



Der Hammer
Die Zeitung der
Alten Schmiede
Nr. 26, 2. 08

Stadtinstitut für Literarische Forschungen

Der Satz Musen-Dialoge

Seit 1981 erschließt die Alte Schmiede einer Vielzahl von österreichischen und internationalen Autorinnen und Autoren die Möglichkeit, mit wissenschaftlichen und literarischen Kolleginnen und Kollegen in Form von Projekten unterschiedlichster Ausprägung über Themen, die für ihre literarische Arbeit von besonderer Bedeutung sind, in Wissens- und Erfahrungsaustausch zu treten. Zusammen mit den seit 1986 etablierten *Wiener Vorlesungen zur Literatur*, die der schriftstellerischen Welt- und Selbsterkennung gewidmet sind, ergibt dies eine umfassende Forschungstätigkeit, die hinfort unter dem Titel *Stadtinstitut für Literarische Forschungen* in die öffentliche Aufmerksamkeit gerückt wird.

Der Dichter und Ernst-Jandl-Preisträger **Michael Donhauser** hat in Form eines Projektes zwischen November 2007 und Jänner 2008 einen elementaren Bauteil der Sprache und des Schreibens, den Satz, zum Gegenstand einer gemeinsamen Untersuchung erhoben. Der Hammer bietet eine Zusammenfassung dieses Projektes.

Die Schriftstellerin **Elisabeth Reichart** hat für Ende Februar ein Symposium einberufen, in dem untersucht werden soll, ob und in welcher Weise die »Musen« als Hüterinnen und Quelle künstlerischer Inspiration in den gegenwärtigen Zeiten erscheinen und wirksam sein können.

28. und 29.2.2008, jeweils 18 Uhr, Alte Schmiede: ELISABETH REICHART:
MUSEN-DIALOGE – 59. Autorinnenprojekt der Alten Schmiede
Symposium mit **THOMAS POISS** (Berlin) • **FRANZ JOSEF CZERNIN** (Rettenegg) •
ELISABETH WÄGER (Wien) • **ELISABETH von SAMSONOW** (Wien) • **BARBARA**
FRISCHMUTH (Altaussee) • **PETER ROSEI** (Wien) • **RAOUL SCHROTT** (Innsbruck) •
BODO HELL (Wien) • **DORON RABINOVICI** (Wien) • **EVELYNE POLT-HEINZL**
(Hirschwang) • **EUGENIE KAIN** (Linz) • **SABINE GRUBER** (Wien)



Der Satz

(56. Autorenprojekt der Alten Schmiede, konzipiert und durchgeführt von **Michael Donhauser**; November 2007–Jänner 2008)
Zusammenfassung und Zwischenkommentare:
Martin Kubaczek

Aspekte einer Satztheorie wieder mehr ins Gesichtsfeld zu rücken, dem widmete sich das von Michael Donhauser initiierte und gestaltete Autorenprojekt zum Thema »Satz«: In Sätzen denken wir, was in Sätzen und durch Sätze passiert, beschworen und ermöglicht wird, in ungelösten und unlösbaren Voraussetzungen, die in einer Reihe von Vorträgen, Lesungen und Konversatorien zu entziffern versucht wurden als einem vorläufigen Klärungswerk – als ein solches sah Wittgenstein seine Philosophie, nachdem er den »Tractatus logico-philosophicus« hinter sich gelassen hatte, dessen Arbeitstitel gelautet hatte: Der Satz.

Spiegelt er dort die Sachverhalte, so wird andererseits durch ihn vieles erst manifest: Sätze ordnen, sie suchen die Synthesis in Spruch und Widerspruch, als Satz und Gegensatz rhythmisieren sie und schließen die virtuelle Unend-

lichkeit der Nicht-Sätze aus. Hier wirkt die Lautstruktur bereits im Vorfeld der Semantik, mit der sie gekoppelt ist. Der Wortklang wird zum Echo auf den Sinn. In mehreren Vorträgen wurde so jeweils Reihung, Rhythmisierung und Anordnung betont, hin um ein ungewisses Zentrum: Die Kopula wurde als Souverän des Satzes dingfest gemacht, der von einer Position der Wildheit, von außerhalb der Gesetze, diese dirigiert und festschreibt. Der Satz zeigt sich so als Basisstruktur, wie immer ramponiert er sein mag.

Bei Michael Donhauser sind es das Lied und die Inversion, eine Störung der klassischen Satzform, die den Satz umspielen wie akzentuieren. Die Grundstruktur des Satzes wird weniger aufgebrochen als verschachtelt, umgestellt, sein Kippunkt wird, wie auf dem Hebelarm einer Waage, verschoben. Nur so kommt Bedeutung in den Satz: durch eine Akzentverschiebung, die etwas näher rückt, das sich eher als Vers- denn Satzform zeigt: Das Subjekt holt sich, was ihm nahe liegt, ans grammatische Herz. Der Impuls des Satzes (und sein Puls) werden sichtbar in der Umstellung und hörbar in der Intonation, der akustischen Geste. Unvollständigkeit, also elliptisches Sprechen, und Inversionen, Einschübe und Reihungen werden zu Gestaltungsformen, die innerhalb des Satzes ihre Gewichte lagern und melodische Kadenz bilden.



Auszug aus: **Michael Donhauser**

Welt und Wunsch: zum Satz

»Dein ist mein ganzes Herz«, und: »Dein ist mein schönstes Lied«, heisst es in der Operette mit dem Titel »Das Land des Lächelns« von Franz Lehár – der Text selber stammt von dem Librettistenduo Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda – auf diese doppelte Widmung, von Herz und Lied, folgt dann, nahezu als in einem Tauschhandel, die Bitte um einen sowohl ganzen wie auch schönsten Satz, denn der Text fährt fort, in der Folge, mit den Worten: »Oh, sag noch einmal mir: Ich hab dich lieb.« Der gewünschte Satz ist ein ganzer Satz, ein schönster vielleicht auch, zwar weniger wegen seiner Klanglichkeit, wohl aber wegen all dem, was er impliziert und verspricht, sofern er wahr ist.

(...) Ungeachtet all dieser Überlegungen bleibt der Satz »Ich hab dich lieb.«, ob nun wahr oder falsch, vor allem eines, nämlich grammatikalisch richtig, und diese Richtigkeit habe ich soeben in Anlehnung an das ganze Herz Ganzheit genannt, wie ich von einem ganzen Satz sprach. Doch so sehr in dieser Operette in ganzen Sätzen gesungen wird, steht die Ganzheit des einen Satzes, des gewünschten, in Frage, denn die, welche ihn sagen sollte, ist zerrissen, sie hat Heimweh, ihr Herz ist nicht ganz. Und es ist wohl auch die Unaussprechlichkeit jenes einen ganzen Satzes, welche dann andere Sätze hervorbringt und vor allem jenen einen anderen, welcher auf den Wunsch mit einem Wunsch antwortet, wenn nämlich die Geliebte singt: »Ich möcht wieder einmal meine Heimat sehn.« – vielleicht wäre ein Satz noch sagbar wie: Ich hab dich zwar lieb, doch ich kann es nicht mehr sagen, da ich nicht weiss, ob es in der Weise wahr ist, wie dies der Satz erfordert, um als gesagter wahr zu sein. Doch sangbar wäre ein solcher Satz wohl kaum noch, denn sein Schachtelbau entspricht nicht der Verzweiflung, welche im Lied eher nach Ausdruck denn nach Analyse der Seelensachlage verlangt.

