzt wird.

132 Vgl. M. Backes, Experimentelle Semiotik in der Literaturavantgarde. Fink, München 2001. S. 254f

133 Vgl. P. Prechtl, Sprachphilosophie. Metzler, Stuttgart 1999

134 Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. In: Werkausgabe. Bd.1. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, §43

135 M. Backes, Experimentelle Semiotik in der Literaturavantgarde. Fink, München 2001 passim

136 Vgl. Konrad Bayer, Sämtliche Werke II. Hg. v. G. Rühm. Klett-Cotta, Stuttgart 1985

137 Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. In: Werkausgabe. Bd.1. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, §7ff

Von hier verläuft eine Traditionslinie von den klassischen Avantgardebewegungen, wie dem Dadaismus, über die *Wiener Gruppe* zur sf, die die Einflüsse übernimmt, um sie für ihre Zwecke, nämlich die Literatur in Beziehung zu den neuen Technologien zu setzen und sie zum Gegenstand kollektiven Erlebens zu machen, nutzbar zu machen.

7.3 Der ‚linguistic turn‘ als Grundlage einer avancierten Poetik

Zu Beginn des letzten Jahrhunderts kommt es zu einem Umbruch in den Geistes- und Sozialwissenschaften, der weitreichende Auswirkungen auch auf das Feld der „anderen Künste und Wissenschaften“ (Nelson Goodman) gehabt hat. Der Paradigmenwechsel, der damit verbunden ist wird normalerweise als „linguistic turn“ bezeichnet.¹³⁸ Damit ist die *Wende zur Sprache* gemeint, die zentral von G. Frege, L. Wittgenstein und B. Russell vorangetrieben wurde und das Aufgeben der Orientierung am Bewusstsein als Leitkategorie als wesentliches Element beinhaltet hat.

Eine entscheidende und für die weitere Entwicklung stilprägende Perspektivierung und Konkretisierung bezüglich der Ausgestaltung des Sprachparadigmas war die Sprechakttheorie J. L. Austins, die er vor allem in dem Band „How to do things with words“ (Zur Theorie der Sprechakte)¹³⁹ präsentiert hat. Dabei handelt es sich um 12 Vorlesungen, die Austin im Jahr 1955 als William James Lectures in Harvard gehalten hat. Deren Einfluss reicht bis in die Gegenwart, beispielsweise zu J. Habermas ebenfalls stilbildende „Theorie des kommunikativen Handelns“¹⁴⁰, auf die anschließend Bezug genommen wird.

Austin hat den Handlungsanteil der Sprache, bzw. ihr „Aktpotential“ ursprünglich durch die Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Äußerungen

138 Vgl. Richard Rorty, *The linguistic turn*. Univ. of Chicago Press, Chicago 1967

139 John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*. Dt. Ausgabe: Reclam, Stuttgart 1998.

140 Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bde. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.

zum Ausdruck gebracht.¹⁴¹ Erstere zeichnen sich dadurch aus, dass sie auf Wahrheit bezogen sind, d.h. dass sie entweder wahr oder falsch sein können. Letztere sind dadurch gekennzeichnet, dass sie im Unterschied dazu nur gelingen oder misslingen können. Ein Beispiel dafür wäre, jemandem einen Befehl zu erteilen, wobei der Sprechakt gelingt, wenn der Befehl ausgeführt wird, bzw. misslingt wenn es nicht der Fall ist. Nur den performativen Äußerungen schreibt Austin in diesem Stadium der Entwicklung seiner Theorie den Handlungsaspekt zu. Die konstativen Äußerungen sind von dieser Beschreibung noch ausgenommen. Damit ist gemeint, dass noch nicht die Sprache *insgesamt* als Weise zu Handeln interpretiert wird, sondern nur einer ihrer Teilbereiche. Sprechen überhaupt als eine Form des Handelns aufzufassen, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht zum Paradigma der Sprachphilosophie geworden.¹⁴²

In den bereits erwähnten Vorlesungen ändert sich diese Perspektive sehr stark. Vor allem in der achten Vorlesung vollzieht Austin den Schwenk zu einer Theorie, in der *jede* sprachliche Äußerung einen Akt impliziert. Er unterscheidet dabei zwischen einem lokutionären, illokutionären und einem perlokutionären Akt, durch den jede Äußerung als die in ihr enthaltenen Dimensionen zu charakterisieren ist. Schon der lokutionäre Akt bedeutet „etwas zu tun“:

„Diese gesamte Handlung ‚etwas zu sagen‘ nenne – d.h. taufe – ich den Vollzug eines lokutionären Aktes und die Untersuchung von Äußerungen unter diesen Gesichtspunkten die Untersuchung der Lokutionen, d.h. der vollständigen Einheit der Rede.“¹⁴³

Davon zu unterscheiden ist der illokutionäre Akt, der gleichzeitig mit dem zuerst genannten vollzogen wird.

¹⁴¹ Vgl. Gisela Harras, *Handlungssprache und Sprechhandlung*, de Gruyter, Berlin 2004

¹⁴² Vgl. John L. Austin, *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Reclam, Stuttgart 1986.

¹⁴³ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Reclam, Stuttgart 1998, S 112

„So werden wir im Vollzug eines lokutionären Aktes auch einen Akt vollziehen wie etwa: eine Frage stellen oder beantworten; informieren, eine Versicherung abgeben, warnen (...)“¹⁴⁴

Während demnach der lokutionäre Akt darauf ausgerichtet ist, beispielsweise über Sachverhalte zu informieren und dann sich über die Gründe für das Gesagte, Behauptete etc. auszutauschen, richtet sich der illokutionäre Akt auf den Versuch Handlungen zu initiieren oder sie zu begleiten, wie den Befehl, die Bitte oder die Frage. Diese Handlungen sind nach Austin an Bedingungen ihres Gelingens gebunden, wie die Existenz bestimmter Institutionen, die z.B. den Vollzug einer Trauung erst ermöglichen.

Schließlich beinhaltet jede sprachliche Äußerung einen perlokutionären Akt, der sich dadurch von den vorigen unterscheidet, dass er zusätzlich darauf abzielt bestimmte Wirkungen zu erzielen.

„Wenn etwas gesagt wird, dann wird das oft, ja gewöhnlich, gewisse Wirkungen auf die Gefühle, Gedanken oder Handlungen des oder der Hörer, des Sprechers oder anderer Personen haben (...)“¹⁴⁵

Zu diesen intendierten Wirkungen zählen beispielsweise: jemanden umzustimmen, zu verärgern, zu kränken oder Ähnliches.

Damit hat Austin einen grundlegenden Perspektivwechsel vollzogen, der die Sprache in ihrer Gesamtheit als Folge von Akten bzw. Handlungen auffasst, wobei die Sätze, bei denen es um Wahrheit geht nur mehr eine unter anderen Möglichkeiten darstellen und dem Sprechen als Handeln untergeordnet wird.

Über die Vermittlung von J. Searle und anderen findet diese Auffassung schließlich ihren Weg in die Gesellschafts- und Kommunikationstheorie der Gegenwart - zu J. Habermas.

¹⁴⁴ ebd., S. 116.

¹⁴⁵ John L. Austin, Zur Theorie der Sprechakte. Reclam, Stuttgart 1998, S 118

In der „Wiener Gruppe“ und deren fiktionalisierendem Umgang mit der Sprache findet sich aber auch ein Punkt, der die Theorie der Sprechakte – in der Version von J. Searle – vor spezifische Probleme stellt. Schärfer wie später bei Habermas erscheint dann die Poesie als defizitäres Unterfangen, weil die Beschreibung als *„der Aufhebung des identifizierenden Bezuges auf vorgängige Identitäten und dem vorausgesetzten Fortbestehen identischer Bedeutungskonventionen“*¹⁴⁶ den referierenden Sprachgebrauch auszeichnet und deshalb andere Verwendungsweisen nur den Status des ‚Als ob‘ in Anspruch nehmen können. Auf dieses Thema kann allerdings in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden – darin liegt eventuell das Potential für weitere Untersuchungen.

C. I. Hintze weist in seinem Interview ausdrücklich auf die Poétes Sonores¹⁴⁷ hin, die in ihrer Radikalität, klar die Grenzen der referierenden Sprechweise überschreiten. Trotzdem scheint es nicht angemessen, sie als „defizitär“ einzustufen.

Für das Projekt einer sfd ist es jedenfalls von Bedeutung auf die Tatsache hinzuweisen, dass in der Theorie der Sprechakte eine theoretische Voraussetzung dafür liegt, im Kontext des Anspruchs der Lehrbarkeit von Literatur, Schreiben zum Gegenstand eines Lernprozesses zu machen.

Weil die Sprache kein „esoterisches Projekt“ mehr ist, sondern als eine Folge von Handlungen verstanden wird, kann Schreiben in Kommunikationsprozessen vermittelt werden und zum Gegenstand der Interaktion zwischen Lehrendem und Studentinnen werden.

Weiters kann in diesem Zusammenhang auf die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben in den klassischen Avantgarden hingewiesen werden. Die sfd greift auf Modelle der Überschreitung dieser Grenzen insofern zurück, als sie die Vermittlung von Poesie in einen nicht nur pädagogischen, sondern darüber hinaus gesellschaftlichen Kontext stellt.

146 Vgl. M. Backes, Experimentelle Semiotik in der Literaturavantgarde. München (Fink) 2001. S. 76ff

147 siehe Interview mit C. I. Hintze, S. 96, Z. 85ff

Sprechakte als Form kommunikativen Handelns bilden darüber hinaus die Grundlage der Anstrengungen der sfd zur Vermittlung einer avancierten Poetik und einer schreibenden Praxis, die sich nicht mit dem Elfenbeinturm des isolierten „Genies“ zufrieden gibt. Sprechen und Schreiben sind immer Akte eines gesellschaftlich vermittelten kommunikativen Prozesses, der nicht mittels des Geniebegriffs erläutert werden kann.

Während die Theorie der Sprechakte Austins von J. Searle und anderen weitergetrieben wurde, versucht J. Habermas sie im Rahmen seiner Gesellschaftstheorie für die Interpretation menschlicher Kommunikation fruchtbar zu machen. Die Theorie Austins liefert sozusagen das Element des Perspektivwechsels, das die Sprache in eine Folge von Akten verwandelt, während Habermas diese Position aufnimmt, um sie für eine Theorie des kommunikativen, gesellschaftlichen Handelns „in den Dienst zu nehmen“.

Habermas stellt selbst diese Beziehung her, wenn er schreibt:

„Der universalpragmatische Gesichtspunkt, (...) führt jedoch zu einer Interpretation, die sich in wichtigen Punkten von Austins und Searles (...) Verständnis unterscheidet.“¹⁴⁸

Damit ist gemeint, dass die Intention der Universalpragmatik – daher auch die Selbstbezeichnung von Habermas durch diesen abstrakten Ausdruck – sich auf die den Sprechakten zugrunde liegenden Regeln richtet und sich nicht mit der reinen Deskription der Sprache, wie es eine empiristisch fokussierte Sprachwissenschaft betreibt, zufrieden gibt. Sie geht davon aus, dass alle bloßen Beschreibungen von Sprechhandlungen die normativen Elemente, die in der Sprache enthalten sind, verfehlen. Diese sind erst einer Rekonstruktion in emanzipatorischer Absicht zugänglich.

Bereits in „Erkenntnis und Interesse“ unterscheidet Habermas zwischen drei Arten wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses:

¹⁴⁸ Was heißt Universalpragmatik? In: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, S. 385f

- Das technische Interesse der Naturwissenschaften
- Das Interesse an der Verständigung der Geisteswissenschaften
- Das emanzipatorische Interesse der Philosophie¹⁴⁹

Nur in den kritischen Humanwissenschaften und der Philosophie kommt das emanzipatorische Interesse zum Ausdruck, weil sie nicht bei der technischen Perspektive der Verfügung über die äußere und innere Natur und auch nicht bei der bloß interpretativen und damit zugleich affirmativen Perspektive stehen bleiben, sondern das seit der Aufklärung in Anspruch genommene kritische Potential der Vernunft oder genauer: der Sprache, weiter entwickeln und zum Zielpunkt gesellschaftlicher Analysen machen.

Darin ist auch der „rationale Kern“ der Poetik der *sfd* enthalten, der der Sprache – auch in neuen medialen und transmedialen Kontexten – die Kraft der Überschreitung der engen Grenzen des Subjekts der Moderne zuschreibt.

Habermas entwickelt – ausgehend von der oben bereits angerissenen Perspektive der Universalpragmatik – eine generelle Theorie sprachlicher Handlungen in gesellschaftlich vermittelten kommunikativen Kontexten, die einen Referenzrahmen anbieten, um die verschiedenen Felder gesellschaftlicher Kommunikation auf ihren normativen Gehalt hin zu analysieren.

Habermas unterscheidet innerhalb der kommunikativen Sprechakte *vier* verschiedene Geltungsansprüche, wie er es nennt, die sich zentralen gesellschaftlichen Sphären zuordnen lassen. Jeder Akt der Verständigung enthält „genau diese universalen Ansprüche (...):

- sich verständlich *auszudrücken*,
- *etwas* zu verstehen zu geben,
- *sich* dabei verständlich zu machen
- und sich *miteinander* zu verständigen.“¹⁵⁰

149

Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968

Der erste Punkt ist der grundlegende, insofern als damit die Voraussetzung dafür geschaffen wird, dass Verständnis überhaupt möglich wird. Der zweite Punkt enthält jenen Aspekt, der schon in der traditionellen Sprachphilosophie enthalten war, nämlich sich über Sachverhalte auszutauschen, wobei die Behauptungen an der Wahrheit orientiert werden. Der dritte Aspekt bezieht sich u.a. auf das Feld der Ästhetik, das nach Habermas unter der Norm der Wahrhaftigkeit steht, d.h. dass die Äußerungen zwar nicht den Anspruch erheben wahr zu sein, aber die Intentionen des Sprechers so zum Ausdruck bringen müssen, damit der Hörer den Äußerungen Vertrauen schenken kann. Der letzte Geltungsanspruch schließlich enthält die Forderung, dass das Ausgesagte so in Bezug zu den Normen und Werten steht, dass der Hörer diesen zuzustimmen in der Lage ist.

Alle genannten Geltungsansprüche verbindet das Ziel, ein Einverständnis zwischen den Subjekten herbeizuführen.

Um das Konzept weiter zu verdeutlichen, ist es notwendig darauf hin zu weisen, dass den erwähnten Geltungsansprüchen die Unterscheidung von drei Typen universaler Sprechakte vorausgeht, die jeweils einen bestimmten Modus der Kommunikation zum Ausdruck bringen.

