

H.C. ARTMANN  
UND DIE APOLITISCHE AVANTGARDE.  
EINE STUDIE ZUR PROTEISCHEN AUTORSCHAFT.

Heide Anna Maria Kunzelmann  
PhD Research Degree in German

September 2010  
Queen Mary, University of London

---

## **ABSTRACT**

This thesis seeks to provide an approach to the peculiarly hermetic works of the Austrian writer Hans Carl Artmann (1921-2000) by developing an analytical pattern of 'protean authorship'. The definition of this term by the example of Artmann's life and work is one of the main aims of this study.

The concept of the protean, derived from the psychological phenomenon first analyzed in 1993, describes a specific human existence devoid of biographical and emotional stability but, at the same time, cunningly capable of developing several existential strategies to compensate these shortcomings. The concept of the protean author reflects these strategies. Protean authors are instable and highly unreliable narrators. Their works use extensive intertextuality and mystification strategies that mirror their personal instability. Their work shows a predominance of short fragmented and often narratively incoherent textual structures that mark the absence of a grand narrative. Thus the protean authorship pattern is inherently postmodern but can also be found in modernist and even earlier times, which makes it a useful tool to classify patterns of aesthetic production that defy their historical and contextual characteristics.

After an overview of the state of the current Artmann research and a discussion of the methodological problems with respect to his authorship, Robert J. Lifton's theoretical concept of the protean self is introduced and read against the possible methods to approach Artmann's works and authorship on a structural level. A reading is suggested that concentrates on the paratextual, the gestural and the instable, rhizomatic element of author and text. Thus the aesthetic preconditions for a discussion of the protean elements in Artmann's works are introduced. In the last two chapters the protean element in Artmann's writing is defined and a pattern of characteristics of a protean authorship is developed. A summary of the results is then followed by a brief outlook on possible ways of using the concept of protean authorship in other cases of 20<sup>th</sup> century literature.

## Inhaltsverzeichnis

I. Struktur und Methode. Einleitendes zum Stand der Artmannforschung.....	6
1. Umriss der Problematik: H.C. Artmann als ‚instabiler Autor‘ .....	6
2. Forschungsstand zu H.C. Artmann: Primär- und Sekundärwerke .....	13
2.1 Zur Primärliteratur .....	17
2.2 Zur Sekundärliteratur bis 2009: Bibliografien, Verlagskooperationen, Aufsatzbände, Interviews und Gewidmete Texte .....	21
3. Wichtige Einzelpositionen Im Überblick.....	45
3.1 Bemerkung zur Form der ausgewählten Ansätze: Annäherung an die Annäherung.....	45
3.2 Jörg Drews .....	50
3.3 Klaus Reichert.....	51
3.4 Marc-Oliver Schuster.....	52
3.5 Gerhard Rühm und Peter Pabisch.....	54
3.6 Artmann und die „Literatur im Kontext“ .....	58
3.7 Zu H.C. Artmanns Poetologie.....	59
3.8 Poetischer Selbstschutz: Darstellung durch Andere & Strategien der Selbstdarstellung.....	60
4. These und Struktur der vorliegenden Arbeit .....	61
4.1 Der proteische Autortypus als das Muster im Nicht-Rubrizierbaren .....	61
4.2 Makrostruktur dieser Arbeit.....	66

II. Proteus-Modell & Autorschaft .....	69
1. Einleitung .....	69
2. Robert J. Lifton: <i>The Protean Self</i> .....	71
2.1 Proteanismus als Resultat des geschichtlichen Kontexts.....	79
2.2 Proteische Kombinatorik .....	85
2.3 Zur Quelle des Proteischen im Menschen .....	90
2.4 Beziehung als Stabilisator für die proteische Existenz.....	94
2.5 Alogik und Ironie als existenzielle Gleitmittel.....	95
2.6 Melancholie und Proteanismus.....	98
2.7 Proteische Freiheit und Gemeinschaft .....	99
2.8 Proteanismus und Ideologie.....	100
2.9 Proteische Arbeitsmuster und Aktivismus.....	101
2.10 Beziehung als Utopie und Gefahr.....	103
2.11 Der Tod im proteischen Weltbild .....	103
2.12 Proteanismus und Fundamentalismus.....	106
2.13 Fazit: Zur Verwendung des proteischen Menschenmodells für diese Arbeit .....	109
III. Der instabile Autor .....	112
1. Instabilität im Werk als Paratext .....	115
2. Relativierter Kontext und rhizomatische Werkstruktur .....	124
2.1 Das wuchernde Werk.....	124

2.2	Die Geste als rhizomatische Verbindungsart zwischen Fiktion und Realität .....	129
2.3	Zum Zusammenhang von Rhizom und Rolle .....	140
3.	Formen auktorialer Instabilität bei Artmann .....	142
3.1	Michel Foucault – Theorie der postmodernen Autorschaft .....	145
3.2	Der instabile Autor und die Gesten des Verbergens .....	165
3.3	Zur Ich-Referentialität bei Artmann .....	171
3.4	Artmann und das Schreiben gegen das Verschwinden: Mystifikationen .....	175
3.5	Der instabile Autor als Diskursivitätsbegründer .....	184
4.	Der „surreale Romantiker“ – der instabile Autor und die literarischen Vorbilder .....	190
4.1	Die barocke und die romantische Geste .....	193
4.2	Die surrealistische Geste .....	207
IV.	Artmann, der Proteus. Konkrete Spuren in Leben und Werk .....	219
1.	Biografische Vorbedingungen der proteischen Autorschaft .....	220
1.1	Wiedergeburtsszenarien .....	223
1.2	Empathieverlust und Ironie .....	225
1.3	Sprache als oberste Autorität des renegaten Dichters .....	228
1.4	Ästhetische Vaganz als proteische Motivation .....	232
1.5	Codiertes Unbehagen .....	234
2.	Implikationen der proteischen Ich-Spaltung für Autor und Text .....	239

2.1	Autofiktion als Spielfeld des proteischen Autors: zum Wahrheitsbegriff und der Konstruktion alternativer Lebensnarrativen...	247
2.2	Zum Geschichtsbild des proteischen Autors .....	252
3.	<i>Odd combinations</i> als rubrizierendes Werkprinzip.....	258
3.1	Die „alogische Geste“ als proteisches Erzählprinzip.....	260
4.	Integrativer Proteanismus als literarische Freiheitsstrategie .....	265
4.1	Stete Bewegung als proteisches Signal.....	268
4.2	Der proteische Autor und die Utopie des freien Raumes .....	272
4.3	Existenzielle Angst und schwankendes Lebensgefühl als Elemente der proteischen Autorschaft .....	274
5.	H.C. Artmanns proteische Beziehungsmuster: Widerborst, Minnesänger und Außenseiter.....	278
5.1	Die <i>Wiener Gruppe</i> – proteische Zweckfreundschaft.....	279
5.2	„[D]ie scheußlich hübschen sirenen und undinen des Atlantick“ (GP I, 86) – der proteische Autor und die Frauen.....	289
5.3	Zwischen Kult und existenzieller Wahrheit – die Freundschaften des proteischen Autors .....	298
6.	Proteische Autorschaft, Spiritualität und Moral.....	306
6.1	Spirituelle Dezentrierung als Ursache auktorialen Autonomiestrebens .....	309
6.2	Die Behandlung des Bösen bei Artmann: negativer Proteanismus .....	313
6.3	Artmanns Vorstadtprägung als Basis der amoralischen Autorgeste.....	320

6.4	Ungünstige individuelle Umstände als Wiege proteischer, ästhetischer Radikalität .....	330
6.5	Das Geschichts- und Politikbild des proteischen Autors.....	333
6.6	Kulturelle Radikalität als proteische Strategie.....	340
6.7	Zur proteischen Absage an die Analyse .....	348
7.	Humor und Alogik als proteische Qualitäten.....	351
7.1	Ich-Spaltung und Schwarzer Humor.....	357
V.	Fazit.....	367
1.	Methodische Motivation .....	367
2.	Ergebnisse zu Artmanns proteischer Autorschaft .....	369
3.	Zum unmittelbaren Nutzen der Typologie für die Artmannforschung .....	375
4.	Schlussbemerkung und Ausblick .....	377
VI.	Anhang .....	382
1.	Bibliografie.....	382
1.1	Siglenverzeichnis .....	382
1.2	Primärliteratur .....	382
1.3	Sekundärliteratur.....	383
2.	Kopie, Maschinschrift: Gerald Bisinger „Im Jetzt“ (1988).....	395

# I. STRUKTUR UND METHODE. EINLEITENDES ZUM STAND DER ARTMANNFORSCHUNG

## 1. UMRISSE DER PROBLEMATIK: H.C. ARTMANN ALS ‚INSTABILER AUTOR‘

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht der österreichische Schriftsteller Hans Carl Artmann (1921-2000), dessen Person und Werk die Literatur Österreichs, aber auch die des gesamten deutschsprachigen Raumes wesentlich beeinflusst hat. Die Literaturwissenschaft kennt zahlreiche Beschreibungsversuche des Werks und der Autorperson, die vor allem durch die hartnäckige Weigerung Artmanns, sich in einem wie immer gearteten Kontext verorten zu lassen, als großer angelegte Projekte großen hermeneutischen Problemen gegenüberstehen. Artmanns Werk ist charakterisiert durch seine Anlage als Netz inter-, meta- und außertextueller<sup>1</sup> Verweise, das getragen wird von einer nur rudimentär ausformulierten Poetik der Offenheit und Entgrenzung.

In den wenigen poetologischen Texten, wie dem frühesten, der *Acht Punkte Proklamation des poetischen Aktes*<sup>2</sup> von 1953, spricht sich Artmann für eine handlungsorientierte Poetik aus, in der der Autor der Demokratie einer nicht vermittelbaren poetischen Handlung, die jeder fühlen und somit ins Leben rufen kann, verpflichtet ist. Hier soll der oft zitierte und manifesthafte Text als einleitendes Textbeispiel verwendet werden, da er den Anfangspunkt für H.C. Artmanns dichterische Entwicklung verbalisiert und auch repräsentiert:

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man Dichter sein kann, ohne auch irgendetwas ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben. Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen. Die alogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Act von ausgezeichneter Schönheit, ja zum

---

<sup>1</sup> Als außertextuell wird all jenes verstanden, das nicht mit einem Text verbunden sein muss, um zu existieren.

<sup>2</sup> Artmann, H.C. (2003): *Sämtliche Gedichte*. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors herausgegeben von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Jung und Jung, S. 748-749 [in der Folge zit. mit der Sigle SG]



Gedicht erhoben werden. Schönheit allerdings ist ein Begriff, welcher sich hier in einem sehr geweiteten Spielraum bewegen darf.

1. Der poetische Act ist jene Dichtung, die jede Wiedergabe aus zweiter Hand ablehnt, das heißt, jede Vermittlung durch Sprache, Musik oder Schrift.
2. Der poetische Act ist Dichtung um der reinen Dichtung willen. Er ist reine Dichtung und frei von aller Ambition nach Anerkennung, Lob oder Kritik.
3. Ein poetischer Act wird vielleicht nur durch Zufall der Öffentlichkeit überliefert werden. Das jedoch ist in hundert Fällen ein einziges Mal. Er darf aus Rücksicht auf seine Schönheit und Lauterkeit erst gar nicht in der Absicht geschehen, publik zu werden, denn er ist ein Act des Herzens und der heidnischen Bescheidenheit.
4. Der poetische Act wird starkbewußt extemporiert und ist alles andere als eine bloße poetische Situation, die keineswegs des Dichters bedürfte. In eine solche könnte jeder Trottel geraten, ohne es aber jemals gewahr zu werden.
5. Der poetische Act ist die Pose in ihrer edelsten Form, frei von jeder Eitelkeit und voll heiterer Demut.
6. Zu den verehrungswürdigsten Meistern des poetischen Actes zählen wir in erster Linie den satanisch-elegischen C. D. Nero und vor allem unseren Herrn, den philosophisch-menschlichen Don Quijote.
7. Der poetische Act ist materiell vollkommen wertlos und birgt deshalb von vornherein nie den Bazillus der Prostitution. Seine lautere Vollbringung ist schlechthin edel.
8. Der vollzogene poetische Act, in unserer Erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen Reichtümer, die wir tatsächlich unentreibbar mit uns tragen können. (SG, 748-49)<sup>3</sup>

Allein der Wunsch poetisch tätig werden zu wollen reicht laut *Proklamation* einerseits aus, um einen alltäglichen Moment poetisieren zu können. Andererseits ist trotz allem eine gewisse, nicht näher definierte Disposition vonnöten, um Dichter sein zu können. Nicht „*jeder Trottel*“, wie Artmann es polemisch ausdrückt, könne einen *poetischen act* vollziehen, ein Dichter brauche eine dementsprechende Fähigkeit, den Akt zu „*extemporieren*“, das heißt ihn zu erkennen, auszuarbeiten und zu vermitteln. Dies wiederum habe „*frei von jeder eitelkeit*“ zu geschehen und sei „*materiell vollkommen wertlos*“.

---

<sup>3</sup> Die *Acht Punkte Proklamation des Poetischen Aktes* wird im Folgenden verkürzt als *Proklamation* geführt.

Ohne diesem frühen Text zu viel Gewicht als einzige explizit poetologische Aussage geben zu wollen, kann man doch annehmen, dass er Artmanns ursprüngliche Vorstellung von den Grundvoraussetzungen einer dichterischen Existenz umreißt. Sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsbedingungen des Dichtungsprozesses werden angesprochen, ebenso wie Fähigkeiten eines Genies, die es vom Nicht-Genie unterscheiden. Was diesen Text jedoch außergewöhnlich macht, ist, dass er als Poetologie ein utopisches Ideal des Dichtens und der Dichtung, also eine ‚reine Poesie‘ beschreibt, die durch ihren Vollzug durch den Dichter<sup>4</sup>, also durch den Dichtungsprozess selbst, nur mehr herabgesetzt und in ihrer Schönheit gemindert werden kann. Artmanns demokratischer Ansatz – dass prinzipiell jeder einen poetischen Akt inszenieren kann – lässt sich nicht mit dem elitären Exklusivitätsanspruch vereinen, der diese Fähigkeiten nur Auserwählten zugesteht. Der Akt ist in Wort, Schrift oder Musik paradoxerweise unvermittelbar, jedwede Publikation zerstört seine Basis der ‚absoluten Schönheit durch Bescheidenheit‘ und verunreinigt sozusagen das ursprünglich Poetische. Der Akt ist also im Prinzip a-materiell und gegen eine materielle Verwertung gerichtet. Das bedeutet, dass der bürgerliche Autor, der auf dem arbeitet und wirkt, was Pierre Bourdieu das „*literarische Feld*“<sup>5</sup> genannt hat, bereits allein durch seine Existenz die Qualität seines eigenen „*poetischen acts*“, also die seines eigenen Werks mindert. Noch einen Schritt weiter gedacht und etwas radikaler formuliert bedeutet das, dass der „*poetische act*“ umso reiner ist, je weniger der Autor in der Ausübung seiner Tätigkeit eingreift. Je selbständiger sich das Material organisiert, desto höher die Qualität der Poesie.

---

<sup>4</sup> Aus textökonomischen Gründen wird nur in Ausnahmefällen eine geschlechterspezifische Schreibung eingesetzt. Ich setze als gegeben voraus, dass bei jeder allgemeinen Berufs- bzw. Funktionsbezeichnung die weibliche Form mitgedacht wird.

<sup>5</sup> Bourdieu, P. (1999): Die Regeln der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1539)

Ideale Dichtung habe also, so das Fazit, das man aus Artmanns *Proklamation* ziehen kann, im Grunde ohne Vermarktung zu geschehen und wäre auch nicht mit den Gesetzen des Kapitalismus erfassbar. Ideale Dichtung bleibt unentdeckt, so sie nicht der Zufall „in hundert Fällen ein einziges Mal“ übermittelt, was ein grundsätzlich paradoxes Literaturverständnis darstellt.

Diese *Acht Punkte Proklamation des poetischen Actes* beschreibt den Inspirationsmoment, der hier, entgegen allen Gesetzen der Zeit, mit dem (normalerweise längeren) Entstehungsprozess eines Gedichts und der Vermittlung zusammenfällt. Inspiration, Produktion und Rezeption als ein kondensierter Akt: dass diese Vorgabe nicht als tatsächlich umsetzbare Poetik, also als Anleitung gemeint sein kann, sondern von Artmann eher als ästhetische Geste und Daseinsmanifestation verstanden wird, ist anzunehmen. Was aber macht dann einen Dichter aus? Die Frage bleibt einstweilen bestehen.

Es ist außerdem bemerkenswert, dass Artmann in der *Proklamation* als einzige literarische Gattung das Gedicht erwähnt. Das macht jede Aussage über seine Prosa und Dramen, die sich auf den „poetischen act“ bezieht, problematisch, denn was als kondensierter Dichtungsakt für Lyrik noch annähernd anwendbar scheint, man denke an onomatopoetische Wortgebilde, die synästhetisch dem poetischen Akt in Echtzeit noch am nächsten kommen, das ist in Prosatexten nicht mehr durchzusetzen. Weder semantisch noch strukturell kann ein Prosatext der Flüchtigkeit eines Moments wirklich gerecht werden. Ist daher der Dichter der einzige, der Poetisches produzieren kann? Bedeutet das, dass die anderen Gattungen als unpoetisch zu sehen sind? Und wie kann der Dichter diesem Anspruch genügen?

Es liegt nahe, dass die Antwort in der Adaption des Autorbildes an die paradoxe Anforderung des poetischen Aktes, A-materielles zu produzieren, liegt. Am ehesten ist

im Sinne des schreibenden Dichters der Anspruch daher textuell dadurch zu realisieren, dass die Qualität der Flüchtigkeit des zu Poetisierenden durch eine instabile Autorfigur durchgesetzt wird, die jederzeit zersplittert oder aufgelöst werden kann. Es geht sozusagen um einen diskursiv pulverisierbaren Autor, der die Atmosphäre des Flüchtigen schafft.

Der Anglist Klaus Reichert, einer der herausragenden Artmann-Kenner und ein langjähriger Freund des Autors, kommt mit seiner Bezeichnung von „*schwebende[n] Wirklichkeiten*“ (SG, 750) dieser Zustandsbeschreibung am nächsten. Konkret bedeutet das für Artmanns Werk, dass dieser narrative und formalästhetische Strategien entwickelt und in seinem Werk verwendet hat, die es ihm als Autor ermöglichten, seine Autorpersönlichkeit in ein Netz von zum Teil selbstreferenziellen Bezügen und Verweisen ‚aufzulösen‘ und damit der Flüchtigkeit des Moments produktionsästhetisch gerecht zu werden. Denn für die Rezeption des Gesamtwerks bedeutet eine instabile Autorfigur, dass der Angelpunkt des Werkes, um den sich die Texte gruppieren, nicht verlässlich ist. Nicht nur der unverlässliche Erzähler, der *unreliable narrator*, ist es, mit dem wir es hier zu tun haben. Es ist ein hochgradig unverlässlicher Autor! Die Frage ist daher: wer ist dieser Autor und was macht ihn aus?

H.C. Artmann ist unter anderem bekannt dafür, dass er sich der Öffentlichkeit gegenüber in einer durchgängig manierten Dichter- und Vagantenpose präsentiert und „oft mit den Mündern anderer“<sup>6</sup>, wie er selbst von sich sagt, spricht. Sprechen ist hier als Schreiben oder als Textproduktion zu verstehen, also zum Beispiel als Stil-Imitation. Es kann bei Artmann aber auch in außertextuellem Zusammenhang auftauchen, wie im mystifizierenden Rollenspiel. Ein Beispiel: Artmann erfand

---

<sup>6</sup> Vgl. Hofmann, K. (Hrsg.) (2001): *ich bin abenteurer und nicht dichter*. Gespräche mit Kurt Hofmann. Wien, München: Amalthea

zusammen mit seinem Freund Wieland Schmied, dem damaligen Redakteur der Provinzzeitung „Mödlinger Nachrichten“,

Geschichten [...], die jetzt schon als Sagen in Schulbüchern auftauchen. [...] „Geistererscheinungen in der Hinterbrühl“, über die wir [Artmann und Schmied dann] laufend [in den Mödlinger Nachrichten] berichteten. Wir erfanden ein Spukhaus, halfen okkulten Phänomenen mit seltsamer Geister-Verkleidung kräftig nach und flohen vor der herbeigerufenen Polizei. (ebda, 67)

Obwohl gerade diese Aktion an einen Studentenuk erinnert, steckt dahinter doch die Motivation etwas zu schaffen, das in den kulturellen Diskurs eingeht. Artmann sagt dazu:

Mir bedeutet der Vorgang was, daß etwas zur Volkssage wird [...], das aber gar nicht einen alten Ursprung hat. (ebda)

Das, was nach diesem poetischen Aufsplitterungsprozess von einer Umleitung auktorialer Motivation in den Text, die Dichterpose und in die Rolle übrigbleibt, ist die reale Person, die nun von der Forschung zum Bezugspunkt gemacht wird. Das ist insofern problematisch, als Artmann Zeit seines Lebens bekannt für seine widerspenstige Haltung zur Verortung seiner Person und seines Werks im literatur- und sozialhistorischen Kontext war, was sich in einem Mangel an für eine Werkinterpretation nützlichen und vom Autor autorisierten poetologischen Äußerungen zeigte. Als äußerst widerborstiger Gesprächspartner vermittelte Artmann vor allem, dass er es als regelrechte Qual empfand Aussagen über sich selbst tätigen zu müssen:

Auskunft geben bereitet mir Übelkeit und Schmerzen. [...] Diese Selbst-Zur-Schau-Stellung, wie auf einer Schlachtbank. Da liegen die Kadaver, seht her. Und wer da alles mit dem Messer auf dich zugeht, mit einem stumpfen, damit es ja weh tut. (Hofmann 2001, 12)

In Werk und Gesprächen machte Artmann auch klar, dass er als Autor wenig Verantwortung für seine Texte trug, sondern lediglich „*Worte in Szene [setzt]*“ (BO, 376), die sich dann aus eigenem Antrieb heraus zusammenfügten und „*ihre eigene*

*Choreographie [treiben]*“ (ebda). Das bedeutet auch, dass der Autor zwar für den poetischen Inspirations-, nicht aber für den Formationsmoment als einem bewussten poetischen Prozess verantwortlich ist und dass er daher nicht als Autor wahrgenommen werden will. Diese Reaktion ist im Prinzip schon an sich interessant für einen Schriftsteller an der Schwelle zur Postmoderne, da sie den Tod des Autors ankündigt, wie Roland Barthes ihn proklamieren sollte. Noch ist der Autor vorhanden, in Artmanns Fall ist er ein „Zuhälter der Wörter“ (ebda). Um so interessanter wird diese Position, wenn man bedenkt, dass Artmann mit dieser Autorpoetik im Produktionskontext der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit auf dem literarischen Feld Fuß fassen konnte. So lässt sich fragen, was an diesem persönlichen Widerstand gegen jede Art von Öffentlichmachung seines Hintergrundes überhaupt erst durch den sozialhistorischen Kontext eines einige Jahre dauernden kulturellen Vakuums nach Kriegsende möglich geworden war und auch, ob diese Reaktion durch etwas in diesem Kontext motiviert war oder durch die Angst des Autors, selbst wie ein „*poetischer act*“ vermittelbar und damit wertlos zu werden. Die Antwort darauf wird unter anderem in der Beschreibung des Autor- und Dichterbildes liegen, das Artmann hatte und auf das in dieser Arbeit später noch ausführlich eingegangen wird.

Ausgehend von einer Formulierung, die Uwe Herms im Jahr 1968 gemacht hat – er hat Artmann als „*Proteus mit Crysantheme*“ (Bisinger 1972, 62) charakterisiert – erfolgt die Beschreibung von Artmanns Autorbild vor der Folie des Modells der „*proteischen Persönlichkeit*“<sup>7</sup>, das 1993 erstmals vom Psychologen Robert J. Lifton aufgebracht und vom Soziologen Jeremy Rifkin 2000 zum Modell der „*Proteischen Existenz*“<sup>8</sup> ausgebaut worden war. In der Engführung von Artmanns Dichterbild mit dem Modell der proteischen Persönlichkeit soll zunächst ein proteischer Autortypus

---

<sup>7</sup> Lifton, R.J. (1993): *The Protean Self. Human Resilience in an Age of Fragmentation*. Chicago, London: Univ. of Chicago Press

<sup>8</sup> Rifkin, J (2000): *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag

konstruiert werden, der es ermöglicht eine so paradox traditionsverhaftete und zugleich traditionszersetzende Literatur wie die H.C. Artmanns im kulturellen Kontext zu verorten und ein Muster für die Interpretation des Ich im Gesamtwerk anzubieten. Im Anschluss daran erfolgt dann die Einordnung des Werkes in dieses Modell.

Die Artmannforschung, deren Beginn in den 1960er Jahren liegt, hatte im Prinzip von einer kritisch dekonstruierenden Untersuchung der „*so oft bewunderten Einheit von Dichter und Werk*“<sup>9</sup> bis in die 1990er Jahre weitgehend abgesehen und den Schwerpunkt ihrer Bemühungen auf die Struktur und die Intertextualität des Werks verlagert. Das entsprach nicht wirklich der Entwicklung, die die Germanistik in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts durchgemacht hatte, wo man zunehmend einen offeneren Literaturbegriff propagierte und sich zunehmends von einer ausschließlich werkimmanenten Textbetrachtung abwandte<sup>10</sup>. Artmanns Texte, in ihrer Hinwendung zum Trivialen und ihrer inhaltlichen Hermetik, bedienten im Grunde die neue Germanistik dieser Zeit. Dennoch schien es für die Literaturwissenschaft annähernd unmöglich, Artmanns Werk in ihre damals neuen sozialhistorischen, literatursoziologischen und rezeptionsorientierten Ansätze gewinnbringend einzuordnen. Welche Ansätze es gibt und wie die Literaturwissenschaft mit den widersprüchlichen Aspekten seines Werks umgegangen ist, soll der nun folgende Forschungsüberblick erläutern.

## **2. FORSCHUNGSSTAND ZU H.C. ARTMANN: PRIMÄR- UND SEKUNDÄRWERKE**

Meiner Besprechung der Primär- und Sekundärliteratur sei der Befund des Wiener Germanisten Martin A. Hainz vorangestellt, der die neueste selektive Werkbibliografie

---

<sup>9</sup> Schuster, M.O. (2008): „Diese Rede hat zum größten Teil meine Frau geschrieben“: Arealismus und Ironie und H.C. Artmanns Büchner-Preisrede „Sprachlosigkeit“. In: Whiting, R. (Hrsg.): Seminar. A Journal of Germanic Studies. Vol. 54, Nr.2, May 2008, S. 226 - 251

<sup>10</sup> Vgl. Hermand, J. (1994): Geschichte der Germanistik. Reinbek: Rowohlt, 146

und Analyse des Forschungsstandes zu H.C. Artmanns Werk vorgenommen hat. Sein Aufsatz „H.C. Artmann: Werk – Nachlaß – Wirkung ... und Versäumnis“ ist in dem Aufsatzband *Aufbau wozu: Neues zu H.C. Artmann*<sup>11</sup>, herausgegeben von Marc-Oliver Schuster, im Juli 2010 erschienen. Hainz konstatiert darin klar, dass „*Artmanns Werk und dessen Aufarbeitung [...] in einem krassen Mißverhältnis [stehen]*“ (ebda, 260). Er benennt mit großer Treffsicherheit die Mängel der Artmannforschung und identifiziert im Einzelnen folgende Versäumnisse und Probleme:

Zunächst sei der Forschungsstand „*kaum befriedigend zu nennen*“ (ebda, 257), es fehle an einer größeren Werkmonografie, und Artmann sei (in oft eher einseitiger Lektüre) vor allem als Dichter, weniger als Dramatiker und Verfasser von erzählerischer Prosa diskutiert worden (vgl. ebda).

Weiterhin seien die Einzeluntersuchungen, wiewohl oft wertvoll, lückenhaft. Es fehle an einem „*Gesamtbild*“ (ebda, 4). „*[I]n vielen Fällen sind selbst die Grundlagen möglicher Lektüren unklar*“ (ebda, 255) und es ist noch nicht geklärt, „*was da strukturiert werden soll*“ (ebda, 258). Nicht zuletzt stehe eine Periodisierung des Werks noch aus und Werkblöcke seien bis heute nicht identifiziert worden (vgl. ebda).

Auf der Folie der zuvor festgestellten Mängel, die die Artmannforschung am Anfang des 21. Jahrhunderts aufweist, sieht Hainz den Weg zu einer Werkmonografie allein über folgende Stationen:

- a. Eine Analyse der Produktionsbedingungen, die dem „*Umschlag der Rezeption von angenommener Ironie in unterstellte Authentizität einen Riegel vor[schöbe]*“ (ebda, 256); Hainz bezieht sich dabei auf die Rezeption Artmanns, die ihn entweder als „*konstitutionelle[n] Schalksnarr[en]*“

---

<sup>11</sup> Schuster, M.-O. (Hrsg.) (2010): *Aufbau wozu: Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann



(Weigel, zit. n. Hainz: ebda), oder als ernstzunehmenden Dichter sieht und ihm das Spiel als Autor zwischen diesen beiden Polen nicht zugesteht.

- b. Hainz fordert überdies als Priorität eine generelle Überarbeitung des Gesamtwerks, da darin mehr über „*Textcorpus und Verfasser [...] zu erfahren*“ (ebda) wäre, als über Artmann selbst, da „*jede Annäherung an den Dichter unter Verkennung des Poetischen in seiner Lebensgestaltung*“ (ebda) zu einer Tautologie führte. Er zitiert hier als Beispiel Ernst Jandls Diktum aus der „Laudatio auf H. C. Artmann“: „*Artmann als die Formel für Artmann*“ (Jandl zit.n. Hainz, ebda).
- c. Gleichzeitig erkennt Hainz an, dass es wichtig ist, Artmann auch „*wissenschaftlich zu Leibe zu rücken*“ (ebda), und sieht als besten Weg die Analyse der Defizite in den (Sprach-)Masken: „*die Masken beinhalten ja [...] was Artmann nicht ist, als was zu erscheinen er nicht vermochte, zu skrupulös gewesen sein mag*“ (ebda). Damit verknüpft Hainz die Möglichkeit, Artmann in seinem Wirkungskontext zu untersuchen und die in Punkt 2 beschriebene Falle zu umgehen. Durch die „*Sicherung der Realien, [...] die Dokumentation der Lebensumstände*“ (ebda, 257) und die genaue Beschäftigung mit dem historischen Kontext eines jeden einzelnen Gedichts sowie dem Nachweis eines jeden, auch ironisch gebrochenen literarischen Einflusses vermag laut Hainz „*die Souveränität des Möglichen*“ (ebda, 256) bei Artmann herauszuzeichnen sein. Dass eine (aus zeitökonomischen Gründen allein schon utopische) Vollständigkeit dabei immer anzustreben ist, verstünde sich von selbst (vgl. ebda, 257). Laut Hainz ist der Status des permanenten Anstreben auch der Zustand, in dem die Forschung zu verharren hat, um der „*bleibende[n] Unabsehbarkeit*“ (ebda, 260) des

Artmannschen Werks gerecht zu werden. In anderen Worten: die Unvollständigkeit der Forschung ist hier bedingt durch ihr Objekt, das immer unabsehbar bleibt.

- d. Schließlich konstatiert Hainz, dass sich Artmanns Werk erst interpretatorisch wirklich erschließen ließe, wenn man Muster in das Unrubrizierbare gebracht hat bzw. wenn man definiert hat, was genau strukturiert werden soll. Dem voraus geht die dringend anstehende Erkundung des Nachlassbestands und eine Optimierung des Manuskriptbestands (vgl. ebda, 258). Erst wenn man „das Terrain des zu Wissenden“ (ebda) bei Artmann abgesteckt hat, wird es möglich sein, Klärungen in Bezug auf den Kontext vorzunehmen, so Hainz. Erst dann solle man sich mit Artmanns Wirkung und den Einflüssen, die auf ihn gewirkt haben, auseinandersetzen.