Doch der Satz, noch einmal, »Ich hab dich lieb.« steht in dem Lied nicht für sich, sondern für einen Akkusativ, und zwar in dem Satz: »Oh, sag noch einmal mir:« – und das ist, nebst der schon erwähnten Implikation, nämlich dass der Liebessatz somit ein gewünschter ist,

auf einer ganz anderen Ebene von Bedeutung, nämlich auf jener des Melos. Denn »Oh, sag noch einmal mir: Ich hab dich lieb.« beschreibt einen Klangbogen und will einen Klangbogen beschreiben, was sich unter anderem an der ungewöhnlichen Stellung des Pronomens »mir« zeigt, denn dessen Verschiebung an das Ende der ersten Satzhälfte hat klanglich den Sinn, eben jenen Bogen zu spannen, also die Kadenz aufzuschieben, die Kadenz dem gewünschten Satz, eine Erfüllung als Entspannung vorwegnehmend, anzuvertrauen. Damit nun deutet sich eine Richtung an, in welche ich eine Weile nachdenken möchte, denn jeder Satz, jeder poetische zumindest, ist ein schöner insofern, als er ganz ist, doch nicht vor allem im Sinne von grammatikalisch richtig, sondern im Sinne von: in sich geschlossen. Er zielt nicht, nicht auf Widerspruch oder Bestätigung oder Nicht- beziehungsweise Befolgung, und dieses Nichtzielen ist bedingt von und Bedingung für seine Musikalität.

(...) Eng verbunden mit der Verständlichkeit ist die Frage nach dem Melos, die Deutlichkeit hingegen hat zu tun mit dem Rhythmus, denn so, wie Musik oft als Klang-Rede verstanden wird, ist umgekehrt möglich, dass mit einem poetischen Text oder Satz einer gemeint ist, der eine eigene oder auch eigenwillige Sprachmelodie oder einen ebensolchen Rhythmus aufweise – diese Auffassung stützt sich auf eine Evidenz und bleibt doch spekulativ oder vage, da die Metrik zur Beschreibung rhythmischer Formen nur so lange taugt, als diese Formen von ihrer Begrifflichkeit gleichsam vorgesehen sind, anderenfalls werden sie als freirhythmische einer Beliebigkeit überantwortet, welcher fatalerweise das Geschriebene oft auch entspricht. Was die Melodik eines Satzes betrifft, so ist der Sachverhalt daselbst nicht einfacher, sodass ich mich hier einstweilen auf die vom musikalischen Satz übernommene Beschreibung beschränke, welche Satz und Melos insofern verbindet, als sie Satz auch als *melodischen Teil* definiert oder den harmonischen Aspekt einer Komposition mit dem Satz identifiziert – denn tatsächlich, denke ich, sind Satz und Melos eng aufeinander bezogen, und ich meine damit nicht nur eine Art Sprachmelodie, welche mehr oder weniger hörbar einen Text erklingen lässt, sondern verstehhe Melos als den Träger schlechthin dessen nämlich, was als Satz eine »gewisse Länge« und damit Form erreicht.





MICHAEL DONHAUSER, *1956 in Vaduz, lebt in Wien und in Maienfeld (Schweiz). Lyrik, Prosa und Übersetzungen (u. a. Rimbaud). Neueste Publikationen: *Vom Schnee* (2003); *Vom Sehen* (2004); *Ich habe lange nicht doch nur an dich gedacht* (2005); *Schönste Lieder* (2007).

WERNER HAMACHER, *1948, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Frankfurt, Distinguished Global Professor an der New York University. Gastprofessuren u.a. an der Yale University, der FU Berlin, der Ecole Normale Supérieure in Paris. Seine Arbeiten liegen im Grenzgebiet zwischen den Literaturwissenschaften und der Sprach- und Geschichtsphilosophie, im Bereich der Ästhetik und der Hermeneutik.

Was aber wären Basissätze? Fragt Ulf Stolterfoht und greift damit eine philosophische Problemstellung auf, in der auch das poetische Bewusstsein arbeitet, wenn er unlösbare Grundfragen im Wechselspiel von Sprache, Denken, Wirklichkeit noch einmal prüfend nachgeht und durch diesen Klärungsprozess zu einer Positionierung seines Schreibens innerhalb der a-priorischen Setzungen der Wittgensteinschen Abbildtheorie gelangt.

Auszug aus: **Ulf Stolterfoht**

Nicht-darstellende Sätze

(2) (...) Denn wenn ich mir mit Mühe eine Logik jenseits der Sprache vorstellen kann, so scheint mir die Vorstellung einer Welt jenseits der Sprache unmöglich zu sein – was für mich zur Folge hat, daß die Satzform die Ordnungen der Welt nicht nur abbildet oder aufweist, sondern daß der Satz der Welt ihre Form vorgibt, indem er ihr seine Struktur aufzwingt. Für diese Verschiebung des Kräftegleichgewichts spricht noch etwas anderes, zumindest dann, wenn man bereit ist zu trennen zwischen Sprache und Welt. Was uns die Erkenntniskritik seit den Vorsokratikern lehrt, ist doch vor allem dieses: daß wir bis heute keinen blassen Schimmer davon besitzen, was wir uns unter »Welt« vorzustellen hätten, daß wir jedoch unseren Problemen, unserer Ahnungslosigkeit sprachlich, in Sätzen die filigransten Formen zu verleihen vermögen. Falls nun tatsächlich auch daraus auf eine Vorgängigkeit der Sprache gegenüber der Welt zu schließen wäre – was ich fest glaube –, warum geben wir dann einer als sprachlich konstituiert erkannten Welt nicht im Satz eine Form, die sie für uns handhabbar macht?

(3) (...) Wenn wir uns die Welt als etwas vorstellen, das nicht der Sprache bedarf, um so oder so oder wie auch immer beschaffen zu sein, bzw. um überhaupt zu sein, uns aber gleichzeitig den Satz als etwas vorstellen, das die »tatsächliche« Struktur der Welt in gleicher Weise aufweist, dann betreten wir den Bereich der Metaphysik. Wenn wir aber der Sprache weltkonstituierende Kraft zubilligen und dem Satz die Macht, der Welt seine syntaktische Struktur vorzuschreiben, sind wir wieder bei der Ausgangsfrage gelandet: warum bauen wir uns dann keine unproblematischere Welt?