Habermas unterscheidet dabei:

- Konstativa: damit sind Formen gemeint, die einen Sachverhalt zum Ausdruck bringen, der mit Gründen bestritten werden kann.
- Expressiva: damit sind Formen gemeint, die sich auf die Intention eines Subjekts beziehen, das beispielsweise seine Gefühle ausdrücken möchte.
- Regulativa: damit sind Formen gemeint, die sich auf Normen, Regeln oder Institutionen beziehen, die für eine geteilte Lebenswelt beansprucht werden.¹⁵¹

150 Jürgen Habermas, Was heißt Universalpragmatik? In: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, S. 354

151 Vgl. Alessandro. Pinzani, Jürgen. Habermas. (C. H. Beck), München 2007

Diese Einteilung setzt auf dem „Doppelcharakter“ jeder Rede auf, den Habermas so zum Ausdruck bringt: jeder Sprechakt enthält einen *propositionalen* und einen *performativen* Teil. Ersterer meint den Gehalt, den jede Aussage aufweist, also das, worum es in der jeweiligen Rede geht, worin ihr Gegenstand besteht; letzterer meint die mit dem Sprechakt einhergehende Intentionalität, die davon ausgeht, dass es immer jemand ist der spricht. Diesem Aspekt weist Habermas den Primat zu, weil damit der Gebrauchssinn der Rede festgelegt wird.

Das kann an einem einfachen Beispiel illustriert werden:

„Für die Invarianz von Aussageinhalten bei wechselnden Modi lassen sich beliebige Beispiele anführen; für den propositionalen Gehalt 'Peters Pfeiferauchen' etwa die folgenden:

»Ich behaupte, dass Peter Pfeife raucht.«

»Ich bitte Dich (Peter), Pfeife zu rauchen.«

»Ich frage Dich (Peter), rauchst Du Pfeife?«

»Ich warne Dich (Peter), Pfeife zu rauchen.« usw.¹⁵²

Damit kommt eine „Entkoppelung“ des performativen vom propositionalen Aspektes der Sprechhandlung zum Ausdruck. Diese liegt der bereits erwähnten „Doppelstruktur“ der Rede zugrunde. Jeder Sprecher muss beide Ebenen gleichzeitig erfüllen, den Beziehungsaspekt und den Inhaltsaspekt, wenn die Verständigung gelingen soll.¹⁵³

Abschließend scheint es in diesem Zusammenhang sinnvoll kurz auf die Probleme hinzuweisen, die durch die starke Betonung der Normativität und Systematizität der „Theorie des kommunikativen Handelns“ für das Feld der Ästhetik folgen. Da die Avantgardebewegungen gerade versucht haben, die Authentizität als notwendigen Anspruch künstlerischer bzw. literarischer Produktion zu unterlaufen, besteht die Gefahr, dass die Eigenständigkeit des künstlerischen Prozesses der Systematik der Theorie mindestens teilweise

152 Jürgen Habermas, Was heißt Universalpragmatik? In: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986. S. 406

153 ebd., S. 406

geopfert wird. Habermas entfernt sich hier weit von den Vertretern der frühen kritischen Theorie.¹⁵⁴

Indem die Avantgardebewegungen - worauf auch C. I. Hintze hinweist¹⁵⁵ - das Experiment ins Zentrum der Literatur stellen – anstatt irgendeiner Form von Authentizität nach zu jagen – überschreiten sie gleichzeitig jeden theoretischen Rahmen. Das Verhältnis von Theorie und Poetik ist also alles andere als konfliktfrei.¹⁵⁶

7.4 Avantgarde und neue Medien: die sfd im Auge des Taifuns

Der Standort der Literatur hat sich geändert.¹⁵⁷ Wir leben im Angesicht einer Revolution, die ebenso die Literatur erfasst, wie sie unseren Alltag, die Berufswelt und auch die Freizeit betrifft und fundamental verändert.

„Es geht also längst nicht mehr allein um Texte. (...) Die Digitalisierung der Kommunikationsmedien hat zur Folge, dass Texte zugunsten von ‚Textualitäten‘ zurücktreten, wobei die (...) Grenzen zwischen dem Text und seinem Kontext zunehmend verwischt werden.“¹⁵⁸

Der Text als Zentrum der Literatur ist dabei abgelöst zu werden von den Möglichkeiten universalen Zugriffs und der Dezentrierung der physischen Präsenz durch die Macht der Virtualität. Obwohl darunter nicht einfach das Gegenteil der Realität verstanden werden kann, entsteht durch deren Anwesenheit als Funktionalität eine Verschiebung der Bedeutung unserer Vorstellung von Wirklichkeit als Kern der Existenz in der Moderne.¹⁵⁹

154 Rolf Wiggershaus, Die Frankfurter Schule. München (dtv) 1988

155 Interview mit C. I. Hintze, S. 97, Z. 101f

156 Vgl. M. Backes, Experimentelle Semiotik in der Literaturavantgarde. Fink, München 2001. S. 167

157 Interview mit C. I. Hintze, S. 94, Z. 12ff

158 Frank Hartmann, Medienphilosophie. WUV, Wien 2000

159 Frank Hartmann, Medienphilosophie. WUV, Wien 2000, S. 308ff

Die sogenannten „Neuen Medien“¹⁶⁰, die uns die Welt der Virtualität zur Verfügung stellen bilden den Hintergrund vor dem das „Subjekt der Moderne“ heute kommuniziert und sich zu orientieren versucht – bei gleichzeitiger Lust an der Verstellung, die ebenfalls von virtuellen Räumen angespornt wird.

C. I. Hintze erklärt, dass diese Situation gerade den Ausgangspunkt der sfd markiert:

„Die Schrift ist nicht mehr der kulturelle Leitcode, es sind Audio-, Videoformen, performative Formen usw., und das nicht nur in der Kunst. Die ganzen digitalen Medien sind völlig anders strukturiert. Man kommuniziert völlig anders.“¹⁶¹

Es gibt demnach ein Bewusstsein innerhalb der sfd für die Umwälzungen der Gegenwart, die geradezu zum Ausgangspunkt für das ambitionierte Projekt eines neuen Verfahrens am Schnittpunkt von Dichtung, Performanz und Medien geworden sind.

Die eingangs formulierten Thesen können demnach unter Berücksichtigung des Durchgangs durch Geschichte, Tradition und Theorie einer „schule für dichtung“ insofern als bestätigt gelten, als deutlich gemacht werden konnte, dass und inwiefern Dichtung sowohl in eine medienübergreifende Form der Kommunikation übergegangen ist als auch die Struktur neuer Medien die Realität von Literatur modifiziert haben und weiter modifizieren werden.

160 Vgl. Frank Hartmann, Mediologie. WUV, Wien 2003

161 Interview mit C. I. Hintze, S. 94, Z. 22ff

8. Resümee

Sprache ist eine Folge von Akten. Zu sprechen bedeutet zu handeln. Sprache verwirklicht sich in Akten der Kommunikation. Sprache ist ein Teil transmedialer Systeme. Dichtung aber überschreitet immer die Sprache durch ihre Form. Sie ist, auch als reproduzierbare, immer Mehrkommunikation.

Diese Arbeit war der Versuch die sfd aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht am Schnittpunkt von Kunst, Kommunikation, Medien und Gesellschaft zu fokussieren. Als Quellen der Interpretation dienten Texte aus dem Archiv der sfd ebenso, wie Interviews mit wichtigen Protagonisten der sfd, allen voran C. I. Hintze, der als Mitbegründer und bis heute leitende Persönlichkeit bei der Weiterentwicklung des Projekts einer „schule für dichtung“ eine maßgebliche Rolle einnimmt.

Um das Konzept und den Anspruch, der mit der Gründung der sfd verbunden war und ist besser zu verstehen, wurden sowohl die Entstehungsgeschichte, die Problematik der Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung, sowie die zentralen Leitbilder in den historischen Avantgardebewegungen berücksichtigt.

Schließlich wurde der Versuch gemacht, dass Projekt einer „schule für dichtung“ im Rahmen von medientheoretischen, sprachphilosophischen und kommunikativen Ansätzen zu verorten, damit das Spannungsfeld deutlich wird, in dem die moderne Poetik und damit natürlich ebenso die sfd sich befinden und worauf sie mit den Mitteln der Avantgarde reagiert.

Ziel ist es dabei, die Grenzen, die gesellschaftlich festgelegt werden, zwischen dem poetischen und dem politischen Handeln, zwischen der Sprache und den Neuen Medien und auch zwischen dem scheinbar individualistisch schaffenden „Genie“ einerseits und der „Masse“ der Schreibenden aufzuheben und neue Räume dichterischer Tätigkeit zu eröffnen. Insofern ist Dichtung eine Form der

Mehrkommunikation, weil sie sich nicht in der Regelmäßigkeit kommunikativer Akte erschöpft, sondern immer mehr ist als nur das Sprechen einer Sprache.

Die beiden Hypothesen wurden bestätigt, insofern als in Bezug auf die erste gezeigt wurde, dass und inwieweit Dichtung heute Teil medialer Kommunikation geworden ist – was auch von C. I. Hintze als wesentlich für die Position der sfd hervorgehoben wurde.

Bezüglich der zweiten Hypothese konnte gezeigt werden, dass Dichtung – am Beispiel der sfd – medial transformiert wurde und wird und dass sie als lehrbare Kunstform in gesellschaftliche Prozesse eingeschrieben ist.

Für die weitere Forschung in diesem Themenbereich könnte u.a. von Interesse sein zu untersuchen, wie sich mediale Kommunikation und die verschiedenen Formen kultureller Produktion zueinander verhalten – unter denn zunehmend beschleunigten Bedingungen virtueller Welten.

9. Interviews

Dieser Leitfaden bezieht sich auf das Interview mit Christian Ide Hintze.

Leitfaden:

Einstiegsfragen:

1. Was bedeutet die sfd?
2. Wie ist es zu Gründung der sfd gekommen?

Allgemeine Fragen:

3. Welche theoretischen Ansätze verfolgt die sfd?
4. Welche Position vertritt die sfd, bzw. welches Selbstverständnis liegt ihr zugrunde?
5. Welche sind die Methoden des Lernens und des Lernens an der sfd?

Spezielle Fragen:

6. Wie steht es um den historischen Hintergrund der sfd?
7. Wie werden die Übungen bzw. die Lehrmethoden konkret gestaltet?
8. Wie sieht es mit der These aus, dass die Sprache ausgedient hat?
9. Was sind die Kriterien für das Auswahlverfahren bei den Lehrern und Lehrerinnen bzw. Schülern und Schülerinnen?
10. Wie integrieren sich die Neuen Medien, die akustischen und die visuellen Formen in die Schaffung und Entwicklung der Poesie? Sind das etwa die neuen Tendenzen?

9.1 Interview mit Christian Ide Hintze (aut)



schule für dichtung: "viva la poesia!"
26. juni 2008, wiener metropol
© sfd/andreas urban

Biografie:

1953 in Wien geboren. 1974-79 leben auf der Strasse als Zettelpoet. 1976 Verhaftung in Ostberlin wegen unerlaubten Verbreitens von Flugschriften. 1979 Theodor-Körner-Literaturpreis. 4-dimensionales Poesiekonzept: schriftlich-akustisch-visuell-infrastrukturell. Vortragsreisen durch Lateinamerika, USA Vietnam und Europa. Lehrtätigkeit u.a. in Wien, Hanoi, Boulder, Medellín, Rom, Jakarta. Direktor der schule für dichtung in Wien www.ideide.net¹⁶²

Publikationen (Auswahl):

1980 "innpathaa" (Schallplatte, 1981), "gold im ofen" (Teaterstück, 1987), "die goldene flut" (Buch, 1992), "30 rufe" (cd, 1992). "die lyrische guerilla" (Buch, 1993), "30 nanzen" (Video, 1994), "ippoi" (Homepage, 1995), "autoren als revolutionäre" (Buch, 2002), "link love!" (cd, 2004), Herausgeber der Buch-Reihe ³Edition schule für dichtung³ in Wien und der cd-Reihe "sound poetry live".

1 Hintze: „schule für dichtung“ ist ja ein Riesen-Thema, das durch verschiedene
2 Blickwinkel betrachtet werden kann, wie zum Beispiel durch die Perspektive der
3 historischen Entwicklung oder durch die Beiträge der einzelnen Persönlichkeiten,
4 die für die Entstehung und Weiterentwicklung der „schule für dichtung“ eine
5 wichtige Rolle gespielt haben. Es gibt den sprachphilosophischen, den
6 medientheoretischen Ansatz, auch das Verhältnis der Literatur zur Sprachkunst
7 ist bei der Porträtierung der „schule für dichtung“ essentiell. All diese Ansätze
8 reflektieren das Geschriebene, „*expandet*“ die Poesie und sprengen die Formen.
9 Aber der eigentliche Punkt ist, dass wir das wahrscheinlich zu einem historisch
10 sehr aufregenden Moment gemacht haben und dass es deshalb auch so
11 folgenreich geworden ist. Ich sehe das so, dass momentan weltweit eine
12 Revolution stattfindet, was den Gebrauch der Sprache betrifft und die
13 Sprachkunst betrifft. Das hat wesentlich damit zu tun, dass die Schrift
14 jahrhundertlang der kulturelle Leitcode war. Seit einigen Jahrzehnten ist ein
15 eminenter Umbruch im Gang. Die Schrift ist nicht mehr der kulturelle Leitcode, es
16 sind Audio-, Videoformen, performative Formen usw., und das nicht nur in der
17 Kunst. Die ganzen digitalen Medien sind völlig anders strukturiert. Man
18 kommuniziert völlig anders. In dem Zusammenhang muss man die Gründung der
19 „schule für dichtung“ sehen. Weiters ist der Begriff der Nationalsprache ein
20 wichtiger Punkt. Dieser ändert sich gerade sehr stark. Es geht um das Verhältnis
21 eigene Sprache, andere Sprachen, Vielsprachigkeit. Das sind von Anfang an die
22 zwei Dreh- und Angelpunkte der „schule für dichtung“ gewesen. Es existiert da
23 ein riesiges Kunstpotential, wo man sich genau überlegen muss, worauf man sich
24 konzentriert.

25
26 E: Wie ist es dazu gekommen, dass du die Schule gegründet hast - du sagtest,
27 die Zeit war reif, es ist eine Revolution gewesen?

28
29 H: Das sieht man ja in diesem Moment gar nicht. Es war mehr ein Zufall. Es
30 ergab sich zufällig wie sich die meisten Dinge zufällig ergeben. Oder es ist ein
31 Samen, den man lange Zeit in sich trägt und der dann plötzlich aufplatzt.

33 E: Meine Fragen beschränken sich im Wesentlichen auf drei Gebiete: Erstens die
34 theoretischen Ansätze der „schule für dichtung“. Zweitens die Position der
35 „schule für dichtung“: Gibt sie nur Ratschläge oder ist sie Vorbild für angehende
36 Dichter? Und drittens: Welche sind deine Methoden des Lehrens? Erzähle mir
37 etwas über die historischen Hintergründe der „schule für dichtung“.