Martin A. Hainz' Einschätzung des *status quo* der Artmannforschung ist wertvoll, da er zeigt, wie defizitär der Bereich noch ist. Er weist auf die aktuellen Probleme hin, mit denen die Literaturwissenschaft bei Artmann zu kämpfen hat, und zeigt, dass sie überraschend zeitlos und vermeintlich kontextunabhängig sind – genau wie das Werk Artmanns. Meine Darstellung des Forschungsstandes versteht sich als erklärende Ergänzung zu der von Hainz. Sie ist nicht vollständig, das heißt nicht jeder Kommentar zum Werk findet Erwähnung, aber sie soll als Überblick über jene Ansätze fungieren, die auf dem Weg zur Herstellung der Grundlagen für die Beschäftigung mit diesem Autor richtungsweisend waren.

## 2.1 Zur Primärliteratur

Die Arbeiten Hans Carl Artmanns wurden im Laufe der Zeit unter anderem als Manifestationen einer „*Dialektik zwischen Methode und Inkonsequenz*“<sup>12</sup> charakterisiert, seine Schreibpraxis wurde als Neuknüpfung „*herkömmliche[r] Orientierungssysteme [...] nach Maßgabe eines auf sich selbst bestehenden Einzelnen*“ (ebda, 101) beschrieben. Der Autor selbst gilt, nicht nur bei Hans Egon Holthusen, als „*närrischer Pfingstgeist*“ (ebda, 76), also als ein Autor, der sprachlich vielfältig wirkt und sein Vergnügen daran nicht verbirgt. Und der nicht damit hinter dem Berg hält, dass ein Gutteil seines Vergnügens auch darin besteht, die Literaturwissenschaft, die ihm „*Etiketten [...] aufpressen*“ (vgl. Hoffmann 2001, 204) will, seit seinen ersten literarischen Erfolgen in den 1950er Jahren mit kühnen semantischen und formalen Kombinationen herauszufordern und zu verwirren. Artmann gefällt sich dabei oft als Ikonoklast. Man denke nur an Buchtitel wie *Goethe trifft Lilo Pulver und wandert mit ihr durch den Spessart zum Schloss Mespelbrunn* (erschienen 1996 im Renner-Verlag) oder Aussagen, wie:

Von mir sagen sie auch immer, der ist doch so unernst, das kann man doch so nicht, tiefernst soll man sein, ein Priester der Germanistik, pfui Teufel, sagt der Zauberer aus dem Wald. (Hofmann 2001, 16)

Es ist eine Literaturwissenschaft, die Artmann, wenn man seinem Erzähler-Ich in *Nachrichten aus Nord und Süd* glauben darf, nicht schätzt:

[...] das sind die abenteuer die sich erst im laufe eines halben lebens deutlich abzeichnen  
[...] wie soll ich das [...] meinen rezensenten [beibringen] wie den tüchtigen burschen von der germanistik die mich samt und sonders für einen launigen equilibristen halten für einen sprachfex und tausendsassa der sich halt einen jux machen will und jeder x-beliebige todel plappert das zum tausendsten male nach [...] (GP III, 434f)

---

<sup>12</sup> So beschreibt Wolfgang Maier H.C. Artmanns Texte. In: Bisinger, G. (Hrsg.)(1972): über H. C. Artmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (edition suhrkamp 541), 80

Nun hat die Forschung aber seit Artmanns Tod im Jahr 2000 den Vorteil, wenn man das pragmatisch so ausdrücken darf, dass sie sich mit einem abgeschlossenen Werk auseinandersetzen kann. Das nützt der Qualität der Forschung sowohl im chronologischen, produktionsästhetischen, als auch im diskursiven Sinn, da es nunmehr klare Grenzen gibt. Dennoch wirft die Beschäftigung mit Artmanns Werk nach wie vor editorische Probleme auf, weil viele Texte schwierig zu datieren sind, wie Klaus Reichert im Nachwort zu der von ihm herausgegebenen gesammelten Prosa<sup>13</sup> vermerkt. H.C. Artmanns Werk liegt vor uns als Fundgrube intertextueller Vernetzungen, poetisierter Alltagsmomente und als Kompendium eines fragmentarischen, versprachlichten Weltbildes, dem eine nicht ausformulierte Poetik zu Grunde liegt. Dies ist ein Umstand, der die Artmannforschung seit mehr als fünfzig Jahren zentral beschäftigt und der auch im Umfang und in der Vielfältigkeit seines Werks widergespiegelt wird. Im Folgenden wird ein kurzer Einblick in den Bereich des Primärwerks unternommen.

Artmanns publiziertes Prosagesamtwerk liegt in einer Gesamtausgabe vor, der *Gesammelten Prosa* (ebda) in vier Bänden, die 1997 von Klaus Reichert herausgegeben wurde. Dieser zeichnet auch für die Herausgabe der Lyrik-Gesamtausgabe mit dem Titel *Sämtliche Gedichte*<sup>14</sup> verantwortlich. Beiden Werkausgaben hat Reichert Nachworte hintangestellt, die für die Forschung wichtige und richtungsweisende Erkenntnisse zu den poetischen Verfahren des Autors präsentieren. Es handelt sich um die Aufsätze „Poetik des Einfalls. Zur Prosa Artmanns“ (GP IV, 233) und „Schwebende Wirklichkeiten. Zur Lyrik H.C. Artmanns“ (SG, 750), von denen später noch die Rede sein wird. Außerdem ist Reichert auch der Artmann-Reader *The Best Of H. C.*

---

<sup>13</sup> Artmann, H.C. (1997): *Gesammelte Prosa*. 4 Bände. Hrsg. u.m. Nachw.v. Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz [in der Folge zit. mit der Sigle GP und Bandnummer in römischen Zahlen]. Hier: Vgl. IV, 233

<sup>14</sup> Vgl. FN2

Artmann<sup>15</sup> zu verdanken, der eine repräsentative Auswahl an Lyrik, Prosatexten sowie an dramatischen und theoretischen Texten anbietet. Der Reader enthält statt eines Nachworts einen „Zettelkasten“ (ebda, 381) mit Lemmata zu Artmanns Vita und Werk und inspiriert damit die Assoziation von Artmanns Werk mit dem bekanntesten Zettelkastenbenutzer der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, Arno Schmidt. In diesem Fall steht der Zettelkasten für die Taktik der Spurenakkumulation, die die Wissenschaft in der Beschäftigung mit Artmanns Werk für lange Zeit als einen gangbaren Weg zur Erfassung des als wuchernd zu bezeichnenden Werkes hielt.

Artmanns dramatisches Werk ist in drei Sammelbänden erhältlich, die die Titel *die fahrt zur insel nantucket*<sup>16</sup>, *die zerstörung der schneiderpuppe*<sup>17</sup> und *ein engel hilft mir frühauftreten* tragen. Dem als selbständige Publikation angeschlossen ist eine Nachdichtung von Kleists *Der zerbrochene Krug*, die im Wiener Volksgerichtsmilieu angesiedelt ist und sich Johann Nestroys Volkstheaterästhetik bedient.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass alle, die sich mit der Herausgabe von H.C. Artmanns Texten und einer Bibliografie seiner Werke beschäftigt haben, immer wieder auf die editorischen Schwierigkeiten zu sprechen kommen, denen sie begegnet sind. Klaus Reichert spricht von dem „*Mythos, der Dichter habe an den verschiedensten Orten und zu den verschiedensten Zeiten Manuskriptblätter hinterlassen (vergessen)*“ (SG, 770) und von „*verstreute[n] Funde[n]*“ (ebda, 771). Die „*alterslose Frische [der Texte]*“ (GP IV, 233) mache es, laut Reichert, „*schwierig [sie] zu datieren, denn die Merkmale der Arbeiten der Kollegen, die eine zeittypische Periodisierung unschwer ermöglichen, [...] scheinen bei Artmann zu fehlen*“ (ebda).

---

<sup>15</sup> Artmann, H.C. (1970): The Best of H. C. Artmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 275) [in der Folge zit. mit der Sigle BO]

<sup>16</sup> Artmann, H.C. (1969): *die fahrt zur insel nantucket*, theater. Berlin, Neuwied: Luchterhand. [in der Folge zit. mit der Sigle nantucket]

<sup>17</sup> Artmann, H.C. (1992): *die zerstörung einer schneiderpuppe*, poetisches theater. München, Salzburg:

Reichert macht die Periodisierungsprobleme an dem „*durchgehaltenen prosaischen ich*“ (ebda) fest, also an einem Autor, der nicht zwischen Realität und Fiktion trennen will und der im Moment lebt und arbeitet. So ist die „*Laxheit gegenüber seinen [i.e. Artmanns] Skripten*“<sup>18</sup>, wie Reichert es ausdrückt, nicht nur Symptom für eine allgemeine Charaktereigenschaft, sondern kann auch Aufschlüsse in produktionsästhetischer Hinsicht geben und ein Dichterbild unterstützen, das sich zum Beispiel mehr auf den performativen Charakter der Sprache und die *oral tradition* beruft, in der das geschriebene Wort einen nicht so großen Stellenwert hat. Ebenso kann sie eine Vorstellung von der Autorfunktion untermauern, in der der Fokus mehr auf den Quellen und der Kunst, diese im Moment zu kombinieren, als auf der Vermittlung liegt, so, wie es Artmann in der *Proklamation* gefordert hat.

Marcel Atze, einer der Bearbeiter der Nachlassbibliothek Artmanns, die seit 2006 in der Wienbibliothek im Wiener Rathaus als Ausstellung<sup>19</sup> zu sehen, zu begehen und auch zu be/greifen ist (das haptische Element ist den Kuratoren wichtig), stellt im Ausstellungsband »*Wann ordnest du Deine Bücher?*« *Die Bibliothek H. C. Artmann*<sup>20</sup> fest, dass „*die Bücher Artmanns gewissermaßen als Ersatz für den fast marginal zu nennenden schriftlichen Nachlaß gelten [.] »Nie ist einer nachlässiger mit seinen Manuskripten umgegangen«, heißt es unisono*“ (ebda, 13). Konsequenter ordnet Atze Artmann in „*einer Typologie literarischer Nachlaßgeber*“ (ebda) der Gruppe der „*chaotischen Minderer seiner Bestände*“ (ebda) zu. Der Frage, wie sich diese

---

<sup>18</sup> Hell, C.: Der letzte fahrende Geselle. [Gespräch mit Klaus Reichert]. In: Die Furche, 13.11.1997

<sup>19</sup> Ich habe mich mit der Nutzbarkeit dieser Ausstellung für die Artmannforschung detaillierter in meinem Artikel „Die »Bibliothek H.C. Artmann« als posthumer Epitext“ auseinandergesetzt, der die ausgestellte Bibliothek als Quellensammlung für die intertextuelle Spurensuche, aber auch als Gesamtkunstwerk und, mit Gerard Genette gesprochen, als Epitext zum Werk. Vgl. Kunzelmann, H.: Die »Bibliothek H.C. Artmann« als posthumer Epitext. In: Schuster 2010, 227-253

<sup>20</sup> Atze, M., Böhm, H. (Hrsg.)(2006): »Wann ordnest du Deine Bücher?« *Die Bibliothek H. C. Artmann*. Wien: Sonderzahl

Bestandminderung in Artmanns produktionsästhetisches Konzept einfügen lässt, geht die vorliegende Arbeit unter anderem nach.

## **2.2 Zur Sekundärliteratur bis 2009: Bibliografien, Verlagskooperationen, Aufsatzbände, Interviews und Gewidmete Texte**

Der folgende Überblick verortet die zentralen Publikationen zu Artmanns Werk in ihrem Kontext und zeichnet die wichtigsten Positionen in der Artmannforschung heraus. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die Bedeutung der Interviews und Gespräche und die Texte von anderen Autoren über und für H.C. Artmann gelegt, um auch von Seiten der Sekundärliteratur einen Statusbericht über das Dichterbild Artmanns und seine Wirkung zu ermöglichen. Einer Aufzählung der erhältlichen Bibliografien und einer kurzen Beleuchtung der Zusammenarbeit Artmanns mit diversen Verlagen, mit dem Ziel die lokalen Verschiebungen seines Wirkungsbereiches zu illustrieren, folgt eine Aufzählung der wichtigsten Publikationen zu und für Artmann. Ich möchte jedoch an dieser Stelle vorausschicken, dass in dieser Darstellung der Sekundärliteratur aus textökonomischen Gründen und Gründen der teilweisen Redundanz in der Argumentation nur eine Auswahl der wichtigsten Sekundärtexte miteinander in Beziehung gesetzt und beschrieben werden kann. Dabei werden auch Veröffentlichungen nach dem Jahr 1990 berücksichtigt, die zum Teil noch nicht in den zwei bereits erschienenen Werkbibliografien, mit denen sich das folgende Unterkapitel beschäftigt, beinhaltet sind.

### **2.2.1 Vorhandene Werkbibliografien**

Es gibt bis dato zwei Bibliografien, die als Grundlage für die Arbeit mit H. C. Artmanns Werk herangezogen werden können, da sie in ihrer Auflistung von Primär- und

Sekundärliteratur annähernd vollständig sind. Die erste stammt von Jutta Zniva und ist in Gerhard Fuchs' und Rüdiger Wischenbarts *Dossier*-Band zu H.C. Artmann<sup>21</sup> zu finden. Zniva schickt der Bibliografie einen kurzen Aufsatz zur Problematik des Bibliografierens im Zusammenhang mit diesem Schriftsteller mit dem Titel „Biografie“ voraus. Um diesen gruppiert sie ihre Erkenntnisse zu Artmann um Aussagen, die aus ihrem Gespräch mit dem Autor im Jahr 1991 stammen. Diese Aussagen sind von großem Interesse für die nähere Betrachtung von Artmanns Selbstbild als Dichter und Schriftsteller und sind von ihrer Nützlichkeit für die Forschung auf jeden Fall mit größer angelegten Gesprächen mit Artmann zu vergleichen, da sie Antworten auf gezielte Fragen zu biografischen Themen darstellen. Artmann äußert sich beispielsweise in seinem Gespräch mit Zniva zu seiner selektiven Lebenserinnerung:

Ich weiß nichts mehr von meinem Leben, ich vergesse das immer und muß es mir erst wieder ins Leben zurückrufen. [...] Man sieht rückblickend wie im Kino alles gerafft und nur die Höhepunkte. Alles Öde fällt weg. (ebda, S.243)

Mit diesem Zugeständnis an einen Lebensrückblick, der von einer gewissen Interesselosigkeit an der eigenen Vergangenheit geprägt ist, ergeben sich Assoziationen mit den von Artmann präferierten narrativen Verfahren der Raffung und Plotdestillation, wie sie zum Beispiel in der Schauerromanpersiflage *drakula drakula* (GP II, 163-176) angewandt wurden. Diese Assoziationen helfen somit das Verhältnis von Leben und Werk bei diesem Autor bzw. die Funktion, die die Fiktion im Weltbild des Autors erfüllt, zu illustrieren.

Andere Gesprächsfrüchte aus Znivas Auseinandersetzung mit Artmanns biografischem Hintergrund sind dessen Kommentare zum Status von *Nachrichten aus Nord und Süd* (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 243) als Autobiografie, zum Abenteuercharakter des Krieges (vgl. ebda, 244f), zu seiner inneren Emigration um

---

<sup>21</sup> Fuchs, G., Wischenbart, R.(Hrsg.)(1992): Dossier 3. H.C. Artmann. Graz: Droschl, 249-290



1950 (vgl. ebda), zum Historien- oder Märchenstatus seiner eigenen Biografie (vgl. ebda, 245) und, vielleicht am wichtigsten, zum Status des Schreibens als Befreiung (vgl. ebda, 246). Auf sie alle wird im Laufe dieser Arbeit noch Bezug genommen werden. Znivas Bibliografie schließlich unterscheidet zwischen Primär- und Sekundärliteratur und bietet einen klar strukturierten Überblick über alle Veröffentlichungen, die Artmann selbständig oder in Gemeinschaft mit anderen für den Buchmarkt, Bühne, Film, Rundfunk und Fernsehen bzw. den Musikmarkt bis 1991 herausgebracht hat (vgl. ebda, 249-264), Übersetzungen miteingeschlossen. Die Liste ist vollständig, bis auf eine Ausnahme: Artmanns Übersetzungen von Bram Stokers *Dracula* und Texten H.P. Lovecrafts, wie auch von nur einschlägig bekannten Science-Fiction-Autoren wie Richard Wilson oder Kate Wilhelm<sup>22</sup> unter dem Pseudonym „*Stasi Kull*“<sup>23</sup> werden nicht berücksichtigt. Inwiefern die Ausklammerung dieses Pseudonyms in der Bibliografie zum Werk eines Autors, der das literarische Maskenspiel zur Grundhaltung gemacht hat, als erfolgreiche Maskierung zu werten ist, wäre noch zu untersuchen.

Die zweite Artmann-Bibliografie, die in Buchform erschienen ist, stammt von Michael Bauer und trägt den Titel „Verzeichnis der Schriften H. C. Artmanns von 1950 – 1996“<sup>24</sup>. Bauer, der als Jurist und Antiquar nicht so sehr von einer wissenschaftlichen Motivation als von einer persönlichen getrieben wurde, reiht sich dennoch nahtlos in die Gruppe der Artmann-Bibliografen ein, die durch die Kapitulation vor den Sisyphusschen Ausmaßen des Projekts geeint werden. So bezeichnet auch Bauer seine Bibliografie als „*Bozzetto*“ (ebda, 5) und verweist, wie alle, auf noch zu erarbeitende

---

<sup>22</sup> Christian Pree hat eine Liste von Artmanns Übersetzungen erstellt, die dieser unter dem Stasi Kull- Pseudonym veröffentlicht hat. Siehe: <http://www.chpr.at/uebs/artmanhs.htm> (Juli 2009)

<sup>23</sup> „Nach Jörg Weigand, Pseudonyme, Baden-Baden, 2000 und Wilfrid Eymer, Pseudonymen-Lexikon, Bonn, 1997 ist Stasi Kull ein Pseudonym für H. C. Artmann. knup 115“. Zit. n. Wolter, U.: Katalog der Artmann Sammlung Knupfer. In: Dies. (Hrsg.) (2006): Sammelband Sammeln und Lesen. Die Kölner H.C. Artmann-Sammlung Knupfer. Lektüren. Köln: Schriften der Universitäts- und Stadtbibliothek. Auch unter: [http://www.ub.uni-koeln.de/e303/e7307/e7308/e8127/e8129/e8128/Artmann\\_07\\_Wolter\\_Katalog\\_ger.pdf](http://www.ub.uni-koeln.de/e303/e7307/e7308/e8127/e8129/e8128/Artmann_07_Wolter_Katalog_ger.pdf) (Juli 2009)

<sup>24</sup> Bauer, M. (1997): Verzeichnis der Schriften H. C. Artmanns von 1950 - 1996 . Wien: Böhlau

bibliografische Vervollständigungen. Man merkt Bauer den Antiquar an, seine bibliografischen Angaben erfassen neben den gängigen jeweils auch die Machart und Seitenzahl der Bücher:

B1      med ana schwoazzn dintn  
          Salzburg, O. Müller, 1958  
          96 pp, illustr. Pappband (ebda, 6)

Das mag der Wissenschaft unter Umständen nützen, wenn es darum geht, über Artmanns Bibliophilie, die sich oft auch in der sorgfältigen Machart der Bücher ausdrückt, Aufschlüsse über sein Verständnis von Text und von Textgrenzen zu erhalten. Natürlich müssten dann auch die Umstände der Produktion, der Grad des persönlichen Engagements des Autors bei der Drucklegung etc. in Betracht gezogen werden, bevor man solcherlei Schlüsse ziehen kann. Bauers Bibliografie differenziert, etwa im Unterschied zu Jutta Znivas, zwischen aus Anthologien oder Sammlungen ausgekoppelten Einzelveröffentlichungen. So sind etwa die 50 nummerierten, illustrierten und signierten Exemplare des Textes „Meine Maorifrau“, die 1971/72 bei Knorpp in München erschienen, extra angeführt, obwohl sie ursprünglich in der Gedichtsammlung *ein lilienweißer brief aus lincolnshire, gedichte aus 21 jahren* (Suhrkamp, 1969) zu finden war. Außerdem gesteht Bauer den Vor- und Nachworten, die Artmann verfasst hat, ein eigenes Kapitel zu und führt auch die Veröffentlichungen in Zeitschriften in einer eigenen Unterkategorie an. Bauers Bibliografie geht fünf Jahre über die Znivas hinaus und ist allein daher schon als wichtige Grundlage für weitere, noch detailliertere Bibliografien zu bezeichnen. Einzig das Fehlen eines Siglenverzeichnisses und einer Legende für die von Bauer verwendeten Abkürzungen mindert die Benutzerfreundlichkeit dieser Bibliografie ein wenig.

In der Reihe der bibliografischen Arbeiten zu Artmanns Werk wäre hier außerdem noch das Werkverzeichnis (Hofmann 2001, 224-239) im Anhang zu dem

bereits angesprochenen, von Kurt Hofmann herausgegebenen Band mit Gesprächen mit dem Autor zu erwähnen. Zwar beinhaltet dieses Verzeichnis nur Primärwerke, bietet aber eine chronologische Aufzählung der Schreib- und Poetikklassen, die Artmann zwischen 1992 und 1996 meist an der Wiener „Schule für Dichtung“<sup>25</sup> abgehalten hat, an der er seit April 1992 zum ständigen Lehrkörper gehörte (vgl. Hofmann 2001, 237).

Eingedenk der erwähnten Auslassungen in den bestehenden Bibliografien und auch ihrer zeitlichen Überholtheit soll an dieser Stelle vermerkt werden, dass eine neue, posthume Gesamtbibliografie von Artmanns Werk, die die neuesten Publikationen bzw. nach 1996 publizierten Primärtexte (das schließt die Prosa- und Lyrik-Werkausgaben mit ein) enthält, dringend notwendig scheint. Nicht zuletzt, um sich über neue Tendenzen und Paradigmenwechsel in der Artmannforschung ein klares Bild machen zu können. Martin A. Hainz' Bibliografie, die, wie bereits eingangs erwähnt, eine aktualisierte Werkbibliografieversion bereitstellt, füllt weitestgehend die Lücke der Veröffentlichungen von und zu Artmann nach 1992.

### **2.2.2 Bedeutung der Verschränkung von Biografie und Werk für die Forschung**

Es ist ein Charakteristikum der Artmannforschung, dass es der Literaturwissenschaft äußerst schwer fällt Betrachtungskriterien für das Werk Artmanns aus einer Distanz zur Person des Dichters zu erstellen. Es ist auch so, dass jemand, der sich heute mit Artmann beschäftigt, zwar aus einer angemessenen Anzahl von Texten *über* H.C. Artmann schöpfen kann, dass aber immer auch der Aspekt der Verschränkung von Leben und Werk eine so große Rolle spielt, dass man es bei diesen Texten über Artmann letztendlich oft und in gewissem Sinn mit Texten *von* Artmann zu tun hat. Das bedeutet, dass Artmanns Schreibverfahren, das den Autor zum Teil des poetischen Akts

---

<sup>25</sup> [www.sfd.at](http://www.sfd.at)

erklärt und damit zum Teil des Werkes macht, auch auf Texte über diesen Autor wirkt und sie letztendlich zu Verlängerungen seines Werkkorpus macht. Das geschieht besonders dann, wenn der Verfasser keine persönliche Distanz zu Artmann hat. Unter persönlicher Distanz wird hier verstanden, dass keine persönlich nähere Bekanntschaft zwischen dem Autor und dem Wissenschaftler besteht und dass damit ein verhältnismäßig objektiver Blick auf das Werk möglich wird. Wie wichtig die durch persönliche Bekanntschaft angeleitete Rezeption für Artmann selbst ist, zeigt folgende Antwort auf die Frage von Maria Fialik, welche Einstellung er denn zu Germanisten habe:

Es gibt viele bei denen ich sagen muß, ja sie haben recht. Aber manche schreiben über mich, obwohl sie mich nie gesehen haben.<sup>26</sup>

Persönliche Distanz zwischen Autor und Kritiker bzw. Wissenschaftler kann auch durch geografische Distanz entstehen, etwa wenn die bundesdeutsche Literaturwissenschaft und -kritik auf einen österreichischen Autor wie Artmann aufmerksam wird. Im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern der Wiener Gruppe hat Artmann die Loslösung vom österreichischen Literaturbetrieb der Nachkriegszeit und der Wiederaufbauzeit<sup>27</sup> relativ früh eingeleitet. Sie war gekoppelt an zwei Motoren, die diese Loslösung beschleunigt haben: Artmanns Verlassen Österreichs und der Eintritt seines Werks in die deutsche Verlagslandschaft. Dadurch geriet Artmann auch in den Fokus der deutschen Literaturwissenschaft, die seit dem internationalen Erfolg einiger weniger SchriftstellerInnen nach 1945, wie zum Beispiel Ingeborg Bachmann, nicht

---

<sup>26</sup> Fialik, M. (1998): „Strohkoffergespräche“. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller. Wien: Zsolnay

<sup>27</sup> Zu den Phasen der Wiederaufbauzeit vgl. Kunzelmann, H., Liebscher, M., Eicher, Th. (Hrsg.) (2006): Kontinuitäten und Brüche. Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945. Oberhausen: Athena (= Österreichische Literatur in Kontexten; Bd 12), 7-11

unbedingt zwischen einer ‚deutschen‘ und einer ‚österreichischen‘ Literatur zu trennen versuchte.<sup>28</sup> Dies war ganz in Artmanns Sinn, er sagt selbst Jahre später noch:

Ich bezeichne mich nicht als österreichischen, sondern als deutschen Dichter. Nur weil Hitler da war, will man kein Deutscher sein und ist dann ein österreichischer Lyriker. Mir ist das zu kleinstädtisch. (Hofmann 2001, 49)

Artmann nimmt hier einen klaren Standpunkt gegenüber der Mitverantwortung Österreichs für das Dritte Reich ein – er erkennt sie an –, aber er macht diesen Standpunkt weniger an ideologischer Überzeugung oder an ästhetischen Überlegungen sondern an dem Gefühl der Provinzialität fest, die er zu überwinden trachtet, unter anderem eben mit seinen ständigen Ortswechseln. Der selektiven Übersicht über das vorhandene Sekundärwerk ist daher ein Abriss der Geschichte der Zusammenarbeit Artmanns mit Verlagen innerhalb und außerhalb Österreichs vorangestellt, die eng mit Artmanns Bedürfnis nach lokaler Veränderung verknüpft zu sein scheint.

### **2.2.3 Wechselnde biografische Stationen und wachsende Popularität**

Zwischen der ersten und letzten Sammlung, also zwischen 1972 und 2008, ist tendenziell eine graduelle Distanzierung zur Person Artmanns und damit eine trennschärfere, differenziertere Beschäftigung mit dem Werk und dem Werkkontext festzustellen. Das hat vor allem mit der wachsenden Popularität Artmanns und auch seiner eigenen Reisetätigkeit zu tun, die seine Texte und seinen Namen auch über die Grenzen Österreichs hinaus getragen haben. Vor allem nach 1960, als Artmann sein „*unstetes Wanderleben*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, S. 247) beginnt, wie Jutta Zniva bemerkt.

---

<sup>28</sup> Vgl. Bushell, A. (2007): Poetry in a provisional State. The Austrian Lyric 1945-1955. Cardiff: University of Wales Press, 39-40 und 47-49

Dieses Wanderleben ist auch mit seiner zunehmenden Zusammenarbeit mit ausländischen, v.a. natürlich deutschen Verlagen bei Erstveröffentlichungen und dann bei Taschenbuchveröffentlichungen verbunden. Bereits 1959 erscheint *Von denen Husaren und anderen Seiltänzern* in München bei Piper, was Artmanns Durchbruch auf dem gesamten deutschsprachigen Markt markiert. Acht Jahre später wird Artmann schließlich Suhrkamp-Autor und seine Aufnahme in die von Siegfried Unseld, Uwe Johnson, Hans Magnus Enzensberger und Martin Walser konzipierte und von Lektor Günther Busch geleitete „edition suhrkamp“<sup>29</sup> mit der Doppelausgabe *Frankenstein in Sussex/Fleiß und Industrie* (GP II, 391-408 u.251-290) im Jahr 1969 ist ein Zeichen für Artmanns Akzeptanz im gesamten deutschsprachigen Raum als Zugehöriger zur neuen zeitgenössischen Literatur, deren Entdeckung und Kanonisierung das Ziel der Verlagsreihe war (vgl. Schneider 2005, 288).

Wenn man die Erscheinungsdaten und Verlagsorte in Artmanns Bibliographie vergleicht, so kristallisiert sich sowohl für die Eigenveröffentlichungen als auch für die Übersetzungen ein gewisses Muster heraus: Artmann hat seine Erstveröffentlichungen als Autor und Übersetzer anfangs jeweils beim Otto Müller Verlag in Salzburg vorgenommen (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 249 u. 256). 1958 kommt *med ana schwoazzn dintn* heraus und wird sofort ein Publikumserfolg und 1959 erscheint die Übersetzung *der schlüssel des heiligen patrick. religiöse dichtungen der kelten*. In den Jahren zwischen 1950 und 1958 unternimmt Artmann bereits kürzere Reisen in die Schweiz, nach Italien, Frankreich, Belgien, Holland und Spanien, doch Wien bleibt, wie Peter Pabisch es ausdrückt, seine „*geographische Mitte*“<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Zu Günther Buschs Einfluss auf das Suhrkamp-Programm in den Jahren 1963 bis 1980 Vgl. Schneider, U. (2005): Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag. Göttingen: Wallstein, 287 ff

<sup>30</sup> Pabisch, P.(1978): Ein Versuch über die literarische Alogik. Wien: Schendl, 17

1958 beginnt dann Artmanns langsame Loslösung von der Wiener Gruppe, die zum Teil, wie er selbst berichtet, durch seinen finanziellen Erfolg mit *med ana schwoazzn dintn*, dem Dialektband, der „*Klein- und Bildungsbürger zutiefst verunsichert [hat]*“ (Hofmann 2001, 108), ausgelöst wird, da ihm die Tantiemen nun erlauben für längere Zeit zu reisen (vgl. ebda, 110). Artmann fährt nach Irland, ein Jahr später erscheinen die oben genannten Übersetzungen keltischer Dichtung. Bereits 1959 orientiert sich Artmann in punkto Verlagspartnerschaften auch in Richtung Deutschland, das bis zu seinem Tod das Land bleiben soll, in dem er den Großteil seines Werkes veröffentlicht. *Von denen Husaren und anderen Seiltänzern* wird von Piper in München herausgebracht und abgesehen von einem kleinen Zwischenspiel bei der Wiener Edition 62, wo 1962 die Theaterstücke *die fahrt zur insel nantucket* erscheinen, bleibt Artmann zwischen 1964 und 1967 mit zentralen Texten wie *die suche nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken* (erscheint 1964 im Walter-Verlag), *drakula drakula. ein transylvanisches abenteuer* oder *allerleirausch. Neue schöne kinderreime*, die 1966 bzw. 1967 beim Verlag Rainer in Berlin herauskommen, ausschließlich bei bundesdeutschen Verlagen.

Die Konzentration auf den norddeutschen Verlagsraum hängt möglicherweise auch mit Artmanns langem Aufenthalt in Schweden zusammen, wo er von 1961 bis 1965 mit seiner Frau Brigitta Lisholm-Artmann in Malmö lebt. Dieser Aufenthalt ist unterbrochen durch längere Aufenthalte in Berlin (Mai bis Oktober 1961 und 1965-1966), die Artmanns Trennung von Brigitta vorausgehen und nach einer längeren Phase der Sesshaftigkeit eine erneute Reisephase einleiten. Im surrealistisch gestalteten Tagebuch *die suche nach dem gestrigen tag...*, bei dem man einen stark autobiografischen Gehalt annehmen kann, wird es möglich nachzuvollziehen, wie sich diese Phase in einer gewissen Unruhe des Verfassers bereits ankündigt:

24. september

Der vierte Montag dieses monats. Die tage erkalten allmählich wirklich [...]. Ich halte es hier nicht aus. Bereits nachmittags Kopenhagen [...]. (GP II, 14)

Nach den Stationen Berlin, Paris und Frankfurt lautet der Eintrag zum „14. Oktober“ dann:

Ungefähr um ½ 8 uhr war ich in Malmö. Es hat sich hier auch schon gar nichts verändert. (ebda, 33)

Ein Eintrag, der vermutlich im Dezember 1961 geschrieben worden ist, lautet wie folgt:

13.dezember.