Ganz einfach deshalb, weil es uns unmöglich ist, den Satz so weit zu entfunktionalisieren, daß er sich auf sein Kerngeschäft: Welt machen und gestalten – konzentrieren könnte. Mir scheint es wirklich so zu sein, daß wir den Satz erst aus seiner Darstellungs- und Aussagepflicht entlassen müssen, wenn es uns ernst ist mit einer syntaktisch determinierten Welt, die sich dann ja auch als eine durch Sätze veränderbare erwiese. Die Indienstnahme des Satzes als Aussagesatz, als Darstellungs- und Abbildungsinstrument muß aber notgedrungen von der Sprache als etwas der Welt Nachgeordnetes ausgehen und dementiert die konstitutive Kraft der Sätze, auch und gerade dann, wenn sie sie ihnen zuspricht.

(4) Nirgendwo im Tractatus unterscheidet Wittgenstein zwischen Sätzen der Alltagsrede, der wissenschaftlichen Rede usw. und den Sätzen der Literatur. Entweder deshalb, weil er literarische Sätze von vorneherein als kategorial verschieden und ausgeschieden verstanden wissen will, oder weil er, was ich vermute, gar keinen Grund hat zu unterscheiden – für Sätze im literarischen Kontext hätten die gleichen Anforderungen zu gelten wie für alle anderen: Wohlgeformtheit, Wahrheitswert, Kontingenz, und es hätte sich, in einem etwas schwächeren Sinne als oben, um Aussagesätze zu handeln. Mir scheint es, wenn auch aus anderen Gründen, tatsächlich völlig egal zu sein, welchem Kontext ein Satz entstammt, ganz im Gegenteil käme es mir sogar dumm und für die Literatur verhängnisvoll vor, wollte man diese Trennung vollziehen, nur hätte man dann die Kriterien noch einmal neu zu definieren:

»Aussagesatz« soll, nicht so verschieden von der Wittgenstein'schen Verwendung, eine rein grammatikalische, strukturelle Bedeutung haben, also etwa in Opposition zum Fragesatz stehen, es spielte aber, wohl im Gegensatz zu Wittgenstein, keine Rolle, ob darin tatsächlich etwas (über etwas) ausgesagt würde – und schon gar nicht, was. (Die Möglichkeit, auch Fragesätze, jeden Satz als Aussagesatz zu verstehen, bleibt hier, um die Verwirrung nicht noch weiter zu steigern, ausgespart.)

»Wohlgeformt« soll heißen: beliebig ramponiert, aber noch als Satz zu erahnen.

»Wahrheitswert« gäbe es nur noch einen – wie könnte ein Satz, der seine eigenen Wahrheitsbedingungen erst konstruiert, falsch sein?

Und »kontingent« bezöge sich nur noch auf die Möglichkeit der Realisierung eines Satzes, z.B. dieses Satzes und auf die Nichtrealisierung eines anderen ...

(5) Dieses Konzept des nicht-darstellenden Satzes klingt, weit hergeholt oder nicht, für mich nach einem großen Zugewinn an nicht nur sprachlicher Freiheit, nichtsdestotrotz weist es auch (mindestens) zwei Pferdefüße auf: für die Alltagsrede den der zweifelhaften Praktikabilität – man hätte sich immer erst grundsätzlich zu verständigen, über welche Welt man jetzt, in diesem Moment, eigentlich spricht, während sich die Welt mit jedem geäußerten Satz schon wieder verändert hätte – ein Hase-und-Igel-Spiel, das vielleicht noch zu verschmerzen wäre. Schwerwiegender scheinen mir die Einwände bezüglich der Literatur, im besonderen der Lyrik zu sein. Der permanente Prozeß der Welterzeugung durch Sprache hat, ernst genommen, etwas zutiefst Autoritäres, und auch wenn es erkenntnistheoretisch redlicher bis zwingend erscheint, die konstruktiven Qualitäten doch zumindest mit ins Kalkül zu ziehen, so fiele mir die Wahl schwer, müßte ich mich zwischen den Anmaßungen der Weltneuschöpfung und denen der Darstellung und Deutung entscheiden. Klippe umschiff, Boot geht trotzdem unter. (...)





Die produktive Krise und das andauernde Dilemma, ständig an der Grenze des Unmöglichen im Denken zu denken, findet sich auch bei Hamacher ins Zentrum gerückt: In einer spiralförmigen Bewegung kreist sein Vortrag um die Beziehungsstruktur im Satz. Anhand der Positionen von Aristoteles und Hobbes folgt Hamacher den Prinzipia der Kopula »esse«, die zwar über sich selbst nichts aussagen kann, aber an ihrer relativen Bedeutungslosigkeit erst die Bedeutung aller anderen Wörter aufgehen lässt, hin zu einer Flucht aus Sätzen: Zusatz zu Zusatz zu Zusatz reihe sich die offene Struktur einer unendlichen Extension. Als Anreihungssegment werde der Satz zur fortsetzungsbezüglichen Hypertaxis, zur unendlich fortsetzbaren »Fuge von Fugen«: Die Synthesis des Satzes ist dann eine Verbindung in einem Medium, das jede streng determinierte Verbindung verweigert. »Sie ist, was sie am wenigsten sein soll, eine Krisis.«

Auszug aus: **Werner Hamacher**

Hypertaxis (Ansatz)

Für Aristoteles und seine Schule gibt es kein unstrittiges Merkmal für die Existenz dessen, was in einer logischen Proposition behauptet wird; ihre einzige, prekäre, Sicherung liegt für ihn in der internen Kohärenz der Aussagen und jener Kohärenz zwischen Aussagen und Ausgesagtem, die durch das syntaktisch-symbolische Verhältnis zwischen Sprache und Erfahrung möglich wird. Hobbes dagegen kann ein solches Merkmal der Existenz angeben: es ist, paradox, die Tilgung aller Merkmale. Da das *esse*, das den Aussagen ihren Grund gibt, den Charakter der *accidentia* hat, ist jede Aussage und überhaupt jede sprachliche Äußerung in genau dem Maße existenz-gerecht, in dem sie hinfällig ist. Aussagen müssen sich also nicht eigens bestimmten Sachverhalten anmassen, um ihnen zu entsprechen: sie entsprechen ihnen, und sind im Sinn der Korrespondenz-Theorie wahr, indem sie mit den gemeinten Sachverhalten zusammen zerfallen. Existenz ist, was ausfällt. Indem die Sprache in jedem Detail dem Sturz der Sache folgt, wird sie zu einem Satz, der das *esse* der bloß logischen *essentia* in das *esse* der *existentia* übersetzt und in dieser Übersetzung – denn der Satz ist Hypertaxis als, unendliche, Transition – zum Satz in die Existenz wird. Er ist Satz *über* die Existenz, indem er *mit* ihr zerfällt. (...)