38

39 H: Gut. Dann fange ich einmal persönlich an. Ich hatte im Wesentlichen zwei
40 Schlüsselerlebnisse, die für mich gewissermaßen den Kern der „schule für
41 dichtung“ ausmachen. Wichtig war dafür mein Deutschlehrer -
42 erstaunlicherweise. Ich habe mich nämlich selbst für ganz unbegabt gehalten
43 beim Aufsatz schreiben. Eines Tages sagte also mein Deutschlehrer zu mir:
44 „Hintze, der Aufsatz war gut!“ - Das war ein unglaubliches Erlebnis für mich! Dass
45 jemand gut findet, was ich schreibe. Das war das eine Erlebnis, das einen
46 wesentlichen Einfluss auf die Ansätze der „schule für dichtung“ hatte. Dass man
47 etwas Bestärkendes tut. Zum Zweiten: Mein Lehrer hat außerhalb des Lehrplans
48 über Sappho referiert. Das hätte er nicht tun müssen. Und er machte das mit so
49 einer Hingabe, dass das bei mir irgendwie hängengeblieben ist. Sappho ist ja in
50 der europäischen Kulturgeschichte diejenige Figur, an der wir uns orientiert
51 haben. Weil sie eine Art Schule für Dichtung geleitet hat.

52 Man sieht also, dass Lehrer auch einen Einfluss haben können, wenn sie es mit
53 einer gewissen Leidenschaft machen.

54 In den weiteren Jahren habe ich mit der Literaturwelt Kontakt gekriegt - ohne
55 dass ich es haben wollte - und dort war mindestens ein Phänomen feststellbar,
56 zumindest in Europa: Lehr- und Lernbarkeit ist etwas ganz Böses. Es ist
57 eigentlich etwas Lächerliches. Und es gibt keine Tradition. Ein paar Jahre später
58 lerne ich dann Allen Ginsberg kennen, damals einer der berühmtesten lebenden
59 Poeten, einer der wichtigen Vertreter der „beat poets“. Er lud mich nach Boulder,
60 Colorado ein, er sei dort Direktor einer *Poetry School*. Das war wirklich etwas
61 sehr Ungewöhnliches damals, im Jahr 1980. Durch den europäischen
62 Hintergrund, den ich hatte, war mir die Idee einer *Poetry School* anfangs suspekt.
63 *Poetry School* bedeutete für einen Europäer: „Du bist kein Genie, du musst erst
64 was lernen.“ Das war also nicht unbedingt eine angenehme Einladung. Ich habe
65 lange gezögert, aber ich habe mir die Kerouac-Schule dann natürlich trotzdem

66 angesehen. Die Jack Kerouac School of Disembodied Poetics hat etwas von
67 einem literarischen Woodstock. Sie hat nichts Schulisches und ist im
68 Wesentlichen geprägt von den *Beats*, den *Beat Poets*. Das heißt, dass die oralen
69 Traditionen wichtig sind, Poetry und Performance, mit Jazz zum Beispiel, usw.
70 Ihre Vertreter waren Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Anne Waldmann und viele
71 andere. Man könnte auch Bob Dylan dazurechnen.

72 Das war auf jeden Fall der entscheidende Punkt, wo ich gesagt habe: Probieren
73 wir das auch einmal in Wien. So hat das angefangen und ich habe dann Autoren,
74 mit denen ich bekannt war - das waren in Wien H.C. Artmann, Jandl, oder in Graz
75 Wolfgang Bauer und Friederike Mayröcker - gefragt, ob sie sich das vorstellen
76 könnten. Ich kannte auch Vertreter der *Beat Poets* und der *Posié Sonore*. Diese
77 drei Gruppen - erstere Vertreter zählen ja bekanntlich zur Wiener Gruppe - sind
78 DIE drei wichtigsten literarischen Avantgardegruppen der Nachkriegszeit. Alle
79 drei konstituierten sich ungefähr Mitte der 1950er Jahre. Erstaunlich -
80 rückblickend gesehen. Denn man wusste ja nicht voneinander.

81 Die Wiener Gruppe charakterisiert sich unter anderem dadurch, dass sie
82 Gruppenarbeiten gemacht haben, dass sie das Wissensloch überbrückt haben,
83 also die entarteten Künste, wie Surrealismus und Dadaismus, erforscht haben
84 und bekannt gemacht haben - was ganz wichtig ist - und die damit verbundenen
85 Techniken. Die Poètes Sonores sind meines Erachtens die Radikalsten gewesen.
86 Das sind Henri Chopin, Bernard Heidsieck, François Dufrêne, die Mitte der
87 1950er gesagt haben: „Mit der Erfindung des Tonbandgeräts, Mikrophons, des
88 Lautsprechers ist die Schriftkultur zu Ende. Die Zukunft geht aus von
89 audiovisuellen Intentionen.“ Das ist sehr radikal. Sie haben dann auch Poeme am
90 Tonband gemacht, was wirklich etwas radikal Neues war. Es heißt ja immer: Es
91 gibt nichts Neues. Es gibt schon Neues. Das sind wirklich Poeme völlig neuer Art.
92 Sie haben nicht einfach nur ein Gedicht ins Mikrofon hineingesprochen,
93 sondern sie haben mit diesen magnetischen Dingen gearbeitet. Das, was man
94 heute in der elektronischen Musik hört, wurde in den 1950er Jahren analog direkt
95 am Tonband gemacht. Dass die Sprache plötzlich mit neuen Techniken
96 verwendet wird, wo wir jahrhundertlang die Schrifttechnik benutzt haben, ist ein
97 sehr, sehr radikaler Zugang. Das ist noch viel radikaler als die Surrealisten oder
98 die Dadaisten, die sich alle noch im schriftkulturellen Rahmen bewegt haben.

99 Wir hatten das Glück, dass wir die großen Autoren dieser drei Gruppen von
100 Anfang an dabei hatten. Nur deshalb konnten wir das durchsetzen. Es gab
101 natürlich Einrichtungen der Lehre; das waren aber meist zweit- und drittrangige
102 Autoren, die das Lehren von Dichtkunst eher in Verruf gebracht haben. Das
103 andere war die politische Diskreditierung durch das, was im damals bestehenden
104 realen Sozialismus passiert ist. Man sagte ja, Schriftsteller müssen im Sinne des
105 Sozialismus schreiben. Durch diese beiden Faktoren war das Thema zusätzlich
106 diskreditiert. Und ich glaube, dass wir dadurch mit der „schule für dichtung“ einen
107 Überraschungssieg gelandet haben. Das gesamte Feuilleton, also „Die Zeit“, die
108 „Frankfurter Allgemeine“, die „Süddeutsche“, kamen ja nach Wien. Aber sie sind
109 vorerst nach Wien gekommen, um das Projekt in der Luft zu zerfetzen. Ich fasse
110 das jetzt einfach ganz flapsig zusammen. Das heißt, wir sind zusätzlich –
111 ungeplant - von Anfang an mit den Medien konfrontiert gewesen. Das konnten wir
112 nicht planen, dass das ein Medienphänomen wird.

113 Die allererste Veranstaltung, die wir gemacht haben war ein europäisches
114 Symposium zum Thema, wo wir versucht haben, weltweit möglichst alle
115 einzuladen, die - soweit uns bekannt - zu dem Thema etwas gemacht haben.
116 Also: Amerikaner, jemanden vom Gorky-Institut, jemanden vom Johannes
117 Becher-Institut, usw. Unser Symposium hatte einen sehr europäischen Zugang.
118 Ich habe das öfter gehört, denn die Amerikaner haben diesen theoretischen
119 Zugang nicht. Die *creative writing*-Tradition ist relativ lang dort. Die Amerikaner
120 haben einen sehr, sehr praktischen Zugang.

121 Als wir das Buch „Lehr- und Lernbarkeit der Literatur“ gemacht haben, wo es um
122 die theoretischen Grundsätze und Perspektiven geht, habe ich auch die
123 Amerikaner gefragt, ob wir von ihnen Beiträge bekommen könnten. Sie sagten zu
124 mir: „Das gibt es nicht! Wir haben das nie theoretisch diskutiert!“ Es gibt bei den
125 Amerikanern also keine theoretische Diskussion über Lehr- und Lernbarkeit. Die
126 gibt es bis heute nicht. Sie haben generell auch einen pragmatischeren Zugang.

127 So hat das also alles angefangen.

128 Zwei Ambitionen wurden von uns gleich zu Beginn formuliert: Erstens der Bereich
129 Theorie und Praxis und zweitens, dass wir nicht nur die Schrift zum Thema
130 machen, sondern auch schriftüberschreitende Formen. Das heißt a) akustische
131 und performative Formen und b) nicht nur die deutsche Sprache soll im Unterricht

132 verwendet werden, sondern auch andere Sprachen. Diese Vorstellungen eines
133 Unterrichts waren damals heftig umfehdet.

134 Wir bekamen aber schließlich vom damaligen Direktor „der Angewandten“, der
135 selbst neugierig auf unser Projekt war, Räumlichkeiten. Allerdings war er mit
136 unseren Praxisvorstellungen unzufrieden. Er meinte, Vorlesungen fände er gut,
137 aber der praktische Teil war ihm zu amerikanisch. Außerdem war ihm die
138 Vorstellung deutsche Literatur in einer anderen Sprache als Deutsch zu
139 unterrichten, suspekt. Auch Ginsberg war skeptisch. Er konnte sich gut
140 vorstellen, Übungen mit den Studenten zu machen, jedoch war er sich nicht
141 sicher inwieweit das auf Englisch in Österreich funktionieren sollte. Es gab also
142 viele Fragestellungen und Schwierigkeiten, mit denen wir kämpfen mussten.

143 Wenn ich den Bogen zum heutigen Institut für Sprachkunst an „der
144 Angewandten“ spanne, wofür wir ja viel dazu beigetragen haben, dass es
145 überhaupt gegründet werden konnte, dann ist es interessant, dass sie sich
146 Jahrzehnte nach unserem Durchbruch der Vielsprachigkeit im Unterricht nicht
147 trauen, eine andere Sprache zu verwenden als Deutsch. Ich bin der Meinung,
148 dass man heute bei der Gründung einer neuen Sprachschule mindestens
149 Englisch als zusätzliche Unterrichtssprache mit hinein nehmen müsste. Nicht nur
150 wegen der EU-Mehrsprachigkeit sondern auch, weil Englisch die wichtigste
151 Wissenschaftssprache ist. Die Prager Literaturakademie zum Beispiel macht das
152 ganz selbstverständlich, dass sie, neben Tschechisch, auch auf Englisch
153 unterrichtet.

154 Die „schule für dichtung“ ist keine Ausbildungsstätte. Sondern wir inszenieren
155 Situationen, wo Interessierte, vom Laien bis zum Profi, die Möglichkeit haben, mit
156 großen bzw. hervorragenden Autoren und Autorinnen für eine bis zwei Wochen
157 zu arbeiten. Das ist das, was die „schule für dichtung“ macht.

158

159 E: Wie werden die Übungen gestaltet?

160

161 H: Es ist natürlich ziemlich schwierig so eine Übung auf mehreren Sprachen zu
162 machen. Oft wissen wir selber nicht, was dabei herauskommt. Ein wesentlicher
163 Punkt bei der „schule für dichtung“ ist das Sprachspiel. Fast alles lässt sich

164 umschreiben. Und es geht um die Übung. Durch die Übung kommt man auf
165 Grundfragen und die kann man dann weiterverfolgen oder auch nicht.

166

167 E: Wie sieht es aus mit der These, dass die Sprache ausgedient hat? Wie stehst
168 du dazu?

169

170 H: Ich glaube, dass es der Fall ist und sich noch mehr in die Richtung entwickeln
171 wird, dass sich diese nationalsprachlichen Fixierungen auflösen. Ich bin sehr
172 dafür, denn sie verhindern ja auch die Sprachentwicklung. Ich finde es gut, dass
173 wir in die Richtung gehen, eine Sprache zu finden, auf der wir alle miteinander
174 kommunizieren können. Das wird in weiterer Folge enorme Auswirkungen auf
175 den Sprachgebrauch und auch auf die Schrift haben. Man könnte beispielsweise
176 eine Orthographie finden, die eine reine Phonographie ist, wo man wirklich als
177 Chinese versteht, wenn man ein englisches Wort liest, wie man es ausspricht.
178 Das ist zum Teil bereits schon in der IPA angelegt, im International Phonetic
179 Alphabet. Dies wäre schon ein Versuch eine Lautschrift zu entwickeln, die der
180 Däne genauso versteht wie der Franzose usw.

181 Die „schule für dichtung“ sucht allerdings nicht nach Lösungen. Der Prozess ist
182 das für uns Interessante. Und die Existenz einer Weltsprache. Wir haben jetzt,
183 zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte, eine Sprache, Englisch, die jetzt
184 schon viele verstehen bzw. sehr bald alle verstehen werden. Das hat und wird
185 natürlich auch für die Poesie und die Sprachkunst einen starken Effekt haben.

186

187 E: Was sind die Kriterien für das Auswahlverfahren bei den Lehrern und
188 Lehrerinnen bzw. Schülern und Schülerinnen?

189

190 H.: Bei den Lehrern ist das Auswahlverfahren ein informelles. Begonnen haben
191 wir mit Artmann, Bauer. Jandl hat am Anfang nicht unterrichtet.

192 Bezüglich des Auswahlverfahrens bei den Schülern gibt es ein grundlegendes
193 Prinzip der „schule für dichtung“: Im Zentrum steht der Autor, die Autorin. So wie
194 er oder sie das haben will, so organisieren wir das. Wenn jemand die Auswahl
195 haben will, dann organisieren wir das. Wenn jemand sagt: „Alles offen“. Dann
196 werden die Partizipierten numerisch aufgenommen, also wer zuerst kommt, sitzt

197 zuerst drinnen. Es gibt also zwei Gegenpositionen. Die einen sagen: Ich brauche
198 eine Auswahl, die Interessenten müssen sich bewerben, sie müssen ihr Interesse
199 begründen und Arbeiten einreichen. Wir wählen dann einige aus. Die andere
200 Position geht nach der Tradition von Joseph Beuys: Kein Mappenverfahren,
201 Türen auf, Fenster auf und alles rein was Platz hat. Artmann zum Beispiel hat
202 mehr zum Letztgenannten geneigt, Rühm vertrat eher die erstere Position.
203 Extrem war es bei Nick Cave: Wir haben ungefähr 250 Bewerbungen gehabt und
204 er wollte genau zwölf haben. Falco wollte genau sieben haben. Bei den Autoren
205 gibt es sogenannte Lehrkonferenzen oder die gab es zumindest am Anfang. Da
206 sitzt man zusammen, z.B. Artmann, Ginsberg und man erzählt sich, was man in
207 der Klasse gemacht hat, stellt seine Übungen vor und sagt, ich möchte die und
208 die Namen vorstreichen, die sind besonders begabt. Das war uns wichtig, aus
209 diesen Kreisen sind auch die Vorschläge für Lehrer der nächsten Klassen
210 gekommen. So war der Jandl in Budapest zu einem Kongress eingeladen. Dort
211 lernte er einen Autor kennen, rief mich an und sagte: „Ide, den müssen wir
212 unbedingt einladen, der macht das und das...“. So ungefähr ist es gelaufen.