Ich vermisse immer mehr das schöne netz der überraschungen und die wärme der menschen. Mir ist als stünden wohl zwei auswege offen, keiner aber durchs hinterfenster, keiner des blauen abenteuers, keiner am nußbaum vorbei und hinaus in die freie welt. [...] Ich baue mir tatsächlich jeden tag eine neue mausefalle. (ebda, 107-108)

Es ist anzunehmen, dass die Auswege, auf die der Tagebuchverfasser hier anspielt, den erneuten Ausbruch aus dem „*schwedischen Exil*“<sup>31</sup>, wie Artmann es bezeichnet, mit einschließen. Bis einschließlich 1967 veröffentlicht er noch bei Gulliver-Presse in Bad Homburg, Merlin in Hamburg, der Werkstatt Rixdorfer Drucke in Berlin, Hartmann in München und Collispress in Hommerich und Stuttgart – vor allem auch bibliophile Textdrucke in kleinen Auflagen. Es ist eine Publikationspraxis, die Artmanns Wertschätzung der visuellen Ästhetik widerspiegelt und die er bis zum Ende seines Lebens beibehält<sup>32</sup>. Artmanns Vorliebe für bibliophile Ausgaben zeigt sich bereits früh, in der Publikation *ARTMANN BRIEF*, einer Mappe mit einer Farblithografie von Wolfgang Bayrle, die 1964 bei Gulliver-Presse in limitierter Auflage erscheint und auch in der *drakula drakula*-Ausgabe von 1966, der Radierungen von Uwe Bremer beigelegt sind. In meinem Aufsatz zur »Bibliothek H.C. Artmann« habe ich Artmanns Affinität zu kalligrafischen Details und den Aspekt der Veräußerlichung des innerlichen

---

<sup>31</sup> Zit. n. Brandstetter, A. (Hrsg.) (2005): H.C. Artmann. Ich brauch einen Wintermantel etz. Briefe an Herbert Wochinz. Salzburg: Jung & Jung, 9

<sup>32</sup> Für einen Kommentar zur nicht immer unproblematischen Zusammenarbeit Artmanns mit den Verlagen, vgl. Atze/Böhm 2006, 154f



ästhetischen Kurationsprozesses näher betrachtet (vgl. Schuster 2010, 240-241). Die Tatsache, dass Artmann immer wieder Texte im bibliophilen Druck bei kleinen Verlagen veröffentlichen lässt, auch noch dann, als er schon längst als etablierter Autor gilt, zeigt, dass für ihn der Zusammenhang zwischen dem poetischen Gehalt des Textes und seiner visuellen Realisierung zentral bleibt. Als Beispiel sei der Band *Von einem Husaren, der seine goldene Uhr in einem Teich oder Weiher verloren, sie aber nachher nicht wiedergefunden hat* genannt, der 1989 bei Thanhäuser in Ottensheim herauskommt und von 14 Holzschnitten des Verlagschefs Christian Thanhäuser begleitet wird. Artmann schätzt die visuelle Umsetzung seiner Texte und behält die intermediale Zusammenarbeit mit Kleinverlagen bei Publikationen mit Holzschnitzern, Grafikern und Fotografen bis zum Ende seines Lebens bei.

1966 Jahr kehrt er nach Österreich zurück, zunächst für zwei Jahre. Erst 1972, nach Aufhalten in Berlin und Rennes (mit seiner damaligen Lebensgefährtin, der Sprachwissenschaftlerin Barbara Wehr<sup>33</sup>), lässt sich Artmann permanent wieder in Österreich nieder. 1967 erscheint beim Residenz Verlag in Salzburg einer seiner wichtigeren Texte, die *Grünverschlossene Botschaft. 90 Träume*. Dieser Text wird von der Presseabteilung des Verlags heute noch als „literarische Gründungsurkund[e]“<sup>34</sup> bezeichnet, ein Urteil, das die in ihm erhaltene Wertschätzung nicht verbergen will. Es kann Artmann, der zu dieser Zeit bereits stabile Verlagskontakte nach Deutschland und damit in Richtung Breitenwirksamkeit hatte, nicht entgangen sein, dass er durch seine Zusammenarbeit mit dem österreichischen Verlag ein weiteres Mal als Erneuerer gelten würde. Rainer Fürst berichtet retrospektiv über den Residenz Verlag:

Als Wolfgang Schaffler im November 1956 eine Konzession für einen Literaturverlag in Österreich erhielt, war seiner Passion keineswegs eine längere Lebenszeit vorauszusagen

---

<sup>33</sup> Tochter Hans Wehrs, Verfassers des Arabistik-Standardwörterbuchs *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart*, erschienen 1952 bei Harrassowitz in Leipzig.

<sup>34</sup> Homepage des Residenz-Verlags: <http://www.residenzverlag.at/?m=80&o=8> (Aug 09)

gewesen, da die deutschsprachige Literatur verschiedener Länder nahezu ausschließlich in der Bundesrepublik Deutschland verlegt wurde. Es kam aber doch nach dürftigen Anfangserfolgen aus eigener Kraft zu einer Blütezeit in den 70er und 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, als mit Gert Jonke, Barbara Frischmuth, Thomas Bernhard, Peter Handke und einigen anderen unübersehbare Akzente gesetzt werden konnten.<sup>35</sup>

Artmanns Zusammenarbeit mit dem Residenz Verlag beginnt kurz vor dieser Blütezeit und bleibt über Jahrzehnte hinweg bestehen, auch als der Verlag in den 1980ern vom Österreichischen Bundesverlag aufgekauft wird. Der Residenz Verlag bleibt Artmanns österreichischer Hausverlag, wenn man so will. 30 Jahre später wird er dort die Prosa-Gesamtausgabe veröffentlichen (vgl. „Der geburtstag des verlegers“ - GP IV, 11-12). Doch 1967 erscheint auch *Fleiß und Industrie. Ein Buch über Stände* bei Suhrkamp und wird bald darauf, wie bereits erwähnt, als Taschenbuch in die edition suhrkamp aufgenommen, womit Artmann Ende der 60er Jahre als wichtiger deutschsprachiger Gegenwartsautor etabliert war.

Zeit seines Lebens hat Artmann Wert auf den Austausch mit Gleichgesinnten gelegt, das heißt mit Liebhabern jener Art von Literatur, zu der er eine Affinität hegte. In einem Gespräch mit Christine Huber im Juni 1995, spricht Artmann im Zuge seiner Lehrtätigkeit in der „Schule für Dichtung“ in Wien davon, dass es für ihn als Lehrer ein Ziel ist, „*daß sich gruppen bilden. das ist sehr wichtig.*“<sup>36</sup> Es komme ihm „*immer auf das gegenseitige an [...]: gegenseitige befruchtung, die absolut da ist*“ (ebda, 16).

Da sich Artmanns Vorlieben und Interessen immer auch zu einem gewissen Grad seinen Aufenthaltsorten und Begegnungen anpassten, änderte und vergrößerte sich

---

<sup>35</sup> Aus einer Rezension zum Jubiläumsband *Von Buch zu Buch : 50 Jahre Residenz-Verlag ; 1956 - 2006* herausgegeben von Astrid Graf-Wintersberger und Günther Eisenhuber - Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft des Bibliotheks- und Servicezentrums Baden-Württemberg; [http://swbplus.bsz-bw.de/IFB\\_07-1\\_037.htm](http://swbplus.bsz-bw.de/IFB_07-1_037.htm) (Aug 09)

<sup>36</sup> Artmann, H.C. (Hrsg.) (1995): *Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten*. Wien: Passagen, 17

der Kreis jener, mit denen er sich über seine Arbeit austauschte, oder die ihn auch finanziell unterstützen, wie zum Beispiel Siegfried Unseld (vgl. Atze/Böhm 2006, 118).

Die Reisen und Auslandsaufenthalte, von denen im Zusammenhang mit den Kreativitätstriggern noch ausführlicher die Rede sein wird, wurden zu einer Vorbedingung des kreativen Prozesses. Als Beispiele dafür gelten Artmanns Irlandreise 1958 (Resultat: *der schlüssel des heiligen Patrick*) oder seine Jahre in Schweden (Resultat unter anderem: *Lappländische Reise*, 1964). Mit vielen seiner Herausgeber verband ihn Freundschaft, als wesentlichste und einflussreichste gilt Artmanns Zusammenarbeit mit Klaus Reichert. Mit dem Schriftsteller Gerald Bisinger, der sich um die erste Aufsatzsammlung und Bibliografie verdient gemacht hat, verband Artmann ebenfalls eine Freundschaft, die von „gegenseitiger Befruchtung“ geprägt war. Bisinger bestätigt, dass Artmannkenner und -spezialisten vor allem eines sind: Artmanns persönliche Freunde<sup>37</sup>. Zweifelsohne hat es die Wissenschaft unter anderem auch diesem Umstand zu verdanken, dass es zu sorgfältigen Editionen seiner Texte gekommen ist und dass Artmanns Werk auch über die Grenzen einer österreichischen Literaturwissenschaft hinaus als prägend betrachtet und interpretiert wird. In der Verschränkung von Artmanns biografischen Stationen und seinem Werk liegt jedenfalls die größte Herausforderung für die wissenschaftliche Einschätzung des Werkes. Die im Folgenden aufgeführten Publikationen haben diese Herausforderung angenommen.

#### **2.2.4 Sammelbände und Einzelpublikationen zum Werk**

Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt gibt es fünf Sammelbände mit Aufsätzen zum Werk; sie wurden jeweils von Gerald Bisinger (1972) (vgl. ebda), Josef Donnerberg (1981)<sup>38</sup>,

---

<sup>37</sup> Vgl. Bisinger, G. (Hrsg.) (1972): Über H. C. Artmann. Frankfurt a.M.: Surhkamp (stb 541), 9

<sup>38</sup> Donnerberg, J. (Hrsg.) (1981): Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. Stuttgart: Akademischer Verlag (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 100)

Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart (1992)<sup>39</sup>, Marcel Atze und Hermann Böhm (2006)<sup>40</sup> und Ute Wolter (2006)<sup>41</sup> herausgegeben. Ein sechster Aufsatzband ist im Juni 2010 bei Königshausen & Neumann erschienen. Herausgeber ist Marc-Oliver Schuster, der auch für die neueste umfangreichere, semiotisch-poststrukturalistische Interpretation des Artmannschen Werks verantwortlich zeichnet.

Im Zusammenhang mit diesen Aufsatzbänden, die sich allein mit H.C. Artmann beschäftigen, müssen drei weitere Publikationen genannt werden, in denen Artmann als Teil der Wiener Gruppe prominent figuriert. Artmanns Zugehörigkeit zur Wiener Gruppe, die als solche bekanntlich mehr eine mediale Konstruktion als eine selbstmotivierte ästhetische Einheit war (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 48f), wird dort interessant, wo sich Artmanns Allein-/Frei-/Einsamfühlen im Hinblick auf die ästhetische Orientierung mit einem Gruppengefühl verbindet, das sich wiederum in einer kollektiven Autorschaft äußert, in denen die einzelnen Positionen konstruktiv zusammenfließen. Im Band *die wiener gruppe*, herausgegeben vom Walter Buchebner Literaturprojekt unter der Leitung von Wendelin Schmidt-Dengler<sup>42</sup>, sind die Beiträge von Georg Schmid zu „Konterstrategien zum Totschweigen“ (ebda, 9-29), Albert Berger zur „Sprachästhetik der Wiener Gruppe“ (ebda, 30-45), Theresia Klugsberger zu „Blaubartimaginationen“ (ebda, 83-96) sowie Josef Donnerberg zu „Artmanns metaphorische[n] Selbstporträts“ (ebda, 97-109) als besonders interessant hervorzuheben. Die beiden anderen Publikationen zu Artmann im Kreis der Wiener Gruppe sind André Buchers *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*<sup>43</sup> und Michael Backes Studie *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener*

---

<sup>39</sup> Fuchs, G., Wischenbart, R. (Hrsg.) (1992): H. C. Artmann. Dossier 3. Graz: Droschl

<sup>40</sup> S. FN 20

<sup>41</sup> S. FN 23

<sup>42</sup> Wien, Köln: Böhlau, 1987

<sup>43</sup> Bern: Peter Lang, 1992

*Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie*<sup>44</sup>, die sich in einem Kapitel der von Artmann genutzten „*historischen Depositionierungsmöglichkeit*“ (ebda, 132-156) widmet.

Als wichtige Einzelpublikationen zum Werk H.C. Artmanns sind, in chronologischer Reihenfolge, die Arbeiten von Peter Pabisch, *H.C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik*<sup>45</sup>, Jacques Lajarriges, 1992 als Buch erschienene Dissertation *Hans Carl Artmann. Tradition littéraire et exercices des Style*<sup>46</sup>, Sonja Kaars Dissertation *Orte der Ortlosigkeit. H.C. Artmanns dramatische Texte im Kontext*<sup>47</sup>, Wieland Schmieds Erinnerungsbuch *H.C. Artmann, 1921-2000: Erinnerungen und Essays*<sup>48</sup>, die Gemeinschaftsarbeit von Sonja Kaar, Kristian Millecker und Alexandra Millner, *Donauweibchen, Dracula und Pocahontas: H.C. Artmanns Mythenspiele*<sup>49</sup> und Sonja Kaars Studie *H.C. Artmann: Texte und Materialien zum dramatischen Werk*<sup>50</sup> sowie schließlich Marc-Oliver Schusters Dissertation *H.C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*<sup>51</sup> anzuführen. Im Vergleich der Aspekte, die die einzelnen Literaturwissenschaftler aus dem österreichischen In- und dem Ausland gewählt haben, zeigt sich der Annäherungscharakter, der die von Martin A. Hainz ebenfalls konstatierte Hut vor dem Autor verrät. Allen Publikationen ist gemeinsam, dass sie keine Werkmonographie zur Hand haben, auf die sie sich beziehen könnten. So bleibt lediglich die Herausarbeitung einzelner Aspekte, wie zum Beispiel der Mythenbehandlung oder die Zusammenfassung möglicherweise wertvoller Erinnerungen an den persönlichen Austausch mit Artmann, wie die Publikation seines

---

<sup>44</sup> München: Wilhelm Fink, 2001

<sup>45</sup> Wien: Schendl, 1978

<sup>46</sup> Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1992

<sup>47</sup> Diss. Wien, 1998

<sup>48</sup> Aachen: Rimbaud, 2001

<sup>49</sup> Wien: Edition Präsenz, 2003

<sup>50</sup> Wien: Sonderzahl, 2004

<sup>51</sup> Diss. Univ. of Toronto, 2004

Freundes aus Prä-Wiener Gruppen-Tagen, Wieland Schmied, mit dem Artmann die ersten Mystifikationen inszenierte (vgl. Hofmann 2001, 66f).

Die folgende Auswahl von Sekundärtexten, die Lobreden auf Artmann, ihm gewidmete, seiner Poetik nachempfundene und von ihm inspirierte Texten aufführt, soll einen Eindruck davon geben, wie sehr sich Artmanns „*Arbeit am Selbst*“ (Schuster 2010, 255) im Wechselverhältnis mit dessen literarischen und sozialen Kontext befindet. Unter Arbeit am Selbst wird Bezug auf ein Zitat von Artmann genommen, in dem er auf die Frage, woran er arbeite, antwortet: „*Da kann ich immer nur sagen, an mir*“ (Hofmann 2001, 37). Diese Aussage leitet den Blick des Betrachters sofort auf die Person des Autors und nicht auf sein Werk. Martin A. Hainz setzt die Arbeit am Selbst synonym mit dem Schreiben und identifiziert sie als das einzig Authentische bei Artmann. Seine Wirkung als formaler, stilistischer bzw. poetischer Impulsgeber wird in den folgenden Beispielen fiktionaler Texte deutlich. Immer steht Artmanns Autorfigur im Zentrum der Konzentration oder fungiert als stilistischer Schirmherr, mit dem im Auge die ihm Nachfolgenden oder Nachschreibenden Eigenes produzieren.

### **2.2.5 Gewidmete Texte**

Texte, die explizit H.C. Artmann gewidmet sind, gehören im strengsten Sinne nicht zum Sekundärliteraturkomplex, da sie eigenständige Kunstprodukte sind, die sich bloß auf ein Vorbild oder einen Freund beziehen. Sie werden mit eingeschlossen, weil sie in dieser Bezugnahme gewisse Analogien zu Artmanns Werk (zum Beispiel der humanistischen oder barocken Traditionsverwendung) oder zum Poetischen, Widmungswürdigen in seiner Existenz ziehen. Damit werden sie zu einer Art ästhetischem Werkkommentar, weil sie gewisse Elemente einer Artmannschen Poetik aufgreifen. Durch eine Engführung des Primärwerks mit diesen Texten auf

Sekundärebene, der noch aussteht, könnten verdeckte Muster in Artmanns Schreibpraxis beleuchtet werden.

Per Definition sind Widmungsgedichte „*Lobeshymnen auf den Dichter und das vorliegende Werk aus der Feder seiner Freunde*“<sup>52</sup>, entspringen der humanistischen Tradition des so genannten Widmungsbriefes und wurden besonders im Barock zu einer beliebten Werkeinleitung (vgl. ebda), wobei sich der Autor damit selbst auch noch einmal in Erinnerung ruft oder in Pose wirft. Artmann verwendet selbst die Widmung als paratextuelle Formalität (G. Genette) mit unterschiedlichen Funktionen<sup>53</sup>. So ist die Zueignung von *Das Suchen nach dem gestrigen Tag* den „*schmetterlingen Saskatchewan, den papageien der Tierra del fuego und den colibris des Rauriser tals*“ (GP II, 8) eine Betonung des poetisch möglichen Unmöglichen. *Fleiss und Industrie* ist dem Vater gewidmet: „*meister johann artmann, [...], zum gedenken*“, was als ernst gemeintes Zeugnis der Zuneigung und Wertschätzung zu verstehen ist. Ebenso verhält es sich bei den Worten: „*für peter rosei und all die anderen*“ (GP III, 342), die den stilisierten Brief *Nachrichten aus Nord und Süd* einleiten, sowie der Widmung „*für anton christian*“ (GP IV, 118), die dem kurzen Prosatext „*bemerkung zu einer alchimie mit regenbogen*“ untersteht. Artmann verwendet diese Praxis der Wertschätzung durch Zueignung und weiß um ihre Bedeutung, nicht zuletzt, da er ebenfalls Widmungsgedichte verfasst hat. Als Beispiele dafür seien „*meinem freund gerald bisinger zu einem runden geburtstag*“ (SG, 744) und der „*Haiku für Alfred Kolleritsch*“ genannt, der knapp, das steirische Idiom ironisch imitierend, besagt:

Waosdnedsaoxt, fred,  
dain50ka faiasd haia?  
Wia de zaid fageed..!

---

<sup>52</sup> Wilpert, G.v.(1989): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner (Kröners Taschenausgabe; Bd. 231), 103

<sup>53</sup> Für eine ausführliche Analyse der Funktion von Widmungen vgl. Genette, G.(1989): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M.: Campus (stw 1510), 115-140

(ebda, 743)

Das „Gedicht für H. C. Artmann“<sup>54</sup> der österreichischen Schriftstellerin Marie-Thérèse Kerschbaumer steht hier exemplarisch für die Widmungsgedichte, die an Artmann selbst gerichtet sind. In Anlehnung an T.S. Eliots modernes Meisterwerk „The Waste Land“ („April, diese grausame Zeit [...]“ – ebda) und mit dem Blick auf den „Poeten mit weicher, belegter Stimme“ (ebda), in dem man Artmann vermuten kann, evoziert Kerschbaumer eine Atmosphäre des melancholisch-nostalgischen Weltbürgertums (im Gedicht werden sieben Orte bzw. Länder genannt: Rumänien, Wien, die Bretagne, die Schwarzmeerküste, Massachusetts, Cambridge und Kirkuk im Irak). Es ist gleichzeitig eine Elegie an den im Irak hingerichteten rumänischen *Newsweek*-Journalisten Gad Gross<sup>55</sup>, einen Freund Kerschbaumers. Interessant wäre es, das Auftreten dieser Kriegs- und Hinrichtungsthematik in einem Gedicht für H.C. Artmann vor dessen eigener Biografie zu untersuchen. Artmann war 1945 als 24-Jähriger wegen Fahnenflucht zum Tode verurteilt worden (vgl. Atze/Böhm 2006, 223); Gad Gross war zum Zeitpunkt seines gewaltsamen Todes 26 Jahre alt.

Kerschbaumers Widmungsgedicht hat daher schon viel Potenzial als Poetikkommentar zu Artmanns Werk. Die intertextuellen Verweise, die Thematik des fremdbestimmten Todes, die Stilisierung des Melancholischen, selbst die angewandte Zeitlosigkeit bzw. Gleichzeitigkeit, die der Semantik untergeordnet ist (Eliots April ist das übergeordnete Motiv und ist in der Gegenwart des Gedichts 1991 angeordnet; der Satz „Im März hat die Erde gebebt“ bezieht sich auf das Erdbeben in Bukarest im März 1977; die Erinnerung des lyrischen Ich an „[Gads] Vater Paul“ ist datiert mit November 1971 und der „Monat August“ im Gedicht ist der Rückschau in die Kindertage des Toten gewidmet), sind alle auch Elemente einer Poetik Artmanns.

---

<sup>54</sup> Kerschbaumer, M.-Th.: „Für H.C. Artmann“. *Literatur & Kritik*, Mai 1991, 253/254, 71

<sup>55</sup> <http://www.newseum.org/scripts/Journalist/Detail.asp?PhotoID=168> (Aug 09)



Im Unterschied zum Widmungsgedicht ist das Lobgedicht als „*ein ausgesprochen dem Lobe einer individuellen zeitgenöss[ischen] Person gewidmetes Gedicht als weltl[iche] Huldigung*“ (Wilpert 1989, 535) definiert. Wie das Widmungsgedicht erfuhr das Lobgedicht besondere Verbreitung in der elegischen Form im Humanismus bzw. im Barock. Der von Artmann geschätzte Barockdichter Quirin Kuhlmann war ein Meister des Lobgedichts im Alexandriner.

Hubert Fichtes „Lob auf H. C. Artmann“<sup>56</sup> sei hier exemplarisch für diese Form von Artmann inspirierter Lyrik genannt. Fichte und Artmann verband eine Freundschaft, die in der Zeit von Artmanns Berlinaufenthalt 1965-68 begründet wurde. Fichtes Gedicht hat zwei Abschnitte. Der erste beschreibt Artmanns soziale Situation (Wohnung, Familie, Freunde) in prosaischer Sprache, der zweite Teil hat popkulturell gefärbten Odencharakter und legitimiert die Überschrift des Gedichts:

H.C., du Hannibal Cäsar, Hoderisch Clüthen, Heinrich  
Cassius, Clay Hugo, Hortense Cammomille,  
Fürchtegott Willibald, Harry Claus  
Hann Cat  
Dich lob ich  
Du beginnst deine Sätze mit Fan und endest sie  
Mit caralho  
Und du träumst davon  
Einmal mit Albatrosfedern im Gesicht  
Und einem violetten Mackintosh  
Flügel an den Fersen von der Gedächtniskirche  
Herabzugleiten  
Die Sekretärin in Ölkleidung im Arm  
Auf der Verfolgung des Agenten.  
Dich lobe ich Horrorwitsch Clemens. (ebda)

Auch Fichtes Lobgedicht perpetuiert und transponiert stilistische und poetische Charakteristiken des Artmannschen Schreibens. Sein Autor und das Objekt profitieren

---

<sup>56</sup> Fichte, H.: Lob auf H.C. Artmann. In: Biesinger [!], G., Chotjewitz, P. (Hrsg.) (1966): Der Landgraf zu Campodron. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Lärtes Artmann. Hamburg: Ramseger, 33-34

vom, wie Bourdieu es nennt, gegenseitigen kulturellen Kapital, da ersterer seine eigene Person explizit in Beziehung mit letzterem setzt:

H.C. [...]

geht um zwei Uhr nachts

Mit Peter O. Chotjewitz und Gerald Bisinger, Hubert Fichte

Würstchen essen und Bockbier trinken [...] (ebda)

### 2.2.6 Inspiration anderer Autoren

Weitere von Artmann inspirierte Texte, die als stilistische Imitate gewinnbringend mit Primärtexten kontrastiert werden könnten, sind unter anderem Bert Papenfuss-Goreks „*ahnismus, phantomschmerzen & LOGISTIK UNTER ZEITDRUCK (arbeitsquersion)*“<sup>57</sup>, Ferdinand Schmatz’ poetologische Maske in Reaktion auf *landschaften 8*<sup>58</sup> und Ronald Pohls Text „*Titaniens Tango, auf eine Reihe von Schellacks gepresst. Warum so oft untergeht, was in wahrheit gerne obenauf wäre – zu H.C. Artmanns ‚nordmeer‘ aus den ‚gedichten von der wollust des dichtens in w/orte gefasst*“<sup>59</sup>.

Papenfuss-Goreks Gedicht ist als Stil- und lautliche Annäherung an Artmann, aber auch als Gemeinschaftsarbeit interessant. Der Schriftsteller Sascha Anderson hebt in diesem Gedicht einzelne Phrasen durch versale Schreibung hervor und kreiert damit visuell einen zweiten Text. Sowohl Schmatz’, als auch Pohls Texte sind Fortschreibungen von Originaltexten Artmanns, wobei Schmatz’ Beitrag in einer einzigen epigonalen Geste besteht: er re-arrangiert den Originaltext Artmanns (vgl. BO, 372-376), indem er alles außer den letzten Absatz aus Artmanns poetologischem Kommentar ausschneidet und ihn neben das Gedicht „landschaft 8“ stellt. Die

---

<sup>57</sup> Ebda, 72

<sup>58</sup> Schmatz, F.: >Ein Gedicht und sein Autor< . In: Manuskripte 153/2001, 18

<sup>59</sup> In: Manuskripte 153/2001, 19

Fortschreibung besteht hier in der Affirmation des Ausgewählten, die dem Leser bedeutet: hier hat Artmann Wichtiges gesagt.

Ronald Pohls Text variiert das Artmann-Gedicht, „nordmeer“, indem Pohl dem assoziativen Grundcharakter des Gedichts über die gesunkene „Titanic“ die Briefnarrative eines Passagiers des Schiffs beistellt und darin Signalverweise auf Figuren aus Artmanns Werk (gelsomina, nat pinkerton) setzt. Auch hier gilt wie bei Kerschbaumer und Fichte: die Texte für und unter Berücksichtigung von Artmann können als Werkkommentar herangezogen werden.

In diesem Zusammenhang sei außerdem auf Kurzportraits H.C. Artmanns hingewiesen. Es handelt sich dabei um sehr persönliche Zugänge zu Artmanns Person von befreundeten Schriftstellern, deren Beschreibungen naturgemäß theorieabgewandter und subjektiver sind als die der Literaturwissenschaftler. Das ist auch insofern verständlich, da der Anspruch an eine Charakterisierung zwischen Kollegen ein anderer ist. Exemplarisch sollen hier folgende Portraits genannt werden: Markus Vallazzas „als in die zukunft projizierte vergangenheit“<sup>60</sup>, Wolfgang Bauers „Porträt der Woche“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 167), Reinhard P. Grubers „HC Artmann: Phallus Phalli Steigern“ (ebda, 181) und Urs Widmers Text „H.C. Artmann zum sechzigsten Geburtstag“ (ebda, 191).

### **2.2.7 Zwischen privatem Ich und Autor-Ich: Gespräche mit Artmann**

Im Anschluss an die persönliche, freundschaftliche Annäherung soll nun noch ein kurzer selektiver Überblick über die Interviews und Gespräche gegeben werden. Sie stellen eine Sekundärliteraturkategorie dar, die besonders in der Auseinandersetzung mit

---

<sup>60</sup> Vallazza, M.: als in die zukunft projizierte vergangenheit. Literatur & Kritik, Mai 1991, 253/254, 75

diesem Autor als Quelle für die Erstellung einer ausführlichen Poetikstudie relevant ist, wiewohl besonders die posthum erschienenen Interviews, wie Hainz bemerkt, „argwöhnisch“ (Schuster 2010, 256) zu betrachten sind, da sie zum Teil den Anspruch preisgeben alles Verdeckte, Verweigerte, Zurückgehaltene doch noch offenzulegen.

Dennoch enthalten sie wertvolles Material zu Artmanns Weltanschauung, aber auch für eine Untersuchung der proteischen Autorexistenz im Spannungsfeld zwischen realer und fiktiver Persönlichkeit. Besonders nützliche Texte in dieser Hinsicht sind:

- „*H. C. Artmann*“, Gespräch mit Hilde Schmölzer, in: *Das böse Wien*, Wien: Nymphenburger 1973, S. 20-30
- *Es wird immer eine Rittersage draus*“, Gespräch mit Herbert Öhrlinger (Lit.& Krit. Mai 1991, 253/254, S.77)
- *Wer es versteht, der versteht es: H. C. Artmann im Gespräch mit Michael Krüger*“. Interview. Fuchs/Wischenbart 1992. 11-18
- H.C. Artmann: *Gänse oder Kraniche? Gespräch mit Renate Ganser, Meinhard Rauchensteiner und Dagmar Travner*. In: Ide Hintze, C. (Hrsg.) (1993) *Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur*, Wien: Passagen, 201-210)
- Christine Huber: *Vorwort. Ein Gespräch mit H.C. Artmann*. In: Artmann, H.C. (Hrsg.)(1995): *Lyrik als Aufgabe.Arbeiten mit meinen Studenten*. Wien: Passagen Verlag (Edition Schule für Dichtung), 13-18
- „*Bei mir ist ja alles erlogen. Interview*“, *Die Presse*, 10. 1. 1998, S.8
- „*Es war ein Reigen. Gespräch mit H.C. Artmann, Poet*“ in: Fialik, M. (1998): »Strohkoffer« *Gespräche. H.C. Artmann und die Literatur aus dem Keller*. Wien: Zsolnay
- „*H. C. Artmann*“, hrsg. v. Lars Brandt (2001)

- „*H.C. Artmann. Eine Annäherung an den Schriftsteller und Sprachspieler*“,  
hrsg. v. Michael Horowitz (2001),

sowie der wichtige, aber hagiografisch äußerst problematische Interviewband (s. unten):

- „*ich bin abenteurer nicht dichter*“, hrsg. v. Kurt Hofmann (2001)

Im Zusammenhang mit den Interviewbänden, besonders mit Kurt Hofmanns Gesprächsband, fällt auf, dass Artmann gewisse theoretische Phrasen oder das, was ihm theoretisch erschien, in Gesprächen mit verschiedenen Gesprächspartnern wortwörtlich wiederholt. Man sollte davon ausgehen können, dass der jeweilige Herausgeber der Bände die Gespräche im genauen Wortlaut wiedergegeben hat. Trotzdem drängt sich bei Kurt Hofmanns Artmannband der Verdacht auf, dass viele „*Originalaussagen*“ (Hofmann 2001, 9) leicht veränderte und in einen neuen Kontext eingebettete Aussagen aus früheren Interviews, etwa aus Hilde Schmölzers *Das böse Wien* (1973) sind (vgl. Artmanns Kommentar zur Charakteristik des Wieners in Hofmann 2001, 116 und Schmölder 1973, 29). Da die Zitatquellen nirgendwo ausgewiesen sind, muss der Verdacht bestehen bleiben, dass Hofmann inhaltliche Defizite durch Aussagen Artmanns aus früheren Jahren sozusagen ausgeglichen hat, dabei aber die Geschicklichkeit des Fragenden, der den ewig ausweichenden Autor zu handfesten Kommentaren bringt, für sich beansprucht. Zusätzlich dazu existieren Stellen in dem Buch, die nicht einmal Artmann sondern andere Interviewer paraphrasieren, wie bei Schmölder, aus deren Vorwort folgende Stelle entlehnt und als Artmanns Eigenaussage ausgewiesen ist: „*Als Gegenstück zum »charmanten« Wien. Böse sein war für uns Ehrensache. Kaiserwalzer und Schönbrunn war für die Touristen. Wir haßten unsere Stadt, wussten aber, dass es anderswo die Avantgarde noch schwerer hatte.*“ (Hofmann 2001, 89) Im Vergleich dazu, die Stellen aus Schmölzers Vorwort: „*Das »böse« Wien*

*begreift sich als Gegenstück zum »charmanten, anmutigen« Wien. [...] Kaiserstadt und Kaiserwalzer sind nur noch für den Touristen interessant. Hingegen ist »böse sein« für den Wiener Künstler gegenwärtig Ehrensache. [...] er haßt seine Stadt und ist ihr doch verfallen.“ (Schmölzer 1973, 7)*

Ein zweiter Zugang zu den sich eigentümlich wiederholenden Phrasen, die auch in Lars Brandts Interviewband auftauchen, würde der proteischen Argumentation, die hier präsentiert werden soll, zuspähen. Es fällt auf, dass Artmann dabei von Kollegen bzw. von einer früheren Version seiner selbst borgt. Er tut dies in einer Art und Weise, die als Plagiat bezeichnet werden könnte, als Widergabe des geistigen Eigentums eines anderen unter Berufung auf eine eigene Leistung. Das jedoch nur, wenn es nicht im Rahmen des proteischen Rollenspiels geschieht, das in der vorliegenden Arbeit untersucht werden soll. Im Unterschied zu ausgewiesenen Gemeinschaftsarbeiten, so kann man vermuten, geht der proteische Autor Artmann davon aus, dass die Diskurse frei verfügbar sind und dass er sie sich frei aneignen kann. Beispielsweise sind ganze Passagen in Hofmanns Interviewband bei Gerhard Rühm, im Vorwort seiner *Wiener Gruppe*-Anthologie wieder zu finden (vgl. Hofmann 2001, 70 u. 79ff und Rühm 1967, 7; 13; 16f).