Wie Hobbes ihn konstruiert, kann der Satz nur aus seinem Destruktionsgefälle sprechen. Ähnlich wie im *Leviathan* der Souverän die zivile Ordnung des *commonwealth* nur dann sichert, wenn er selbst, von ihr ausgenommen, im Stand der Wildheit bleibt, ist das *esse* des Hobbes'schen Satzes nur dann Grund der Rede, wenn es von ihren logischen Regeln nicht eingeschlossen werden kann. Es gibt kein *esse* des *esse*, kein Sein des Seins. Das heißt aber, der Grund des Satzes hat selbst keinen Grund, sein Sein ist regellos, wild, in keiner formalen Sprache haltbar, imprädikabel, ein *ens* nur als Ruin, *transcendens qua cadens*. Es ist das ausgelassene und sich auslassende Sein, von dem zunächst nicht mehr gesagt werden kann, als daß es jeweils *über* sich *hinaus* oder *unter* sich *hinweg* ist. Damit ist aber auch, und über den Horizont von Hobbes' Theorie hinaus, gesagt, daß es keinen geschlossenen oder abschließbaren Satz von Sätzen, keinen Satz über Sätze überhaupt, keinen Meta-Satz, sei er deskriptiv oder präskriptiv, und keine Meta-Sprache gibt, die die Konstruktionsregeln von Aussagen vollständig in sich versammeln könnte. Satz ist, was über seine jeweils erreichte Einheit oder Gesamtheit hinausgeht, und darum von ihr und sich selbst

abfällt. Er ist keine Zusammenstellung in der synthetischen Syntax, keine bloße Anreihung indifferenter Ausdrücke in der Parataxis, keine Unterordnung unter eine regierende Prädikation in der Hypotaxe, sondern Hypertaxe, die jeweils über eine gegebene Ordnung und ihre Konkordanzregeln hinwegsetzt und deshalb von jedem formal-logischen Regime abtrünnig werden muß.

Der Satz spricht allein als Hypertaxe und Apostasie, allein so, daß seine Extensionen nur durch weitere Extensionen, seine Ausfälle nur durch andere Ausfälle, aber nie durch einen Fall unter Regeln gefüllt und ergänzt werden können. Wenn es dennoch eine logische Syntax und Grund-Regeln zur Sicherung ihres Baus gibt – und wenn deren Logik bisher, kalkuliert und mechanisiert, ungeheure Triumphe im Kampf für Konstanz und Konformismus verbucht hat und zu verbuchen vermutlich nicht aufhören wird –, dann wird das mit den Argumenten von Hobbes, sie stehen hier als ein historisches Beispiel unter vielen verschiedenen, dadurch erklärbar, daß darin die Hinfalligkeit, und zwar die innerlogische nicht weniger als die außerlogische, die der logischen Inkonsistenz nicht weniger als die der baren Existenz, zwar nicht *enthalten* und *sistiert*, aber doch *aufgehalten* und verzögert wird. Das *ens* wendet sich als *cadens* von sich ab, aber da seine *accidentia* nicht anders denn als Abwendung – und somit auch Abwendung von sich – ›ist‹, gehören auch die Gesetze der logischen Syntax noch zu den Spielarten der Akzidentalität des *esse* und jedes Satzes, der auf es baut. Der Satz also wendet sich, und ›ist‹ nichts anderes als eine Wendung von sich. Indem er sich logischen Gesetzen fügt, wendet er den Zerfall ab, den er mit jedem Wort und am deutlichsten mit seinem Grund-Wort *esse* riskiert: Er ist ein Apotrop jener *accidentia*, die ihn befallen hat, sobald er Satz ist. Wenn er aber seine Gesetze – und zwar schon in ihrer Statuierung – verletzt, so wendet er wiederum den Zerfall ab, der ihn als essenziell tautologisches Gebilde bedroht, das zwar Aussageformen sichern, aber nichts mehr festhalten kann, worauf sie anwendbar sind. Jeder Satz ist ein fälliger Satz – ein Satz im Fall, und sei er horizontal –, aber er *hält* sich *im* Fall –: fällt und zerfällt in viele Sätze, ist Sätze-Satz, pluri-propositional, ad- und apositional – hält sich und hält sich im Fall zurück, hält ihn in sich auf – der Satz seines Falls ein Held –: deshalb als Halten und Fallen, als Festhalten ein wandrender Satz-Rand, ein Absatz im Satz, eine Stufe. Der Satz – Kadenz-Karenz.

Die doppelwendige Logik von Hobbes', aber nicht nur seiner, Satzphilosophie läßt sich, kurzum, auf die Formel, die Afformel bringen: Der Satz ist eine Selbst-Abwendung, ein Auto-Apotrop, eine Katastrophe der Sprache. Die Formel besagt, daß jeder Satz nicht nur eine Grenze zieht und sie zugleich durchstößt, sondern daß er sich selbst *als* diese Grenze zieht und durchstößt. Er ist, ob Zug oder Stoß, sein eigener und darin uneigener, sein vielfältig gebeugter, gefältelter oder gerissener, sein abschüssiger Rand: Außen ohne Außen und Innen, sich selbst äußerlich und nur deshalb, und jeweils halb, selber das, wovon er bloß zu sprechen und woran jeder Sprechende bloß zu denken vermeint: Jeder, wie auch verhalten, ein Existenz-Satz in seiner Selbst-Deklination, sui-adversativ, fast ein Vers.





BARBARA KÖHLER, *1959, lebt in Duisburg, arbeitet mit Texten und Installationen. Zuletzt erschienen ihre Beckett-Übersetzung *Trötentöne/Mirlitonrades* (2005) und die Stein-Übertragung *Tender Buttons/ Zarte knöpft* (2004) und *Niemands Frau. Gesänge* (2007).

CORNELIA VISMANN, *1961, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Max-Planck-Institut für Europäische Rechtsgeschichte in Frankfurt/ Main; Forschungsschwerpunkte Archäologie des Rechts, Rhetorik und Medien des Rechts, Recht als Kulturwissenschaft. Publikationen: *Urteilen/Entscheiden* (Herausgabe mit Thomas Weitin, 2006); *Akten. Medientechnik und Recht* (2000); *Widerstände der Systemtheorie* (Herausgabe, 1999).

Vismann macht deutlich, wie sehr die Rechtsdiktation im Verständnis von Mündigkeit und Herrschaft, Ohnmacht und Sprachzuteilung vorgeht, was in Diktion und Idiomatik evident wird: Das Recht verpflichte seine Subjekte aufs Wort. Die Vernommenen sind dagegen Satzlose, verurteilt zum Stottern, Parataktiker vor dem Gesetz. Wort um Wort anhäufend sind sie Bittsteller. Die Regel des Rechts hat die sprachliche Form des Satzes, linguistische und juristische Struktur erscheinen reziprok: Ein Subjekt zielt mit seinem Prädikat auf ein Objekt, das Prädikat kennt nur Täter und Opfer.