213

214 E: Kannst du mir etwas über deine Lehrmethoden erzählen? Wie unterrichtest
215 du?

216

217 H: Mein Spezialgebiet ist die Phonetic- und Performancepoetry. Es geht mir
218 dabei darum, eine Übung zu entwickeln, die unabhängig von der Muttersprache
219 funktioniert, die z.B. auch in Kolumbien, Indonesien und den USA durchführbar
220 ist.

221 Die Übung lautet also: Alles vergessen, was man über Sprache oder Literatur
222 weiß und sich eine Phrase überlegen, die völlig sinnlos ist. Eine Nonsensphrase
223 im Sinne von „trr pff ypz krr brr pstz“. Die Schülerinnen haben zehn Minuten Zeit
224 für diese Übung. Das Erstaunliche für mich ist, dass jeder immer etwas findet.

225 In der nächsten Runde, nach dem Vortrag, frage ich meine Schülerinnen, wie sie
226 auf ihre Nonsensphrasen gekommen sind. Es gibt dabei immer wieder
227 erstaunliche Geschichten.

228 In der dritten Runde müssen die Schülerinnen die Phrase in ihre Muttersprache
229 übersetzen. Also eine Übersetzung von einer Nonsensstruktur ohne Syntax,

230 Semantik und Grammatik in eine Sprache mit Syntax, Semantik und Grammatik.
231 Man könnte meinen, das geht nicht. Aber interessanterweise findet jeder immer
232 eine Lösung.

233 Bei meiner Arbeit als Lehrer möchte ich dadurch ein Übungsfeld aufblättern, wo
234 man in der Situation auch selbst etwas erfährt und sieht. Daraus ergeben sich
235 dann sofort Grundfragen: Was ist Sprache, was ist ein Phonem, wie verhalten die
236 sich zueinander, was heißt Übersetzung, was heißt eigene Sprache, was heißt
237 fremde Sprache usw. Es ist im Grunde genommen eine sehr archaische Übung.
238 Wenn ich durch diese Lektüre eine gewisse Liebe zu dem Reichtum der Poesie
239 vermitteln kann, dann ist schon sehr viel gewonnen. Essenziell bleibt aber die
240 Frage, was Poesie ist.

241 Wie reich ist sie eigentlich? Wenn ich eine gewisse Liebe zu dem Reichtum
242 vermitteln kann, dann ist schon sehr viel gewonnen.

243

244 Die "Wasserklassse" war etwas eigenes. Schreiben tut man meist im Sitzen. Ich
245 wollte wissen, wie es ist, wenn man im Gehen, oder im Liegen, oder im Laufen,
246 oder im Fliegen schreibt.

247 Oder eben beim Schwimmen. Die SchülerInnen hatten Tauchschrifttafeln, wo
248 man unter Wasser schreiben konnte. Es war aber absurd, die Schüler in
249 Tauchanzügen in drei Meter unter Wasser zu erkennen. Die These war: „Wir
250 stammen alle aus dem Wasser. Wie fühlt ihr euch bei diesem Gedanken?“

251

252 E: Wie integrieren sich die Neuen Medien, die akustischen und die visuellen
253 Formen in die Schaffung und Entwicklung der Poesie? Sind das etwa die neuen
254 Tendenzen?

255

256 H: Henry Chopin erwähnte für die Welt der Poesie einen wesentlichen Satz: „Es
257 gibt keine Poesie ohne Stimme und Körper. Wenn sie ohne Stimme und Körper
258 ist, dann ist sie eine seelenamputierte Poesie. Das ist dieser sehr radikale Ansatz
259 der *Poètes Sonoré*. Die Tendenz war, dass man zwischen der Schriftkultur und
260 dem Sound wieder eine notwendige Verbindung herstellt, was für viele nicht
261 akzeptabel war. Ich habe eher einen integrativen Blick auf diese Entwicklung und
262 sehe das Internet als ein ideales, integratives Medium, das die Schrift mit den

263 *New Media* ohne Widersprüche zusammenführt. Das war kurz zu klären,
264 notwendigerweise scharf zu sagen, aber es ist eher eine Erweiterung im Gange.
265 Die Schrift bleibt, nur kann man sie durch das Eintreten der Neuen Medien jetzt
266 anderes betrachten. Integration ist eine ganz alte Vorstellung der Poesie, die
267 ursprünglich eine Einheit von Stimme, Körper und Situation war. Das war normal
268 vor der Reduktion auf die Schrift. Diese integrierende Tendenz von Sound-,
269 Video- und die Interaktivitätsformen ist nichts neues, aber durch die Neuen
270 Medien wird sie stimuliert, und das ist eben die gestische Poesie, die
271 Performative Poesie. Das findet jetzt statt, und da kommt noch viel. Wir sind erst
272 am Anfang.

273

274 E: Vielen Dank für das Interview

275

Wien, 25.Juni 2009

9.5 Interview mit Mia Legenstein (aut)



Credits Mia

Biografie

1979 geboren. Studium der Musikwissenschaft. SAE Institute Zertifikat: Electronic Music Producer. Teil des Lautpoesie-duos "legéNi" (Installationen, Performances, Lautpoesie-theater); Mitgründung eines Sound-Künstlerkollektivs (Tonstudio im "k48", 1070 Wien): elektronische Klanginstallationen, Performances, live- und DJ-Auftritte im In- und Ausland; Ausbildungen in Phonetik, Gesang, Performance, Kurse an der sfd. Instrumentalunterricht.¹⁶³

E: Wie kam es dazu, dass du Lehrerin in der Schule für Dichtung wurdest?

L: Bei mehreren Gesprächen mit Ide Hintze und dem Team im letzten Jahr wurde die Idee geboren, dass ich eine Klasse für akustische Poesie unterrichten könnte. Das hat sich einfach ergeben. Ich passte irgendwie genau hinein in die Klasse.

E: Wie bist du zur Schule für Dichtung gekommen?

L: Das hat sich auch durch Zufall ergeben. Schon vor Jahren fing ich an für die Schule für Dichtung zu arbeiten. Anfänglich begann ich als Aushilfe für Bürotätigkeiten. Das steigerte sich dann von Jahr zu Jahr in denen meine Kompetenzen und die Verantwortung immer größer wurden. Schließlich begann ich im letzten Jahr zu unterrichten.

E: Was ist deine Antwort auf die Frage: Was ist die Schule für Dichtung?

L: Ich erkläre das immer mit dem Prinzip der Akademien, die es schon in der Antike gegeben hat, wo sich acht bis zehn Leute um eine Person geschart haben, um etwas zu lernen – wie das beispielsweise auch bei Sappho war, die ja unsere Schirmpatronin ist. Die Schule für Dichtung hat das gleiche Prinzip: Leute bilden sich um einen Autor oder Dichter um etwas über Sprache zu erfahren.

Der Unterricht in der Schule für Dichtung ist auch relativ frei, also nicht so sehr verschult. Wir machen – im Groben gesprochen – was uns gefällt und was passt für Wien und Umgebung um Projekte machen zu können. Wir haben ja nicht nur die Klassen, wir sind ja auch eine Plattform, wo sich junge und alte Künstler - etablierte Künstler, mit Newcomern verbinden können. Wir sind auch sehr gut situiert mit den Medien und Stadt, Land und Bund. Wir können also auch eine Schiene legen...

E: Braucht man Talent oder kann jeder alles erlernen?

L: Meine Teilnehmer kommen mit unterschiedlichen Erfahrungen und Talenten und sind alle gut.

Sie sind nicht alle im Gleichen gleich gut, aber jeder ist spannend für sich. Der Wille zum Tun muss vorhanden sein. Das ist das Wichtigste. Das Wollen. Dass jemand bei uns einen Kurs belegen möchte und sich eine Woche dafür Zeit nimmt, obwohl wir weder einen Schein noch eine Förderung in Nachfolge anzubieten haben.

Ich glaube, dass jeder Talente mitbringt und wenn man nicht ganz dumm ist, oder jahrelang versucht, etwas ganz anderes zu machen wodurch das Talent auch verkümmern kann, kann man fast alles, was man machen will, herausbilden.

Aber grundsätzlich würde ich einmal behaupten, dass sowieso niemand zu uns kommt der nicht schon sein Leben lang viel gelesen hat oder Musik hört. Man braucht bei uns als Voraussetzung für einen Kurs kein Literaturstudium, aber man muss sich schon stark für den jeweiligen Bereich interessieren.

E: Wer kommt in die Schule für Dichtung? Gibt es Beschränkungen oder ein Auswahlverfahren? Wie ist das in deiner Klasse?

L: Also der Autor oder Künstler kann sich seine Teilnehmer schon aussuchen. Jeder hat so seine Vorstellung von Vorkenntnissen. Wegschicken muss man Leute, wenn es zuviele sind und im seltensten Fall dann, wenn jemand wirklich gar nicht in die Klasse passt. Aber meistens freuen wir uns über neue Gesichter wo wir uns fragen: Wie passt der jetzt in die Klasse? - Und es ist jedes Mal spannend.

Die Leute, die wirklich zu uns wollen, werden auf jeden Fall nicht oft weggeschickt.

E: Zum Thema Technik: Die technischen Mittel sollen sich ja beim Endprodukt nicht nach vorne drängen, sondern sich sozusagen unter der Oberfläche verstecken.

L: Die Technik ist dazu da, das zu verwirklichen, was man verwirklichen will.

E: Wie viel technisches Wissen muss vorab da sein?

L: Wir sind als Profis in den technischen Bereichen, mit denen wir uns beschäftigen, auch dazu da um zu helfen. Die Frage ist immer: Kann ich technisch umsetzen, was ich umsetzen möchte. Man kann aber mit den minimalsten Mitteln schon sehr viel erreichen. Und wenn man einmal ein paar Mal einen Umgang mit einem Programm zum Beispiel gelernt hat, dann kann man mit ganz anderen Programmen auch gleich viel schneller arbeiten.

E: Die Sprache hat als Kultur ausgedient, heißt es. Ist das eine Revolution?

L: Ich würde sagen, das was passiert gehört einfach zu dieser Gesellschaft dazu. Ich sehe das vor allem in der Musik sehr stark. Damals, in den 1990er Jahren zum Beispiel, als sich der Techno herausgebildet hat, war das einfach eine Antwort auf die Gesellschaft und auf das was passiert. Die Musik hat damals davon gelebt dass es von Jahr zu Jahr mehr Möglichkeiten gegeben hat, Musik aus „Kastln“ herauszubringen. Da war die Groove Box, später der Synthesizer, dann der Computer...

Musik ist immer Abbild der Gesellschaft, sie pulsiert. Außerdem gibt es immer Gegenteilstendenzen. Also je fortgeschrittener eine Entwicklung ist, desto mehr kommt dann auch wieder das Bedürfnis von einfachsten Mitteln auf. Zurzeit versucht man häufig wieder zurück zur eigenen Stimme zu finden. Es hat jetzt zehn Jahre eine Begeisterung dafür gegeben, wie man eine Stimme mit Vocoder manipulieren kann. Jetzt ist das aber nicht mehr interessant weil sich mittlerweile jeder die technischen Geräte dafür besorgen kann. Es kommen auf jeden Fall wieder Tendenzen zurück im Bereich: Was ist meine eigene Stimme? Oder dass jemand wieder mit einer Gitarre zum Laptop auftritt, weil die Leute was sehen wollen. Wir hatten jetzt jahrelang Musiker, die bloß mit ihren „Kastln“ - den Laptops – dastanden. Ich fand das auch total super und spannend. Ich dachte mir: Wow, das möchte ich auch können! Jetzt ist es aber nicht mehr spannend. Das Organische ist wieder interessant geworden.

E: Was kann Kunst?

L: Kunst muss einen Sinn haben, sie muss die Leute berühren, es muss sich was verändern, es muss eine bessere, positive Energie entstehen können.

E: Kann Dichtung politisch sein?

L: Sie muss politisch sein!

E: Dann hat die Schule für Dichtung auch einen politischen Auftrag?

L: Ja, den haben wir auch. Wir müssen uns ja immer wieder positionieren und unser Chef muss sich auch immer wieder behaupten. Wenn er zum Beispiel das Österreichische als eigene Sprache postuliert, ist das ein ziemlich heftiger Affront. Aber wir sehen uns sicher nicht in erster Linie politisch. Es gibt einzelne Autoren oder einzelne Projekte die anecken an der Gesellschaft und wo man sich dann verteidigen muss. Man ist also als Künstler sowieso immer politisch. Ich selbst muss mich immer wieder behaupten und das muss ich einerseits als Frau und auch als Künstlerin. Allerdings muss ich dazu sagen, dass ich mich gar nicht so sehr als Frau behaupten möchte, sondern vielmehr über meine Kunst. Im Jahr 2009 sollte man als Frau sowieso vor allem das machen, was man will. Anstatt einen Kampf auszutragen, möchte ich eigentlich von vornherein genauso anerkannt sein wie ein Mann. Ich will nicht das Frau-sein in Frauenrechten ergründen, ich will einfach etwas tun. Während die einen noch dasitzen und diskutieren haben die anderen vielleicht schon ein Kunstwerk oder einen Gedichtband herausgebracht. Um produktiv sein zu können, stellt sich die Frage, wie sich Leute verbinden damit gute Energie fokussiert wird und herauskommt.

E: Werden in deiner Klasse auch Körperübungen gemacht um diese positiven Energien vorab zu erzeugen?

L: Ja, sicher. In meiner Klasse wird ja auch akustische Poesie gemacht, das heißt, Stimme und Körper sind dabei das wichtigste Instrument. Die Stimme wird also erstmal trainiert. Es muss sich der eigene Charakter herauschälen. Die

Leute sollen ja auf die Bühne. Es gehört bei der akustischen Poesie also viel Körperbewusstsein dazu. Ohne Körper gibt es auch keine Poesie. Ohne Geist auch nicht aber ohne Körper noch weniger.

E: Siehst du die Dichtung als eine universelle Sprache?

L: Ja. Wir nennen sie die Sprache der Emotionen. Dichtung soll im Herzen verstanden werden. Wenn man als Dichter versucht, anstatt bloß mit Sprache, vor allem mit Emotionen zu arbeiten, kann man die Menschen direkt dort treffen wo sie es verstehen.

E: Vielen Dank für das Interview.