Welche Implikationen das für die Forschung hat, ist klar: unter solchen Voraussetzungen, wo sich wichtige, weil rare Auskünfte eines Autors aus erster Hand als an Plagiat grenzende Paraphrasen ausgeben, muss allen Aussagen ein geminderter O-Ton-Gehalt zugebilligt werden. Andererseits ist ein solches Editionsverfahren *per se* ein Indiz für eine bestimmte Perspektive auf jenen Komplex in der Literatur, der sich mit der Imitation, der Epigonalität und Überlegungen zum Originalkunstwerk beschäftigt. Frei nach Artmanns (angeblich) eigener Aussage:

Natürlich ist mir wichtiger, dass ich etwas schreibe oder geschrieben habe, als das, was damit passiert. (Hofmann 2001, 13)

Da Artmann nachweislich das Manuskript Hofmanns zu Gesicht bekommen hat (vgl. Hofmann 2001, 9), ist davon auszugehen, dass er die kopierten Aussagen autorisiert hat. Es scheint fast, als wäre es Artmann gleich, woher die theoretischen Aussagen stammen, die Hauptsache ist, sie erfüllen ihren Zweck des Rezeptions-*appeasement*. Diese Haltung sei als symptomatisch für das Hauptproblem erwähnt, das die Forschung mit der Werkanalyse dieses Autors hat – was immer über H.C. Artmann an die Öffentlichkeit gerät, kann nicht als verbürgte biografische Wahrheit oder ästhetisches Programm gelten.

### **3. WICHTIGE EINZELPOSITIONEN IM ÜBERBLICK**

#### **3.1 Bemerkung zur Form der ausgewählten Ansätze: Annäherung an die Annäherung**

Die im Folgenden näher betrachteten Ansätze zu einer Werkinterpretation haben alle eines gemeinsam: sie liefern wesentliche Impulse zu einer Poetikbeschreibung von H. C. Artmanns Werk, oft differenziert und in großem Rahmen, manchmal nur als Präsentation eines möglichen Ansatzes oder gar nur als treffende Bezeichnung. Sie alle praktizieren die Annäherung an ein Werk, in dem Artmann selbst mit dem Prinzip der Annäherung operiert. Klaus Reichert nennt es: *„Annäherung an etwas, das sich nicht nennen lässt. Heute würde man sagen: das Gleiten auf der Signifikantenkette.“* (Hofmann 2001, 216)

Es handelt sich also bei der literaturwissenschaftlichen und metaliterarischen Beschäftigung mit Artmann um eine Annäherung an die Annäherung. Dass dieser Vorgang sehr komplex ist, ist klar. Um diese Komplexität ein wenig transparenter zu machen, möchte ich an dieser Stelle kurz darauf eingehen, wie sich die Annäherung bei Artmann gestaltet.

In meinem Aufsatz zur Epitextfunktion der „Bibliothek H.C. Artmann“ (vgl. Schuster 2010, 234f) habe ich genauer ausgeführt, welche produktions- und wirkungsästhetische Qualität diese Annäherungstaktik, mit dem Fachbegriff der Appropriation bedacht, bei Artmann hat. Nach Julie Sanders wird unter Appropriation die Bezugnahme auf eine Quelle verstanden, die weg vom Quellentext und auf ein neues kulturell konnotiertes Diskursprodukt gerichtet ist. Als Beispiel für eine Appropriation bei Artmann habe ich seine Verwendung der Groschenromanfigur „*Lord Percy vom Excentric Club*“ als Stil- und Gattungssignal in *Die Anfangsbuchstaben der Flagge* (vgl. GP II, 355-361) nachgezeichnet und gezeigt, dass der Appropriationsprozess bei weitem nicht auf die Welt zwischen Buchdeckeln beschränkt bleibt, sondern einem gedanklichen Entwicklungsprozess unterworfen ist, der bei der ersten Bekanntschaft des Autors mit der Quelle beginnt, die in diesem Fall allem Anschein nach über das Fernsehen zustande kam (vgl. Schuster 2010, 235) und in einer elitekritischen Interpretationsoption des Clubwesens endet (vgl. ebda, 236).

Dieser Prozess der Quellenadaption wird von Sanders als organischer Prozess, als eine Weiterentwicklung von Textwelten verstanden<sup>61</sup>, die entweder kontrastiv oder assoziativ erfolgen kann. Entweder kontrastieren und pervertieren die Quellenspuren den neuen Text, wie im Fall des „*Excentric Club*“, der zu einer Vereinigung von Kannibalen wird (vgl. ebda, 235) oder sie ergänzen ihn. Die kontrastiven Verwendungen der Quellen, ihre Verfremdung und Sinnentleerung bzw. erneute Sinnbefüllung und das versprachlichte Drehen und Wenden des Textes und seiner strukturellen und inhaltlichen Konstituenten ist jene Technik, die im Werk Artmanns leichter nachzuweisen ist. Dazu gehören die meisten intertextuellen Verweise.

---

<sup>61</sup> Vgl. Sanders, J. (2006): *Adaptation and Appropriation*. N.Y., Oxford: Routledge (=New Critical Idiom), 24ff



Nur als Beispiel seien hier die *Paarodien* (GP II, 301-305) genannt, Paare der Kulturgeschichte und Literatur, wie „*Lady Chatterley & ihr Waldhüter*“, „*Humbert Humbert & Lolita*“ oder „*Prof. Raat & Lola*“, für den es im letzten Satz ihrer Beschreibung heißt:

Lola bindet ihre verzauste Federboa um das ramponierte Geschlecht des Professors – was sollte ein Mann in mittleren Jahren da anderes wittern als Unrat? (ebda, 303)

Die assoziative Appropriation ist bei Artmann weitaus schwerer zu ermitteln und zu verdeutlichen als die kontrastive, da sie stark vom sensorischen Vermögen der Rezipienten abhängt. In den sechs Vignetten kontrastiert Artmann die Geschichte der Paare mit seinen erotisch aufgeladenen, zotigen stilistischen Annäherungen an die Atmosphären der Originale: Lady Chatterley ergibt sich dem „*Fangschuß des Weidmanns [...] im zitternden Mittag der blauversponnenden Lichtung*“ (ebda, 302), Lolita und Prof. Humbert pfeift „*[d]er verbotene Vogel des Vormittags*“ (ebda) und der Ritter von der traurigen Gestalt, Don Quijote, ist reduziert auf die traurige Gestalt seiner Leibesmitte: „*[...] la triste figura des sus cojones*“ (ebda, 304). Es ist hier die stilistische Annäherung, die assoziativ ist. Zur Gestaltung der Atmosphäre appropriiert Artmann nicht nur den Inhalt, sondern auch den Stil und die Register.

Ich bin ein geschichtsloser Mensch, in mir bleiben nur Atmosphären. Ich bin ein Gefühlsmensch [...]. (Hofmann 2001, 14),

sagt er von sich und gibt damit einen poetologischen Anhaltspunkt für die, die sich seinem Werk annähern wollen. Es gilt diese Auffassung des Autors, dass dichten im Grunde ‚verdichten‘ bedeutet, als produktionsästhetischen Aspekt zu analysieren.

Viele Positionen, die Artmanns Kollegen, Kritiker und Freunde zu seinem Werk einnehmen, sind daher durch diesen Gedanken der Annäherung strukturiert, auch in ihrer Methode. So wird Artmann als Dichter-Phänomen betrachtet, an das man sich assoziativ annähern kann – da „*[a]uch Artmanns Leben [...] zu seinen Dichtungen*

[gehört]“ (Bisinger 1972, 7), wie Urs Widmer festgestellt hat. Man appropriiert sozusagen dieses Artmannsche Lebensgedicht mit seinen Interpretationen und Beschreibungen, sodass die literaturwissenschaftlichen Werkzeuge, die strukturelle Analyse, die inhaltliche Interpretation und die biografische Betrachtung zu Instrumenten der Selbstbezüglichkeit werden, mit denen ein Gedicht, wie Widmer es ausgedrückt hat, sich selbst beschreibt.

Viele der folgenden Annäherungen, vor allem die älteren, sind in diesem Sinne assoziative Betrachtungen: sie sind Darstellungen dessen, was dem Betrachter an Artmanns Person und an der Struktur seines Werks ins Auge sticht, was aber nicht in einem theoretischen Überbau erfasst werden kann. Das beginnt bei Gerhard Rühms Vorwort zur Anthologie *Die Wiener Gruppe*<sup>62</sup>, das den Blick eines Informierten aus der *in group* um Artmann darstellt, wie man es entsprechend soziologisch gefärbt ausdrücken könnte, und endet bei Klaus Reicherts Werkeinschätzungen, die von persönlicher Nähe zum Autor als auch von literaturwissenschaftlicher Expertise getragen sind.

Um zu ermitteln, ob es sich bei den folgenden Ansätzen um Annäherungen an eine Ästhetik oder an eine Poetik handelt, muss zunächst zwischen den Begriffen Poetik und Ästhetik differenziert werden. Per Definition ist eine Poetik, ich zitiere Wilpert, „*die Lehre und Wissenschaft von Wesen, Gattungen und Formen der Dichtung [;] als Theorie der Dichtung Kernstück der Literaturwissenschaft und Teil der Ästhetik, doch ebenso Voraussetzung für Literaturgeschichte und Kritik.*“ (Wilpert 1989, 688) Der Begriff macht zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert eine Wandlung durch und entwickelt sich von einer „*programmatisch-deduktiven, regelsetzenden*“ (ebda, 689) zu einer „*beschreibend-induktive[n] P[oetik]*“ (ebda). Das bedeutet letztlich, dass die

---

<sup>62</sup> Rühm, G. (Hrsg.) (1967): *Die Wiener Gruppe*. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Poetik eines Werks auch dann ermittelt werden kann, wenn die poetischen Regeln, denen dieser Text untersteht nicht explizit definiert worden sind.

Der Begriff Ästhetik schließt die Poetik als dichtungszentrierten Teil ein und wird als Wissenschaft betrachtet, die *„sich mit den Entstehungs- und Wirkungsbedingungen des Kunstwerks [ sowie] dem Kunstgenuß und den daraus abgeleiteten Wertmaßstäben für die künstlerische Beurteilung [beschäftigt]“* (ebda, 8). Die Ästhetik stellt hinsichtlich des Gehalts und der Gestalt Forderungen an das Kunstwerk (vgl. ebda). Daher ist in einer Ästhetikbeschreibung der Anspruch enthalten eine Darstellungsmöglichkeit für ein Werk zu finden, die die Textebene, und damit die erste Ebene struktureller und inhaltlicher Gesetzmäßigkeiten, transzendiert. Von den Ansätzen, die in der Folge beschrieben werden sollen, beziehen sich nur zwei auf einen Poetik- und Ästhetikbegriff: diejenigen von Klaus Reichert und Marc-Oliver Schuster. Das heißt nur zwei Artmanninterpreten wagen den Schritt in Richtung theoretische Überbrückung der Widersprüche im Werk Artmanns. Alle anderen Ansätze sind jedoch ebenso wichtig, weil sie Partikel einer Artmannschen Poetik und Ästhetik aufzeigen und damit eine Fragmentsammlung anbieten, auf deren Basis die Ansätze Reicherts und Schusters weitergedacht werden können.

Die Reihung der Ansätze erfolgt chronologisch, sie werden, wo es angebracht ist, mit Artmanns eigenen Aussagen und zusätzlichen Ansätzen zum jeweiligen Thema ergänzt und sind nach den Schlagworten geordnet, für die sie in der Artmannforschung bekannt geworden sind. Die Auswahl der Ansätze erfolgt nach einer Gewichtung jener poetischen Prinzipien, die besonders für die Diskussion der Autorfigur Artmann grundlegend erscheinen und erhebt einzig den Anspruch, ein kurzer Überblick über das vorhandene theoretische Material zu sein.

### 3.2 Jörg Drews

Der große Beitrag zur Artmannforschung des kürzlich verstorbenen Literaturwissenschaftlers Jörg Drews besteht in der ersten Einleitung einer Beschäftigung mit Artmann unter postmodernen Vorzeichen, was besonders interessant für die vorliegende Untersuchung ist. In seinem Beitrag zum *Dossier 3*, „Der Churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H.C. Artmanns Prosa“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 171-80), der aus dem Jahr 1980 stammt, bietet Drews die Anhalts- und Anfangspunkte für eine postmodern/poststrukturalistisch orientierte Betrachtung von Werk und Autor. Diese sind:

Die Auffassung von Gattungen als Ordnungshilfen (vgl. ebda, 172), der Hinweis auf die ontologische Differenzierung Artmanns zwischen dem Begriff des Dichters und des Schriftstellers (vgl. ebda, 173), die Rückbindung der Artmannschen Literatur an die Moderne durch die Trivialmythen (vgl. ebda, 175), die Einführung des nostalgischen Elements in Artmanns Werk mit dem postmodernen Warencharakter von Literatur (vgl. ebda, 176), die Positionierung der Artmannschen Anleihen an die Romantik („*Reizkunst*“, ebda, 179) als Versuch eine Utopie zu installieren, um die Sehnsucht nach einer poetischen Welt aufrecht erhalten zu können und schließlich der unerhört wichtige Hinweis auf Roland Barthes' Werk *Die Lust am Text* als „*das bisher scharfsinnigste Stück Sekundärliteratur zu Artmanns Dichtungen*“ (ebda, 179), das mir als Basis zu meiner Untersuchung zu einer „*Erotischen Poetologie*“ Artmanns gedient hat<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Kunzelmann, H.: »Zuhälter der Wörter«. H.C. Artmanns erotische Poetologie. In: Ruthner, C., Whiting, R. (Hrsg.): *Sexuality, Eroticism and Gender in Austrian literature and culture: Proceedings of the MALCA 2007 Conference at the University of Alberta, Edmonton*. Austrian Culture Series. New York et al.: Peter Lang. (Im Druck)

### 3.3 Klaus Reichert

Klaus Reichert nimmt eine Sonderposition in der Artmannforschung ein: er ist für Artmann Kritiker, Literaturwissenschaftler, Herausgeber und guter Freund gewesen. Reichert hat als Literaturwissenschaftler (er ist bezeichnenderweise kein Germanist, sondern Anglist) wesentlich zur Erschließung des Werks beigetragen, indem er die Publikation der Prosa-Gesamtausgabe sowie der Lyrik-Gesamtausgabe eingeleitet und begleitet hat und indem er die Grundlagen zu einer Artmannschen Poetik geliefert hat. Besonders wichtig, auch für die vorliegende Arbeit, sind eine Vielzahl von Begriffsprägungen, mit denen sich Reichert als erste Autorität in Sachen einer Poetologie Artmanns etabliert hat.

In dem von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart in Graz herausgegebenen Dossier zu H.C. Artmann aus dem Jahr 1992 formuliert Reichert in seinem bereits schon einmal 1979 erschienen Beitrag „Poetik des Einfalls“ den Gedanken, dass sich Artmanns ästhetische Strategien zwischen den *„Angsträger[n] Alter und Einfallslosigkeit“* (Fuchs/Wischenbart 1992, 111) entfalten. Er beschreibt das auktoriale Ich Artmanns als eines, das *„von einigen wenigen, in höchster Originalität verwandelt immer wiederkehrenden Grundkonstellationen bestimmt ist, die man adoleszent nennen könnte.“* (ebda) Reichert verbindet hier erstmals den Befund einer inkohärenten narrativen Struktur in Texten, die sich *„Einfällen entlang“* (ebda, 112) entwickeln, mit einer Darstellung eines zersplitterten, brüchigen, diskontinuierlichen Alltags und der ästhetischen Strategie der Rasterung, die die Reihung des poetischen Materials in eine *„zyklische Abfolge“* (ebda, 120) lenkt. Er präsentiert damit die Basis jeder semiotischen Auseinandersetzung mit Artmanns Werk, die das Unrubrizierbare rubrizieren will.

In seinem Nachwort zur Lyrik-Werkausgabe, betitelt mit *„Schwebende Wirklichkeiten“* (SG, 750), konzentriert sich Reichert auf die Qualität des semantischen

Sprachspiels vor der Pose des Dichters Artmann und stellt fest, dass „*das gute alte lyrische Ich [...] immer in Anführungszeichen [steht]*“ (ebda, 751), was für unsere Zwecke noch wichtig werden wird. Reichert bekräftigt außerdem, dass Artmann nie darauf verzichtet, sein Sprachmaterial zu semantisieren (vgl. ebda, 753), was im Diskurs über das graduelle Verschwinden des Autors in der Postmoderne eine Rolle spielt. Er streicht außerdem den besonderen Charakter des poetischen Aktes als „*Pose als Akt der Verweigerung des Bestehenden und als Akt der Restitution aufgebener, nicht zu Ende gedachter Möglichkeiten*“ (ebda, 752) heraus und fundiert damit die Perspektive auf das Autor-Ich als etwas Paradoxes. Mit der Charakterisierung von Artmanns Ästhetik als etwas Schwebendes, das aus lauter Kristallisationspunkten besteht (vgl. ebda, 756), öffnet Reichert neuen Überlegungen zur Werkstruktur Tür und Tor und bindet das Autorbild doch rückwärts an das romantische Künstlerbild eines Artisten ohne Netz (vgl. ebda, 758).

Seiner Originalität als Wissenschaftler setzt Reichert letztlich auch ein Denkmal in dem „Zettelkasten für ein Nachwort zu H.C.“ in *The BO H.C. Artmann* (1970) (BO, 381-88), indem er teils ernst, teils schelmisch durch die Lemma-Form der Assoziationen zur Person Artmanns signalisiert, dass man dem Autor mit herkömmlich summativen Biografien nicht beikommen wird.

### **3.4 Marc-Oliver Schuster**

Marc-Oliver Schuster führt mit seiner Dissertation aus dem Jahr 2004, die den Titel „*H.C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*“ trägt, die postmoderne Werkbetrachtung in größerem Ausmaß in die Artmannforschung ein. In mehreren Veröffentlichungen zur Besonderheit der Ästhetik Artmanns widmet sich Schuster dem semiotischen Blick auf den Autor und trägt auch

als Herausgeber des in der Einleitung erwähnten Bandes *Aufbau wozu. Neues zu H.C. Artmann* wesentlich zu einer Auffrischung dieses Forschungsgebietes bei.

Schusters Entwurf einer Artmannschen „*Autonomie-Ästhetik*“, die dem strukturalistischen Prinzip einer „*statischen Synchronie*“ verpflichtet ist, wird in seinem Aufsatz „Christlicher Stil als Zitat in H.C. Artmanns synchronistischer Autonomie-Ästhetik“<sup>64</sup> dargelegt. Schuster bezieht dabei den Standpunkt, dass Artmanns Interesse am kommunikativen Charakter der Sprache wesentlich kleiner, als an ihrem statischen Aspekt der Regelmäßigkeit und der grammatikalischen Ordnung war (vgl. Schuster 2005, 1). Die durchaus plausible Konzentration auf die Zeichen, weg von der Autorperson, führt ihn zu dem Schluss, dass sich Artmanns Autorschaft als eine Art *black box* darstellt, die die Zeichenkombinationen der Willkür der Semantisierungen der Rezeption ausliefert. Für Schuster ist die Autonomie-Ästhetik ein Schutzschild, hinter das sich der Autor zurückzieht und hinter dem er der autorinteressierten Literaturwissenschaft trotzt.

In seinem Aufsatz „*Diese Rede hat zum größten Teil meine Frau geschrieben*‘: Arealismus und Ironie in H.C. Artmanns Büchner-Preisrede *Sprachlosigkeit*“<sup>65</sup> sieht Schuster diesen Ansatz in Artmanns ironischer Bescheidenheitsgeste und dem Verzicht des Autors zur theoretischen, selbst-reflexiven Auseinandersetzung mit dem Werk bestätigt. Für ihn ist der Autor Artmann an sich eine „*depsychologisierte Oberfläche*“ (ebda, 246), bei dem „*von einer dramatischen Krise des Subjekts, der Identität oder realistischer Repräsentation [...] keine Rede sein [kann]*“ (ebda, 239). Damit stellt sein Ansatz deutlich das Gegenteil der hier zu präsentierenden Lesart der Autorschaft dar.

---

<sup>64</sup> Schuster, M. - O.: Christlicher Stil als Zitat in H.C. Artmanns synchronistischer Autonomie-Ästhetik. In: *Stil als Zeichen. Funktion – Brüche – Inszenierungen. Beiträge des 11. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DSG) vom 24.-26. Juni 2005 an der Europa-Universität Viadrina. Frankfurt a.d. Oder (Universitätschriften – Schriftenreihe der Europa-Universität Viadrina, Band 24)*

<sup>65</sup> Vgl. FN 9

Schuster verortet das Werk und den Autor in einem statischen Feld und nimmt sich damit die Möglichkeit, den Erzähler als eine dynamische Einheit wahrzunehmen. Es bedarf meiner Meinung nach jedoch einer gewissen Dynamik, um das Paradox des regelhaften Arealismus, den Artmann ästhetisch und in seiner Haltung durchsetzt, aufschlüsseln zu können. Wo Artmann sich zu Begriffen wie „*Furcht, Respekt, Bewunderung [und] Ablehnung*“ (ebda, 239) äußert, wittert Schuster ein Auftischen einer „*angeblich psychologische[n] Prägung [von Artmanns] Intellektualitätsabsenz*“ (ebda). Und obwohl Schusters Misstrauen gegenüber psychologischen und sozialen Interpretationsansätzen im Zusammenhang mit diesem Autor durchaus begründet ist, verwehrt sein Konzept einer statischen Autonomie-Ästhetik der Wissenschaft den Zugang zu einem wesentlichen Aspekt des Werks, nämlich der Autorgebärde, restlos.

In jedem Fall jedoch ist Marc-Oliver Schusters Auseinandersetzung mit Artmanns Texten reich an neuen Impulsen und Blickwinkeln, und bietet auch meinem Ansatz wichtiges Material.

### **3.5 Gerhard Rühm und Peter Pabisch**

Die erste umfassendere Beschreibung der Arbeitsweise Artmanns gibt Gerhard Rühm in dem bereits erwähnten Vorwort zur Wiener Gruppen-Anthologie aus dem Jahr 1967, das laut Melitta Becker von der Literaturwissenschaft als zentrale Manifestation der Existenz dieser losen Schriftstellerkooperation gesehen wird (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 47f). Rühm bettet Artmann, den er 1952 kennenlernt (vgl. Rühm 1967, 8), in eine „*atmosphäre von ignoranz und wütender ablehnung*“ (ebda, 7), in der die jungen „*unakademisch[en], fortschrittlich[en]*“ (ebda, 8) Autoren zusammengeführt wurden. Rühm spricht auch für Artmann, sein ‚wir‘ begründet er in dem „*freundschaftlichen verhältnis*“ (vgl. ebda, 9), das ihn mit Artmann verband. Laut Rühm repräsentierten die



Fundstücke aus anderen Literaturen, insbesondere die expressionistische und dadaistische Literatur, die ihnen in einem Buch aus Artmanns Besitz, Albert Sörgels *Dichtung und Dichter der Zeit* (1911)<sup>66</sup>, nahegebracht wurde, „die [...] *eigentliche tradition, der sich [ihre] bestrebungen organisch anschlossen*“ (ebda, 9). Rühms Darstellung deckt sich im weitesten Sinne mit den Eigenaussagen Artmanns in Bezug auf dessen literarische Herkunft.

Interessant ist, dass Rühm es als eine starke Position der jungen Dichter, unter ihnen Artmann, ansah, dass man den Postsurrealismus eines Paul Celan als „*symbolistisch verpanschten aufguss*“ (ebda) ablehnte, weil er ihnen zufolge „*drauf und dran [war], eine neue mythisierung einzurichten*“ (ebda). Diese Ablehnung konstruktiver Mythisierung ist im Auge zu behalten, wenn man sich im Gegenteil dazu Artmanns Affinität zu Schöpfungsmythen und Mythisierung allgemein, zum Beispiel in den *Stallo*-Geschichten in *Mein Erbteil von Vater und Mutter* (GP II, 409-452), der *Edda*-Appropriation *Die Heimholung des Hammers* (GP III, 331-341) oder *Die Sonne war ein grünes Ei. Von der Erschaffung der Welt und ihren Dingen* (GP IV, 21-76) ansieht. Rühm stellt die *Acht Punkte Proklamation* als zentrales Manifest für die Wiener Gruppe dar und interpretiert die daran angeschlossenen poetischen Demonstrationen als „*protest gegen das konventionelle, anonyme, normative [...]*“ (Rühm 1967, 11). Als gemeinsamen Nenner ihrer damaligen poetischen Praxis nennt Rühm „*eine progressive, radikale einstellung zur kunst, die [sie] von den ausgetretenen wegen wegführte*“ (ebda, 12). Rühm gesteht Artmann 1954 ein gewisses Prestige auf dem Feld zu, das diesem offenbar erlaubte, in den Augen der arrivierten Literaten weiter als „*zu weit*“ (ebda) zu gehen – bis zur „erweiterten Poesie“, die Rühm wieder einmal an Artmanns statt wie folgt definiert: „*[der] vorliebe für [...] den klang «fremder» wörter folgend, liess [er] in*

---

<sup>66</sup> Das Buch befindet sich nicht in der Nachlassbibliothek.

*seine gedichte imaginäre vokabeln einsickern, die die begriffe verwischten, durch phonetische irritationen assoziativ öffneten [...]*“ (ebda, 13). Damit ist ein ästhetisches Schreibprinzip Artmanns erstmals explizit identifiziert: die Irritation.

Neben einer eloquenten Beschreibung der Praxis der schriftlichen phonetischen Annäherung an den Dialekt, die er und Artmann praktizierten (vgl. ebda, 13) und die einem „*vulgären habitus*“ (ebda) verpflichtet war, bietet Rühm auch eine mögliche Erklärung für Artmanns widerborstige Haltung gegenüber seiner inquisitiven Umwelt an. Diese Haltung war ursprünglich für alle jungen Dichter der Wiener Gruppe praktikabel: „*eine distanzierung von der umwelt durch indifferenz wird erprobt, das banale zum eigentlichen erklärt, die beliebigkeit von wertmassstäben entlarvt. Nun stand alles zur verfügung, unser geschmack hatte die wahl.*“ (ebda)

Zur Funktion des Schocks berichtet Rühm, dass es um „*«eindruckskunst» statt «ausdrucks-kunst»*“ (ebda, 14) ging, dass also die Wirkung wichtiger als die Mimesis war und die poetischen Akte den Effekt mit einkalkuliert hatten. Rühm fasst den anti-kanonischen Habitus zusammen: „*was mir gefällt bestimme ich*“ (ebda) und liegt damit auf einer Linie mit Artmanns lebenslang durchgehaltener autonomer Haltung in Geschmacksfragen.

Rühm beschreibt Artmann als Kontakthersteller mit ausländischen Künstlern und damals in Österreich unbekanntem literarischen Traditionen vor allem aus dem spanisch- und französischsprachigen Ausland (vgl. ebda, 14). Unter anderem brachte Artmann, wie Rühm berichtet, den chilenischen Anarchisten Ivan Contreras in ihre Runde, mit dem zusammen sie dann den „*methodischen inventionismus*“ entwickelten, eine Art avantgardistischer demokratischer Montagedichtung. Am deutlichsten erschließt sich das Prinzip in den „Montagen nach dem vollständigen Lehrbuche der böhmischen Sprache des Heinrich Terebelsky 1853 von H.C. Artmann und Konrad

Bayer“ (SG, 318-319)<sup>67</sup>. Rühm betont dabei Artmanns „*eher intuitiv[en]*“ (Rühm 1967, 14) Zugang zu einem ästhetischen Verfahren, in dem das Sprachmaterial „*in einen semantischen Schwebezustand*“ (ebda) geraten sollte.

Rühm zeichnet von Artmann das Bild des Initiators, des Anregers, sei es in der fast anarchistisch-konspirativ anmutenden Zusammenarbeit mit österreichischen „*Halbstarcken*“ der 1950er Jahre (vgl. ebda, 16), die ein williges und unverbrauchtes Publikum für die experimentellen Künstler waren, oder als Verfasser des „Manifests“ gegen die Wiederaufrüstung Österreichs von 1955, das von 25 Leuten unterschrieben wurde (vgl. ebda, 18f).

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Artmann in Rühms Beschreibung als eine Art Einfallsgenerator und als integratives Element erscheint, der sich schließlich auch von Rühm, Friedrich Achleitner und Oswald Wiener dadurch absetzt, dass ihm „*mystifikation, symbolismus und metaphorik [eben nicht] zuwider*“ (ebda, 25) waren.

Im Jahr 1978 folgt Peter Pabischs theoretische Auseinandersetzung mit dem Aspekt des Alogischen in Artmanns Schreibpraxis. Pabisch, der auch eine Studie zur „*Anti-Heimatsdichtung im Dialekt*“<sup>68</sup> beigesteuert hat, bringt damals eine aktualisierte Version seiner 1974 an der *University of Illinois* eingereichten Dissertation unter dem neuen Titel „*H.C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik*“ heraus. Für uns wichtig ist, dass Pabisch das Alogische, wie es Artmann in der *Acht Punkte Proklamation des poetischen Aktes* als „*alogische geste*“ (SG, 748) einführt, als „*Element dichterischer Unabhängigkeit*“ (Pabisch 1978, 46) beschreibt und damit eine erste Brücke zwischen dem ästhetischen und dem persönlichen Freiheitswillen des Autors herstellt. Pabisch setzt das Alogische weiter in Beziehung mit der

---

<sup>67</sup> Vgl. auch meine Diplomarbeit: Kunzelmann, H. (2001): *Das Groteske bei H.C. Artmann*, Diplomarbeit, Wien, 83f

<sup>68</sup> Pabisch, P. (o.J. [1978]): *Anti-Heimatsdichtung im Dialekt*. Wien: Schendl

„Schwereelosigkeit [der] Dichtung“ (ebda, 93), die eine Reaktion auf „das zwingendste Naturgesetz [...] für Artmann [, den] Tod“ (ebda) ist. Dass sich das alogische Element im Zusammenspiel von Gestik, Mimik und bildhafter Sprache fortsetzt, ist ein zusätzlicher Befund, der für die Beschreibung der Autorgebärde von Nutzen sein kann.