Auszug aus: Cornelia Vismann

Rechtssätze

Rechtssätze sind Sätze, die gebieten und anordnen, die sagen, wie es ist oder jedenfalls sein soll. Sie setzen und verneinen nicht etwa. Negative Sätze indes meidet das Recht. Sie können schließlich nicht das Fundament einer Ordnung bilden. »Denn Sätze, die nur (negativ) bestimmen, wie sich die Dinge *nicht* zueinander verhalten bzw. verhalten sollen, lassen sich unendlich viele bilden. Auf eine unendliche Vielzahl von Sätzen läßt sich aber nicht eine *Ordnung* gründen [...]. Seinem Wesen nach ist der Satz daher bejahend, ist er *Zuordnung* (und nicht *Abordnung*).«¹ Dieser Logik von Zu- und Abordnung entsprechend spaltet sich der Rechtsatz in Zu-Satz und Ab-Satz. Ein Satz des Rechts ist überhaupt erst – von seiner Genese aus betrachtet – das, was aus Zusätzen und Absätzen hervorgeht. Was er werden soll, wird in Zusätzen formuliert; was er nicht ist, wird in Ab-Sätze verbannt.

Absätze verhalten sich zum positiven Satz wie der Fall zum Abfall. Gerade die beiseite geschobenen Sätze, die stören und irritieren, sind jedoch für jede Form von Ordnung konstitutiv. Eine Betrachtung der Rechtssätze kommt daher nicht umhin, bei den Absätzen zu beginnen: Absätze sind typografisch betrachtet Leerzeilen, die den dastehenden Sätzen erst eine Form geben. Sie zeugen von jenem unbeirrbaren »Willen zur Schachtel«, den Egon Friedell in den Gliederungseinheiten aller Künste am Werk sieht. »Wir verlangen, daß ein Gedicht Strophen, ein Drama Akte, eine Symphonie Sätze, ein Buch Absätze habe, sonst fühlen wir uns sonderbar gequält, befremdet und ermüdet.«²

Ob Qual, Fremdheit oder Ermüdung – als Jurastudenten der Rechtsfakultät in Bologna im 11. und 12. Jahrhundert der Stoff vermittelt werden sollte, war man bemüht, die Fülle an Rechtsfällen samt ihrer vielfältigen, oftmals einander widersprechenden Lösungsvorschläge, die in den Digesten versammelt war, in eine handhabbare Ordnung zu bringen. Dazu führte man die Absätze ein. Sie hatten die Funktion, eine Satzgruppe zu markieren und diese mit einer Parallelstelle aus demselben Text in Verbindung zu bringen. Ein Zeichen, das heute als Paragrafenzeichen bekannt ist, soll lange vor Erfindung des Pfeils dafür gesorgt haben, die Nutzer der Digesten auf den richtigen Pfad der jeweiligen Querverweise zu schicken³.

Beim Wort genommen bedeutet ›paragrophos‹ Danebengeschriebenes. Und tatsächlich beließ man es nicht bei dem diakritischen Zeichen, um den Text der Digesten dem Willen zur Schachtel zu unterwerfen. Die italienischen Rechtsgelehrten des Mittelalters schrieben auch ihre eigenen erläuternden Sätze an den Rand der Digestenhandschriften. So waren die Sätze der Digesten also durch zwei Satzarten gegliedert, durch Absätze (Querverweise) und Zu-Sätze (Kommentare). Allegation und Glosse lauten die beiden Fachausdrücke dafür.

Bald schon kam ein weiterer Satztyp hinzu, der Merksatz. Gebildet wurde er in einem dialektischen Verfahren. Ein Satz aus den Digesten wurde mit einem Satz aus einem anderen der überlieferten Texte des römischen Rechts konfrontiert. Trat dabei ein Widerspruch zutage, wurde dieser durch ein Hin und Her aus Satz und Gegensatz aufgelöst. Daraus wurde der positive Satz synthetisiert, der nicht in Widerspruch zu anderen Sätzen des Rechts stand und auch in Zukunft nicht geraten sollte.

Dieser bis in alle Ewigkeit über jeden Widerspruch erhabene Satz der Sätze wurde ›Sentenz‹ genannt. Darin steckt die Silbe *sin*, wie in Sinn. Der Sinn ist das Ergebnis eines syllogistischen Verfahrens zur Tilgung sinnloser, weil widersprüchlicher Sätze. Von regelrechten »rechtsgelehrten Turnieren«⁴ einer solchen Sinnproduktion wird berichtet. Sie brachten die Sentenzen hervor, die dann in sogenannten Brokardiensammlungen aufbewahrt wurden. Ihren eigentümlichen Namen sollen diese Sammlungen juristischer Merksätze übrigens aus der Verschmelzung der Laute ›pro‹ und ›contra‹ erhalten haben.

Wenn Sentenzen den Satz gegen das Sinnlose absetzen, gegen die Unendlichkeit negativer Sätze, sind sie Schließungen, Schlußsätze und Endurteile, *sentences*. Eine weitere Bezeichnung für Sentenz ist daher nicht zufällig Klausel (Quint, 8, 5, 13). – Der Satz, *the clause*, die Klausel bringt den Satz des Rechts in die Nähe von verurteilenden Sätzen und Gefängnissen. Das christliche Rom verlautbart solche Endurteile, apodiktische Sätze, die keinen Widerspruch dulden, bis hin zu dem noch heute bekannten, selbstreferentiellen Satz: »Hat Rom gesprochen, ist die Sache beendet« – *Roma locuta, causa finita*. Dieser ultimative Schluß- und Schließungssatz soll auf Augustin zurückgehen, der 417 ein Verfahren gegen den Pelagianismus – eine Lehre zur Selbsterlösmöglichkeit von der Erbsünde – betrieben hatte, das wie alle Häresieverfahren numerierte Sätze (und nicht etwa Meinungen) zum Gegenstand hatte. In einer Predigt spricht Augustinus über den Ausgang dieses Kirchenprozesses, in der auch der Satz fällt: »Die Sache ist beendet [*causa est finita*], wenn doch nur auch der Irrglaube irgendwann zu Ende wäre.«⁵

- 1 Sabine Wesser, »Der Rechtssatz«, in: *Rechtstheorie* 37 (2006), 257-305, 260.
- 2 Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 155.-162.Tsd. 1996, 59.
- 3 Christian Ahcin, Claudia Carl, »Der Paragraph – ein obskures Subjekt des Rechts. Zur Geschichte eines Zeichens«, in: *Juristen-Zeitung (JZ)* 1991, 915-917.
- 4 Detlef Liebs, »Rhythmische Rechtssätze«, in: *JZ* 1981, 160-164, 161.
- 5 Zit. ebd., 164.





Auch für Barbara Köhler äußert sich lyrische Sprache am Konjunktivischen, das Gegensätze eher als Folgen, denn als sich ausschließen- de Widersprüche begreift. Nicht das herrische Wort oder die Wahrheit und Falschheit von Sätzen, sondern (worauf auch Hamacher bei Aristoteles hinweist) die Bitte kennzeichnet die Satzstruktur einer verwobenen Dichtung, die dem Gegenüber Optionen zugesteht und sich Alternativen beugt, so erst Räume eröffnet. Sätze schließen nicht, sondern zeigen Relationen auf, sind also »Relativsätze«, vielfach verwoben knüpfen sie Verbindungen, lösen diese aber auch wieder auf, wie der Mythos von »Penelopes Web« zeigt, wenn diese Nacht für Nacht das Tags so Gewobene wieder trennt.