Wien, 5.September 2009

9.4 Interview mit Curd Duca (aut/ind)



Biografie

1955 geboren. Diplom in Architektur. Seit 1983 in den experimentellen Musikgruppen "auch wenn es seltsam klingen mag" und "8 ODER 9". ab 1990 Soloprojekte mit elektronisch erzeugter Musik. Zahlreiche arbeiten im Kunst-Kontext und für Film, Video, Multimedia. Jäger, Sammler und Re-konstrukteur von vorgefundenem material. Cut-up Artist (Radio WFMU, NY). Rezensionen in renommierten Magazinen wie Spex, De-bug, Die Zeit, Spiegel online, The Wire (GB), Actuel Ff, cmj, Spin (USA), Wired (Jpn). Seit 1999 Beschäftigung mit Yoga, Bodywork und Tanz. Lebte jahrelang in Miami, heute in Wien und in Indien.

Publikationen:

- "easy listening"-serie (1 - 5) (normal records)
- "switched-on wagner" (mille plateaux)
- "elevator"-serie (1 - 3) (mille plateaux)

sfd-Klassen, geleitet von Curd Duca:

- sound sample poetry. transformation von texten zu klanggebilden... (wien 1998)
- micro.sound.poetry (bali/indonesia 2003)
- online:
- mp3 poetry. elektro-akustische gedichte¹⁶⁴

E: Wie arbeitest du als Soundpoet?

D: Ich behandle alle Materialien gleich. Ich verwende sehr gerne zufällig vorgefundenes Material, ob das jetzt ein Instrument ist oder ein Stück von einer Orchesterplatte, oder das Geräusch einer Tür, oder ein Vogelgezwitscher oder aber eine Stimme ist eigentlich egal. Das heißt, ich konzentriere mich nicht auf etwas Spezielles. Ich bin offen für das, was kommt.

E: Du hast an der Schule für Dichtung schon drei Klassen unterrichtet. Was passiert in der Klasse eigentlich?

D: Ich stelle zuerst die Möglichkeiten einer Arbeit vor. Dann möchte ich, dass die Teilnehmer Materialien vorbereiten. Schließlich sollen sie den Umgang mit den verschiedenen Structure Tools kennen lernen.

E: Hast du einen speziell ausgeprägten technischen Bezug?

D: Ich erkläre meine Arbeit anhand des Beispiels Bachmann. Ich suchte mir ein Stück aus, einen Teil der mir gefällt, die Stimme, das Tempo usw. Dann benutze ich ein Tool wodurch eine Mickey Mouse-Stimme entsteht. Wenn mir dieses Tool nicht gefällt, probiere ich andere aus. Wichtig ist, dass die Persönlichkeit noch erkennbar bleibt. Dann kommt eventuell ein Loop. Wenn ich ihn langweilig und steif finde versuche ich, ihn zu bewegen. Schließlich denke ich mir: Eigentlich möchte ich in diesen Sound hineintauchen, indem ich den Sound zum Beispiel anhalte. Ich halte die Zeit an. Ich mache sie um das zehnfache langsamer so dass das Wort „spricht“ ungefähr eine halbe Minute dauern würde. Die Persönlichkeit der Stimme kommt dann langsam zur Geltung, es lenkt nichts mehr ab, der pure Klang entsteht. Die Persönlichkeit ist da, die pure Essenz ist im Raum.

Damals lautete der Auftrag: Die Beschallung einer Ausstellung über österreichische Dichter. Um dabei nicht von Worten abgelenkt zu werden, habe ich mich also auf einen Klang konzentriert.

E: Chopin meinte ja, mit der Erfindung des Tonbands hätte sich eine neue Ära geöffnet!

D: Für mich sind diese Dinge von mehreren Seiten zu betrachten. Einerseits war ich ja nie so wirklich ein Technikfreak. Ich habe mich immer nur auf die Möglichkeiten bezogen. Das Medium macht sich automatisch selbst zum Thema. Man ist am Puls, wenn man das neueste Medium benutzt. Ich weiß nicht, ob ein Medium die Aufmerksamkeit verdient die man ihm schenkt. Ich glaube aber schon, dass man durch Erkenntnisgewinn bereichert wird. Aber Bachmann, die ich hundertfach gestreckt habe, kann – durch die Schwingungserhöhung meines Bewusstseins wahrscheinlich auch so ähnlich klingen. Man könnte vielleicht lernen die Umwelt so wahr zu nehmen.

Ein Loop ist, in einfachen Worten, für mich ein grobes Instrument seine Wahrnehmung zu schulen. Klar ist, dass die Technik natürlich sehr wichtig für uns alle geworden ist. Es sitzen ja nicht nur Büroangestellte vor dem Computer sondern auch Künstler.

E: Welche Theorien oder Ideologien haben auf deine Arbeit Einfluss genommen?

D: Ich misstrauere Theorien und Ideologien eigentlich. Ich würde aber nicht behaupten, dass ich ideologiefrei bin. Würde ich meine Arbeit stützen, so würde ich sagen, dass mein Interesse vor allem in die Schulung der Wahrnehmung geht.

E: Ist das lern- und lehrbar?

D: Ich glaube, man kann die Leute zu etwas ermuntern oder das Augenmerk auf etwas legen. Zum Beispiel wenn jemand einen Klang produziert den ich gar nicht bemerkt hätte. Das ist wie wenn am Wegesrand etwas liegt und ich wende mich dem zu und sage: Hey, schau mal was da ist! Insofern ist die Wahrnehmung nicht lernbar aber man kann es jemandem zeigen und hoffen, dass dieser dafür empfänglich ist.

E: Wie bist du zur Schule für Dichtung gekommen?

D: Irgendwann hat das Telefon geläutet und Ide Hintze war am Apparat. Ich war zu dem Zeitpunkt schon relativ bekannt als Musiker. Allerdings hatte ich noch nicht viel mit meiner Stimme veröffentlicht. Aber Ide Hintze hat das Potential gesehen dass ich, in der Art wie ich mit Musik umgehe, auch mit der Sprache umgehen könnte. Ich habe seine Herausforderung angenommen. Das hat auch wiederum meine Musik befruchtet. Seit dem Zeitpunkt achte ich auch mehr auf meine Stimme. Beziehungsweise habe ich meine Stimme von dem Moment an ernster genommen.

E: Was ist der Inhalt deiner Arbeit?

D: Der Inhalt ist nur ein Gestaltungsmittel. Das heißt, ich nehme den Inhalt nicht als Inhalt wahr beziehungsweise ernst, sondern ich nehme ihn nur als Vehikel. Oder als Tanz oder Spiel. Worte sind sehr formbar und vergänglich. Die Bewegung die damit eingeleitet wird ist für mich das Interessante.

E: Suchst du nach einer Vollkommenheit?

D: Eine Sache muss ein Flair, eine Ästhetik oder eine Bewegung haben, damit sie mich interessiert. Ob das jetzt eine Theorie ist oder ein Holzschnitt oder eine Zeichnung. Ich sehe auch den Theoretiker als Künstler. Aber ich suche immer einen Aspekt, der mir zeigt, dass etwas nicht vollkommen wahr ist.

E: Hast du Vorbilder?

D: Das ist so wie in der Musik. Wenn ich sage ich liebe Jimmy Hendrix, dann hat das einmal gestimmt, stimmt auch immer noch aber irgendwann wollte ich seine Platten nicht mehr dauernd hören. Hendrix hat irgendwann für mich etwas Bestimmtes verkörpert, eine Haltung, er hatte es geschafft etwas zu kanalisieren. Eine großartige Energie zu erzeugen. Ich könnte also sagen er sei mein Vorbild

im Sinne von: Er hat mich beeinflusst. Aber ich achte genauso auf meine eigenen Momente.

E: Wie sieht deine Poetry aus?

D: Ich schreibe Poetry die, sagen wir einmal, so etwas wie eine rhythmisierte Prosa ist. Diese Arbeit ist aber getrennt von der Arbeit als Soundkünstler. Komischerweise, könnte man meinen. Aber diese beiden Arbeitsweisen haben sich bisher noch nicht miteinander verbunden. Das kommt vielleicht noch.

Ich lasse allgemein die Dinge fließen und versuche in einzelnen Momenten minimalst einzugreifen. Es geht also vor allem eine Verschärfung der Wahrnehmung.

E: Würdest du sagen man benötigt ein gewisses Talent um Sound Poetry machen zu können, oder kann das jeder lernen?

D: Ich kann versuchen jemandem etwas beizubringen aber ich kann ihm nie das Gegenteil beweisen. Es ist gesellschaftlich opportun zu sagen: Jeder kann es. Aber ich denke schon, dass man als Künstler großes Talent braucht. Das Wichtigere ist aber Aufmerksamkeit und Interesse. Wenn man Interesse hat, hat man automatisch auch Talent, meine ich, denn ich würde mich sonst ganz einfach nicht interessieren. Das heißt wenn man die Schwingung aufgenommen hat, oder Feuer gefangen, ist das für mich ein Zeichen von Talent.

E: Welche Aufgabe hast du deiner Meinung nach als Lehrer?

D: Ich glaube die Kunst ein Lehrer zu sein ist es, selber besser zu wissen was der Student will als der Student selbst Beziehungsweise weiterführend formuliert ist es wahrscheinlich noch wichtiger, die Hindernisse zu beseitigen, als jemanden irgendwo hinzuführen.

E: An der Universität für Angewandte Kunst gibt es nun ein Bachelor Studium für Sprachkunst. Wie empfindest du die Institutionalisierung von Sprachkunst?

D: Es ist ja überall ähnlich. Das was wild ist wird irgendwann gezähmt. Ich bin eher für den Wildwuchs.

E: Wie gehst du mit dem Begriff Genie um?

D: Wenn jemand das Genie in einer gewissen Phase demontiert ist das toll und es gehört auch so. Aber wenn es das neue Paradigma ist, das Genie gänzlich vom Sockel zu stoßen, misstraue ich dem sofort. Dinge, die nicht mehr en vogue sind, sind mir immer verdächtig. Irgendwann kommt nämlich eine Gegenwelle und schwappt all den festen Glauben an die eine Wahrheit weg.

E: Ein guter Gedanke! Vielen Dank für das Interview.

Wien, 2. September 2009

9.2 Interview mit Dr. Renée Gadsden (aut/usa)



schule für dichtung: "viva la poesia!"
26. juni 2008, wiener metropol
© sfd/andreas urban

Biography

Renée Gadsden grew up in New York City. Studied Art and Art History at Brown University, University of Vienna and University of Applied Arts Vienna. Ph.D. lived, worked and performed in Munich, Berlin, Athens and Prague, among other places. Currently living in Vienna. Participated in classes of the Vienna poetry academy (sfd), and held internet classes there. Renée Gadsden is member of the committee "Akademie für Sprachkunst"– launching creative writing as a university programme in Austria.¹⁶⁵

Publications:

Signs of Laughter and Contradiction (2004), Vaccaro in War and Peace (2004), Tony Vaccaro: the formative years (Book 2006) etc.

E: Do you think men can teach and learn poetry to everybody ("each one can teach one") what about the gift and the talent, do you have to be blest with the genius to become a good writer?

G: Baudelaire, I believe, said that there is no difference between genius and hard work. You can be a genius, sit down and write something great, or you can apply yourself 12 hours a day over a period of time and practically get to the same result. That is the principle of our Western democratic system of education: everyone must go to school, everyone must learn to read and write -- and can. In terms of the creative arts, we see from the art academies and music schools that the technique of using creative energy to achieve concrete results can be successfully instructed. However, profundity, wit, character, emotion and the like cannot be taught, and those ingredients are essential for a creation to become a work of art.

E: Which are your most memorable moments being a student of the sfd, learning and working with world class icons such as Allen Ginsberg, or the prominent Austrian writer Wolfgang Bauer (maybe you add some important names)

G: Wolfgang Bauer taught us that the most important thing is to drink a double *Vogelbeereschnaps* (rowanberry schnapps) before a meal, and Ginsberg taught us to be the Buddha. Seriously, I think the value of being around great and accomplished writers is actually just Darshan: seeing them and spending time with them is the lesson itself.

E: What attracted you was the reason for you to decide to become from student teacher of Poetry at the sfd? What was the topic of your class, which teaching methods did you use and what was the teaching language. Did you use some multimedia?

G: First question: see above. Second and third questions: I taught a class with Ide Hintze and Gertraud Marielli-König called "European Love Letters" and one with Sabine Scholl called "Memory and City." "European Love Letters" used as

the primary 'language' the phonetic alphabet, and "Memory and City" was taught in English and German. Both classes took place over the Internet.

E: You've been a permanent resident in Austria for more than two decades, but you grew up and studied in one of the fastest beating hearts in the world, the town that never sleeps, New York. How and do you combine in your teaching classes the American tradition of creative writing with the Austrian theoretical Traditions.

G: In Austria the idea that creative writing can be taught is fairly new and not really accepted yet. Coming from an Anglo-Saxon culture where teaching creative writing is a long established practice helped me to overcome skepticism and obstacles when teaching here.

G: The Language has been going through a long and very slow process of transition from oral sound codes to written text and after the Gutenberg Era to print forms, being able to be endlessly reproduced. This process has been speeding up in the second decade of the past century with the invention and use of the new communication technologies. Some Philosophers are talking of the new Techno language; some are even talking about the End of the Language. How do you think is this affecting the poetry language and its expressive forms and how is this being presented at the sfd classes.

As Cole Porter wrote " Good authors too who once knew better words/ Now only use four letter words/Writing prose/Anything goes!"

E: Could you please tell me about your last project you were working on.

G: The sfd is publishing a book of Falco lyrics, and I transcribed two songs he wrote in English ("Urban Tropical" and "That Scene") for the book.