### 3.6 Artmann und die „Literatur im Kontext“

Schließlich ist noch ein aktuelles Projekt der Universität Wien unter der Leitung Herbert Van Uffelens zu nennen, das unter dem Titel „Literatur im Kontext“ einen Korpus von kontextualisierten und hypertextuell vernetzten Autorenbiografien in- und ausländischer Autoren aufbaut. Der Eintrag zu Artmann lautet in Ausschnitten wie folgt:

Artmanns Poesie ist unter anderem die Negation ihrer theoretischen Einholbarkeit. Der Poet hat, so schreibt Reichert, bewiesen, dass es möglich ist, aus der Haut zu fahren – und in eine jede andere hinein. Insofern ist Artmanns Werk vielgestaltig und dem verpflichtet, was Robert Musil „Möglichkeitssinn“ nannte. Dies führt im Falle Artmanns auch zur Poetisierung des Lebens selbst – nicht in Breitensee, in „St. Achatz am Walde“ sei er geboren verkündete der Dichter: Und wenn er sage, das gibt es, dann sei das auch so, bemerkte er im Gespräch mit Hofmann – zurecht. [...]

Was sich abseits des Zentrums der Poetik Artmanns vielleicht noch sagen ließe, wäre, dass er einen Hang zum Unsentimentalen hatte [ *Anm. Hier folgt ein Zitat aus „nua koa schmöz how e xogt!“ -vgl. SG, 156*]<sup>69</sup>

Diese Perspektive sei als sozusagen neueste öffentliche Perspektive auf den Dichter H.C. Artmann angeführt. Sie zeigt, dass sich die Artmannforschung in einer nützlichen Distanz zur Person selbst eingerichtet hat und nunmehr in der Lage ist, auch persönliche Eigenschaften, aus dem Anekdotischen herausgelöst, abzuschätzen und theoretisch zu betrachten. Auch wenn die Verortung noch schwer fällt.

---

<sup>69</sup> <http://lic.ned.univie.ac.at/node/20958> (Juli 2009)

Diesem selektiven Überblick über einige der nützlichsten Positionen der Sekundärliteratur folgt nun eine Zusammenstellung der bekanntesten, explizit poetologischen Texte und Äußerungen Artmanns.

### 3.7 Zu H.C. Artmanns Poetologie

Zwischen 1953 und 2001 entsteht eine Anzahl überschaubarer poetologischer Äußerungen Artmanns, auf die sich die Forschung beziehen konnte. Es handelt sich dabei um Ausschnitte aus Gesprächen und Interviews und um poetologische Erklärungen, die zum Teil Niederschriften der Vorbemerkungen des Autors bei einer seiner Lesungen sind. Als wesentlich sind dabei folgende Texte zu nennen:

1. Die „Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes“ (1953) (SG, 748-49)
2. „Ein Gedicht und sein Autor“ (1967) (BO, 373-76)
3. „Totenklage um den gefallenen Freund“ (BO, 365-66)
4. „Carl von Linné: Lappländische Reise“ (BO, 371)
5. „Über Wieland Schmied“ (BO, 369-70)
6. „Vorwort des Autors“ aus *Unter Bedeckung eines Hutes* (1973) (GP, Bd 3, 139)
7. „Der eigentliche poetische Akt ist das Leben“ (zit. n. Marianne Gruber, Manuskripte 153/2001, 25)
8. „Lyrik als Aufgabe“ - Interview (Artmann 1995, 16-18)
9. Zitat zu „Inhaltsverzeichnissen, Skelett, Befleischen“ (In: „Wer es versteht, der versteht es: H. C. Artmann im Gespräch mit Michael Krüger“. Interview. Fuchs/Wischenbart 1992. 11-18)
10. „Bei mir ist ja alles erlogen. Interview“, *Die Presse*, 1.1.1988, S.8 (zit. n. Schuster, *Seminar*, 228)

Die tatsächlich abgedruckten poetologischen Erklärungen sind an einer Hand abzählbar und bringen deshalb die Gefahr mit sich durch ihre fehlende Dichte zu viel Gewicht im allgemeinen Interpretationsprozess zu erhalten. Man ist verführt, Artmanns explizit poetologischen Ausführungen Wort für Wort zu analysieren und damit

eventuell banale bzw. unter einem gewissen Leistungsdruck des kritischen Diskurses getane Formulierungen überzubewerten.

Die einzigen poetologischen Spuren, die nicht unter diesem Druck entstanden sind, sind die indirekten Standpunkte zu Form und Inhalt, die sich aus der epitextuellen Lesart der Anmerkungen, Glossen und Unterstreichungen aus der „Bibliothek H. C. Artmann ergeben (vgl. Schuster 2010, 227-251; zur Verwendung der Glossen und Markierungen in Artmanns eigenen Büchern als „*selbstbewusste Gesten*“ vgl. B. Wehr in Atze/Böhm 2006, 118).

### **3.8 Poetischer Selbstschutz: Darstellung durch Andere & Strategien der Selbstdarstellung**

Die Bedeutung der Freunde, der Gruppen, mit denen Artmann assoziiert war, und seiner Herausgeber als ‚Vermittler‘ kann in Anlehnung an die *Proklamation* als eine Art poetologischer Aktionismus beschrieben werden. Das bedeutet, dass die Abwesenheit Artmanns aus dem literaturtheoretischen Diskurs, die durch die Sekundärliteratur zum Autor kompensiert wird, auch als Teil des Werks im Sinne einer Werkerweiterung verstanden werden kann. Dadurch ergibt sich sozusagen ein Negativ-Habitus, der eine Negativ-Poetik und -Ästhetik unterstützt, die sich wiederum gerade durch das, was nicht ist, auszeichnet. Es ist eine Ästhetik der Unschärfe, getragen von der Motivation eines zu schützenden Autor-Ichs.

Das Fehlen einer vom Autor konzipierten und präsentierten, reflektiert größer angelegten Poetologie korreliert mit folgenden, für Artmanns Werk identifizierten ästhetischen Hauptpraktiken:

- der Ambiguisierung durch die fehlende Ordnung als ästhetisches Prinzip
- der Mystifikation der eigenen Person und des Kontexts
- der Appropriation & dem Imitat und

- der Vorherrschaft des „*Neuen*“ als Resultat des „*stete[n] Experiment[s]*“.

Die Ursachen dieser Korrelation zu identifizieren hat sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt. In welcher Reihenfolge dies geschieht, skizziert das folgende Teilkapitel.

#### **4. THESE UND STRUKTUR DER VORLIEGENDEN ARBEIT**

##### **4.1 Der proteische Autortypus als das Muster im Nicht-Rubrizierbaren**

Es ist der Anspruch dieser Arbeit, über die Beschreibung des instabilen Autors Artmann zu Antworten auf bisher kaum zu beantwortende Fragen zu Struktur und Inhalt seiner Texte und zu Grundlagen einer Poetik zu gelangen. In erster Linie geht es um die Fragen, was ein Poet in Artmanns Augen ist, was für eine Art Poet Artmann im Bezug dazu ist und welches Autormodell ihn am besten beschreibt. Aus den Texten wird klar, was auch die Forschung seit langem bekräftigt: Artmann spielt eine bzw. viele Rollen und basiert auch seine Schreibpraxis auf diesem Rollencharakter. In dieser Arbeit soll untersucht werden, inwiefern dieses Rollenspiel ästhetisch, als selbstbezügliches Spiel mit Sprache, bedingt ist und inwieweit das Rollenspiel auch aus Artmanns kulturellem Kontext heraus motiviert ist. Damit soll das erfüllt werden, was auch Martin A. Hainz unter anderem fordert: eine Grundlage zur Ermittlung dessen, „*was da strukturiert werden soll*“ (Schuster 2010, 258), wird geschaffen, indem eine Lesart der Artmannschen Lebensdichtung bereitgestellt wird. Der „*Überfluß des Ich*“ (ebda, 255) wird als Eigenschaft eines Autorentypus erfasst und die „*Arbeit am Selbst*“ (ebda) als belegt authentische Motivation darin subsummiert.

Die Antwort auf die Frage, warum die Verortung des Autors Artmann im Kontext bisher so schwierig war, kann damit beantwortet werden, dass die Wissenschaft ihn seinem zeitlichen Kontext und seinen Lebensumständen entsprechend an Maßstäben

und Autorenkonzeptionen der Moderne gemessen hat und ihn in den Kontext einer „verspäteten Avantgarde“<sup>70</sup> platziert hat. Artmanns Fall ist jedoch zugleich der der deutlichen Vorzeitigkeit in postmoderner Hinsicht, da er ein dezidiert postmodernes Verständnis von Autorschaft, Material und Textökonomie hat, obwohl er sich als Dichter modern gebärdet. Diesen Ansatz verfolgen auch Jörg Drews (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 178-181) und Marc-Oliver Schuster (vgl. Schuster 2004). Klaus Kastberger hat bereits 2000 darauf hingewiesen, dass die österreichische Avantgarde, der Artmann zugerechnet wird, einen Sonderstatus als „gleichzeitig/ungleichzeitige[...] österreichische Avantgarde“ (Eder, Kastberger 2000, 25) einnimmt und sich in dem paradoxen Zustand einer ästhetischen Vor- und Nachhut befindet. Dennoch passt das Verhalten der Wiener Gruppe in all seinem, von Oswald Wiener theoretisch ausformulierten Anarchismus und in den von Wiener, Gerhard Rühm, Konrad Bayer und Friedrich Achleitner ausgetragenen Konfrontationen mit der damaligen österreichischen Weltsicht in die von der Wissenschaft gegossenen und bereitgehaltenen Formen eines ästhetischen Widerstands.

H.C. Artmanns Widerstand jedoch kann mit diesen Formen nicht kategorisiert werden, weil er durch seinen Habitus in die ohnehin schon als komplex definierte gleichzeitige Vor- und Nachzeitigkeit seines ästhetischen Umfelds ein progressives Verständnis von Autorschaft einbringt, das in seiner Voraussicht die bürgerliche Avantgarde, die Wissenschaft, die sich auf sie eingestellt hat, und seine zeitgenössischen Episteme transzendiert. Wie gezeigt werden wird, korrespondiert Artmanns ästhetisches Verständnis mit einer Weltsicht, die tendenziell postmodern ist und die die Vorstellung von einer festen Realität, festen Grenzen von Eigentum, von Autonomie grundlegend in Frage stellt. Dieser Paradigmenwechsel, der Übergang von

---

<sup>70</sup> Vgl. Eder, Th., Kastberger, K. (Hrsg.)(2000): Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Zsolnay (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs 5), 25



einem modernen zu einem allgemein postmodernen philosophischen Weltverständnis, konnte erst theoretisch erfasst werden, nachdem er sich in der materiellen Welt manifestiert hatte. Das geschah erst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, mehr als dreißig Jahre nach Artmanns Auftauchen als ästhetische Größe auf dem literarischen Feld. Für eine Beschreibung des Autorbildes, das Artmann personifiziert hat, gab es daher keine Theorie, die auch im Kontext verankert werden konnte.

Die Grundlagen für das hier zu konstruierende Modell des proteischen Autors, durch das sich Artmanns widersprüchliche Autorrepräsentation erfassen lässt, sind erst in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts entwickelt und erst um die Jahrtausendwende ausformuliert worden. *Proteus*, ein Meeresherr der antiken Mythologie, wendet seine Gabe der Prophetie und der Fähigkeit seine Gestalt zu ändern vor allem dann an, wenn er versucht Fragen und Bitten um Prophezeiungen zu entkommen. Der Name wurde zum allgemeingültigen Begriff zur Bezeichnung von Formen und Figuren, die ständig ihre Gestalt ändern, und lässt sich sowohl in der Hoch- als auch in der Populärkultur auch in literarischen Konfigurationen finden. Als Beispiel hierfür können die Proteus-Episode in James Joyce's *Ulysses*<sup>71</sup> oder die Hauptfigur aus Kurt Vonneguts *Player Piano*<sup>72</sup>, der den Namen „Paul Proteus“ trägt, gelten. Aber auch in andere kulturellen Praxen wie dem Spiel ist der Proteus-Begriff eingeschlossen worden. Als Kontrast zu den beiden vorherigen Beispielen sei, auch mit durchaus ernst gemeintem Seitenblick auf Artmanns Affinität zum romantischen Vampirismus, auf das Rollenspiel „Vampire: the Masquerade“<sup>73</sup> hingewiesen, wo Mitglieder des „*Gangrel Clan*“ die als „*proteisch*“ bezeichnete Fähigkeit haben sich in Tiergestalten oder Nebelschwaden zu verwandeln.

---

<sup>71</sup> Vgl. Joyce, J. (1986): *Ulysses*. Ed. by H. W. Gabler. New York: Random House, 31-45

<sup>72</sup> Vonnegut, K. (1952): *Player Piano*. N.Y.: Charles Scribner's Sons

<sup>73</sup> Rein-Hagen, M. (1998): *Vampire: The Masquerade*. Stone Mountain, G.A.: White Wolf Game Comp.

Bereits diese drei Beispiele zeigen, dass das proteische Element tief in moderne Identitätsdiskurse eingebettet und von dort aus vielseitig erweiterbar ist.

Ein Zeitgenosse Artmanns, der Schriftsteller und spätere Rowohlt-Lektor Rino Sanders, war der erste, der Artmann als einen „*Proteus*“<sup>74</sup> bezeichnete. Doch Uwe Herms war es, der 1968 den Begriff ein wenig ausführlicher in die Diskussion um Artmann eingeführt hat<sup>75</sup>. Sanders' und Herms' treffende Bezeichnung für Artmanns Persönlichkeit ist jedoch von der Literaturwissenschaft nicht aufgegriffen worden, obwohl damit die Erklärung der Artmannschen Autorenpose wesentlich hätte erleichtert werden können. Das hat vor allem, wie eingangs erwähnt, den Grund, dass der dahinter stehende theoretische Überbau noch nicht gefunden war. Der Begriff des Proteus wurde erst 1993, 25 Jahre nachdem Herms ihn für Artmann gebraucht hat, von Robert J. Lifton in den wissenschaftlichen Diskurs als Größe eingeführt<sup>76</sup> und erst im Jahr 2000 von Jeremy Rifkin ausführlich im postmodernen gesellschaftlichen Kontext theoretisiert, was vor allem durch die Kommunikationsrevolution in den frühen 1980er Jahren und die damit einhergehende Ankunft des Zeitalters der Vernetzung<sup>77</sup> bedingt war. Rifkin konstatiert in Anlehnung an Robert J. Lifton, dass die rasende Revolutionierung der Kommunikationstechnologie zu einer Ablösung der

Vorstellung eines eindimensionalen und autonomen Selbst, wie es das Zeitalter der Aufklärung hervorgebracht hat, [durch eine] Vorstellung eines vieldimensionalen und interdependenten Selbst und eines ständig sich verändernden Menschen, der dank seiner chamäleon- und schauspielerhaften Natur besser in der Lage ist, seine Rollen zu wechseln und sich an die rasch veränderten Bezugssysteme [...] anzupassen. (ebda)

---

<sup>74</sup> DIE ZEIT, 19.08.1966 Nr. 34 - 19. August 1966 (<http://www.zeit.de/1966/34/Ein-Dichter-mit-Lesende>)

<sup>75</sup> „*Artmann als der nimmersatte Proteus, der eklektizistisch alles sein kann, nichts eindeutig, aber immer Proteus mit der Chrysantheme im Knopfloch [...].*“ - In: Bisinger 1974, 65)

<sup>76</sup> Lifton, R.J. (1993): *The Protean Self. Human Resilience in an Age of Fragmentation*. Chicago, London: U of Chicago Press

<sup>77</sup> Vgl. Rifkin, J. (2000): *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 3ff

In erster Linie werden in dieser Arbeit die Art und die Einflüsse des proteischen Rollenspiels auf Artmanns Autor-Ich und seine Ästhetik untersucht. Das Resultat ist eine erste Charakterisierung des proteischen Autorentypus, die in späteren Projekten zu einem Modell verdichtet werden soll. Dabei könnten dann auch die Verbindungen zwischen der Produktions- und Wirkungsästhetik Artmanns und den Parametern einer neuen Gesellschaft um die Jahrtausendwende heraus gezeichnet werden. Denn die Tatsache, dass das neue Kommunikationsverhalten die Gesellschaft und die Ökonomie zu „*schwerelosen*“ (ebda, 44) Entitäten macht, korrespondiert zum Beispiel bildlich genau mit der Vorstellung vom instabilen Autor, dessen Texte in „*imaginierten Sprachräumen*“ (SG, 753) „*schweben*“ (ebda, 755). Das Faktum, dass es Trends einer neuen Ökonomie gibt, in der nicht mehr nach Wertakkumulation getrachtet, sondern der Besitz von Zugängen und von Zugangscodes in den Mittelpunkt gestellt wird, lässt sich einerseits mit den Phänomenen der künstlerischen Gruppenbildung in Österreich nach 1945 (vgl. Fialik 1998, 10-15) bzw. der „*Salonbildung*“, wie sie Klaus Zeyringer beschreibt<sup>78</sup>, vergleichen und andererseits mit theoretischen Ansätzen zur österreichischen und internationalen Kulturindustrie, wie Robert Menasses Sozialpartnerschaftlicher Ästhetik<sup>79</sup> oder Pierre Bourdieus Gesetzen des literarischen Feldes (Bourdieu 1999, 253f) gewinnbringend engführen.

Auf der konkreten Ebene Artmanns, ließe sich über die von Rifkin aufgeführten Aspekte dieser neuen „*schwerelosen Ökonomie*“ eine Artmannsche ökonomische Ästhetik skizzieren, in der durch formales und strukturelles Haushalten mit Material (vgl. Reicherts Begriff der „*Rasterung*“) und Strategien (s. Stoffappropriationen und

---

<sup>78</sup> Vgl. Zeyringer, Klaus: Ehrenrunden im Salon. Kultur - Literatur - Betrieb. Essay. Studienverlag, Innsbruck 2007

<sup>79</sup> Vgl. Menasse, R.: Leitmotiv. Die Herausbildung sozialpartnerschaftlich-ästhetischer Strukturen in der österreichischen Literatur der Zweiten Republik. In Ders. (2005): Das war Österreich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 3691), S.173-208

-destillate, Montagen etc.) die Illusion des ständig Neuen produziert wird. Dabei werden die Spuren hin zu und weg vom Knotenpunkt dieser Ästhetik, dem Autor selbst, von diesem durch Anwendung weiterer semantischer Strategien und Methoden mit dem Resultat der Entgrenzung, der Verwirrung und Provokation der Leserschaft verwischt, etwa durch den Einsatz von lustgesteuerten, erotisch konnotierten Textierungs- und Kontextualisierungsverfahren.

In all diesen Bezugsgeflechten nimmt H.C. Artmanns Auffassung von dem, was ein Autor zu sein, zu können und durchzusetzen vermag, eine zentrale Position ein. Daher hat sich eine methodische Untersuchung des Gesamtwerks dieses Schriftstellers in erster Linie mit diesem Dichter- und Autorenbild auseinanderzusetzen. Über den theoretischen Rahmen der proteischen Existenz kann Artmanns Dichterbild zum ersten Mal ausführlich in den literaturhistorischen Kontext eingepasst werden, ohne der Vorstellung von einer „*Ästhetik des Schwebens*“ (Reichert) abträglich zu sein und ohne die Dialektik in der Existenz des Autors Artmann in seinem Werk ignorieren zu müssen.

Durch die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Mehrdimensionalität des Werks Artmanns, auf seinen Netzcharakter, der sich in den inter-, meta- und außertextuellen Verweisen manifestiert und der sich ebenso im Anspruch der Offenheit und der Entgrenzung zeigt, kann die Autorfigur, die Artmann vorspielt, mit der realen, proteischen Existenz des Dichters kontrastiert werden.

## **4.2 Makrostruktur dieser Arbeit**

Kap II dieser Arbeit liefert einen Überblick über Robert J. Liftons Modell des proteischen Ich und extrapoliert jene Bereiche der Analyse, die für die Beschreibung von Artmanns besonderer Autorschaft von Nutzen sind. Es handelt sich dabei erstens

um den Bereich der Ursachen und der Folgen des Proteanismus als psychologischer Disposition, gefolgt von der charakteristischen proteischen Fähigkeit zur besonderen Kombinatorik. Die Beziehungen/Bezugnahmen der proteischen Existenz werden ebenso beleuchtet, wie das Moral- und Ethikverständnis und schließlich die Funktion des Humors im proteischen Weltbild.

Kap. III beschäftigt sich mit einer umfassenden Charakterisierung von H.C. Artmanns Autorrepräsentation, basierend auf der Struktur von Werk und Schreibpraxis. Die deutlich zu Tage tretende Instabilität im Werk wird hier mit der auktorialen Instabilität zusammengeführt und in einem bereits postmodernen Kontext verortet. Über die Bezüge zu ästhetischen Vorbildern wird gleichzeitig die Problematik des komplexen auktorialen Selbstverständnisses aufgezeigt und der Boden für eine proteische Lesart dieser Problematik bereitet.

Diese Lesart wird in Kap. IV präsentiert. Anhand exemplarischer Textbeispiele wird nachgewiesen, wie sich das proteische Element, das in Artmanns Persönlichkeit angelegt ist, in seinem Werk als strukturelles, aber auch inhaltliches Muster durchsetzt. Analog zu den Beschreibungen von Liftons Ergebnissen in Kap. II werden die proteischen Signale in Artmanns Autorpose identifiziert und ihre Auswirkungen auf im Werk präsentierte Strukturen und Inhalte aufgeführt. Im Besonderen konzentriere ich mich dabei auf den Beziehungsdiskurs zwischen Autor und Wortmaterial und Autor und Rezeption, auf die Verbindung der alogischen Kombinatorik mit dem Humor im Werk, auf die politische und ideologische Haltung des Dichters und schließlich auf die Gestalt des lyrischen Ich bzw. des Erzählers. Das Kapitel resultiert in einer Reihe von Charakteristiken eines proteischen Autors und seines Werkes, die im Anhang als thematisch geordnete Liste zu finden ist.

Kap. V gibt dann eine verdichtete Zusammenfassung der Ergebnisse, des Nutzens für die Artmannforschung und einen Ausblick auf die nächsten Schritte zur eingehenderen Beschreibung eines Typus des proteischen Autors.

## II. PROTEUS-MODELL & AUTORSCHAFT

### 1. EINLEITUNG

In *Nachrichten aus Nord und Süd*, einem 1978 erschienenen, semifiktionalen Brief an „*Peter Rosei und all die anderen*“ (GP III, 342), wie die Widmung lautet, findet sich folgendes Bekenntnis:

persönlich versage ich als zauberer zu sechzig prozent aber immerhin vierzig ist auch eine stolze ziffer ich habe auch ein ganzes leben frierend und hungernd geübt wie ein schamane in seiner sibirischen waldheimat jawoll bei nullgraden und ein zwei harten pflirsichen pro tag und die nächte waren ausgefüllt vom schein kümmerlicher petroleumlampen und einer lektüre die kein mensch auf dieser erde mit mir teilte wem hätte ich mich da seelisch anvertrauen sollen wem meine ängste schildern wem meine euphorien an den brustplatz knallen oui messjödäm ich hab eine jugend und ein mannesalter hindurch geschuftet um zwischen den grünverschimmelten bäumen dieses terrestren zauberforstes etwas darzustellen doch manchmal ist man ein wenig konfus und nach nestroy heißt ein konfuser zauberer rampsamperl und wenn man rampsamperl heißt steigt man halt hin und wieder auf die seife aber man fällt schließlich nur deshalb hin um desto strahlender wieder aufstehen zu können seht her ich strahle wie ein lackiertes schaukelpferd in meinem glorienglanz sonnen sich die unzähligen stunden meiner vergangenheit einsamkeit sie entzündeten sich daran wie demonstrationsfackeln und windlichter beim volksstimmefest auf der jesuitenwiesen im prater welch lichtermeer wenn man das alles vom kahlenberg meiner siebenundfünfzig jahre aus betrachtet ein hehres oder hochheiliges gefühl überkommt mich da ich bin ja der *proteus* [hervorhebung d. Verf.] (ebda, 382)

Diese Stelle sticht hervor in einem Gesamtwerk, das die Gleichwertigkeit der Wörter proklamiert und davon lebt, keine deutlich hervortretende Autorfigur zu kennen. In diesem einen Absatz, aus einem 126 Seiten-langen Text, der durch die Abwesenheit von Satzzeichen zu einem Diskursblock oder einem nicht enden wollenden Diskursstrang wird, skizziert der Autor die Grundpfeiler seiner literarischen Existenz. Der in der Jugend hungernde, einsame Leser hat sich in einer kargen (Literatur-)Welt mühevoll eine Position erworben, die er zuweilen aus Ungeschick wieder verlässt, nur,

um dann als Phönix bekannter denn je wieder aus der Asche aufzusteigen. Für diese Existenz wählt er die Bezeichnung des Proteus, einer griechischen Mythengestalt, deren Hauptcharakteristikum ihre amorphe Gestalt ist. In Anbetracht der Komplexität von Artmanns Werk, aber auch vor allem seiner Autorschaft, wird diese Selbstbezeichnung zum Leitthema der vorliegenden Untersuchung erhoben. Es wird der Frage nachgegangen, wie präzise diese Selbsteinschätzung die Autorschaft Artmanns beschreibt.

Das vorliegende Kapitel stellt zunächst das Konzept des proteischen Menschen vor, das als Grundlage für das zu konstruierende proteische Autormodell dient. Ziel ist es, ein Modell für einen Autortypus zu erstellen, das Artmanns Position in seiner widersprüchlichen Poetik (er)klären soll. Der Fokus der Betrachtung liegt dabei nur zum Teil auf dem Biografischen und es geht hier nicht in erster Linie um die proteischen Elemente in Artmanns Lebensgeschichte, sondern um das Potenzial, das diese Elemente für eine Differenzierung der poetischen und poetologischen Standards in seinem Werk in sich bergen. Der proteische Autor im Zentrum der Untersuchung ist die von Artmann dargestellte Autorperson, die, mit Pierre Bourdieu<sup>80</sup> gesprochen, einen gewissen Habitus an den Tag legt und die in ihrer Essenz eine Konstruktion bzw. Fiktion Artmanns ist. Das im Anschluss präsentierte sozialpsychologische Modell erlaubt einen Einblick in die Ursprünge dieser Konstruktion und in die Zusammenhänge zwischen biografischen Details und ihrer Verarbeitung durch den Autor im Werk, die über die Verortung und Differenzierung des Ich im Text analysiert werden können.

---

<sup>80</sup> vgl. Bourdieu, P. (1999): Die Regeln der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1539)



## 2. ROBERT J. LIFTON: *THE PROTEAN SELF*

Die Studie des amerikanischen Psychologen Robert J. Lifton, *The Protean Self. Human Resilience in an Age of Fragmentation*<sup>81</sup>, erschien im Jahre 1993. In einer Rezension des Buches in der New York Times betont der Verfasser, Richard A. Shweder, dass Lifton zeigt, wie fehlende Kontinuität zur Grundlage eines vernünftigen Lebens gemacht werden kann: „Lifton brings the good news that discontinuity can be a mirror of reality, and the standard for a reasonable life.“<sup>82</sup> Der Psychologe Lifton war der erste, der sich ausführlicher und positiv mit dem Charaktertypus eines Menschen auseinandergesetzt hat, dessen persönliche Integrität auf der Tatsache beruht, dass er zwischen zwei unvereinbaren Realitäten pendeln kann und dabei aktionsfähig bleibt. Die Welt, in der die so genannte „*proteische Persönlichkeit*“ („*the protean self*“, Lifton 1993, 1) lebt, ist als postmoderne Welt ausgewiesen. Sie hat alle Merkmale, wie sie früher in diesem Kapitel im Zusammenhang mit der Postmoderne identifiziert worden sind, vor allem die Möglichkeit, das Bewusstsein auf simultan bestehende, unterschiedliche individuelle Realitäten und die damit einhergehende Fragmentarisierung des Ich einzustellen.

Robert Liftons Verdienst besteht darin, diese Tendenz aufzugreifen und das Phänomen desintegrativer Persönlichkeiten in einen psychosozialen Kontext einzubetten. Unter Verwendung der Mythologie, die seit Ernst Cassirer von den Kulturwissenschaften als eine der Sprache ebenbürtige Kulturleistung gewertet wird, gelingt es Lifton damit ein Phänomen zu erklären, das postmoderne Tendenzen wie die Vielfältigkeit und Fluidität in der Persönlichkeitsstruktur des Menschen („*multiplicity and fluidity*“- ebda, 8), in sich vereint, ohne dabei das Verschwinden des Ichs zu postulieren. Dies ist einer der Hauptgründe, warum gerade Liftons Theorie vom

---

<sup>81</sup> S. FN 7

<sup>82</sup> Shweder, R.A.: Keep your life open. In: The New York Times, 20.2.1994

proteischen Selbst für die vorliegende Untersuchung des Werks H.C. Artmanns so adäquat zu sein scheint. Lifton stellt das Ich eines durchschnittlichen, postmodernen Menschen in das Zentrum seiner Aufmerksamkeit.

Die vorliegende Untersuchung legt das Augenmerk auf den Autor, der in erster Linie eine reale Person im literarischen Feld ist und der seine Befindlichkeit auf sein Autorverständnis projiziert. Dabei wird ebenfalls von einem Autor ausgegangen, der durchaus noch existiert und der nicht, im Sinne Roland Barthes, tot ist oder nur als Diskursansammlung existiert. Liftons Überlegungen, zusammengeführt mit den Ergebnissen der Untersuchung der Frage wer in Artmanns Werk eigentlich spricht, können so zu einem gesteigerten Verständnis des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben in Artmanns Texten führen.

Als Psychologe bedient sich Lifton der gängigen Technik des ausgewerteten Patientengesprächs und der Interpretation biografischer Muster, mittels derer er den Proteanismus (*proteanism*<sup>83</sup>) als moderne Existenz- und Verhaltensform erklärt. Die Personen aus den Fallstudien, die von ihm herangezogen werden, sind nicht alle persönlich bekannt mit Lifton. Zum Teil arbeitet er auch Biografien bekannter literarischer Persönlichkeiten mit ein, wie etwa die James Joyces, um die Allgegenwärtigkeit des Proteanismus in der modernen Welt deutlich zu machen. Auch moderne Schriftsteller wie Joyce gehören für Lifton zu einer Menschengruppe, die nicht nur durch ein wirtschaftliches, sondern auch durch ein persönliches Prekariat gezeichnet sind. Von James Joyce, der von Lifton im Zusammenhang mit dem proteanischen

---

<sup>83</sup> Der englische Ausdruck *proteanism* wird in der Folge mit ‚Proteanismus‘ übersetzt. Für das englische Adjektiv *protean* kennt der Duden lediglich das Wort ‚proteisch‘ (vgl. [http://duden-suche.de/suche/artikel.php?shortname=dgfw&artikel\\_id=53228&verweis=1](http://duden-suche.de/suche/artikel.php?shortname=dgfw&artikel_id=53228&verweis=1)), obwohl im allgemeinen und wissenschaftlichen Sprachgebrauch auch ‚proteanisch‘ zu finden ist - Vgl. Storch, M. (1999): Identität in der Postmoderne - mögliche Fragen und mögliche Antworten. In Blickenstorfer, J.; Dohrenbusch H. (Hrsg.): Allgemeine Heilpädagogik. Eine interdisziplinäre Einführung. Schweizerische Zentralstelle für Heilpädagogik: Luzern, 70-84. In der vorliegenden Arbeit wird daher der Ausdruck ‚proteisch‘ verwendet und als Synonym für das Wort ‚proteanisch‘ (inklusive all seiner wissenschaftlichen Implikationen) verstanden.