Auszug aus: Barbara Köhler

SPELL BOUND

Wo der Satz A sagt, sagt der Gegensatz nicht etwa B, denn wer A sagt, muss, wie wir wissen, auch B sagen; der Gegensatz sagt $(A \wedge \neg A)$. Der Gegensatz könnte auch $(A \wedge B)$ sagen, denn B gehört zu den 25 möglichen $\neg A$ unseres Alphabets; der Satz aber sagt immer A, auch wenn er B sagt oder C oder Z. Wo der Satz oder sagt, sagt der Gegensatz und, aber sagte schon Aristoteles es sei unmöglich, dass etwas sei und zugleich nicht sei, also $A \vee \neg A$, sagt der Satz vom Gegensatz $\neg(A \wedge \neg A)$. Der Satz negiert den Gegensatz, von seiner Seite her ist dies Verhältnis ein ausschließliches, kann es nur einen geben, an einem Ort, zu einer Zeit nur 1 Position, Proposition – während das Verhältnis auf Seiten des Gegensatzes einschliessend, jedoch auch offen erscheint: der Satz ist Teil des Gegensatzes, was umgekehrt nicht zu gelten scheint. Der Satz tut, als könnte er ohne Gegensatz existieren, als könne alles ohne Gegensatz sein, gäbe es für alles einen Grund, jenen zureichenden Grund, eine letzte, erste Voraussetzung, auf die sich alles zurück führen liesse und aus der alles folgt, ob wir sie nun kennen oder nicht, noch nicht, ob wir sie urknall nennen oder Gott... Denn schon der Satz ist eine Folge: von Wörtern in der Zeit, von Zeichen auf dem Papier, wo wer zwei sagt, 1 gesagt haben muss, wenn er zählen will. Der Satz hat einen Anfang und der wird in Europa groß geschrieben: die Initiale, auf die alles weitere folgt. Der Satz hat ein Ende, dafür steht der Punkt. Die Folge ist eine lineare, und auch wenn mancher Satz etwas schnörkelt, bevor er zum Punkt kommt – auf diesen Punkt aber kommt er, kommt es an. Auf dieses ausdehnungslose, nulldimensionale vorgestellte Gebilde, worauf auch ein Strich oder ein Haken gesetzt werden können, um der Bewegung der Sprechenden Stimme zu entsprechen: der Punkt, Zeitpunkt, an dem ein Satz endet, der Folge eine andere Folge, ein nächster Satz folgt.

(...)

Der Satz jedoch tut, als könne er ohne Gegensatz sein, könne er den Gegensatz ausschliessen. Der Satz tut: als sei er ein Subjekt. Ein Agens, ein Täter, als handle er selbstbestimmt: all das kann der Satz sagen – wenn wir ihn lassen. Wenn WER? Im Satz hat das Prädikat alle Argumente auf seiner Seite; es hat zwar zwei Seiten, aber starken Verben genügt auch ein Argument: das Subjekt. Subjekt und Prädikat bilden eine Tateinheit im Satz, die als von Sender und Empfänger unabhängig gesehen wird, wofür kein Personalpronomen 1. und 2. Person beteiligt ist; der Satz steht so für sich, abgelöst von seinen Umständen auf einem zureichenden Grund, rein weissem Papier, er scheint nur für sich zu sprechen, eine selbständige Sache zu sein. Der Satz hat auf einmal etwas zu sagen, er macht uns Mitteilungen: über Gott und die Welt und alles, was der Fall ist...

ES REGNET. Lateinisch: *pluit*, ein einzelnes Wort, im ungarischen zb gibt es dafür drei, da fällt das fallende: *esik* az *esö*, fällt das Subjekt auf, das sich im lateinischen Verb verflüchtigt hat und vor das Deutsche als Nullstelle stellt, als Pronomen, das für kein Nomen steht: das es, das es nicht gibt. Aber es ist ein Subjekt. Es ist ein Wort, es sind zwei Buchstaben, es steht für nichts anderes und hat nicht einmal Beine: aber es geht. Geht als Gabe, als habe es einen Grund. Als sei es einer: ein zureichender Grund für einen Satz. Und was tut es dem Satz, tut es mit ihm, tut er und wer mit wem?



THOMAS SCHESTAG, *1956, lebt in Frankfurt und Chicago. Privatdozent für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Frankfurt, Visiting Professor u.a. an der Northwestern University Chicago. Übersetzungen aus dem Französischen, neueste Veröffentlichung: *Die unbewältigte Sprache. Hannah Arendts Theorie der Dichtung* (2006).

ULF STOLTERFOHT, *1963, lebt in Berlin. Publikationen: *Fachsprachen I–IX* (1998); *Fachsprachen X–XVIII* (2002); *Fachsprachen XIX–XXVII* (2004); *Traktat vom Wiedergang* (2005); *holzrauch über heslach, ethnographisches Langgedicht* (2007). Übersetzte zuletzt Gertrude Stein: *Winning His Way. A Narrative Poem of Poetry / wie man seine art gewinnt. ein erzählgedicht über dichtung* (2005).

MARTIN KUBACZEK, *1954 in Wien. Studium der Violine an der Musikakademie Wien und der Germanistik und Philosophie an der Universität Wien. 1990–2006 Lehrtätigkeiten an mehreren Universitäten in Japan. Zahlreiche Studien zur österreichischen Literatur. Lebt seit 2002 wieder in Wien. – Publikationen: *Poetik der Auflösung*, Oswald Wieners »verbesserung von mitteleuropa, roman« (1992); *Somei*, Texte (1997); *Hotel Fantasie*, Roman (1999); *Strömung*, Erzählung (2001); *Amerika*, Roman (2002).

Die bei Köhler vorgewiesene Relativität und Reziprozität fand sich auch in Schestags Untersuchung der Sprachführung Newtonscher Gesetze: *Die Erde fällt dem Körper zu wie dieser jener; und wie ein Finger die Kugel anstößt und ins Rollen bringt, stößt diese ihn zurück. Anhand der wortgeschichtlichen Analyse ging Schestag so dem ursprünglichen Doppelsinn des Fallens nach, der noch in Hölderlins »Man kann auch in die Höhe fallen« sichtbar wird, und zitiert dessen »Grade der Begeisterung auf der unendlichen Stufenleiter der Wonne der Dichter«. Wie schon bei Donhauser wird hier ein Wort sichtbar und in der Abweichung Thema: Schönheit. Aber erst der »stille Sinn« des *sensus communis* sei es, der uns den möglichen Gefallen der Regellosigkeit erlaube, mit der wir uns hinwegsetzen über den Satz als Ordnungsinstanz und uns den Anziehungs- und Fliehkräften, wie auch denen der Abweichung überlassen.*