E: Thank you very much for the Interview

Vienna, 14. August 2009

Literaturverzeichnis

Andrews, Bruce/ Bernstein, Charles: The L=A=N=G=U=A=G=E book. (Poetics of the new), USA 1984

Aristoteles: Poetik. Die zwei Ursachen der Dichtkunst, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, (Reclam), Stuttgart 1982

Artmann, H.C.: Gänse oder Kraniche? Gespräch mit Renate Ganser, Meinhard Rauchensteiner und Dagmar Travner, am 20. Juni 1992 in Wien, in Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), (Passagen Verlag) Wien 1993

Artmann, H.C.: Vorwort: ein gespräch mit h.c. artmann. In: Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. H.C. Artmann (Hg.), (Passagen Verlag) Wien 1995

Austin, John L.: Gesammelte philosophische Aufsätze. (Reclam) Stuttgart 1986

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Dt. Ausgabe. (Reclam), Stuttgart 1998

Backes, Michael: Experimentelle Semiotik in der Literaturavantgarde. (Fink) München 2001

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. (Eintrag vom 24.6.1916), (Stocker) Luzern 1946

Bauer, Wolfgang: Eine Schule für Dichtkunst, In Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), (Passagen Verlag) Wien 1993

Bauer, Wolfgang: Falsche Helden. Texte meiner Studenten. Edition Schule für Dichtung, (Passagen Verlag) Wien 1995

Bayer, Konrad: Sämtliche Werke II. Hg. v. G. Rühm, (Klett-Cotta) Stuttgart 1985

Benjamin, Walter: Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1980

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. I,2. Hrsg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1980

Chopin, Henri: L'élan premier de la poésie. Poetiken. Ursprünglich publiziert in: La Mesure du Monde, Collection poétique, Edition Seuil, Paris 1993. In: Dichter über ihre Arbeit. Christian Ide Hintze (Hg.), (Passagen Verlag) Wien 1994

Chopin, Henri: „Open Letter to Aphonic Musicians“, in: REVUE OU 1967, S. 11. In Michael Lentz Lautpoesie/ -musik nach 1945. Bd.1 (edition selene) Wien 2000

Dittrich, Gerald Paul: Kreativitätsfördernde Bedingungen im interkulturellen Vergleich (Österreich, USA) am Beispiel von: Schule für Dichtung in Wien (Österreich) und Jack Kerouac School of Disembodied Poetics in Boulder / Colorado (USA). Diplomarbeit, Wien 1999

Flick, Uwe: Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1999

Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1968

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1981

Habermas, Jürgen: Was heißt Universalpragmatik? In: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1986

Harras, Gisela: Handlungssprache und Sprechhandlung. (de Gruyter) Berlin 2004

Hartmann, Elke: Frauen in der Antike: weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora. (C. H. Beck) München 2007

Hartmann, Frank: Medienphilosophie. (WUV) Wien 2000

Hartmann, Frank: Mediologie. (WUV) Wien 2003

Hintze, Christian Ide / Travner, Dagmar: Über die Lehrbarkeit von Literatur. In: Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur (ÜdLL). (Passagen Verlag) Wien 1993

Hintze, Christian Ide:

- 100 persönliche Gründe für die Gründung einer Dichterschule in Wien. In: C.I. Hintze, D. Travner (Hg.): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. (Passagen Verlag) Wien 1993
- aspekte einer literaturakademischen avantgarde, in: Studienziel: Dichter. Ist literarisches Schreiben lehrbar? Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit dem Literaturrat NRW (Hg.) Düsseldorf 1998
- Viva la poesia. Nick Cave, Falco und Allen Ginsberg. Nick Cave. Der Songwriter als Lehrer, (Residenz Verlag) Wien 2002
- Vorwort, in: Bauer, teaching: Wolfgang Bauer an der Schule für Dichtung - Bilder, Klassen, Vorlesungen, Notizen. C.I. Hintze, Harriet Nachtmann (Hg.), (Schule für Dichtung) Wien 2008

Ihnken, Detlev: Labor der Emotionen. (Niemeyer Verlag) Tübingen 1998

Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Band 6, (Kindler) München 1989

Kipcak, Orhan: Vorwort, in: 5 internet-klassen: www.sfd.at. O. Kipcak, B. Ruhsmann (Hg.), (Passagen Verlag) Wien 2000

Lentz, Michael: Lautpoesie/ -musik nach 1945. Bd.1 (edition selene) Wien 2000

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. (Passagen) Wien 1986

Marten-Finnis, Susanne: Pressesprache zwischen Stalinismus und Demokratie. (Niemeyer) Tübingen 1994

Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. (Dt. Studien Verlag) Weinheim 1983

McCaffery, Steve: Sound poetry: a catalogue for the eleventh International Sound Poetry Festival, Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978, (Underwhich Editions) 1979

Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, (Ball an August Hoffmann am 7.10.1916, Briefe). (Akademie Verlag) Berlin 2001

Nachtmann, Harriet: Vorwort, in: Bauer, teaching: Wolfgang Bauer an der Schule für Dichtung - Bilder, Klassen, Vorlesungen, Notizen. C.I. Hintze, Harriet Nachtmann (Hg.), (Schule für Dichtung) Wien 2008

Penker, Elisabeth: Contact Situations: Language and Rhythm Transformation. (Published in Resonance Magazine) London 2006

Perls, Frederick S.: Gestalt-Therapie in Aktion. (Klett-Cotta) Stuttgart 1979

Pinzani, Alessandro: Jürgen Habermas.(C. H. Beck), München 2007

Precht, Peter: Sprachphilosophie. (Metzler) Stuttgart 1999

Qiu, Zhenhai: Anders schreiben, anderes denken. (Niemeyer) Tübingen 1997

Rorty, Richard: The linguistic turn. (Univ. of Chicago Press) Chicago 1967

Rosei, Peter: „Warum eine Akademie für Dichtkunst? Aus einem Notizbuch“, Referat gehalten im April 1993, Manuskripte-Zeitschrift für Literatur, A.Kolleritsch (Hg.) und G.Waldorf (Hg.), 33.Jg, Heft 120 Graz, Forum Stadtpark, 1993.

Rudloff, Holger: Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik: kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion. (Westdeutscher Verlag) Opladen 1990
In: Barbara Ruhsmann, Schule für Dichtung in Wien 1991-1998 ein Porträt, DA, Wien 2000

Rühm, Gerhard: „Das Phänomen „Wiener Gruppe“ im Wien der Fünfziger und Sechziger Jahre“ (1967). In: Die Wiener Gruppe: ein Moment der Moderne 1954 – 1960. Die visuellen Arbeiten und die Aktionen. Hg. Peter Weibel, (Springer) Wien und New York 1997

Rühm, Gerhard: Über die Lehrbarkeit von Literatur. In: Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), (Passagen Verlag) Wien 1993

Ruhsmann, Barbara: Schule für Dichtung in Wien 1991-1998. Ein Porträt, DA, Wien 2000

Schmidt-Dengler, Wendelin: Poetik ohne Didaktik. Dichtung kann man nicht lernen. In: Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Christian Ide Hintze und Dagmar Travner (Hg.), (Passagen) Wien 1993

Schuller, Albin Anton: Die Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung Zwischen „Genie“ und „Schreibschule“, Referat, Wien 2008

Wiggershaus, Rolf: Die Frankfurter Schule. (dtv) München 1988

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Werkausgabe. Bd.1. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1984

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus-logico Philosophicus. In: Werkausgabe. Bd.1, (Suhrkamp) Frankfurt am Mein 1984

Witzel, Andreas: Das problemzentrierte Interview. In: Qualitative Forschung in der Psychologie. Hrsg. v. G. Jüttemann. (Beltz) Weinheim 1985

Internetquellen

Profil der sfd, sfd Archiv:

http://www.sfd.at/aboutSFD/profile/index_html?selMenu=2&selSubMenu=0

Stellungnahme zur beabsichtigten Einrichtung eines Studiums für Sprachkunst an der Universität für Angewandte Kunst in Wien von Christian Ide Hintze am 26. mai 2008 in Wien,

<http://sfd.at/index.pt?scrollX=0&scrollY=4142&showFull=228>

Mitteilungsblatt der Universität für Angewandte Kunst

http://service.uni-ak.ac.at/pdf/sp/170_2009U_00.pdf

Scholten, Dr. Rudolf: Rede anlässlich der Eröffnung der April-Akademie 93, sfd - Archiv, Internetausgabe:
http://archiv.sfd.at/archiv/klasse97/sfd_text_5.html

Rathmanner, Petra: „Ein Tritt in den Arsch, ein Kick, eine Streicheleinheit“

Zehn Jahre "schule für dichtung" - ein Experiment wird zur Institution. Der Gründer und Sprachkünstler Christian Ide Hintze über das Schreibenlernen - auch abseits der Buchstaben. Interview, KKA - Interviewreihe "Gegengefragt" bis 2008

http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx?target=202053&mark=www.t-mobile.at#show_202053

Hofmannsthal, H. v.: Ein Brief (Brief des Lord Chandos an Francis Bacon)

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#gb_found

„Aristoteles“. In: Wikipedia,

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Aristoteles&oldid=63450414>

Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, Internetbroschüre

<http://www.naropa.edu/academics/graduate/writingpoetics/mfa/index.cfm>

„Chögyam Trungpa“. In: Wikipedia

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Ch%C3%B6gyam_Trungpa&oldid=61980847

„Wiener Gruppe“. In: Wikipedia

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wiener_Gruppe&oldid=63137970

„Bonmot“. In: Wikipedia

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Bonmot&oldid=64068224>

„Johann Christoph Gottsched“. In: Wikipedia

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann_Christoph_Gottsched&oldid=63388269

rechtschreibreform

<http://sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/11/#1999>

Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk, Interviews

Strecha, Niki: Der wahre Dichter steckt sich seinen Slalom schon selbst. Skiverband und „Schule für Dichtung“ wollen in St. Anton totale Symbiose Sport/Kunst erzielen. Artikel in Wiener Zeitung, 15.12.2000

Paterno, Wolfgang: Fremder Geschlechtsakt. Literatur. Die Wiener „schule für dichtung“ übersiedelt gänzlich in die virtuellen Räume des Internet und wird zugleich universitär. In Profil, 8.10.2001

Radisch, Iris: Hose im Sturm ohne Knopf. Wie man Dichter wird. Vier Tage in der Wiener „schule für dichtung“, FEULETON 69, in Die Zeit, 17.04.1992, Nr.17

schule für dichtung: kleinschreibung, tugend und protest, in: Profil, Nr.23, 7.6.1999, S.214-215, siehe programm 1/97

Warum die Meisterschule/klasse unverzichtbar ist..., in Architektur am Schillplatz, Hg. Peter Nigst, Meisterschule Peichl, Ausstellungskatalog Wien 1996

Georgieva, Ekaterina: Interviews: Hintze/ Legenstein/ Duca/ Gadsden, Wien 2009

Dokumente des sfd-Archives

(Archiv teils online erreichbar unter der sfd internet Seite: www.sfd.at)

„sport & poesie“ Klasse v. W.Bauer. Anlässlich der Ski-WM in St. Anton 2001

Biografien von den Lehrer: *Hinze, Legenstein, Duca, Gadsden,* aus der sfd Internetseite entnommen,

Hintze, C. Ide.: Zur Geschichte und Arbeitspraxis der sfd. Aus: Aspekte einer literaturakademischen Avantgarde. Referat im Forum Stadtpark Graz: Oktober 1996. sfd-Archiv

Hintze, C.Ide: „7fold poetics“

Hintze, C.Ide: Tempel Li-Te (Video)

Indonesien: sfd Archiv, auch unter
<http://www.sfd.at/akademie/2005/projekte/sub/12/>

JKS Informationsbroschüre

Klassenlisten „analog“ und „internet“

Listen der Sonderveranstaltungen

Mießgang, Thomas: Die Masken der Subversion. Das Allen Ginsberg Erbe in der Subkultur der letzten 30 Jahre. Referat, gehalten am 8. 9. 1993, anlässlich des Lehrauftritts von Ginsberg bei der September-Akademie 93

ORF on Kultur, „Lehrbeispiel Literatur“, September 2002, sfd Archiv

ORF - Treffpunkt Kultur, Jänner 2001, sfd Archiv

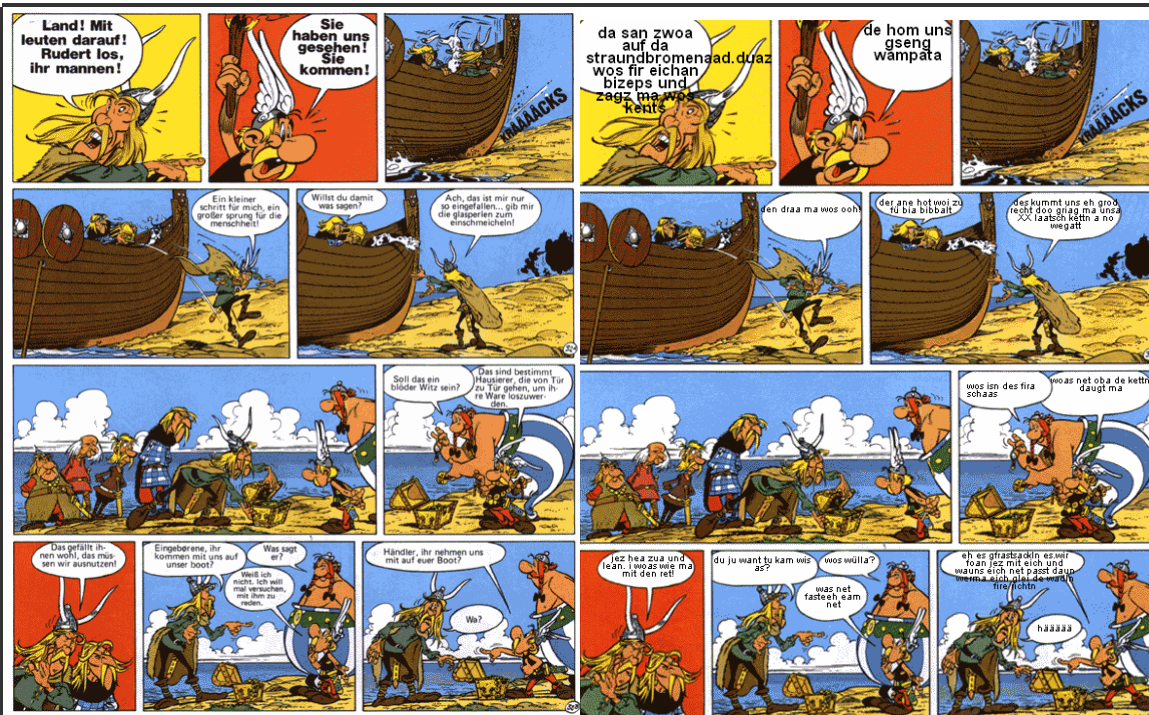
ORF - Seitenblicke, Jänner 2001, sfd Archiv und
sfd Internetseite: <http://archiv.sfd.at/bauer/> (29.7.2009)

.

Anhang

H.C. Artmann

internetklasse 2000 „asterix und obelix ins wienerische übersetzen“



(c) goscinnny-uderzo/ egmont foundation/ egmont ehapa verlag
ehapa verlag

(c) goscinnny-uderzo/ egmont foundation/ egmont

Aufgabestellung:

autor: ivo antunic

H.C.Artmann:

kommentar: h.c. artmann

„übersetzen sie nebenstehende
szene aus "asterix und obelix:
die grosse überfahrt" ins
wienerische.
orientieren sie sich an h.c.
artmanns umgangssprachlichen
orthographischen hinweisen.
material: schbroch“

„Zwoa“, „woas“, das ist doch ein
wiener, da kann er das doch nicht
sagen. „xx laatsch“, ist sehr gut -
aber ich habe beim lesen ein
bisschen gestutzt, ich würde
schreiben „large“ oder „laadsch“.
wegatt“ ist auch nicht wienerisch,
eher „weg“. „du ju want tu kam wis
as?“, das kann ich nur wieder beto-
nen, das ist wircklich schön.