Grundcharakter des *Ulysses* als Prototyp multivalenter, narrativ fragmentierter Literatur betrachtet wird (vgl. ebda, 72f), ist beispielsweise bekannt, dass er, zeitlebens ein Reisender, die Rolle des stilvollen, literarischen *Grandseigneurs* auch dann überzeugte spielte, wenn die finanzielle Situation der Familie denkbar schlecht und prekär war. Joyce ist ein gutes Beispiel dafür, wie Leben und Werk mithilfe nur eines theoretischen Ansatzes interpretiert werden können. Er bringt nicht nur proteische Literatur hervor, er stellt auch einen proteischen Autor dar, bei dem die Technik der Collage – für Lifton ein wesentliches ästhetisches Ausdrucksmittel des Proteanismus – als Ausdruck einer Weltsicht gilt: „*Here [das heißt in Joyces Werk] the stress is on a pluralism that includes in a single building an eclectic array of influences from varied historical periods without being committed to a single historical style – the most consistent element perhaps the self-conscious irony and playfulness with which the enterprise is carried out.*“ (Lifton 1993, 70)

Robert Lifton ist kein Literaturwissenschaftler, aber er gibt Joyces Stil, der als Herausforderung für die Rezeption gilt, ein gültiges und für die Interpretation nützliches Attribut: die alles überspannende ironische Selbstbezüglichkeit des Autors, der sich nicht mehr unbedingt als „*Besitzer[...] eines einheitlichen personalen Kerns*“ (Blickensdorfer, Dohrenbusch 1999, 70) sieht, wie die Psychiaterin Maja Storch es im Zusammenhang mit der proteischen Persönlichkeit ausdrückt.

Das Ich der Postmoderne, so Lifton, ist bereits seit der Moderne konstant in seiner Einheitlichkeit gefährdet, viele Menschen der postindustriellen Zeit wandeln gefährlich nah am Abgrund zu einer Desintegration, einer Auflösung ihres Selbst (vgl. ebda, 212). Konzepte des Selbst und die Vorstellungen und Prinzipien, die jeder Einzelne im Bezug zu seinem Ich und seiner Identität hat, werden seit Beginn des 20. Jahrhunderts ständig durch soziale, historische und ideologische Umwälzungen

erschüttert. Die Desintegration des Selbst bedeutet, dass Menschen ihre Rollenbilder, ihre Lebensentwürfe oder auch ihre Prinzipien, nach denen sie Tag für Tag vorgehen, nun auf ein Selbstverständnis gründen, dass von der Unauthentizität des Seins geprägt ist (vgl. ebda, 142). Im Zentrum von Liftons Betrachtung steht eine existenzielle Kreativität, die Individuen nutzen, um diesem Bewusstsein des Nicht-Authentisch-Seins durch Rollenspiel entgegenzutreten. So wie Lifton den proteischen Charakter beschreibt, befindet dieser sich zwischen den Polen eines dominanten Bewusstseins von der eigenen Sterblichkeit und der Überwindung dieses Gefühls, sowie zwischen den Polen existenzieller Strategien, mit denen dieses Bewusstsein lebbar gemacht wird. Proteanismus ist für Lifton nichts anderes als das Verwenden kreativer Überlebensmuster (vgl. ebda).

Lifton entwirft ein Raster, das es möglich macht, die Identität des proteischen Charakters über die Grenzen des sozialen Milieus hinaus an den Bedingungen seiner persönlichen Umwelt, Geschichte und seiner persönlichen Widerstandsszenarien zu verorten. Dabei spielt der Verlust des Gefühls, irgendwo verankert zu sein, eine große Rolle. Für Lifton haben proteische Charaktere gemeinsam, dass sie gewissermaßen ortlos geworden sind: *„One’s loss of a sense of place or location, of home – psychological, ethical, and sometimes geographical as well – can initiate searches for new “places” in which to exist and function. The protean pattern becomes a quest for “relocation”, an effort to overcome spiritual homelessness.”* (ebda, 15) Das proteische Element ist dabei nicht unbedingt eine Erscheinung der Moderne und Postmoderne. Bereits in der Renaissance, aber auch im Barock zeigen sich weit verbreitete Tendenzen zum Widersprüchlichen und Multiplen und zur Verzweiflung am Verlust des Ortes in der Welt, wie etwa die *Memento mori*-Mentalität des barocken Menschen belegt. Ein Mensch kann aus vielen Gründen seinen angestammten Platz im Leben verlieren. Die

„*psychohistorical dislocation*“ (ebda, 14), wie Lifton es nennt, kann durch Kriege, Epidemien und andere Formen gegenseitiger menschlicher Grausamkeit ausgelöst werden. Das Resultat sind Formen der Verstörung, die in kollektiven oder individuellen Todes- und Wiedergeburtsszenarien Eingang in kulturelle Narrationen finden und die sich auch im Selbstverständnis des Einzelnen als Überlebendem zeigen, der das Bedürfnis empfindet, eine neue Rolle zu spielen (vgl. ebda). Insofern ist Liftons Theorie vom Proteanismus eng verbunden mit Phänomenen kollektiver und individueller Traumata und deren Verarbeitung.

Über die Jahrhunderte haben sich die gesellschaftlichen Strukturen in westlichen Zivilisationen zunehmend in Richtung multipler Autoritäten entwickelt, man denke zum Beispiel an die Säkularisierungsprozesse, die die Abgabe der Verantwortung für sich selbst und die Welt an eine metaphysischen Autorität in Frage gestellt haben. Für die vielfach und graduell unterschiedlich traumatisierten Menschen des postindustriellen Zeitalters gibt es laut Lifton keine klaren Autoritäten oder realisierbaren idealen Gemeinschaftsmodelle mehr, sodass proteische Individuen ihre eigenen Gesellschaftsmodelle entwerfen (vgl. ebda, 15). Sie tun das, indem sie ihren eigenen Prinzipien und Mythen folgen und Widersprüchlichkeiten und Probleme in ihren Biografien in neuen Rollen auflösen. In diesen Identitätsarrangements sind die verstörenden Phänomene, wie zum Beispiel das Auftauchen der Masse, als quantitative Einheit im Leben des Einzelnen, in demografischem, wirtschaftlichem und ästhetischem Sinn verarbeitet (vgl. ebda, 16f).

Lifton thematisiert hier im Grunde jene Befindlichkeit, die bereits Georg Lukács am Anfang des 20. Jahrhunderts als „*transzendente Obdachlosigkeit*“<sup>84</sup> bezeichnet hat. Das zeigt auch, dass sich die Voraussetzungen für den modernen Proteanismus bis

---

<sup>84</sup> Vgl. Lukács, G. (1982): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt / Neuwied, 36

in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Der Literaturwissenschaftler Norbert Borrmann erklärt in seiner Studie zu den „*Orte[n] des Schreckens*“<sup>85</sup>, dass sich „*[d]ie menschliche Existenz als ein Hinausgeworfensein in eine Welt der Gefahren [erweist]. Wir sind umgeben von Orten des Schreckens. Die Natur zeigt sich dem einzelnen Leben gegenüber vollkommen gleichgültig*“ (ebda, 9). Mit dieser Ansicht drückt er aus, was die Kulturwissenschaften und die Kunst seit geraumer Zeit zu einem vorherrschenden Thema gemacht haben. Stellvertretend dafür sei auf Günther Anders' sozialkritische Essaysammlung *Mensch ohne Welt* aus dem Jahr 1984 verwiesen, wo der Fokus auf genau diesem Gefühl der Entfremdung von der Umwelt durch das Hinausgeworfensein liegt. Anders, dessen Biografie ihn als einen Außenseiter wie Artmann ausweist, bezieht sich auf „*den Menschen im Zeitalter des kulturellen Pluralismus; denjenigen Menschen, der, weil er an vielen, an zu vielen Welten gleichzeitig, teilnimmt, keine bestimmte, und damit auch keine, Welt hat.*“<sup>86</sup> Deutlich ablehnend gegenüber der „*kulturellen Promiskuität*“ (ebda, XVII) beklagt Anders die Entwicklungen zu einer kapitalistischen Kultur hin, in der „*alle Waren als Waren der einen Welt des Kommerzes gleichberechtigt zugehören [.]*“ (ebda, XXIV). Das Prinzip der Gleichmachung ist für ihn eine kulturelle Verfallserscheinung, da es die Frage „*nach der Wahrheit*“ (ebda, XXV) relativiert. Damit, und obwohl er sich selbst als Abkömmling einer offenen, eben nicht konservativ-dogmatischen Umgebung begreift, positioniert er sich als Befürworter eines Kulturkonservatismus bzw. -fundamentalismus (vgl. ebda).

Anders' Fall ist ein Beispiel für das fundamentalistische Selbst (*fundamentalist self*), wie Lifton es beschreibt (vgl. Lifton 1992, 160ff). Dieses Selbstverständnis steht in Opposition zur proteischen Existenz, es begegnet dem Ortsverlust mit der Orientierung an einer absolut gesetzten Vergangenheit. Oder wie Lifton sagt: „*[T]he*

---

<sup>85</sup> Borrmann, N. (2004): *Orte des Schreckens*. München: Atmosphären

<sup>86</sup> Anders, Günther (1984): *Mensch ohne Welt*. Schriften zur Kunst und Literatur. München: Beck, XV

*fundamentalism is largely a reaction to proteanism, an alternative mode of being which draws primarily upon a sacred past*“ (ebda, 160). Wie sich noch zeigen wird, kann Liftons Fundamentalismuskonzept nur beschränkt im Bezug auf die Literatur und die Autorentypisierung angewandt werden. Günther Anders jedenfalls ist ein Beispiel dafür, wie die explizit ausgesprochene Reaktion auf die Vielgestaltigkeit der Kunst und wie Kulturpessimismus nach dem Zweiten Weltkrieg aussehen können.

Bei H.C. Artmann beschränkt sich die indirekte Kritik der modernen Welt auf das vielzitierte theoretische Diktum einer „*wertfreien Gleichzeitigkeit des Daseins*“ (BO, 373). Artmann spricht diesen Satz im Zuge seiner Argumentation für eine spontane Literatur aus, die mit „*Erfahrungsbrocken, abgegrenzt und in der Abgegrenztheit spontan*“ (ebda, 374) arbeitet. Die Reflexion der Umstände und des Kontexts eines jeden Wortes, sowie „*feinsinnige[s], langsame[s] Beobachten*“ (ebda) sind seiner Meinung nach der Spontaneität und damit der Poesie abträglich. Artmann geht als Künstler jeder weiterführenden Bewertung oder Diskussion der Vielfältigkeit einer modernen Existenz aus dem Weg.<sup>87</sup> Worauf er sich jedoch einlässt, sind Äußerungen zu einer programmatischen Ortlosigkeit, die sich vom Leben auf das Werk überträgt. Das bereits im ersten Kapitel zitierte St. Achatz markiert symbolisch den Beginn der ästhetischen Ortlosigkeit. Zur Erinnerung - Artmann gibt seinen Geburtsort wie folgt an:

Ich bin am 12. Juni 1921 in St. Achatz am Walde, einem Waldgeviert im Waldviertel geboren [...]. (Hofmann 2001, 39)

So müsste man genau genommen nicht von einem Ortsverlust, als vielmehr von einer Ortsverschiebung aus der Realität ins Fiktive sprechen. Als Autor bekennt sich Artmann

---

<sup>87</sup> Noch im Gespräch mit Lars Brandt im Jahr 2000 verweigert Artmann die Erklärung dieses Satzes mit dem Hinweis, er wäre ihm „*zu hoch, zu intellektuell.*“ (Brandt 2001, 84)

zu einem fiktiven Geburtsort, der in eine Existenz mündet, die ahistorisch ist. 1991 gesteht Artmann Michael Krüger im Gespräch:

[I]ch bin ein historisch bewusster Mensch. Aber ich habe keine Geschichte. (Fuchs, Wischenbart 1992, 18)

Wie ist dieser geradezu paradoxe Zustandsbefund zu verstehen? Kann ein Mensch historisches Bewusstsein besitzen, ohne eine Geschichte zu haben? Wohl kaum! Wenn Artmann dies im Bezug auf seine ästhetische *persona* sagt, so wäre das als Hinweis auf ein ästhetisierend-mystifizierendes Selbstverständnis als körperlose, a-materielle literarische Diskursquelle zu verstehen. Was sich durchaus auch mit dem a-materiellen Anspruch der *Acht-Punkte-Proklamation* deckt („*der poetische act ist die pose [...]*“, SG, 748).

Doch selbst die ästhetische Person Artmann ist untrennbar mit der realen Person verbunden. Legt man die Theorie Robert J. Liftons zugrunde, dann kann man diese Äußerung auch als Bezugnahme auf das Gefühl des Verlusts der eigenen Geschichte verstehen. Der Zusammenbruch sozialer und institutioneller Bezugspunkte, die dem Individuum normalerweise als Orientierungshilfe dienen, führt zu einem Bewusstsein des Verlustes von Verankerung in Ort und Zeit. Lifton beschreibt diesen Prozess als „*historical dislocation*“ (Lifton 1993, 16) und setzt ihn an den Beginn der proteischen Bewusstseinsbildung. Artmanns Selbstbeschreibung als geschichtsloses Individuum kann daher als Symptom für ein derartiges Bewusstsein verstanden werden.

Beginnend bei dieser *historical dislocation* werden nun in der Folge Liftons Schlüsselbegriffe und -konzepte zusammengefasst und die für die vorliegende Arbeit relevanten Aspekte der Theorie von der proteischen Existenz besprochen. Die Adaptierung von Liftons Ansatz erfolgt dabei im Bewusstsein, dass dieser in weiterer Folge kritisch zu kontextualisieren sei und dass seine Ergebnisse hier in erster Linie als abstrahierte Instrumente einer literatursoziologischen Werkanalyse gebraucht werden.



## 2.1 Proteanismus als Resultat des geschichtlichen Kontexts

Robert J. Lifton legt seinen Ausführungen im Kapitel „*History and the Self*“ (ebda, 13-31) die Tatsache zugrunde, dass der Mensch ein soziales Wesen mit sozialen Beziehungen und Funktionen ist, die über Symbole organisiert werden und ohne die er auf Dauer nicht leben kann. Darauf aufbauend skizziert er die Gründe für eine mögliche Erschütterung des sozialen Elements in der Identität des Einzelnen. Zum Einen wäre da die bereits erwähnte historische Dislozierung (*historical dislocation*), ein Zusammenbruch der sozialen und institutionellen Beziehungen und des Umfelds des Menschen durch Kriege, Epidemien oder Gewalt. Diese Erfahrung ist laut Lifton deshalb besonders traumatisch, weil sie zwar in den Verlauf der Geschichte notwendig eingeschrieben ist (hier verrät Lifton sein teleologisches Geschichtsbewusstsein), aber meist zu schnell und zu plötzlich geschieht und dem Individuum keine Zeit lässt, sich den Veränderungen anzupassen. Dementsprechend gerät die Ordnung individueller und kollektiver symbolischer Systeme durcheinander: „*[It] impairs symbols having to do with family, religion, social and political authority, sexuality, birth and death, and the overall ordering of the life cycle*“ (Lifton 1993, 14). Das resultiert Lifton zufolge darin, dass das Individuum mentale Strategien entwickeln muss, um diesen Verlust der Ordnung und Verortung bzw. den Verlust der seelischen und physischen Heimat zu kompensieren: „*The protean pattern becomes a quest for “relocation”, an effort to overcome spiritual homelessness*“ (ebda, 15). Das proteische Verhalten ist also in erster Linie der Versuch sich im Leben neu zu positionieren und die Autoritätsparameter individuell neu auszurichten.

Die zweite Motivation für proteisches Handeln ist der Einfluss der Medien auf das Selbstverständnis des Individuums bzw. die Tatsache, dass dieser Einfluss weltweit

sträflich unterschätzt wird (vgl. ebda, 19f). Der Vielfältigkeit und Omnipräsenz medialer Reize und der weltweiten medialen Sättigung steht das Individuum gegenüber, das auf diese Überreizung schließlich nur mit Rückzug und einer gewissen Abgestumpftheit reagieren kann. Diese mentalen Prozesse begünstigen wiederum den Zustand der Losgelöstheit von der Umwelt und damit das, was Lifton Fluidität, „fluidity“ (ebda, 21), nennt.

Der dritte Umstand, der proteisches Verhalten provoziert, ist die Aussicht auf absolute Stille, auf das existenzielle Nichts: „[...] *a prospect of absolute silence. I have in mind [the] possibility [...] of carrying out our late-twentieth-century technological capacity to annihilate ourselves as a species, and doing so with neither purpose or redemption.*“ (ebda, 21)

Zwei Aspekte sind in diesem Szenario wichtig für Lifton: Einerseits das unheilvolle Bewusstsein darüber, dass die technischen Möglichkeiten existieren, die Welt zu zerstören, und andererseits das Wissen, dass diese Zerstörung das Resultat zufälliger Willkür sein könnte. Es trägt Lifton zufolge nicht gerade zur Beruhigung des Menschen des 20. Jahrhunderts bei, dass die hoch industrialisierte Gesellschaft beispielsweise im Nationalsozialismus oder im Jugoslawienkrieg bereits bewiesen hat, dass sie dazu fähig ist, aus ideologischen Gründen die Technik zum Völkermord einzusetzen (vgl. ebda). Lifton nennt dieses Bewusstsein „[c]ontemporary awareness of the threat of extinction“ (ebda), was auch wieder im religiös-mythischen Bewusstsein von der menschlichen Verletzbarkeit gegenüber einer größeren Macht auftauchen soll (vgl. ebda). Aus diesem Bewusstsein, das mit dem Prinzip der organischen Regeneration kombiniert wird, ergibt sich das Narrative von Tod und Wiedergeburt. Und jeder Mensch ist im Prinzip in der Lage, dieses kollektive Narrative zu einem persönlichen zu machen, das proteische Züge trägt: „*This imagery of world destruction*

*and purified restitution taps a universal potential of the individual self: under certain conditions, that is, the self equates its own demise and renewal with that of the world.”*

(ebda)

Lifton verweist an dieser Stelle auf die Zusammenhänge von *Science Fiction* und dieser proteischen Narrative. Er bringt Beispiele aus der postmodernen amerikanischen Literatur, in der sich Autoren wie Don DeLillo oder Thomas Pynchon beim Versuch, das Ich am Ende des 20. Jahrhunderts in Worte zu fassen, auf eben diese Fähigkeit des Selbst zur Re-Orientierung und Regeneration beziehen (vgl. ebda, 23).

Schließlich führt Lifton die Psychoanalyse in die Diskussion ein und erklärt, dass der Mensch des 20. Jahrhunderts auf die zuvor beschriebenen, bedrohlichen Szenarien mit einer zunehmenden Ich-Spaltung reagiert und dass sich die Psychoanalyse in Richtung einer „*polytheistischen Psychologie*“ entwickelt hätte. Lifton argumentiert hier folgendermaßen mit dem Jungianer James Hillman: „*[There is a] polytheistic psychology [...] that recognizes the inherent dissociability of the psyche and the location of consciousness in multiple figures and centres.*“ (ebda, 27) Das Ich vermag es, sich an die soziohistorischen Umstände anzupassen, indem es sich zumindest neu kreiert oder positioniert, wenn nicht sogar verdoppelt. Ein gutes Beispiel dafür sei Heinz Kohuts Konzept vom voll funktionierenden ‚zweiten Ich‘ (vgl. ebda) bei experimentierenden Ärzten aus dem Nationalsozialismus.

Lifton argumentiert auch mit Susanne K. Langer und Ernst Cassirer im Zusammenhang damit, dass in der menschlichen Psyche zudem auch die Fähigkeit angelegt ist, alles zu symbolisieren (vgl. ebda, 28). Diese Fähigkeit hilft einerseits im eigenen Denken, inhärente Widersprüche temporär aufzuheben, da Symbolisierungen ihre Wirkung sowohl aus der rationalen wie auch der irrationalen Hälfte unseres Denkens beziehen. Andererseits erlaubt diese Fähigkeit dem Ich, sich gleichzeitig mit

Erfahrungen aus der unmittelbaren Umgebung und mit der höchsten Ebene menschlicher Verbindungen oder auch der Symbolisierung von Unsterblichkeit auseinanderzusetzen („*an ultimate level of larger human connectedness (or symbolization of immortality)*“, ebda, 29). Das bedeutet, dass das Ich innerhalb eines Paradigmenmodells operiert, das sowohl individuelle als auch kollektive Erfahrungen in eine Erfahrung der Lebenskontinuität und der Symbolkraft von Leben und Tod („*life continuity [and] the symbolization of life and death*“, ebda) einreicht. Der Mensch erlebt sich selbst im Wechselspiel zwischen Erfahrungen des Individuellen und des Universalen. Dieses Bewusstsein nimmt die Form lebendigen Potenzials an und Lifton sieht in diesem von S. K. Langer geprägten Ausdruck das Zentrum des heutigen Proteanismus, da dieser sich mit den postmodernen Entwicklung des Verlusts der *grand narratives* deckt (vgl. ebda).

Das Ich vermag und muss sogar nun mehr denn je seine eigenen Narrativen konstruieren. Lifton führt in seinem Buch Fallbeispiele an, wie das des Richters und Menschenrechtsaktivisten „Arthur M.“, der aus einer Kindheit heraus, die vom Missbrauch durch seinen Vater geprägt war, sein Leben in eine Bahn gelenkt hat, die es ihm erlaubte diesen persönlichen Verlust von Heimat- und Zugehörigkeitsgefühl durch Einsatz für andere zu kompensieren und neu zu definieren. Seine eigene Narrative hat M. schon früh zu finden versucht. Auf die Frage Liftons, wie er der väterlichen Gewalt begegnete und seine brutale Kindheit überlebte, antwortet er: „*I told myself stories. He not only imagined alternative worlds but [...] put them down on paper.*“ (ebda, 137) Die Taktik, alternative Welten zu erfinden und die Realität damit zu relativieren, ist die Grundlage jeder Fiktion, die wiederum „*als einziges Bestimmungselement allen modernen Lit[eratur]begriffen seit dem 18. Jh. gemeinsam ist*“ (Nünning 1998, 150). Nicht zuletzt ist das Erfinden anderer Wirklichkeiten als Reaktion auf die

Unzulänglichkeit der eigenen auch eine der Triebkräfte für das phantastische Erzählen, wie Michael Freund erklärt: „*Phantastische Literatur [...] entstand und entsteht in Geschichtsphasen des Traditionsverfalls und der revolutionären Umbrüche, wenn die überkommenen Wertbindungen sich zu lockern beginnen, die Unsicherheiten zunehmen und die Frage nach Sinn und Zukunft ohne Antwort bleiben.*“ (Freund 1999, 10) Freund befindet aber, dass in der phantastischen Literatur, die für Artmanns Werk wesentlich ist (vgl. ebda, 115ff), der Überlebenswille, den der Erfinder alternativer Welten an den Tag legt, bereits durch die „*Allmacht der Krise*“ (ebda, 10) übermächtig kontrastiert ist. Proteische Verhaltensweisen, wie sie Lifton beschreibt, führen also spätestens in den modernen, post-romantischen Ausprägungen dieser Gattung nicht mehr zur Befreiung.

### **2.2.1 Exkurs: Lifton, Freud, Jung und Lacan – Formen des Selbstbewusstseins**

Da die Ich-Spaltung später im Zusammenhang mit der Autorperson zwischen Realität, Fiktion und Imaginärem, um W. Iser's dreistelliges Beziehungsmodell zu bemühen (vgl. Nünning 1998, 231), wesentlich sein wird, soll an dieser Stelle kurz näher auf das Wesen der modernen Ich-Spaltung und auf die psychoanalytischen Grundlagen zur Studie Robert Liftons eingegangen werden.

Für Lifton ist der erste Anhaltspunkt einer Theorie des proteischen Menschen die Ich-Fragmentierung, wie sie Sigmund Freud prototypisch beschrieben hat – die Aufspaltung in Ich (das in der Realität manifeste Ich, wenn man so will), Über-Ich (der moralische Überbau des Ich) und Es (das Unbewusste, Triebhafte). Lifton erinnert an Freuds Metapher des Es als Reiter des Ichs (vgl. Lifton 1993, 25), auf das auch die Außenwelt und das Über-Ich gewissen Druck ausüben. Lifton schildert die Entwicklung der Theorie über das Selbst und erwähnt, wie Alfred Adler, Otto Rank und vor allem C.G. Jung das Freudsche Modell in Richtung einer größeren Ich-Beweglichkeit hin

verändert haben. Sie beziehen in ihre Überlegungen mit ein, was Freud ausblendet – die Autonomie und die Veränderbarkeit des Ichs (vgl. ebda). Dies sollte von da an in den verschiedenen psychoanalytischen Schulen ausführlich verhandelt werden.

Lifton diskutiert die Ansätze Erik H. Eriksons, Jacques Lacans und Heinz Kohuts und beschreibt das Oszillieren dieser Ansätze zwischen einer angenommenen Dominanz des Freud'schen Ich und einer Vorherrschaft des Es (vgl. ebda, 26). Er selbst sieht sich jedoch keiner dieser extremen Positionen verpflichtet und plädiert für eine grundsätzliche Miteinbeziehung einer Idee der Vielfachheit des Selbst auf allen Linien. Zudem betont er den Symbolcharakter der Bildung des Selbstverständnisses. Wie bereits erwähnt, argumentiert er mit Susanne K. Langer und Ernst Cassirer, dass das Selbstverständnis des Menschen nicht nur den Einflüssen der Außenwelt und der Triebe, sondern auch deren Symbolgehalt unterworfen ist und sich daraus speist. Darin, so Lifton, liegt der Ursprung der Kreativität (vgl. ebda, 28).

Dieses Prinzip der Symbolmaschine Ich, wenn man so will, hilft uns, uns mit unmittelbaren Erfahrungen auseinanderzusetzen (etwa im Gespräch mit einem anderen Menschen) und zugleich auf einer höheren Eben der menschlichen Verbindung („*larger level of human connectedness*“, ebda, 29) zu verweilen. Die Euphorie, die man auf dieser höheren Ebene empfinden kann, wird ebenso wichtig für die Diskussion einer proteischen Autorschaft sein, wie die Fähigkeit des Ichs, sich so aus den Zwängen der Unmittelbarkeit und des starren menschlichen Lebenskreislaufs zu lösen.

Für eine Diskussion der proteischen Autorschaft ist es jedenfalls wichtig zwischen Ich, Es und Über-Ich zu trennen. In einem ersten schematischen Versuch zu dieser Autorschaft setze ich das Ich und das Über-Ich mit der realen Person des Autors in Verbindung, während das Es mit dem Erzähler bzw. mit der Repräsentation des Autors im Text gleichzusetzen ist. Zu welchem Ende das geschieht, wird besonders in

Kap. IV und V verhandelt werden. Es versteht sich natürlich von selbst, dass ein Autor in erster Linie immer als eine einheitliche Person rezipiert wird (G. Genette setzt sich u.a. mit diesem Problem auseinander), dass die Facetten seiner Selbstrepräsentation jedoch durchaus unterschiedlichen Einfluss auf das Werk haben können. Der proteische Autor entsteht und kreiert sich selbst im Spannungsverhältnis dieser facettenhaften Ich-Spaltung. Am Beispiel Artmanns wird gezeigt, welchen Einfluss das auf die Autonomie-Ästhetik, wie sie M.O. Schuster für Artmann skizziert hat (vgl. Schuster 2005), haben kann.

## 2.2 Proteische Kombinatorik

In Kapitel 4, betitelt mit „Seltsame Verbindungen“, „*Odd Combinations*“ (Lifton 1993, 50-73), beschäftigt sich Lifton mit den Grundlagen der Formen proteischer Phänomene. Bereits der Titel weist darauf hin, dass die proteische Neuordnung der eigenen Persönlichkeit und des Umfelds, die das Ich nach seiner Entortung unternimmt, grundsätzlich seltsamen kombinatorischen Kriterien folgt. In direktem Verweis auf James Joyces „Proteus“-Episode im *Ulysses* legt Lifton fest, dass das proteische Ich gekennzeichnet ist durch eine Verbindung von oft losen, aber funktionellen Identitätselementen und Unter-Ichs, die eigentlich nicht kompatibel zu sein scheinen. Auch eine der beiden männlichen Hauptfiguren in *Ulysses*, Stephen Dedalus, ist ein „*protean self [that] is always confronted with the danger that these odd combinations will not cohere. But it continually combines its fragments in order to avoid fragmentation.*“ (ebda, 50)

Eines der Hauptprobleme proteischer Existenzen ist wie bereits erwähnt, dass sie immer nah am Abgrund zu einer Persönlichkeitsfragmentierung stehen, die als Krankheitsursache vieler psychischer Störungen, wie der Schizophrenie, dem

*Borderline Syndrome* oder den multiplen Persönlichkeiten bekannt ist. Lifton geht an einer anderen Stelle ausführlicher darauf ein (vgl. ebda, 64f), stellt aber hier bereits eine Verbindung dieses psychologischen Phänomens mit der Kunst her. Er zitiert die Kubisten als ästhetisches Paradebeispiel des proteischen Gratwandels. Für Lifton bietet der Kubismus im Gegensatz zum Surrealismus ein neues Kunstmodell an, das das Verhältnis des Menschen zur Natur unter dem Gesichtspunkt der Vielfältigkeit von Perspektiven positiv darstellt. Mittels der Collagetechnik nimmt der Kubismus die Schrecken des 20. Jahrhunderts vorweg, anfänglich aber noch bejahend und nicht verzweifelnd (vgl. Lifton 1993, 70).

Implizit argumentiert Lifton, dass spätere, vom Kubismus beeinflusste Kunstrichtungen, wie eben der Surrealismus, Dada oder der abstrakte Expressionismus eine negativere Haltung gegenüber dem Verhältnis Mensch und Umwelt an den Tag legen. In jedem Fall aber bedienen sie sich, so Lifton, exzessiv der Technik des „*cultural layering*“ (ebda, 72) – der Kombination von Kombinationen „*in »criss-cross« fashion*“ (ebda). James Joyce, Salman Rushdie und Umberto Eco gelten für Lifton als beste Beispiele für diese Art der kulturellen Diskursschichtung.

Die Möglichkeit des Zusammenlesens von proteischem Fragmentcharakter und Sprache erweist sich nicht nur nützlich für die Diskussion von Literatur, wo die Verbindung zwischen Literatur und Schizophrenie untersucht worden ist, wie es zum Beispiel der Arzt und Psychotherapeut Leo Navratil in der Heilanstalt Gugging getan hat. Es ließen sich auch zwischen dem proteischen Ich und Michel Foucaults Arbeit zum Wahnsinn mehrere Querverbindungen herstellen. Und dort, wo die Fragmentierung von Sprache und Texteinheit wesentliche Ergebnisse zum modernen Zitatverfahren des



*cross-reading* bzw. des *cross-talking* erbringt, wie es Karl Riha<sup>88</sup> analysiert hat, ist ein proteisches Denkmodell methodisch von Nutzen, da psychologische Analysen mit hermeneutischen Textanalysen eingeführt werden können. Liftons Ansatz ermöglicht die Abgleichung von Facetten einer Ich-Befindlichkeit des Autors mit ästhetischen Parametern, indem die künstlerische Produktion als von der fragmenthaften Existenz beeinflusst gesehen wird. Der Fokus auf das Ich-Bewusstsein in Liftons Arbeit und die Tatsache, dass er auch den Umgang dieses Ichs mit Sprache thematisiert, ist für eine Untersuchung der komplexen Autorfigur Artmann von großem Nutzen.