Auszug aus: **Thomas Schestag**

Gefallende Urteile

Gewöhnlich ist die Natur ungewöhnlich, fast wäre man versucht zu sagen, *unnatürlich*, das ist ihre Signatur. Kant aber findet für diese Signatur einen andern Namen. Den Ausfall eines berechenbaren Grundes (und Grundsatzes) für die Dazwischenkunft der Abweichung, des Falls vom Fall, die Ungewißheit darüber, was *Fallen* heißt, die nicht nur das *ganze* Weltgebäude durchläuft und erschüttert, sondern den architektonischen und systematischen Zusammenhalt des Weltalls ruiniert, das kein *Gebäude* bildet, kompensiert Kant in der *Theorie des Himmels* zuletzt durch das Aufgebot des *Wohlgefallens*. Kant löst das ganze Weltgebäude in Wohlgefallen auf. Nicht der Natur, sondern eines *höchsten Urwesens* oder der *Gottheit*. »Die ganze Natur« hat, in Kants Worten, »eine allgemeine harmonische Beziehung zu dem Wohlgefallen der Gottheit«. Die *harmonia mundi*, ihr Verhältnis zum Wohlgefallen Gottes, schließt noch den Übergang des Kosmos ins Chaos ein. Weiter unten verdeutlicht Kant, in eine *Erwägung* gefaßt, »daß eben die höchste Weisheit, welche an der gemäßigten Bewegung der Planeten ihr Wohlgefallen gehabt hat, auch die Mängel nicht ausgeschlossen, mit wel-

chen sich das System endiget, indem es in der völligen Unregelmäßigkeit und Unordnung aufhöret. Die Natur, ohnerachtet sie eine wesentliche Bestimmung zur Vollkommenheit und Ordnung hat, fasset in dem Umfange ihrer Mannigfaltigkeit alle mögliche Abwechslungen, sogar bis auf die Mängel und Abweichungen, in sich«. Gott findet offenbar Gefallen am Auseinanderfall des *Weltgebäudes*. Bei genauerem Hinsehen fällt aber noch Gott, die Bestimmung eines höchsten *Oben*, aus der fassungslosen *harmonia mundi* aus. Denn dem Ausfall eines *Unten*, zuunterst gelegenen, zugrundgelegten Grundes und Grundsatzes, der den Ursprung des *Gravitationsgesetzes*, nämlich Herkunft und Ausrichtung des *Fallens* auseinander (und zusammen) setzte, entspricht der Ausfall der Bestimmung eines höchsten, zuoberst gelegenen *Oben* überhaupt, wahlweise *höchstes Urwesen*, *höchste Weisheit* und *Gotttheit* genannt, deren Verhältnis zur Welt, die fällt, der aber die Gewißheit darüber, was *Fallen* heißt, fehlt, Kant in nichts als Wohlgefallen legt. Der Ungewißheit über das *Unten*, weil offen bleibt, was *Fallen* heißt, entspricht die Ungewißheit über das *Oben*, weil offen bleibt, was *Wohlgefallen* heißt. Nicht anders als Newton, aber anders, bleibt Kant am *Fallen*, an der Ungewißheit darüber, was *Fallen* heißt, hängen, nämlich so, daß er Gefallen am Gefallen findet. *Fallen* und *Gefallen* spielen, verwickelt *ineinander*, wo sie zur Sprache kommen, am Rand der Unentfaltbarkeit zum Begriff, am Rand der Unnennbarkeit dessen, was *Fallen* und *Gefallen* nennen und benennen, am Rand des Auseinanderfalls der Sprache, die vom *Fallen* und *Gefallen* spricht; mit einem Wort am Rand dessen, was Kant auf der letzten Seite seiner *Theorie des Himmels*, vertieft in den Anblick des bestirnten, *eine unnennbare Sprache* nennt: (...)

Auf den letzten Seiten seiner *Theorie des Himmels* hatte Kant, am Rand des Horchens – in der Stille – auf das Reden einer *unnennbaren Sprache*, dies Wohlgefallen, das noch Gefallen am Ruin des Weltgebäudes einschließt, ausschließlich einer höchsten Gottheit zugesprochen. Die *Kritik der Urteilskraft* verpflanzt das Gefallen, seine Herkunftlosigkeit und Unausrichtbarkeit, ins Urteilen überhaupt. Jedes Urteil steht, wo es gefallen scheint, zur Disposition: grundlosem Gefallen ausgesetzt. Was im Geschmacksurteil *als* ein besonderes Objekt ab- und ausgesondert, aber *mitgeteilt*, weil *schön* genannt und also einem Prädikat unterworfen, *im Satz* vorzuliegen scheint, bleibt, weil es *schön* heißt, *sonderbar*. So auch das gefällte Urteil, in dem das Wort *schön* fällt, dem (wie jedem Wort) jede Bestimmung darüber, was *schön* heißt, abgeht: fehlt. Was bleibt, im Urteil, das gefallen – zu sein – scheint, bleibt aber *sonderbar*, ohne einem Begriff der Teilbarkeit des Beurteilten, ohne einem Begriff der Sonderbarkeit des Besonderen zu folgen. An diesem sonderbaren *without* findet das Urteilen Gefallen. Das Wort *schön* wird, im Geschmacksurteil, vom Gefallen am Ausfall der Bestimmung darüber, was *schön* heißt, begleitet: »Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren« (§8). Die Vorstellung der Schönheit geht jedem Begriff von ihr verloren. Alles Schöne weicht allem Schönen aus. Dem Finden, ohne *sich* zurechtzufinden, Schritt für Schritt, abweichend von allem, was *als* Schritt zählt, in dies Verlorengedenken, das aus jedem Wort jeder Sprache aufbricht, dem wachsenden Gefallen an der ausfallenden Sprache, entspringt, in den *Wanderjahren*, die Gabe des Erzählens. In jedem Erzähler aber lebt, wie Walter Benjamin an einer andern Stelle weiß, »eine Scheherazade, der zu jeder Stelle ihrer Geschichte eine neue Geschichte einfällt«: die das fallende Urteil so in Verzug zum gefällten, gefallenem setzt, daß sie jeden Satz und jeden Teilsatz, jeden Satzteil in ihm, ihrer Geschichte, jeden Augenblick um einen andern wie um andres als um andre *Sätze*, auftrennt. Sie öffnet, was sie aufhält, um die Sonderbarkeit *gefällender Urteile*.



Elisabeth Reichart: *Die verlassene Muse*

Der erste Satz in der Ilias, mit der die griechische Sprache bis heute unsere abendländische Literatur begründet, beginnt mit ihrer Anrufung: Göttin, singe mir nun ..., und die Odyssee: Nenne mir, Muse ...

Sprache schafft Realität – die Dichter haben die Musen erschaffen, ihre ganz privaten Göttinnen, anfangs nur ihnen gehörend. Eine Zeit, in der die Dichter (Sänger) Göttinnen erschaffen konnten, war eine kluge Zeit, die wusste, was sie brauchte. Die Ilias und die ihr vorausgehenden Heldenepen waren für den Übergang von Stammesgesellschaften, mit ihrer Fixierung auf ihre Ahnen, zu einer politischen Ordnung, die durch einen gemeinsamen Herrscher repräsentiert wird, von existentieller Bedeutung. Denn für die Menschheit war es ein kurzer Augenblick zwischen der Ilias – die von der Etablierung dieses Prozesses erzählt – bis zur Herausbildung der griechischen Demokratie. Der Olymp wurde zu einem wichtigen gesellschaftlichen Integrationsfaktor, der von den Dichtern verbreitet wurde.