Wk1: da san zwoa auf da
straundbromenaad. duaz was fir
eichan bizeps und zagz ma was
kents
Ax: de hom uns gseng wampata
wk1: den draa ma was ooh!
wk2: der ane hot woi zu fü bia
bibbalt
wk1: des kummt uns eh grod recht
doo griag ma unsa XX laatsch
kettn a no wegatt
Ox: was isn des fira schaas

Ax: woas net oba de kettn daugt ma
wk1: jez hea zua und lean. i woas
wie ma mit den ret!
wk1: du ju want tu kam wis as?
Ox: was wüllä?
Ax: was net fasteeh eam net
Ax: eh es gfrastsackln es. wir
foan jez mit eich und wauns
eich net passt daun werma eich
glei de wadln fire richtn
wk1: hääääää
i.antunic/student an artmanns klasse

H. C. Artmanns Schbrooch

virtuelle akademie 2000 / klasse h.c. artmann /material

geneigte lesa, jezt is aun da zeid, das s eich auschdrenkts und kabiats wia ma r a normale
umgaunsschbroch oatografisch richtich schreibt.
ein gutes gelingen wünscht ihnen, h.c. artmann

a bakkl hausdetschn gebn	ohrfeigen geben
an bekka hom	nicht richtig im kopf sein
an watschnbaam aufschdöön	jemanden verprügeln
ane zintn	eine ohrfeige erteilen
auf geds, da kua noch	redewendung "auf gehts, marschieren!"
augragln	umbringen, abmurxen
bapm	mund
bäuli gee lossn	abhauen lassen, stiften gehen
bäulisiat	abgehauen
beascharein	prügelei
beisl	wirtshaus
biabal	junger bursch
bischal bleamln brokn	ein sträußchen blumen pflücken
bitte goaschee	ich bitte dich (flehentlich)
bluadhawara	bester freund, "blutsbruder"
bluza	kopf
büsla	schlafchen
butnzweag	gartenzwerg
büücha	gauner
daugn	gefallen

de frischglachtn	"greenhorns", unerfahrene menschen
deerisch	schwerhörig
des hod si gwoschn	"das hat sich gewaschen", hat sich ausgezahlt
di klewön dafon lossn	die finger davon lassen
di wadln firerichtn	drakonische erziehungsmaßnahmen ergreifen
do gibt's kaane wiaschtl	da gibt es keine ausnahmen
do samma mid de gristbama	redewendung "da wären wir"
fadreschn	verhauen
falott	lump
faustwatschn	ohrfeige per faust
feigal	veilchen
fescha kampfl	gutaussehender junger mann
feschak	gutaussehender mann
flamoo	hunger
gemma, koed is s ned	kommt, laßt uns gehen!
gfrast	gesindel
gfris	fratze, gesicht
gogalfras griang	kinderkrankheit, "fraisen" - bedeutet soviel wie angst haben
goschn	mundwerk
greidl	kraut, kräutlein
grosgoschatn	die großmäuler
gschbasettln	späßchen
gschdööd sei	gestellt sein, beim militär
gschraa	geschrei
gwagln	quatschen

haben	essen
hatscherei, hatschen	fußmarsch, mühsam (humpeln)
hawan	essen
hez	spaß
hudln	beeilen
in die hapfn geh	schlafen gehen, ins bett legen
in häfn kumma	ins gefängnis kommen
kaa leachalschas	keine kleinigkeit
kaschpal	kasperl (siehe wurstel)
klumpat	unnützes zeug
knedlakademii	höhere wirtschaftsschule
loo end oada	recht und ordnung (engl. law and order)
masn	glück
meiliawa	"mein lieber" ausruf des erstaunens
mentsch	mädchen, eigentlich mensch
mia pressiats	ich habs eilig
miachtln	unangenehm riechen
oawaschl	ohr
oesdaun	also
pfiatigod	auf wiedersehen
piwo	tschechisch "bier"
rean	weinen
reiss ma oo	laß uns abhaun
rozzlöffe	frecher jugendlicher
schamen soeds eich	ihr solltet euch schämen
schbezl	

schdaad sein	spezi, freundchen, oft saufkumpane
schduaschedlad	schweigen
schenira	stur
schmeeschdaad sei	scham
schtantepede, schtantapeda	nicht mehr wissen, wie es weitergehen soll
seawas	sofort
tachinira	servus
tschako	tagedieb, jemand der sich krank stellt
tschumpas	paradehut oder helm
wampn	gefängnis
wedl	bauch, wanst
wuaschtl	dummer mensch
zaach	wurstel, hampelmann
zeidl	zäh
zwida is jo ned	eine weile
	sie sieht gut aus

Christian Ide Hintze

internetklasse 1997 „ides iconlist“

© hintze, schule für dichtung

klassenbeschreibung: "internet-icons"

internet-icons sind kürzelhafte schriftbilder, die vor allem im e-mail-verkehr für die übermittlung emotioneller botschaften verwendet werden, sie sind zusammengesetzt aus den auf jeder pc-tastatur installierten 128 ascii-zeichen (alphanumerische zeichen wie V, "b", "c", "1", "2", "3", usw. und sonderzeichen wie "/", "~", "=", usw.) und werden z.z. von einer dispers und global agierenden hieroglyphen-guerilla gern zur antialphabetischen infiltration von gewöhnlichen fliesstexten benutzt.

	#-)	%+{	%-)
!)	oh, what a night!, another all-night partier was für eine nacht!, noch eine nachteule, jede nacht eine party	loser in a fight einen kampf verloren	smiley has had no sleep, smiling after 24 hours of looking at the monitor smiley hatte keinen schlaf, nach 24 stunden in den monitor schauen endlich lächeln
wink zwinkern		%-	
!-(	\$-)	night mode, to burn the midnight oil nachtschicht am computer, bis spät in die nacht arbeiten	%-)
black eye schwarzes auge	yuppie, just won the lottery yuppie, gerade in der lotterie gewonnen		broken glasses gebrochene brillen
#)		%~	
oh, what a night! was für eine nacht!	%%:-)	picasso picasso	%-6
	beehive haarturban		smiley is braindead smiley ist gehirntot

	'-)	(:-	*:o)
%-< >	wink smiley zwinkert	heart-breaking message... herzzerreissende nachricht	and bozo the clown! und bozo der clown
drunk with laughter smiley schüttelt sich vor lachen	()		*<:-)
	you're kidding! das meinst du nicht ernst!	(:-)	santa claus smiley als nicolaus
%-		bicycle helmet fahrradhelm	
been working all night die ganze nacht durchgearbeitet	(-)	(:-D	*< :-)
	where's the next hairdresser? wo ist der nächste friseur?	blabber mouth plaudertasche	santa, a clown smiley ist nikolaus/ ein clown
%-}		(:-I	
silly blödsinnig	(-)	smiley is an egghead smiley ist eierkopf	+:-:)
%\v	needs a haircut smiley braucht haarschnitt		smiley priest, the pope, smiley is the pope or holds some other religious office smiley als papst/ priester/ kirchenmann
		(:I	
	(:-	smiley is an egghead smiley ist eierkopf	
&-			
tearful tränenreich	left handed smiley linkshänder, linkshändig	(aa)	+<:-
&:-)		you're kidding! das meinst du nicht ernst!	monk, nun mönch, nonne
curly hair lockiges haar	(-: :-)		
	siamese twins siamesische zwillinge		+{:)
&c		***#) a	the pope der papst
et cetera undsoweiter	(:^(	schizophrenic schiozphren	
	broken nose gebrochene nase		

;-)	3:-o	8(:-)	8-]
with a wink, a one eyed winky einäugiges zwinkern	a cow eine kuh	mickey mouse, walt disney mickey mouse, walt disney	smiley is stoned smiley ist stoned
-)	3:o[	8)	8:)
invisible smiley smiley unsichtbar	net pets internet- hasen	glasses brillen	john lennon john lennon
:-:(	5:)	8-#	8:-)
real punk rockers don't smile richtige punks lachen nicht	elvis presley, midget elvis presley midget	to be dead as a dodo mausetot sein, smiley ist tot, kein datenfluss mehr	smiley is a little girl smiley ist kleines mädchen
:-:)	5:-)	(8-)	8D
smiley is a punk rocker smiley ist punkrocker	elvis presley elvis presley	mr. bill	really happy! glücklich
.-)	7:)	8-)	: *>
smiley only has one eye einäugiger	ronald reagan ronald reagan	glasses, smiley is wearing glasses brillen, smiley trägt brillen	a cat eine katze
...---...	7:-)	8-O	: .)
s.o.s.	fred flinstone fred flinstone	"omigod!!" smiley schockiert	cindy crawford cindy crawford
3:*>	7:^[	8-]	:\$)
rudolph the reindeer rudolf das rentier	ronald reagan ronald reagan	"wow, maaan", eyes with wide surprise augen weit offen vor überraschung	donald trump donald trump

:-(smiley is crying, smiley is so happy, s/he is crying smiley weint vor glück	:~) smiley has a broken nose smiley hat gebrochene nase	:-. marilyn monroe marilyn monroe	:-((very sad sehr traurig
:~(smiley is crying smiley weint	:^) smiley has a broken nose smiley hat gebrochene nase	:-# censored zensuriert	:-((((very, very, very sad todunglücklich (steigerung durch weitere
:(sad, frown traurig	:* kisses küsse	:-& fud: fear, uncertainty, doubt, desinformation angst, unsicherheit, zweifel, desinformation	:-(*) about to vomit knapp am erbrechen
:~(~~ crying weinen	:*) drunk, smiley is a drunk smiley betrunken	:-& tounge-tied mundfaul	:-) ha ha, happy smiley, humor froh, glücklich
:(- sad traurig	:*) clowning around herumblödeln	:-') with a cold, having the flu die grippe haben	:-) smiley: basic icon. to inflect a sarcastic or joking statement since we can't hear voice smiley: die grundform aller icons. froh, glücklich, humor
:^) to be cheesed of, broken nose/big nose die nase voll haben	:,(crying weinen	:-(sad, frowning traurig, heulen	:-~) smiley has a cold smiley ist verkühlt
	:- demented vertrottelt, bescheuert (auf programme bezogen)	:-~(crying, to shed a tear weinen, tränen vergiessen	

:-) 8

smiley is wearing
a bikini smiley
trägt bikini

:-)x

smiley w/ a bowtie
smiley trägt fliege

:-))

very happy, very
good atmosphere
sehr froh, sehr
glücklich

:-*

i shouldn't have
said that, smiley
eating something
bitter, just ate
something
sour/bitter
taste/kiss ich
hätte das besser
nicht gesagt

:-))

double chin
doppelkinn

:-O

mick jagger, tina
turner mick
jagger, tina turner

:-))))

big grin breites
grinsen

:-o

soundpoet ernst
jandl ernst jandl

:-))))

very, very happy
überglücklich

:-)8

smiley with bowtie
smiley trägt fliege

:-)==

smiley w/ a beard
smiley mit bart

Henri Chopin (18. juni 1922 - 3. jänner 2008)



© schule für dichtung

the body is a soundfactory (henri chopin)

die dichtung steht - im ursprünglichen schwung,
 der sie zur existenz drängt - vor der sprache.
 verstehen wir uns richtig: in den aufeinanderfolgenden
 phasen, die diesem schwung rhythmus verleihen, begegnet
 die dichtung der sprache, doch sie quert diese lediglich,
 manchmal wechselt sie hinüber auf die andere seite,
 oder aber sie vermählt sich mit der sprache,
 verwandelt sie und wird durch sie verwandelt.
 es bleibt jedoch trotz dieser verschiedenen ausgänge
 paradoxerweise bestehen, daß es keine ausschließliche oder
 absolut notwendige verbindung zwischen dichtung und sprache gibt.
 (henri chopin)

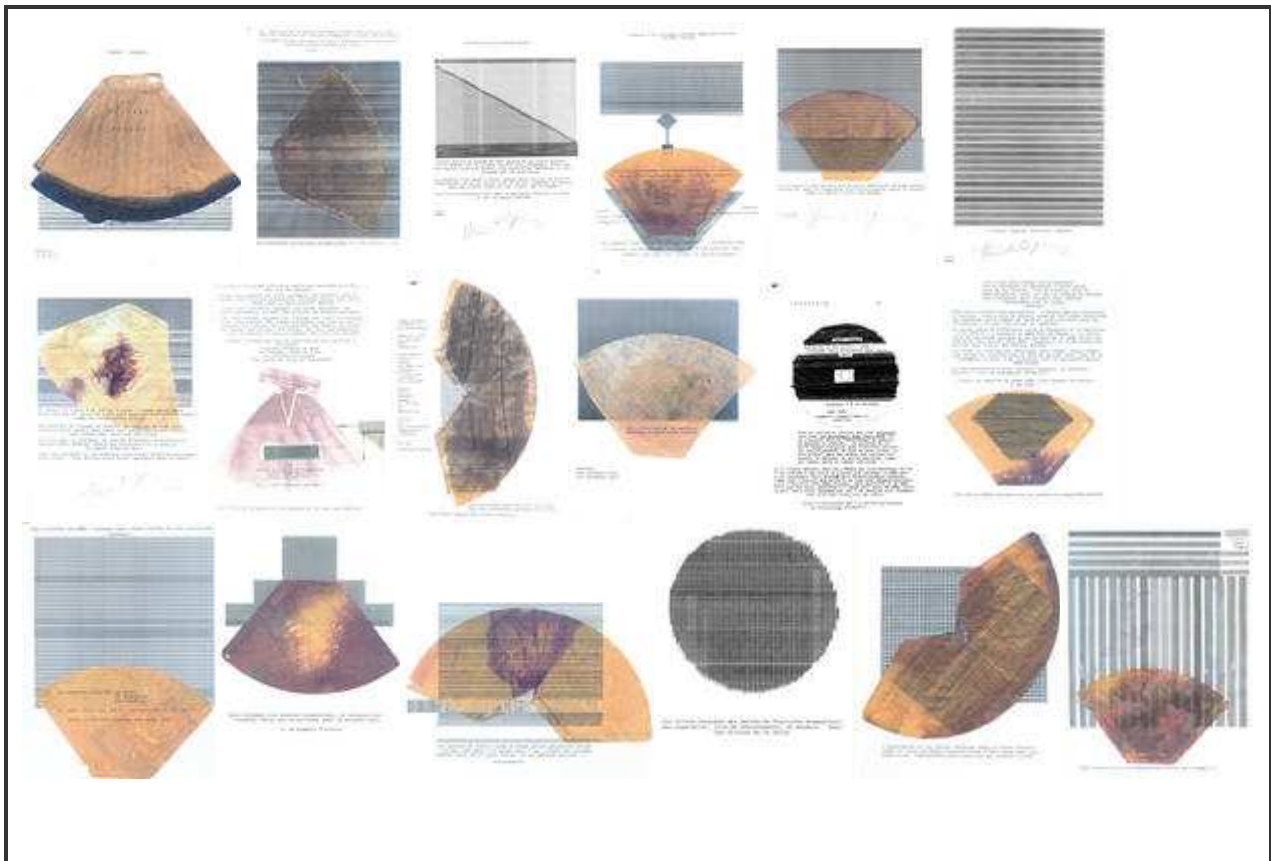
Biografie

henri chopin

geboren 1922 in paris, schlüsselfigur, wegweisender pionier und förderer der internationalen visuellen und akustischen poesie/konkreten poesie/lautpoesie/soundpoetry. erfinder der "poésie sonore". autor von klangwerken, bildwerken, skulpturen, theaterstücken, experimentellen filmen. schließt mikrophone am mund und innerhalb des körpers an. setzt den menschlichen körper als ein tönendes instrument ein und konzentriert sich in seinen kompositionen auf den mikrokosmos der durch den kehlkopf erzeugten laute, isoliert mit dem mikrofon zuvor nicht wahrgenommene klänge und verarbeitet sie seit jahrzehnten in zahlreichen elektroakustischen werken.