Ein weiterer wesentlicher Punkt, der in diesem Kapitel angesprochen wird, ist das Gefühl der Freiheit, das das proteische Handeln und freie Kombinieren unvereinbarer Rollen mit sich bringt. Sobald das Ich seine Fähigkeit zur Symbolisierung und nicht mehr zur Festschreibung an Reales gebraucht, ist keine Idee, keine Beziehung, kein Impuls, kein Diskurs mehr immun gegenüber einer Modifikation oder Neukombination (vgl. Lifton 1993, 51). Das Ich löst sich sozusagen aus seiner beschränkenden ursprünglichen Rolle, indem es sich von seinen Vorstellungen, Beziehungen und Überzeugungen löst und eine neue Rolle imaginiert. Diese Fähigkeit zur psychischen Umformung von bestehenden Denkmustern ermöglicht es dem proteischen Ich immer wieder aus Situationen auszubrechen, in denen es sich eingesperrt, beschränkt oder zum Stillstand gebracht fühlt. Lifton nennt es: „*emerging from stuckness*“ (ebda).

In seinen *case studies* bringt Lifton Beispiele für Biografien von Menschen, die Zeugnis von diesem Gefühl potenzieller Freiheit geben (vgl. ebda, 51-67). „George R.“, etwa, ein Manager in der amerikanischen Finanzwelt, kompensiert die Eintönigkeit seiner Arbeit durch Projekte zur Unterstützung von NGOs. Er tut dies bewusst für seine

---

<sup>88</sup> Riha, K. (1971): Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart: Metzler (=Texte Metzler 22)

seelische Gesundheit: „*Constant innovation becomes for him a means of »keeping my sanity«.* As he explained, »I try ... to push [things] ... off the edge of the map ... as far as I can without falling over the edge myself.«” (ebda, 59) Im Grunde beschreibt der von Lifton zitierte Fall das Grundprinzip des Abenteurers, das da lautet: immer nach etwas Neuem streben und auf der Suche nach dem Unbekannten auch ans Äußerste gehen.

Wenn wir H.C. Artmann zuhören, der von seiner Kriegserfahrung erzählt, wird deutlich, dass auch er sich gewisser Strategien bedient, um seine psychische Gesundheit zu behalten. So berichtet er:

Mit 18 bin ich eingerückt. Eingezogen zu werden war im ersten Moment ein Abenteuer, und nach ein paar Wochen habe ich mir gedacht, »Scheiße!«. Nach Afrika wollt' ich, und dann schicken sie mich nach Polen. Ich hab das als richtigen Traumzustand erlebt. So als Eisschollenhüpfer [...]. [M]an versucht immer die nächste Eisscholle zu erreichen, daß man ja weiter kommt und nicht in's Wasser purzelt. (Hofmann 2001, 50)

Und bemerkt an anderer Stelle:

Sehr viele [meiner Freunde] haben Selbstmord [verübt], aber nicht aus finanziellen Gründen. Ich muß nur schauen, daß ich von einer Eisscholle zur anderen springe, genau wie im Krieg. Ich lebe so, wie ich leben will. Ich habe noch nie Konzessionen gemacht. (ebda, 32)

Das ‚Abenteuer Krieg‘ wird zum Überlebenskampf, der als Traumzustand wahrgenommen wird. Bezieht man mit ein, wie wichtig sowohl der Traum als auch das Abenteuer für das poetologische Selbstverständnis Artmanns sind, ist bald klar, wie wertvoll Liftons Theorien für die Erschließung der Artmannschen Autorschaft sein können. Zwar handelt es sich bei Artmanns Situation im Krieg um eine weitaus existenziellere und problematischere als bei „George R.“ aus Liftons Beispiel, aber der Wille zum Abenteuer, die Grenzerfahrung sowie der Wunsch nach Neuem, nach Innovation sind bei beiden enthalten.

Lifton setzt in der Folge zu einer Diskussion der Kombinerfreudigkeit und Komplexität der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts an. Für unsere Zwecke

wichtig ist hier, dass er feststellt, dass es eine deutliche Verbindung zwischen der Vielfältigkeit der Kombinationen im Text und dem Ich des Autors gibt (vgl. Lifton 1993, 67). Günter Grass' *Blechtrommel* ist für Lifton ein Beispiel für Literatur, die das „*combining self at risk*“ (ebda, 68) zum Thema macht und somit zur, wie er es nennt, Literatur des Überlebens gehört (vgl. ebda). Lifton bezieht sich dabei ausdrücklich auf Grass' politisches Engagement, das dessen Literatur umrahmt und das der Rezeption eine weitere außertextuelle Ebene verleiht und sie damit verkompliziert.

Als zweites Beispiel für den Zusammenhang von proteischen *odd combinations* und der modernen Kunst führt Lifton Paul Klees Vortrag „Über die moderne Kunst“ aus dem Jahr 1924 an. Darin konstatiert Klee, dass die moderne Kunst durch und im gleichzeitigen Kontakt mit einer Vielzahl von Dimensionen entstehe und dass sich ein Kunstwerk vor allem dadurch auszeichne, dass es voller (Kombinations-)Möglichkeiten stecke (vgl. ebda, 69).

Für Lifton ist dieser Ansatz selbstredend deswegen interessant, weil er die Engführung zwischen dem Formungsprozess des proteischen Ich und dem Entstehungsprozess eines Kunstwerks betont. Für die Kunst des 20. Jahrhunderts ist nicht mehr die Abbildung der Wirklichkeit zentral, sondern vielmehr der Abbildungsprozess selbst. Lifton zitiert in diesem Zusammenhang den neo-surrealistischen Maler Robert Motherwell wie folgt: „*The process of painting is the search.*“ (ebda) und stellt fest, dass es im 20. Jahrhundert keine Autorität mehr gibt, die einem die Haltung vorschreibt. Die Fagmentierung des Ichs, seine daraus resultierende Affinität zu seltsamen Kombinationen und die Absage an vorschreibende, eingrenzende Autoritäten verkörpert die Freiheit des proteischen Menschen.

### 2.3 Zur Quelle des Proteischen im Menschen

Nachdem Lifton den Hang des proteischen Menschen zu seltsamer, zufallsgesteuerter Kombinatorik und zu ebenso gearteten Transformationen umrissen hat, widmet er sich im fünften Kapitel mit dem Titel „*Sources of Flux and Form*“, den Ursachen und Ausprägungen dieser Befindlichkeit. Dabei identifiziert er die Abwesenheit einer Vaterfigur oder eines Mentors, zusammen mit dem Gefühl der Heimatlosigkeit als Gründe für die proteische Mentalität des Überlebenden: „*That sense of being personally adrift renders one [...] vulnerable to perceptions of threat to personal and collective existence, which cause the protean self to take on much of the psychology of the survivor.*“ (vgl. ebda, 74)

Wenn Artmann, wie zu Anfang dieser Arbeit zitiert, von einer „*Schlachtbank*“ spricht, auf die er sich gelegt sieht, wenn die Literaturwissenschaft und die Kritik von ihm verlangt über sich selbst Auskunft zu geben, dann reagiert hier ein Autor, der sich im Hinblick auf seine traditionelle Verankerung und seine literarischen Mentoren alleingelassen und zutiefst verletztlich fühlt. So verletztlich, dass poetologische Äußerungen für ihn einer Schlachtung mit „*stumpfen Messern*“ gleichkommt. Oder aber, die übersteigerte Reaktion auf den Anspruch der poetologischen Transparenz an Autoren ist eine Form von Defensivmaßnahme, die noch zu verorten sein wird.

Lifton erklärt anhand verschiedener Fälle, wie sich die tatsächliche oder symbolische Vaterlosigkeit auf die Ausformung eines proteischen Charakters auswirken kann. Die Auswahl der Beispiele ist dabei selbst eklektisch, man findet Jean-Paul Sartre als Träger proteischer Eigenschaften auf einer Ebene mit dem Schauspieler Daniel Day-Lewis. Dennoch leitet Lifton aus deren Biografien durchaus plausibel ab, wie bestimmte Konstellationen im familiären Umfeld, etwa die Abwesenheit des Vaters und die vermehrte Zuwendung der Mutter, ein Gefühl der Orientierungslosigkeit erzeugen und

proteisches Verhalten auslösen können, das dieses Gefühl verarbeitet (vgl. Lifton 1993, 76). Der Einfluss des Eingebundenseins in einen bestimmten familiären Kontext, der zu wenig oder zu dominante Orientierungspunkte bieten kann, beeinflusst das Bedürfnis im Individuum Autoritäten und neue Orientierungsmodelle zu hinterfragen oder geradezu abzulehnen (vgl. ebda, 80f): „*[T]he reversals in mentorship [...] can run a gamut from the questioning of “experts” to the bitter rejection of virtually any authority in favour of one’s own immediate views.*” (ebda)

Liftons Fälle geben oft an, dass sie versuchen keine neuen Lebensvorbilder zu finden, denen sie dann nacheifern, sondern sich ein Ideal setzen, auf das sie sich hinbewegen, das sie aber nie erreichen: „*[I]n terms of having a model, ... I actually tried to avoid that. I just like to think of things more in motion toward ... an ideal, ... not in line with having things figured out.*“ (Lifton 1993, 80) Geht man von einer proteischen Autorschaft aus, muss man sich fragen, ob dann eine ästhetische Definition von Realismus bedeuten würde, ein Modell für alle Zeit festzusetzen und den Bewegungsprozess zu verhindern.

Der zweite Teil des fünften Kapitels ist den Eigenschaften eines Überlebenden (*survivor*) gewidmet. Dabei handelt es sich um Menschen, die knapp einem natürlichen oder unnatürlichen Tod entkommen sind. Lifton sieht dabei Tod und Wiedergeburt, auch im Sinne von Erneuerung, sowohl als Metapher als auch als psychologisches Prinzip für den Proteanismus an (vgl. ebda, 81). Die Überlebenden können die Nahtodeserfahrung und die qualitativ ähnlichen Erfahrungen einer Trennung von Gemeinschaften, Individuen und Prinzipien, eines Zerfalls oder eines Stillstands nicht mehr abschütteln und erfinden sich als Reaktion darauf im Lichte dieser Erfahrungen neu. Lifton etabliert eine Liste von Mustern, die die Erfahrungswelt Überlebender charakterisiert. Die dabei im Hinblick auf unsere Untersuchung wichtigsten Punkte

sind, dass eine nachhaltige Nahtodeserfahrung (*death imprint*) dem Überlebenden einen psychologischen Stempel des Bewusstseins vom Tod aufdrückt (vgl. ebda). Und dass es, neben anderen Effekten auf die Psyche auch zu einer Sinnsuche (*struggle for meaning*) kommen kann, die zum Ziel hat, den Grund für die eigene alte und neue Existenz zu finden (vgl. ebda, 82). Der Überlebende hat laut Lifton zwei Möglichkeiten: entweder er verschließt sich oder er öffnet sich. Damit geht er entweder in Richtung Fundamentalismus oder in Richtung Proteanismus: „*The protean self [...] opts for opening out [,] never without vulnerability to painful survivor feelings.*“ (ebda) Er erfährt jedoch im Laufe seines weiteren Lebens Gefühle der Bestätigung, die ihm seinen Status bewusst machen. Es sind vor allem Gefühle des Glücks überlebt zu haben und leben zu *dürfen*. Es ist die Einsicht durchhalten zu können und schließlich im symbolischen Sinne unsterblich zu sein, aber auch das Wissen, der Zerstörung getrotzt zu haben (vgl. ebda).

Auch hier recurriert Lifton in seiner Erklärung der proteischen Ausdrucksformen ein weiteres Mal auf die Literatur und führt Günter Grass als Beispiel für den proteischen Versuch eines Überlebenden an, das Überlebte in grotesker Form zu schildern (vgl. Lifton 1993, 86). Zitiert wird Walter Benjamins Konzeption vom „*destruktive[n] Charakter*“<sup>89</sup> als Beispiel für einen proteischen Weg, in dem nichts vorgezeichnet ist, als das Überleben und in dem das Zurückliegende in Schutt und Asche gelassen wird, um Platz für das Neue zu machen. Das bare Leben wird dabei zum einzigen Überlebensgrund und findet Ausdruck in einem unbändigen Lebenswillen und der Gier nach Neuem. Das Groteske ist eine ästhetische Strategie, um Erlebtes zu demontieren und um aus dem Absurden den Effekt des Neuen zu gewinnen.

---

<sup>89</sup> Vgl. Walter Benjamin: Der destruktive Charakter. In: Gesammelte Werke, Frankfurt am Main 1991, 396ff

Lifton nennt diesen Versuch die persönliche Neuorientierung mit den alten, nicht verschwundenen Mustern zusammenzubringen den integrativen Proteanismus (*integrative proteanism*): „[I]ntegration here involves holding together, however loosely, disparate elements of self.“ (ebda, 87) Das Ich braucht eine gewisse innere Kontinuität und einen inneren Zusammenhang, um funktionieren zu können, jedoch muss diese Kontinuität den persönlichen und kulturellen Gesetzen des Individuums gehorchen (vgl. ebda, 88). Lifton zitiert Salman Rushdie, der von einer „*world's community of displaced writers*“ (ebda) spricht, einer Art von Schriftstellern, die eine Notwendigkeit verspüren, unmittelbare Erfahrungen in einer Rückbindung an ihre früheren Wurzeln auszudrücken. Dabei kommt ein sehr wackeliges Gedankengebäude heraus, ein „*shaky edifice we build out of scraps, dogmas, childhood injuries, newspaper articles, chance remarks, old films, small victories, people hated, people loved [.] [P]erhaps it is because our sense of [the meaning of all that] is constructed from such inadequate materials that we defend it so fiercely, even to death.*“ (ebda) Für Rushdie ist das Werk von Autoren wie James Joyce, Isaac Bashevis Singer oder Milan Kundera symptomatisch für einen Umgang mit der eigenen Identität. In harter Arbeit werden die disparaten Elemente im Ich so ausgedrückt und so verbunden, dass sie einerseits als Texte funktionieren und dem Autor andererseits als Einheit des Ichs glaubhaft und moralisch akzeptabel erscheinen (vgl. ebda). Lifton zeigt mit diesem und anderen Beispielen, dass der Drang im Menschen hin zu einem zusammenhängenden Selbstbild existenziell ist. Es gibt proteische Existenzen, die sich aus dieser Motivation heraus fast dogmatisch, an ausgewählte Erfahrungen, Prinzipien und Verbindungen klammern (vgl. ebda).

## 2.4 Beziehung als Stabilisator für die proteische Existenz

Der Verlust der Einheit oder der Zusammenhänge ist nicht nur für einen Menschen mit proteischen Tendenzen schwer erträglich. Menschen sind so bedeutungshungrig, wie sie formhungrig sind (vgl. ebda, 91). Wenn sie bemerken, dass ihnen die Kontrolle über die Ganzheit bzw. Einheitlichkeit ihrer Existenz zu entgleiten beginnt („*threat of Desintegration*“, ebda, 90) und sie das Gefühl bekommen, im größeren Zusammenhang lediglich ein kleines, unbedeutendes Rädchen zu sein, besinnen sie sich auf die Phänomene und Institutionen in ihrem Umfeld, die ihnen eine gewisse Stabilität verschaffen. Diese Stabilität basiert vor allem auf persönlichen Beziehungen, die für den Menschen als *homo sociologicus*<sup>90</sup> immer noch am bedeutendsten sind. Für den proteischen Menschen sind Bindungen zu Familie, Freunden, Geliebten oder beruflichen Kollegen oft das einzige stabilisierende Moment in ihrer Existenz (vgl. Lifton 1993, 90f). Diese Bindungen halten alles zusammen und sind dennoch gleichzeitig von stark veränderbarer und unbedingt variabler Gestalt („*of a „rolling“ or shifting, [sic] kind.*“, ebda, 90).

Lifton schreibt der proteischen Existenz hohes Konfliktpotenzial zu, da sie ihr Selbstverständnis an der Grenze zur Desintegration nicht dauerhaft mit dem Eingebundensein in institutionelle oder gemeinschaftliche Zusammenhänge zu konsolidieren weiß (vgl. ebda 1993, 90). Er bringt Beispiele aus dem Leben politischer Aktivisten, wie den Fall „*Ken F.*“, der im Zuge seiner Aktivitäten zusammen mit Mitstreitern festgenommen wurde und durch diese Festnahme gleichsam ein epiphanisches Gefühl der Bestätigung und Motivation für seine aktivistische politische Tätigkeit erfuhr. Lifton kategorisiert diese Erfahrung als „*religious illumination in this new status within this collective project*“ (ebda).

---

<sup>90</sup> Vgl. Dahrendorf, Ralf (2006, zun. 1959): *Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*; 16. Auflage; Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden



Diese proteische Grunderfahrung drückt sich in einer bestimmten narrativen Konfiguration aus. In dieser formt das Ich seine Existenz nach einer einzigen, sozusagen eindimensionalen Lebensgeschichte und ist durch diese Konfiguration an eine gewisse Ganzheit im Selbstverständnis gebunden, auch wenn es viele proteische Subnarrative geben kann (vgl. Lifton 1993, 91). Dabei kann von Lifton nicht oft genug betont werden, dass es nicht ohne das Ich als Agent und Wegweiser gehen kann, weder in der Realität, noch in der Fiktion: „*Whatever its combination of fluidity and form, we seem to need the self everywhere as agency and guide, all the more so when its integrative capacity is pressed to the limit by its protean forays. We remain [...] the voice of an »I« - and express ourselves from »a certain perspective in moral space.« And into that »I«, we are impelled to absorb, however imperfectly, all that we know and are.*“ (ebda, 92)

Das Ich in Artmanns Werk mag vazierend, variabel und vielgestaltig sein, es ist nicht gänzlich von der Realität abgekoppelt, obwohl das Artmanns theoretische Aussagen zur Realität nahe legen (vgl. Schuster 2008, 241 ff). Denn es ist unmöglich, auch für den Autor selbst, das Ich und seine moralische Perspektive aus der Fiktion auszuklammern, auch wenn das zum ästhetischen Ziel wird. Aber es gibt für einen proteischen Autor viele Ich-Variationen, die er oder sie seinem ursprünglichen Ich in die Leerstelle, die der Erzähler bei Artmann hinterlässt, vorausschicken kann, wie noch gezeigt werden wird.

## **2.5 Alogik und Ironie als existenzielle Gleitmittel**

„*Poise and Equipoise*“, Gewicht und Gegengewicht, lautet der Titel des sechsten Kapitels aus Liftons Untersuchung der proteischen Existenz. Es behandelt vor allem die Taktiken zur Einhaltung eines gewissen psychologischen Gleichgewichts, das bei dem proteischen Ich, wie zuvor gezeigt, von der Gratwanderung zwischen integrativem

Selbst und Auflösung bedroht ist. Lifton sieht Humor und Satire als eine Art existenzielles Gleitmittel für dieses Ich („*the lubrication of experience: mockery*“, Lifton 1993, 94) und diskutiert in diesem Kapitel einerseits den Umgang des proteischen Menschen mit seinen scheinbar ursprungslosen Emotionen im Hinblick auf sich selbst und andere und andererseits den Zusammenhang zwischen fragmentarischen Denkmustern, Arbeitsmustern und Mustern der Adaption bzw. des Protests.

So disparat und unzusammenhängend diese Ansammlung von Aspekten der menschlichen Existenz auch zu sein scheint, es gibt einen größeren Bogen, der sie alle umspannt. Es ist die Tendenz des proteischen Menschen zur Improvisation und zum Umweg: „*[T]he protean self does nothing in a completely linear, straightforward manner.*“ (ebda) Das Absurde, Unlogische, existenziell Verwinkelte ist Lifton zufolge die Realität des proteischen Menschen. Dieser sieht sich konfrontiert mit einer fehlenden Deckungsgleichheit von innerer und äußerer Welt. Das Absurde bedeutet nicht nur das Fehlen eines jeglichen Sinns, es verhindert zugleich jeden Versuch Sinn zu stiften: „*[Absurdity is] a form of antimeaning.*“ (ebda) Das proteische Ich ist sich dieser Absurdität bewusst und zwar als oberstes Existenzprinzip. Seine Reaktion darauf ist der Versuch, Schritte in Richtung authentischer Gefühle („*toward asserting more authentic feelings*“ (ebda)) zu machen, und zwar mit Hilfe von Humor und Ironie, die deutlich machen sollen, dass keine menschliche Erfahrung direkt als Wahrheit in das Denken übernommen werden kann.<sup>91</sup>

Das proteische Ich benutzt Humor als „*Gleitmittel*“, um über die unüberwindbaren Widersprüche zwischen Realität und Absurdem hinauszuwachsen: „*One must keep much of the self aloof from [experience that cannot be taken at face value], lubricate the encounter with mockery or self-mockery, with irony or humour.*“

---

<sup>91</sup> Nicht nur hier kann Liftons Typologie auch mit Autoren wie Franz Kafka oder Fernando Pessoa in Verbindung gebracht werden, was ein starkes Argument für eine Erweiterung der zeitlichen Grenzen proteischer Autorschaft bis in die Vor- und Frühmoderne zurück darstellt.

*With mockery, the lubrication takes the form of [...] derisive mimicry; the self is dependent upon that which is mocked [...].” (ebda, 94)*

Lifton bemerkt, dass besonders in der Literatur unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, aber auch in der Zwischenkriegszeit, ein Überfluss an Ironie und Selbstironie herrscht, bis zur Zerstörung einer jeglichen Chance auf einen geradlinigen, ungebrochenen Diskurs („*straight discourse*“, Lifton 1993, 96). Er stellt eine direkte Beziehung zwischen der proteischen Tendenz zur Ironie und der Subversivität des Surrealismus her (vgl. Lifton 1993, 97). Die Surrealisten machten schon früh mobil gegen die Unauthentizität der Erfahrungen, indem sie zur ironischen Verarbeitung des Realen aufriefen. Über die surrealistische Welterfahrung schlägt Lifton die Brücke zur Ironie in der Politik.

Sein Beispiel für einen politischen Kurs, der von einem proteischen Charakter angeführt wird, ist die Umgestaltung der tschechoslowakischen Gesellschaft in den 1980er Jahren unter der Regierung Václav Havel. Havel vereint für Lifton beispielgebend Kunst, Politik und Existenzielles (vgl. ebda) und ist für ihn der Beweis, dass auch Staatsmänner ein markant proteisches Weltbild haben können. Lifton berichtet, wie Havel Mitarbeiter ihn während der so genannten samtenen Revolution im Jahr 1989, nach der die Bevölkerung den Schriftsteller zum Präsidenten gewählt hatte, immer wieder darauf hinwies, dass die Umstände einem absurden Drama gleichen, in dem er die Hauptrolle spielte (vgl. ebda, 98). Lifton vermutet, dass das Bewusstsein vom Absurden und der stete Rollenwechsel (*shapeshifting*), bei Havel zwischen den Rollen des Künstlers und des Politikers, untrennbar miteinander verbunden sind. Vor allem die Anerkennung des Absurden als Leitgefühl und die Ironie bzw. Selbstironie erlauben es dem proteischen Ich mehrere Dinge gleichzeitig zu artikulieren: Es vermag ein Gefühl der Verbitterung und der Wut über gewisse Zustände

gleichzeitig mit einem Gefühl der Zuneigung und der positiven Zukunftsaussicht ausdrücken, es hat die Möglichkeit auf die Unauthentizität der Erfahrungen zu reagieren und kann durch die ironische Brechung Form bewahren (vgl. ebda).

## 2.6 Melancholie und Proteanismus

Lifton subsumiert unter dem Begriff des psychologischen Gleichgewichts, das durch die Ironie aufrechterhalten wird, auch den Umgang des proteischen Ichs mit Emotionen, deren Ursache es nicht benennen kann. Das Gefühl von der Umwelt abgekoppelt zu sein zeigt sich der proteischen Existenz besonders in Momenten starker Emotionalität. Dabei handelt es sich besonders um Gefühle der Angst (*anxiety*), die dem proteischen Selbst als Resultat der persönlichen Desintegration Probleme bereiten. Der proteische Mensch ist nicht in der Lage den Ursprung dieser Gefühle zu benennen oder sie einer bestimmten Entwicklung aus seinem Umfeld zuzuschreiben. Viele der von Lifton beschriebenen Fälle beschreiben ihren Zustand als Melancholie über die menschliche Befindlichkeit (vgl. ebda, 100). Sie sind eingebettet in eine Vielzahl sozialer und historischer Strömungen und sind nicht in der Lage, konkrete Gründe für ihre Traurigkeit zu ermitteln. Die Qualität dieser Melancholie hat nichts Formalisiertes, wie etwa die schablonenhafte Melancholie der Jugend aus den oberen Gesellschaftsschichten früherer Jahrhunderte, deren soziale schutzhaftähnliche Lage sie in ihre goldenen Käfige verwies. Sie entspricht auch nicht der weinseligen Melancholie des Wienerliedes, deren formaler Funktion sich auch Artmann bewusst war:

Die Wiener Dichtung ist immer auch melancholisch. Es gibt auch keine lustigen Liedtexte, [...], es ist immer traurig. Man schämt sich fast, wenn man lustig ist, dann ist man gleich lieber traurig. Das ist nicht meinetwegen so, sondern weil ich Wiener war und dieser Tradition irgendwie verhaftet bin. (Hofmann 2001, 102)

Die Melancholie, die Lifton meint, ist die, die man angesichts der Unsicherheit empfindet, die entsteht, wenn einem die bekannten Muster des sozialen Umfelds, in das man eingebettet war, abhanden gekommen sind (vgl. Lifton 1993, 101). Der Künstler, so Lifton, arbeitet oft gegen dieses Gefühl und sucht nach Klarheit und Reinheit („*clarification and purification*“, ebda, 102). Es besteht seiner Ansicht nach eine klare Verbindung zwischen einem Gefühl der Unsicherheit, der emotionalen Fragilität und dem Bedürfnis offen für andere, alternative Vorstellungen zu sein. Derart flexibel schützt sich das Ich vor Gefühlen, die Lifton als „*monolithic, suffocating, inauthentic*“ (ebda) beschreibt, indem es seine Emotionen frei beweglich (*free-floating*) hält.

## **2.7 Proteische Freiheit und Gemeinschaft**

Das Verhältnis des proteischen Menschen zu Gemeinschaft entwickelt sich entsprechend der Notwendigkeit einer freien Beweglichkeit für das proteische Ich. Gemeinschaftsverbände bzw. Zusammenschlüsse mit anderen zu Gruppen müssen lose und „*fließend*“ (*fluctuating*) bleiben. Die Verbindungen, die der proteische Mensch knüpft, werden von Lifton folgendermaßen charakterisiert: „*[They] come in odd places and combinations; are often at a distance; and vary greatly in their intensity and capacity to satisfy the needs of members.*“ (ebda, 103) Die generelle Instabilität des proteischen Ich ist demnach widergespiegelt in der Qualität der Beziehungen, die es zu seinem Umfeld eingeht. So stellt der Anspruch sich in den sozialen Kontext einfügen zu müssen die größte Herausforderung für den proteischen Menschen dar: „*Community may well be the most grave problem facing the protean self; yet here, too, the improvisations convey the sense that something new is always on the verge of being created.*“ (ebda)

Andererseits geben Gemeinschaften dem proteischen Ich das Gefühl, nicht allein zu sein. Sie tragen, wie Lifton betont, zum Balanceakt, den das proteische Ich auf verschiedenen Ebenen der Zugehörigkeit vollzieht, bei (vgl. Lifton 1993, 105). Das Rollenspiel, das zentral für die Erhaltung des Freiheitsgefühls beim proteischen Ich ist, wird erst möglich, wenn es die Mitgliedschaft zu einer bestimmten Gemeinschaft mit einem Gefühl der Loslösung kombinieren kann. Das mag auch durch die permanente Konzentration auf das Neue, Kommende gewährleistet werden. Einer Bindung des proteischen Ichs an Gemeinschaften folgt dementsprechend notwendig immer wieder ein Aufbruch (vgl. ebda). Und die Bindungen selbst sind von vornherein charakterisiert durch einen fragmentarischen, anti-totalen Charakter.

## **2.8 Proteanismus und Ideologie**

Lifton nominiert im Hinblick auf die besondere Qualität der Bindung beim proteischen Menschen einige typische Verhaltensweisen, die die Tendenz zum Fragmentarischen eint. Da wäre der Zweifel und die Skepsis an Denkrichtungen, Überzeugungen und Ideologien: „*Protean shifts and doubts are nowhere more evident than in the holding of ideas. Skepticism about ideologies and belief systems has become itself an article of faith [...].*“ (ebda, 107) Lifton sieht den Zweifel des proteischen Ichs an ideologischen Systemen in einer taktischen Beweglichkeit ausgedrückt („*tactical fluidity*“, ebda, 107). Diese äußere sich im politischen Proteanismus insofern, als sich etwa die protestierenden ‚68er‘ nur bestimmter Versatzstücke früherer politischer Bewegungen bedienten und sich außerhalb jeder Protesttradition anordneten, um die Freiheit eines neuen gesellschaftlichen Diskurses zu gewährleisten (vgl. ebda). Im Sinne eines „*decentralized participatory self-government*“ (ebda), der dezentralisierten Selbstbestimmung, verteidigen proteische Existenzen ihre eigene Politik.

Der Zweifel an Glaubens- und Denksystemen ist zum Teil den Philosophen der Moderne zu verdanken. Diese – hier argumentiert Lifton mit Paul Ricoeur – entwickelten eine „*Hermeneutik des Verdachts*“ (ebda, 110), in der Worte, Taten und Auslassungen über- und durcheinander erklärt wurden und Bewegungen sich eher durch das, was sie nicht waren, definierten, als durch das, wofür sie standen. Daraus ergibt sich eine antipolitische Haltung, die durch die Brille des Zweifels die politischen Agenten dazu bringen will, ihren eigenen Standards, Perspektiven und Regeln zu folgen und die Spielregeln der Zivilgesellschaft zu verteidigen und einzuhalten. Der Zweifel wird so zum Werkzeug für die proteische Suche nach der Befreiung von ideologischen Einhausungen, die jedoch gleichzeitig mit der Verteidigung dessen vor sich geht, was man für erhaltenswert hält (vgl. ebda, 111).

## **2.9 Proteische Arbeitsmuster und Aktivismus**

Im letzten Teil des sechsten Kapitels bespricht Lifton proteische Beschäftigungs- bzw. Arbeitsmuster („*protean work patterns*“, ebda). Die Kernaussage ist, dass das proteische Ich eine Alternative zu herkömmlichen Karrieremustern sucht, da die Angst vor der Falle einer unauthentischen Tätigkeit („*inauthentic work*“, ebda), das heißt einer Tätigkeit, die den proteischen Menschen ständig zu dem Gefühl fehl am Platz zu sein anregt, groß ist.

Größer noch ist das Gefühl der existenziellen Langeweile. Lifton nennt diesen Versuch der Alternativen-Suche „*effort at vocational equipoise*“ (ebda, 113), was übersetzt so viel heißt, wie: Herstellung des beruflichen Gleichgewichts oder besser, des psychologischen Gleichgewichts, das einem die wahre Berufung verleiht. In der Erfahrung einen Beruf auszuüben, ist jeder einzelne Aspekt proteischer Rastlosigkeit, Verwirrung und Kombinationsmöglichkeit enthalten (vgl. ebda, 115). Über die

idiomatische Phrase *making a living*, deren deutscher Entsprechung (‚seinen Lebensunterhalt bestreiten‘) die einfache und doch klare Aussagekraft des Verbs ‚machen‘ im Sinne von ‚konstruieren‘ oder ‚aufbauen‘ abgeht, wird nach Lifton deutlich, welchen Einfluss die berufliche Tätigkeit und die Berufswahl auf die Bedeutung und die Kohärenz des Lebens („*the meaning and coherence of the life at issue*“, ebda) haben. Viele Menschen proteischer Ausprägung wählen einen Lebensweg, der vom Protest oder Aktivismus gezeichnet ist. Und obwohl der Proteanismus diese beiden Phänomene nicht notwendigerweise bedingt, tritt er doch deutlich öfter dort auf, wo der innere Kampf mit der Desintegration sich auch äußerlich, in sich schnell verändernden gesellschaftlichen Umständen widerspiegelt (vgl. ebda). Lifton beruft sich auf Fälle, in denen das Individuum gegen seiner Ansicht nach falsche politische Entscheidungen und Aktionen protestiert, um nicht in Gefühlen der Bedeutungslosigkeit und persönlicher Stasis zu versinken (vgl. ebda, 116). Der Akt des Protests kommt also einem Akt der Selbstbestätigung gleich.