Künstler und die wieder schreibenden Künstlerinnen sind nicht mehr eingebettet in eine gesellschaftliche Vereinbarung wie zur Zeit Homers, in der sicher nicht nur er (oder wer immer die Ilias und die Odyssee dichtete), sondern ebenso die Zuhörenden an die Musen glaubten. Das Bewusstsein hat wenige Wahlmöglichkeiten, es repräsentiert seine Zeit, nur manchmal reicht es über das Erreichte hinaus. Liegt es an dieser mangelnden Übereinstimmung, an dem Fehlen eines gemeinsamen Codes oder an unseren Texten, dass wir zur Unterhaltung dienen – und diejenigen, die nicht unterhaltend schreiben, zu nichts –, anstatt bedeutend zu sein? Deuten wir noch mit dem Wort?

Sollen die Bilder den Geist determinieren?

Der Schriftsteller – sucht er noch nach der Muse – irdisch, geistig?

Die Schriftstellerin – ist ihr der Mythos der Musen hilfreich oder abstoßend oder existiert er nicht?

Was verbindet uns mit den Rhapsoden?

Ist die Inspiration unsere Gemeinsamkeit über die Jahrtausende?

Thomas Poiss: *Musen pp.*

Woraus entspringt Dichtung? Warum sind nicht alle Menschen schöpferisch, warum sind es die Schöpferischen nicht immer? Was bewirkt diese Unterschiede und Übergänge? Lassen sie sich beeinflussen? Handelt es sich eher um intellektuelle oder emotionale Faktoren? Ist Dichten eine kulturelle Praxis oder muß man es als Verhaltensform des Lebewesens Mensch ansehen? Oder genügen einfach Wille und Ausdauer am Schreibtisch? Wenn all diese Fragen sich noch immer nicht klar beantworten lassen, dann ist es auch in einer Zeit, die aus vielen Gründen das Werk durch den Text, das Dichten durch das Schreiben ersetzt hat, legitim, die Frage nach der Inspiration neu zu stellen.

Diese Frage hat eine lange Geschichte, die ihren Ausgang bei den Musen nimmt. Hesiods »Theogonie«, die von manchen Forschern als ältester poetischer Text Europas angesehen wird, beginnt mit der Anrufung von Göttinnen, die das Problem des poetischen Anfangs durch ihren eigenen Gesang lösen oder eben zur Lösung dieses Problems erdacht, erfühlt, erlebt worden sind.

Abgeschlossen wurde die Geschichte der Musen aber spätestens mit Friedrich Schlegel, der notierte: »Alles von Musen pp. ist abgenutzt für Kunstsymbolik – sie muß ganz von den Künsten selbst genommen werden.« Wenn also die Musen heute anscheinend nur mehr im historischen Rückblick existieren, wenn Historismus, Literatursoziologie, Psychologie, Psychoanalyse, Surrealismus, Konstruktivismus, Strukturalismus, sprachanalytische Philosophie, Semiotik, Rezeptionsästhetik, Diskursanalyse und postmoderne Dekonstruktionen von Subjekt- und Autorbegriff überdies bewirkt haben, daß man in neuesten literaturtheoretischen Lexika und Handbüchern meist vergebens nach dem Begriff der Inspiration sucht, wenn also mit den Musen offensichtlich auch das theoretische Bewußtsein davon verlorengegangen ist, was mit Hilfe der Musen eigentlich dargestellt werden sollte, dann muß eben die Kunst selbst die Frage nach ihrem eigenen Ursprung neu stellen.

Für ein Symposium zu Quellen der Inspiration heutiger Dichtung bietet sich eine wechselseitige Befragung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, Dichterinnen und Dichtern, Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern an, um den Dialog über die Konzepte literarischer Produktion aus der Erfahrung der Kunst und der poetischen Reflexion zu erneuern: Welche Mächte, Kräfte und Faktoren übernehmen heute die Funktion der Musen? Gibt es Erfahrungen, die für die Poetik des beginnenden 21. Jahrhunderts charakteristisch sind? Haben wir plausible Antworten für den Fall parat, daß unversehens die Musen wiederkehrten und Rechenschaft darüber forderten, was in den letzten 2700 Jahren aus ihrer Gabe geworden ist? Wenn man sie nicht respektiert, können sie, glaubt man Hesiods Zeugnis, ganz schön ungemütlich werden.

LQ – Literarisches Quartier

28.2. Donnerstag, 18.00
LQ

ELISABETH REICHART: MUSEN-DIALOGE *Stadtinstitut für Literarische Forschungen – 59. Autorinnenprojekt der Alten Schmiede*
THOMAS POISS (Berlin) *Nicht Herr im eigenen Haus. Über einige Ursprungsmodelle von Dichtung* **Eröffnungsreferat** •
FRANZ JOSEF CZERNIN (Retteneck) *Als ob der Tod des Autors die Musen zum Leben erwecken könnte. Reflexionen zur Rhetorik der Personifikation* •
ELISABETH WÄGER (Wien) *Lieder aus Leinen* • **ELISABETH VON SAMSONOW** (Wien) *natürliche und technische musenküsse* •
BARBARA FRISCHMUTH (Altaussee) *Sprechen Musen Fremdsprachen?* • **PETER ROSEI** (Wien) *Mit Grüssen von de Chirico* •
 Einleitung und Moderation: **ELISABETH REICHART** (Wien)

29.2. Freitag, 18.00
LQ

ELISABETH REICHART: MUSEN-DIALOGE *(Stadtinstitut für Literarische Forschungen – 59. Autorinnenprojekt der Alten Schmiede)* **2. Abend**
RAOUL SCHROTT (Innsbruck) *ursprung und kontext des musenkultes am helikon ... ein reiseführer durch die mythen und geschichten ...* •
BODO HELL (Wien) *gnädig gestimmt* • **DORON RABINOVICI** (Wien) *Die Kinder der Mnemosyne* • **EVELYNE POLT-HEINZL** (Hirschwang) *Ein Fantasiereich für ein Pferd oder Wenn die Muse sich selber küssen muss. Vom Verblassen des Musen-Kollektivs* •
EUGENIE KAIN (Linz) *Keine Musen am Tankhafen* • **SABINE GRUBER** (Wien) *Musen und Antimusen - ein notwendiges Wechselspiel* •
 Einleitung und Moderation: **ELISABETH REICHART** (Wien)

Alte Schmiede Literarisches Quartier, Schönlaterngasse 9, 1010 Wien, Österreich, (0043-1) 512 44 46, www.alte-schmiede.at
Freier Eintritt bei allen Veranstaltungen in der Alten Schmiede