1955 erste versuche mit dem tonband. wird - gemeinsam mit francois dufrêne und bernhard heidsieck zum begründer der poésie sonore, später zu ihrem hauptsächlichen theoretiker und propagandisten (der begriff "poésie sonore" geht auf chopin zurück). 1956 briefkontakt mit andré breton. "rouge", sein erstes tonbandpoem. 1957 elektroakustische manipulationen, 1964 gründung von "ou", der ersten und viele jahre einzigen schallplatten-edition für audiopoesie. 1967 "open letter to aphonic musicians". 1968 teilnahme am pariser mai. seine frau verliert die französische staatsbürgerschaft. übersiedlung nach london. 1969 erste visuelle gedichte. 1985 rückübersiedlung nach paris. 1992 und 1993 lehrer an der schule für dichtung in wien. seine typewriter-poems, skulpturen, collagen und siebdrucke wurden in über 200 ausstellungen in zahlreichen ländern gezeigt. verstorben am 3. jänner 2008 in dereham, grossbritannien, wo er in den letzten jahre gelebt hat.

publikationen (auswahl): regard total (buch, 1957). cantata for two farts and juan carlos 1 (tape, 1975). les chuitantes respirant (tape, 1979). poésie sonore internationale (buch, 1979). throat power (tape, 1974). vertigo du vertige (tape, 1973). fresco for the inpalpable voice (audiovideo, 1993). urwalzionate (audiovideo 1993, gemeinsam mit den studenten und studentinnen seiner klasse), le corpsbis (1997), les mirifiques tundras & compagnie (1998), j'ose! -defier- (buch, 2000), réalité sonore (buch 2001), la marche de la mort, avant pendant après (buch 2002), LA PEUR and CO (1958-1979) (CD 2002), la poésie échappée (buch, VOIXeditions 2004)



© henri chopin / aus: la poésie échappée (buch, VOIXeditions 2004) und les filtres percés (manuskript 2003) © schule für dichtung

sfd-klassen, geleitet von henri chopin

1992

titel: poésie sonore et
poésie graphique
referat an der hochschule
für angewandte kunst,
wien

phonetik- und
grafikklassse, frz., engl.
text: arbeit mit tonband
und schreibmaschine.
arbeit mit elementen der
performance:

"performance avec des
magnétophones et des
machines à écrire."

1993

titel: poésie sonore et
poésie graphique
phonetikklasse, frz., engl.
text: arbeit mit tonband
und schreibmaschine.
arbeit mit elementen der
performance:

"performance avec des
magnétophones et des
machines à écrire."

2004

titel: poésie sonore
1. bis 8. oktober 2004
assistent: bruno pisek
in kooperation mit dem
orf-radiokulturhaus und
porgy & bess

internetklasse 2004, übungen zu henri chopins poésie sonore

[news](#) [übung](#) [teilnahme](#) [alle beiträge](#) [vorlesung](#) [forum](#)




poésie électronique / übung

übungen zu henri chopins "poésie sonore"

übungen zu henri chopins "poésie sonore"

erstellen sie mit hilfe der zur verfügung gestellten audiosoftware aus einem pool an henri-chopin-samples ein 30-sekündiges akustisches gedicht.

wir haben aus henri chopins performances und referaten, die er als lehrer an der schule für dichtung in den jahren 1992 und 1993 abgehalten hat, schnipsel unterschiedlichster länge ausgewählt und als basismaterial für einen "remix" zur verfügung gestellt.

die audiosoftware ist im weitesten sinne einer tonbandmaschine und ihren grundlegenden funktionen nachgebaut, wobei die digitalen effekte und möglichkeiten natürlich um einiges über die funktionalität einer tonbandmaschine hinaus gehen.

untersuchen sie die sprach- und körpergeräuschsamples auf ihre klanglichen, rhythmischen und semantischen qualitäten. achten sie vor allem auf die klanglichen und rhythmischen eigenheiten der samples und versuchen sie daraus ein musikalisch und erzähltechnisch stringentes audiopoem zu generieren, das die grenze zwischen sprach- geräusch- und musikkomposition zu verwischen vermag.

im teilnahmebereich finden sie auch ein html-manual, das ihnen die funktionsweise der software näherbringen soll. in der regel sollte es nicht länger als fünf minuten dauern, bis sie alle funktionen und manipulationsweisen gelernt haben.

viel spass beim remixen...

titel: übungen zu henri chopins poésie sonore

internetklasse 2004

leitung: jürgen berlakovich und orhan kipcak

Curd Duca

internetklasse 2001 „micro poerty“ electro-akustische gedichte

übung



curd duca micro poetry.
 elektro-akustische gedichte.

[news](#)
[übung](#)
[teilnahme](#)
[alle beiträge](#)
[vorlesung](#)
[forum](#)
[home](#)

übung

[english version](#)

erzeugung von elektro-akustischen gedichten unter anwendung von ästhetischen techniken der elektronischen musik auf die sprache ... kurze texte / einzelne zeilen / wörter / buchstaben werden manipuliert / zerlegt / montiert ... durch schnitte ... collagetechniken ... loops ... überlagerungen ... digitales processing ...

das spektrum reicht von subtilen eingriffen, die den text mehr oder weniger intakt lassen, bis zu schneide-exzessen, bei denen nur noch abstrakter klang übrig bleibt ...

technische mittel : computer, sampler, tonband, effektgeräte ...

rohmaterial : sprache, geräusche, effekte ... eigene worte oder gesamples von TV, radio, video, CD, straße ... musikalische elemente im engeren sinn können unterstützend verwendet werden, doch der bezug zu sprache und text sollte im vordergrund stehen ...

beiträge: bis zu 30 sekunden ... je kürzer desto besser ... format : mp3

technische mittel : computer, sampler, tonband, effektgeräte ...

rohmaterial : sprache, geräusche, effekte ... eigene worte oder gesamples von TV, radio, video, CD, straße ... musikalische elemente im engeren sinn können unterstützend verwendet werden, doch der bezug zu sprache und text sollte im vordergrund stehen ...

material/ ausgangspunkt:
 durch die schrift erfährt man das erzählen nach und nach den verlust der dimension des klanges ... das heute übliche stille lesen hat man früher gar nicht gekannt bzw sehr selten gefunden ... die stimmung (und klänge im allgemeinen) können den bezug zu kinästhetischen räumen und erfahrungsbereichen öffnen ...

ratschläge

die teilnehmer/innen werden 2 verschiedene rollen einnehmen :

1) regisseur/euse ... was wähle ich aus ? wie inszeniere ich es ? spreche ich selbst oder lasse ich jemand anderen sprechen ? wo finde ich geeignete sprach-schnipsel ? wie wird gesprochen ? schnell / langsam ... laut / leise ... kontrolliert / ausser atem ... welches gefühl soll erweckt werden ? ist die sprache deutsch ? oder klingen ?

2) sound designer ...
 das ausgewählte sprach-stück wird als lautgebilde untersucht ... welche klänge / eingriffe / effekte unterstützen die "künstlerische aussage" ? ist es möglich, etwas akustisch dazuzufinden ? eingriffe sind möglich in den zeitablauf (schnitte, umkehrung, zerstückeln, granular zerstäuben ...) und in den klang (raum, effekte, überlagerungen ...)

obwohl die arbeit mit sampler und tonband möglich ist, empfiehlt sich der zugang zu einem PC oder Mac mit audio-programmen wie cool edit (<http://www.cooledit.com/>), wavelab (<http://www.stat.stanford.edu/~wavelab/>), peak (<http://www.bias-inc.com/peak.html>), oder dgl ... erfahrung mit soundbearbeitung ist wünschenswert ...

die grenze zwischen sprach- und geräuschkomposition und musik ist fließend ... deshalb bitte etwas abstand halten ... kein sprechen zu CD-hintergrundmusik ... keine songs ... wenn musik vorkommt, dann künstlerisch verändert ... abstrahiert ... in fragmenten ...

mediengerechtes aufbereiten ... 80% von kommunikation ist non-verbal ... die restlichen 20% sind der text ... schnelle verständlichkeit ... wenn man will, dass der hörer verweilt und nachdenkt, muss man ihm schon einen guten grund geben ...

files aus platzgründen im mp3 format einschicken ... konvertierungsprogramme gibt's im internet (zB auf mp3.com) ...

kriterien zur beurteilung:

einfallsreichtum in inszenierung und klang-design ... dadaistische beiläufigkeit ... raffinesse in der textauswahl ... intensität in der darstellung ... emotional charge...
 erweckung von interesse und einführung ... anmutige placierung im akustischen raum ...

internetklasse 2001 „micro poerty“ electro-akustische gedichte

vorlesung



curd duca micro poetry.
 elektro-akustische gedichte.

[news](#)
[übung](#)
[teilnahme](#)
[alle beiträge](#)
[vorlesung](#)
[forum](#)
[home](#)

vorlesung

2001 09 15 vortrag bei 'rund um die burg'

///

ein schlaffenland der stecker ... get ... connected ... mit ... dem chi ... das den erdball umpulst ...
 ein flirrender organismus ... ein spinnennetz ... aus elektronen ... ein dispositiv ... der macht ...
 es gilt genau wie in den sixties ... plug in ... turn on ... tune up ... top off ...

///

following inhalation people get immersed in bizarre non-euclidian dimensions ... or geometries ...

philosophical illumination ...
 shines on the nature ...
 of existence ...
 itself ...

///

ein militärisch industrieller ...
 kultureller komplex ...

als büttel des kapitals ...
 sind wir grausame wellenherrscher ...
 wir befähigen armeen durch das bezahlen eines schokoriegels ...

///

i felt once again that the "veil" was pulled back ... the cosmic joke revealed ... and that nothing solid existed ... i knew this is home ... it is where i really live ... it is where we all
 really live ... it is ... much more ... what we really are ...

///

die kunst ist ein teil der propagandaabteilungen und dient dazu ...
 allen seelischen gewissheiten ... den speer ... in die seite zu bohren ...

///

///

it was time to go outside ... i couldn't wait! the air ... the light ... the leaves ... the sky ... the clouds ...
 the grass ... the earth ... the animals ... everything ... took on a brilliance all its own ...

///

wir bewundern den groben geschmack des volkes ... um es zu bändigen bedient sich die Oberschicht einer kaste von dompteuren ... dompteur dreht den rücken ... es reißt ihn
 in stücken ...

///

///

wir schauen in den himmel ... vögel fliegen vorbei ... und wir bemerken ... jede kleine bewegung ... ihrer flügel ...
 wir sprachen darüber wie wir alle verbunden sind ... while planetary crimes are still being committed ...

///

... alle menschen sind gleich ... gott ist auch ein mensch ... er kennt keine religion ... ich kenne auch keine religion ... das ist die politik des dharma ... die begründung der
 moral ... im gewissen ... nicht im ungewissen ...

///

Klassen in englischer Sprache (digital/analogue)

digital



2001 **eduard escoffet (esp)**
title: voices on paper



2001 **christian ide hintze (aut) / renée gadsden (aut/usa) / gertraud marinelli-könig (aut)**
title: european loveletter



2002 **waris dirie (som)**
title: uncut & natural



2002 **ayu utami (ina)**
title: write a caption or a short story to a provided photo series



2003 **renée gadsden (aut/usa) + sabine scholl (aut/ger)**
(german / english)
title: memory and city



2006 **peter kislinger (aut)**
title: european kalevala

analogue



1993/04 **henri chopin (fra)**
(french / english)
title: poésie sonore et poésie graphique
performance with tape recorder and typewriter. "performance avec des magnétophones et des machines à écrire."



1993/09 **allen ginsberg (usa)**
title: mind writing slogans
writing as writing the mind. various slogans and exercises in transcribing the mind to page. writing the mind as it is.



1998/09 **nick cave (aus)**
title: the love song and how to write one
a practical investigation into the love song



1998 **anne waldman (usa)**
title: dharma poetics



2007 **anne waldman (usa)**
title: dakini poetics



2007 **sainkho namtchylak (sib)**
title: voice & sound



2008 **gabriel rosenstock (irl)**
title: fiaker haiku

LEBENS LAUF**Persönliche Daten: Name****Ekaterina Georgieva**

Geburtsdatum

08.06.1976

Geburtsort

Sofia, Bulgarien

Kontakt

eloquenta@gmx.net

Schul Ausbildung

1982-1990	Volksschule in Sofia
1990-1994	Modedesignschule
1994	Matura

Studium

1994 – 1996	Doppelstudium: Bau ingeneuer wessen - TU Sofia Public Relations - Freie Universität Sofia
1996 – 1998	Deutschlehrgang an der Universität Wien
1999 –	Fortsetzung des Studiums des Bau ingeneuer wessen -TU Wien
2001–	Studium der PKW / Fächerkombi. statt ausgewählte 2. Stud.Richtung Theaterwissensch/Kunstgeschichte An der Universität Wien
2008 –	Erasmusaufenthalt Fakultät für Journalistik u. Massenmedien, Universität Sofia
2009 –	Außerordentliche Hörerin an der Akademie der Angewandten Kunst

Berufliche Tätigkeit

Praktikantin und Seminarorganisatorin im Institut f.
Kinder- und Jugendlichenpsychotherapie der ÖAGG.

Freie Mitarbeiterin der bulgarische Tageszeitung
„Dnevnik“

Reporterin beim MMTV - Musik and More,TV Bulgarien

Seit 2008 Teilzeit angestellt - Architekturstudio
„Bulant - Wailzer“

Sprachkenntnisse

Deutsch – fließend im Wort und Schrift

English – fließend im Wort und Schrift

Russisch - fließend

Mazedonisch - fließend

Bulgarisch - Muttersprache