Das Gefühl der Absurdität allen menschlichen Strebens ist Lifton zufolge letztendlich ebenfalls proteisch. Im Bewusstsein der transzendentalen Obdachlosigkeit, wie Georg Lukács<sup>92</sup> sie einst skizziert hat, führt der Ausweg aus dem 20. Jahrhundert nur über die Motivation, gewisse Dinge in die Zukunft zu retten. Oder wie Lifton es ausdrückt: „*the only way to “get out” of the twentieth century is to preserve things into the twentyfirst, to maintain that [...] the chaos in society and in people, as well as the need to confront it, “never ends”.*“ (ebda, 119)

---

<sup>92</sup> Vgl. Georg Lukács (1982): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt / Neuwied, 33f



## 2.10 Beziehung als Utopie und Gefahr

Im siebten Kapitel betitelt mit „*Enduring Connections*“ (ebda, 120) greift Lifton noch einmal seinen Befund auf, dass das proteische Ich Verbindungen mit anderen sucht, die von Dauer sind, zugleich aber davor in seiner Angst vor Stillstand zurückschreckt (vgl. ebda). Allerdings beschäftigt er sich nun mehr mit den individuellen Beziehungen des proteischen Ich, denn mit seiner Position in größeren Verbänden und Gruppen.

Ein Mensch mit proteischer Wesensstruktur, der nach seinem Beziehungsleben gefragt wird, mag sich manchmal selbst als eine Art ungelösten Fall, oft auch als triebhaft und unruhig bezeichnen (vgl. ebda, 122f), wie Liftons Untersuchungen zeigen. Lifton konzentriert sich dabei auf den Zusammenhang zwischen einem/r neuen Partner/in und dem Bewusstsein eines Neuanfangs. Die Beziehungen der proteischen Existenz sind durchaus problematisch: „*A question for the protean self is whether the „new life“ is a temporary manifestation of a serial quest or something more enduring.*“ (ebda)

Das Element der Suche (*quest*) spielt dabei eine wesentliche, wiewohl auch selbstbezügliche Rolle. Jede neue Beziehung und Herstellung von Bezügen birgt für das proteische Ich gleichzeitig den Wunsch nach Dauerhaftigkeit und die Gefahr der Stasis. Vorstellungen von neuen Wegen schließen auch die Unausweichlichkeit des Weg-Endes mit ein. Dementsprechend konzentriert sich Lifton in dem Kapitel über dauernde Beziehungen daher auch auf das proteische Verhältnis zum Tod (vgl. Lifton 1993, 124f).

## 2.11 Der Tod im proteischen Weltbild

Das proteische Ich tut alles, um den Kreislauf des Lebens (*life cycle*) dahingehend zu adaptieren, dass der Endgültigkeit des Todes zu Lebzeiten schon entgegengetreten wird.

Eine Grundcharakteristik der proteischen Existenz ist der Versuch sich diesen Kreislauf offen zu halten, das heißt sich selbst stets die Option zur persönlichen Weiterentwicklung zuzugestehen (vgl. ebda, 125). Dem Lebensende wird dabei mit zweierlei Reaktion begegnet: Zum einen mit einer gewissen psychischen Abgestumpftheit („*psychic numbing*“, ebda, 125), zum anderen mit dem Muster der perpetuierten Jugendlichkeit. Lifton sieht proteisches Verhalten da, wo der Mensch versucht, den Kreislauf des Lebens zu durchbrechen, ihn seinen Bedürfnissen anzupassen und dem Tod zu trotzen (vgl. ebda). Todeserfahrungen werden verarbeitet, indem der Mensch sie reflektierend oder verdrängt in seine Lebensführung einbaut.

Die proteische Existenz zeigt eine starke Tendenz zur Verweigerung, wenn es um die Unausweichlichkeit des Todes geht. Diese Verweigerung geht bis zur proklamierten Ignoranz gegenüber der eigenen Sterblichkeit, drückt sich meist jedoch in der Auffassung aus, dass eine Akzeptanz des Todes zu Lebzeiten den Verfall und das Ende beschleunige (vgl. ebda, 126). Das proteische Ich tendiert infolge dazu, sich in weltanschaulichen Dingen jugendlich, das heißt vor allem widerständig und rebellisch zu verhalten. Erlebnisse radikaler Erschütterungen der zentralen Ich-Erfahrung, also Erfahrungen wie Krieg oder traumatische Verluste, tragen laut Lifton zur Förderung der proteischen Widerborstigkeit gegenüber dem Gesetz des Lebenskreislaufs bei. Mit Terry Eagleton bestätigt Lifton, dass dieser Zentrumsverlust des Ichs (*decentering*) eine Art des Seins-Schwindels (*ontological vertigo*) auslösen kann, der jedoch auch in einen gewagten und oft waghalsig exponierten, ästhetischen Ausfallschritt münden kann („*[a] bolder, more recklessly exposed imaginative reach*“, vgl. ebda).

Der letzte Teil des Kapitels in Liftons Studie beschäftigt sich mit der spirituellen Seite der proteischen Existenz und seiner Art einer pluralistischen Spiritualität, die auf Zweifel und Instabilität gründet und sich über das Element individueller

Verantwortlichkeit rückversichert (vgl. ebda, 127). Diese Form der Spiritualität, die alles andere als fundamentalistische Metaphysik ist, ist Lifton zufolge als Resultat der Aversion des Proteischen gegenüber dogmatischem Verhalten zu verstehen. So wie auch alle anderen Lebensbereiche des proteischen Menschen von einem ambivalenten Gefühl der Hinwendung zu bzw. Abwendung von dauernden Bindungen gezeichnet sind, ist auch sein religiöses oder spirituelles Verständnis von der Ansicht geprägt, dass man sich zwar dadurch in ein großes Netz menschlicher Verbundenheit einfügt, dass aber auch dieser Ansatz seine Fallen hat, etwa die Dogmatik oder den Anspruch, sich an ein Konzept zwingend zu binden.

Lifton erläutert, wie der Verlust einer metaphysischen Bezugsgröße, wie Gott eine ist, in einem gesteigerten sozialen Bewusstsein resultiert. Die Abwesenheit eines Gottes wird vom proteischen Ich dialektisch mit skeptischer Diesseitsgewandtheit einerseits und einer Vorliebe für mystische Erklärungsschemata andererseits kompensiert. Dabei wird der freie Wille gleichsam zur Grundlage einer persönlichen Verpflichtung zu individueller Autonomie (vgl. ebda, 128). Lifton betrachtet Ethik als sekulare Entsprechung zu Religion und stellt fest, dass eine proteische Existenz meist mit einem starken ethischen Bewusstsein verbunden ist (vgl. Lifton 1993, 129). Alle seine proteischen Fälle zeichnen sich in ihrer Abkehr von gesellschaftlichen Regelsystemen durch ein deutliches Autonomiebedürfnis bei einer gleichzeitigen Erhöhung ihrer persönlichen ethischen Überzeugungen, die zuweilen ins Mystische reichen, aus. Dabei taucht in diesen Schilderungen der Kampf gegen die Sterblichkeit als Überthema auf (vgl. ebda 130f).

So wie sich das proteische Ich auf seine Autonomie stützt, so werden Ignoranz gegenüber dem Kontext und Unschuldigkeit zum „*proteischen Credo*“ (ebda, 135). Die befreiende Abkoppelung vom Kontext ist im weiteren Sinne auch eine Abkoppelung

von der Pragmatik. Lifton nennt diese Autonomie „*proteische Offenheit*“ („*protean openness*“, ebda) und zitiert die Überzeugung eines seiner Studienteilnehmer: „*The only way you can love one another is without answers. The only way you can help one another is without answers.*“ (ebda) Erst wo keine Antworten mehr notwendig sind, gibt es Autonomie.

## 2.12 Proteanismus und Fundamentalismus

Im letzten Kapitel seines Buches erläutert Lifton jene Haltung, die dem Proteischen als sein Gegenteil gegenübersteht – das Fundamentalistische im Menschen. Beide Extreme haben ihm zufolge denselben Ursprung. Sowohl Proteanismus als auch Fundamentalismus sind Resultate prekärer Situationen im historischen Kontext (vgl. ebda, 160): „*The same historical forces that evoke proteanism – dislocation, the mass media revolution, and the threat of extinction – evoke antiprotean reactions as well.*“ (ebda) Fundamentalismus entspricht dabei einer extremen Form der Selbstbeschränkung („*restriction of the self*“, ebda), die in einem Angriff auf Manifestationen des Proteischen resultiert. Lifton definiert Fundamentalismus dabei als eine reaktive und nicht originäre Kraft, die eine Seinsalternative unter dem Banner einer geheiligten, unkritisch wahrgenommenen Vergangenheit vorstellt. Die Hauptcharakteristik der fundamentalistischen Persönlichkeit ist die absolute Sicherheit mit der sie ihre Überzeugung vertritt. Gleichzeitig jedoch bedarf der Fundamentalismus in elementarem Ausmaß des Proteischen, um seine Existenz zu legitimieren: „*[A]lthough an antagonistic negation of proteanism, fundamentalism tends to be intertwined with proteanism; they may even require one another.*“ (ebda)

Wie bereits erwähnt, kann man Günther Anders als Beispiel für eine eher fundamentalistisch orientierte Schriftstellerexistenz anführen, da er sich Mitte der 50er

Jahre, also zu der Zeit, als Artmanns Durchbruch als avantgardistischer Autor in Österreich bevorsteht, deutlich gegen einen „*Kulturpolytheismus*“ (Anders 1984, XXV) wehrt. Dennoch gesteht auch Anders, dass seine Weltanschauung auch des Pluralistischen, also des Proteischen bedarf: „*Es liegt mir ferne, meiner Vergangenheit renegatenhaft abzuschwören, also die pluralistische Kultur, in der ich aufgewachsen bin, und ohne die ich schließlich nicht der wäre, der ich nun einmal bin, zu verraten. Ich bin froh des alexandrinischen Überflusses meines gelebten Lebens. Von Kopf bis Fuß gehöre ich noch zu dem, was ich hier geschmäht habe. Ich [...] brauche nicht zu befürchten, an dem bunten Kulturmüll, der mich bis zum Halse anfüllt, zu ersticken.*“ (Anders 1984, XXVII) Anders ist sich dessen bewusst, dass das, wogegen er sich richtet, auch Teil seines eigenen Wesens ist.

Lifton erklärt in diesem Zusammenhang, dass das Fundamentalistische als Gegenteil des Proteischen meist unreflektiert vertreten wird, „*all in the name of a past of perfect harmony that never was, and of an equally visionary future created by a violent »end« to impure, profane history.*“ (Lifton 1993, 161)

Der Fundamentalismus, so Lifton, ist in seiner Hinwendung zu einer übernatürlichen Wahrheit und in seiner Verdammung jeder Form von Vielgestaltigkeit militant antimodernistisch. Da der Fundamentalismus kontextbedingten Veränderungen unterworfen ist, strebt auch er, so wie das Proteische, nach einer Aufschlüsselung der Bedeutung kultureller Symbole, allerdings um Bedeutung zu reaktualisieren oder neu zu schaffen (vgl. ebda, 162). Lifton zeigt in diesem Kapitel vor allem die Verquickung zwischen den antagonistischen Existenzmöglichkeiten auf. Beide Befindlichkeiten reagieren auf die Immanenz des Chaos im Leben und bedürfen einander, um sich voneinander absetzen zu können. Lifton erläutert, wie der Dogmatismus auf den Humor des Proteischen reagiert (vgl. ebda, 169), wie eine proteische Reaktion in

Fundamentalismus umschlagen kann (vgl. ebda, 177ff) und wie eine Dynamik zwischen den beiden Strömungen entstehen kann, die damit zusammenhängt, wie das Selbst mit der psychologischen Bedrohung der Ich-Fragmentierung umgeht. Lifton nennt es den „*Proteischen-Antiproteischen Tanz*“ (ebda, 187).

Davor kommt noch die Problematik der proteischen Existenz zur Sprache. Die endlose Suche des proteischen Ichs nach der Bedeutung des Lebens und der Konstellationen und Konzeptionen, auf die es trifft, kann in Oberflächlichkeit verblasen und das Ich mit einem Gefühl großen Sinnverlusts zurücklassen (vgl. ebda, 190). Der negative Proteanismus, der bereits erwähnt wurde, ist wie folgt genauer definiert: „*[It] is fluidity so lacking in moral content and sustainable inner form that it is likely to result in fragmentation (or near fragmentation) of the self, harm to others, or both. One can engage in amoral reversals as, [e.g. the transformation from] 1960s Yippie to 1990s Yuppie [. Or negative proteanism can become] world-destroying violence in the service of a private quest – or several private quests – for meaning. The gates are [then] opened to protean demagogy, protean fascism, protean murder.*“ (ebda, 191) Lifton bringt Beispiele von Politikermördern wie Lee Harvey Oswald, der John F. Kennedy erschossen hat. Oswalds Biografie macht ihn zu einem „*drifter*“ (ebda), einem proteischen Menschen mit problematischer Kindheit, den seine Erfahrungen und seine Umwelt zum ultimativen Verbrechen an der Menschlichkeit, dem Mord, führen. Lifton zufolge spielen Angst vor einem Ende, ökonomischer Druck und große traumatische Erfahrungen eine Rolle bei der Entwicklung dieser negativen proteischen Existenzen, deren Proteanismus zu einer Zersetzung des Ich-Bewusstseins geführt hat.

Versuche von fundamentalistischer Seite, diese Ich-Fragmentierung unter Gefährdeten aufzuhalten und sie unter einer rigiden Struktur dazu zu bringen, ihre

Fragmentierung zu akzeptieren, führt zuweilen zu einer Intensivierung der negativen proteischen Erfahrung. Ein Beispiel Liftons dafür ist die arme Bevölkerung der ländlichen Regionen der USA, der man die vermeintliche Stabilität durch Religion zu geben suchte (vgl. ebda, 192). Auf abstrakter Ebene bedeutet das, dass das Streben nach Totalität in noch größerer Zersplitterung resultieren kann. Im Zusammenhang damit verweist Lifton dann auf den bereits angesprochenen Typus des „*statischen Selbst*“ (*static self*). Dieses Selbst wird im Zuge einer Neutralisierung von Bedeutung durch das zunehmende Verschwinden von Symbolen mit kollektiv gesellschaftlicher Bedeutung letztendlich zu einer Art existenziellen Bewegungslosigkeit verdammt.

Jeder Proteanismus dieser Art verkommt Robert Lifton zufolge schließlich zur Formlosigkeit, die vom Zustand der Zersetzung nicht zu unterscheiden ist. Die dementsprechende pathologische Reaktion wäre die Persönlichkeitsspaltung (vgl. ebda). Das statische Selbst stellt das Extrem der proteischen Erfahrung dar und gibt dem Zustand völliger psychischer Dezentrierung Ausdruck. Insofern ist es für eine Skizzierung des literarischen Proteanismus Artmanns nicht wichtig, da in diesem Fall der Autor als Zentrum involviert bleibt. Dennoch müssen wir im Gedächtnis behalten, dass die Möglichkeit einer solchen Zentrumslosigkeit theoretisch wichtig in der Diskussion um den verschwundenen Autor der Postmoderne werden kann. Für Lifton ist genau dieser Punkt jedenfalls der Endpunkt seiner Untersuchungen. Er verwahrt sich dagegen, die Idee des Selbst als moderne Chimäre abzutun und wendet sich damit von diversen postmodernen Existenzkonzeptionen ab (vgl. ebda, 212).

### **2.13 Fazit: Zur Verwendung des proteischen Menschenmodells für diese Arbeit**

Robert Liftons Theorie vom proteischen Ich basiert auf der Annahme, dass ein Zeitalter der politischen und kulturellen Fragmentierung und der historischen Traumata den

proteischen Sinn für das Selbst fördern kann. Der Proteanismus ist als psychologische Reaktion auf Fragmentierung und Trauma dabei ein Bindemittel zwischen stabilisierender Symbolisierung und dem Bewusstsein einer organischen Verbundenheit des Menschen mit seinem Kontext.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der proteische Menschentyp, der als Antagonismus zu einer fundamentalistischen Existenz verstanden wird, die ähnlichen Ursprungs ist, sich vor allem dadurch auszeichnet, dass während seines Lebens typischerweise folgende Persönlichkeitstendenzen besonders ausgeprägt zu Tage treten:

- Ein problematisches Verhältnis zu Autorität und zu Ideologie;
  - eine Vorliebe für unwahrscheinliche Kombinationen;
  - eine Gratwanderung zwischen Lebensbejahung bzw. Lebenslust und Melancholie;
  - eine mit der Möglichkeit persönlicher Desintegration verbundene Lebensangst;
  - eine Kompensation der Ich-Dislozierung, die sich aus den Umständen ergibt, durch Humor als eine Art Gleit- und Bindemittel;
- die Auffassung von sozialen Bindungen als potenziell stabilisierend oder Stasis-fördernd;
- ein deutliches Streben nach Neuem, das das Muster des proteischen Arbeitslebens ebenso prägt, wie eine niedrige Schwelle zur Langeweile;
  - ein Streben nach Jugendlichkeit und ein starkes Bewusstsein für die Vergänglichkeit des Lebens, das nicht notwendigerweise an ein religiöses Weltverständnis geknüpft ist;
  - und die Nichtachtung des Todes im Versuch der permanenten Wiedererweckung des Ich im Rollenspiel, das auch in einer pluralistischen Spiritualität resultiert.

Robert Liftons proteisches Menschenbild beschreibt die psychologische Befindlichkeit des modernen Menschen des 20. Jahrhunderts an der Schwelle zur



Postmoderne, dem die Entwicklung der westlichen Zivilisation nach der industriellen Revolution erst die Rahmenbedingungen für einen ausgeprägten Proteanismus zur Verfügung stellte. Liftons Modell soll dazu herangezogen werden, die komplexe Autorschaft H.C. Artmanns über die Erzähl-, Schreib- und Dichtergebäude des auktorialen Ichs zu erschließen. Entgegen jeder Empfehlung der Artmannforschung bis heute, soll hier ein sozialpsychologisches Modell auf ein ästhetisches Problem angewandt werden, das Artmanns Werk für die Literaturwissenschaft zweifellos darstellt.

Das theoretische Relais, mit dem man Robert Liftons soziopsychologischen Ansatz in den Bereich der Artmannschen Ästhetik überführen kann, ist die Erzähltheorie und eine theoretische Erfassung der Werkstruktur. Über die Ermittlung der Bedingungen der Autorschaft Artmanns sowie der Gestalt des Werks, das diese Bedingungen sichert, umsetzt und perpetuiert, kann eine theoretische Ebene geschaffen werden, auf der die Parameter der proteischen Existenz mit den Parametern der ästhetischen Existenz eingeführt werden können. Dementsprechend wird im nächsten Kapitel zuerst das Herkömmliche und dann das Besondere an Artmanns Autorschaft herausgearbeitet und die Werkstruktur über Klaus Reicherts Begriff des „*Rasters*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 120) hinausgehend beschrieben. Erst danach kann überprüft werden, ob Artmanns Selbstbezeichnung als Proteus, sekundiert von Uwe Herms, eine Basis in Leben und Werk hat.

### III. DER INSTABILE AUTOR

Im vorhergehenden Kapitel wurde der Proteanismus skizziert, der wesentlich auf der Instabilität des Subjekts fußt. Dieses Kapitel geht der Frage nach, was ein instabiler Autor ist und wie er zu beschreiben ist. Gelingt es, die Instabilität in Artmanns Autorschaft herauszuzeichnen, so wird eine Übertragung der Theorie Liftons auf den Bereich der Autorschaft Artmanns auch methodisch möglich.

Die Stabilität eines Autors zeigt sich in seinem Verhältnis zu sich selbst bzw. zu seinem Beruf, im Verhältnis Autor/Text und im Verhältnis Text/Leser. Dementsprechend müssen auch Antworten über die Qualität der Instabilität des Autors in diesen Verhältnissen zu finden sein. Theoretisch verortet wird die Diskussion dieser Verhältnisse durch Überlegungen zur Werkstruktur unter Zuhilfenahme von Gilles Deleuze und Félix Guattaris Rhizom-Konzept sowie über die Betrachtung der Autorfigur bei Michel Foucault, der als einer der ersten postmodernen Theoretiker danach fragt, wer im Text tatsächlich spricht<sup>93</sup> und Betrachtungen zum kommunikativen *agens* im Text anstellt. Beide postmodernen Beschreibungsmodelle textueller und auktorialer Phänomene, die besonders in der neueren Literatur ab den 1960er Jahren auftreten, sprechen Aspekte an, die deutlich in Artmanns Werk zutage treten. Sie helfen einerseits die Zeitlosigkeit, die Artmanns Texten wiederholt zugeschrieben wurde, zu erklären und ermöglichen andererseits die Konzentration auf die in Kap. II herausgezeichneten Elemente des Proteischen – das relativierende, das theatralische, das demokratische und das grenzüberschreitende Element in Artmanns Werk. Die Betrachtung der besonderen Artmannschen Ästhetik unter dem Gesichtspunkt der

---

<sup>93</sup> Vgl. Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Ders. (2003): Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Auswahl u. Nachw. v. Martin Stingelin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1675), 234f

Ansätze Deleuze und Guattaris bzw. Foucaults wird schließlich durch Artmanns Selbstcharakterisierung als „*surrealer Romantiker*“ (Hofmann 2001, 17) ergänzt.

Artmanns Werk wurde bis dato von der Forschung aus vielen Gründen in den modernen Kontext der Nachkriegsavantgarde gestellt, unter anderem auch, weil die Ansicht vorherrscht,

[n]icht ihn, sondern sein Werk gründlich erarbeitend, wäre letztlich über Textcorpus und Verfasser mehr zu erfahren (Schuster 2010, 256),

wie Martin A. Hainz in seinem Forschungsüberblick festgestellt hat. Dies musste allerdings auch immer im Bewusstsein geschehen, dass eine moderne, avantgardistische Interpretation nicht alle Facetten des Artmannschen Werks zufriedenstellend erfassen kann. Die meisten Forschungsansätze streichen das Fragmentarische als oberstes Strukturprinzip heraus, wie beispielsweise Klaus Reichert (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 112-114), oder sie konzentrieren sich auf die Artifizialität der Literatur (vgl. ebda, 177). Reichert hatte mit seiner „*Poetik des Einfalls*“ 1979 im Grunde bereits alle Instrumente der Literaturwissenschaft respektvoll an Artmanns Texten erprobt und, wie bereits berichtet wurde, einsehen müssen, dass

[i]n der Tat [...] die beiden Angstträger Alter und Einfallslosigkeit wie Tabus [fungieren], von denen her das Werk sich entwirft [.] (ebda, 111)

Dass also Merkmale jenseits der Textebene, tief in der Autorenpsyche verwurzelt so großen Einfluss auf die Struktur und die inhaltlich Ebene des Werks haben, dass eine Werkanalyse ohne Einbeziehung dieses Sachverhalts nur eine Annäherung an etwas selbst peripher zu Nennendes produziert, sozusagen eine Approximation an die Approximation (vgl. Schuster 2010). Abgesehen davon geriet die Forschung mit der Annahme, Artmanns Werk wäre modern, in einen gewissen Erklärungsnotstand im Bezug auf die Historizität der Texte oder bei Fragen nach dem politischen Hintergrund

des Werks. Man müsse in dieser Hinsicht „*um die Ecke denken*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 179), forderte einst Jörg Drews.

In neuen Arbeiten zu H.C. Artmann ist die Forschung nun dazu übergegangen, ihn auch als postmodernen Autor zu wahrzunehmen (vgl. Schuster 2004)<sup>94</sup>. Eine größer angelegte Betrachtung postmoderner Aspekte im Autorbild Artmanns steht noch aus, wäre aber im Hinblick auf die Unrubrizierbarkeit des Werks Artmanns von großem Nutzen. Denn wenn man das Autorbild Artmanns und die charakteristische Instabilität der Autorperson als postmodern verorten kann, dann ändert sich auch der Zugang zum Werk, in dem die Unrubrizierbarkeit zum ästhetischen Prinzip erhoben ist, und es kann umfassender erklärt werden, worin Artmanns eigentliche Progressivität liegt.

Entsprechend der zyklischen Grundstruktur des Werkes, wie Klaus Reichert sie identifiziert hat (Fuchs/Wischenbart 1992, 140), ist auch die Instabilität der Autorschaft Artmanns als Phänomen besser zirkulär darzustellen. Die Annäherung an den Autor erfolgt aus mehreren Richtungen, das heißt über die Beschreibung verschiedener Aspekte aus der Textstruktur, dem Inhalt und der Biografie.

Die beiden größten Problembereiche, an denen sich jene, die die Poetik Artmanns zu beschreiben suchen, abzarbeiten haben, sind laut Reichert einmal „*das Außersichstellen und Beisichbleiben der Autorperson als Agens des Textes, [...] die Entwürfe biografischer Fiktion und fiktiver Biographie, die nicht auseinander zu halten sind, weil sie die denkbaren, lebbareren, schreibbaren Identitäten in stetem Schwebezustand halten*“ (ebda, 125), sowie die Tatsache, dass die Einfälle, die Artmanns Werk zugrunde liegen „*aus einer Mitte [kommen] und [...] auf eine Mitte (zirkulär) [zielen], der der Autor erst auf der Spur ist.*“ (ebda, 140) Das bedeutet im

---

<sup>94</sup> Neben Marc-Oliver Schusters poststrukturalistischer Analyse sind hier noch Jutta Landas Artikel von 2001, „Postmodernism in the Works of the Wiener Gruppe“ und Michael Schmidts Artikel „Die Transformation des Trivialen oder: H.C. Artmanns vampiristische Postmoderne“ (2005), (beide zit.n. Schuster 2010, 276) zu erwähnen.

Grunde, dass das werküberspannende, große Programm die Suche des Autors nach dem Ausgang der Geschichte ist und dass Artmann eigentlich die ‚große Erzählung‘ meint, der er verlustig gegangen ist, wenn er sich als „*geschichtslos[...]*“ (Hofmann 2001, 14) bezeichnet. Die Suche ist ja ein programmatischer Aspekt des Werkes. Folgendes Leseexperiment soll diesen Umstand einleitend erläutern und zugleich signalisieren, dass besonders im Umgang mit Artmann alternative Lesarten gegen den Strich notwendig sind, um der Mitte seiner Texte näher zu kommen.

### **1. INSTABILITÄT IM WERK ALS PARATEXT**

Eine genauere Untersuchung der Text- und Textsammlungstitel im Sinne ihrer paratextuellen Funktion erweist sich als durchaus sinnvoll, da damit tatsächlich kontinuierliche Entwicklungstendenzen über Jahrzehnte im Gesamtwerk beleuchtet werden können und das Modell einer autorphixierten Poetik unterstützt wird (vgl. Schuster 2010, 230ff). Der theoretische Hintergrund dieser Lesart ist durch Gérard Genettes Definition eines Paratexts als all das gegeben, was noch zum Text gehört, aber nicht mehr im Rahmen des hauptsächlichen Textes liegt, also Vorworte, Fußnoten und eben Titel (vgl. Genette 1989, 10). Der Anreiz stammt aber von Artmann selbst, der, wie bereits festgestellt wurde, wiederholt betont, dass seine Texte als Inhaltsverzeichnisse zu verstehen wären, die vom Leser komplettiert werden sollten.

Liest man die Titel der in allen vier Bänden *Gesammelte[r] Prosa* enthaltenen Textsammlungen in sequenzierter Reihenfolge, so hat man ein Verzeichnis der Signale einer auktorialen Persönlichkeitsentwicklung vor sich. Diese Signale entsprechen den Charakteristiken des Artmannschen Werks und seiner Person, die die Forschung zwar ermittelt, jedoch bislang nicht zu einem größeren Bild verknüpft hat. Zwei Aspekte stechen bei der paratextuellen Lektüre der Titel heraus.

Da wäre erstens der Aspekt der Flüchtigkeit. Bereits in den Überschriften ist ein ständiger Balanceakt zwischen dem In-der-Schwebe-Bleiben und der Bodenhaftung im Lokalen nachzuvollziehen. Zweitens ist zu bemerken, wie in den 1970er Jahren die scheinbare Orientierungslosigkeit als zentrales Motiv einer affirmativeren Einstellung des Autors, auch zum Schreiben selbst, weicht. In den frühen Werken häufen sich noch Motive des Suchens, des Unsteten, des Schwebens, wie die folgenden Hervorhebungen aus Titeln zwischen 1949 bis 1963 zeigen:

*Das im Walde verlorene Totem*

*Der aeronautische Sindtbart*

*Von denen Husaren und anderen Seiltänzern*

Eine Rückversicherung des Subjekts über das lokale Element erfolgt über den Titel

*Von der Wiener Seite.*

Die kleineren Texte aus dem Jahr 1962, eröffnet mit

*H.C. Artmanns Märchen,*

belegen die Selbstverortung im Unwirklichen, Phantastischen. In den darauf folgenden Jahren 1963 bis 1971 (abgedeckt durch Band II der *Gesammelten Prosa*), manifestiert sich ein erstes Handeln, eine Reaktion auf die Orientierungslosigkeit, die in den früheren Titeln noch vorherrscht:

*Das Suchen nach dem gestrigen Tag oder Schnee auf einem heißen Brotwecken*

und die Titel kleinerer Arbeiten aus diesen Jahren,

*Die Abenteuer der Robinsonia, ihre Reisen, Fluchten, Gründungen und Eroberungen,*

*Verfehltes Unterfangen sich einer Geografie zu erinnern,*

*Reise um die Erde in zig Tagen, und*

*Bald so, bald so, bald anders*

sowie

*Grünverschlossene Botschaft*,

unterstreichen die Vorstellung, dass in einer Atmosphäre der Instabilität eine Suche stattfindet, die in weiten Reisen resultiert.

*Fleiß und Industrie*,

und

*Mein Erbteil von Vater und Mutter*

bilden als atavistische Aporien einer vergangenen Zeit das Gegengewicht zu dieser Suche. Die Titel

*Wer kann das sein?*

und

*Echt oder unecht?*,

die zwischen den anderen Titeln kleinerer Texte aus den Jahren 1970 und 1971 stehen, signalisieren, dass die Suche zumindest teilweise auch mit dem Versuch, eine Identität bzw. Authentizität zu ermitteln, zu tun hat.

Mit Artmanns Rückkehr aus Frankreich nach Österreich im Jahr 1972 lässt sich eine Atmosphäre der wachsenden Selbstsicherheit aus dem Paratext der Titelfolge herauslesen. Zwar wird mit

*How much, Schatzi?*

erneut eine Frage gestellt, jedoch ist diese Phrase aus dem Kontext des Rotlichtmilieus eher als ironische Handlungsaufforderung zu verstehen. Tatsächlich verbindet Artmann auch selbst eine Veränderung in seiner ästhetischen Selbstpräsentation mit diesem Titel:

Das Buch [How much Schatzi?] ist ja auch unanständig. Ich war immer sehr lyrisch, sehr zart, und das ist ein Buch, wo ich mich selbst freigebe. Das ist ein Outing. Ich bin ja selbst dieser Trottel, also dieser Flieger, der sich als was ausgibt, was er nicht ist. (Brandt 2001, 21)

Dieses *outing*, von dem Artmann spricht, leitet eine Periode der selbstbewussten Darstellung ein, wie folgende Titel aus den Jahren 1972 bis 1974 belegen:

*Curriculum Vitæ Meæ oder wie das halt so gewesen ist und*

*Was ich gerne lese*

Weisen darauf hin, dass das Autor-Ich in einem selbstbewussten Akt beginnt, seine Existenz vor dem Leser abzustecken (vgl. Schuster 2008, 234). Ganz in diesem Sinne gibt sich auch der Titel der nächsten größeren Textsammlung:

*Unter der Bedeckung eines Hutes.*

Es wird nicht mehr gesucht, vielmehr verbirgt sich etwas oder jemand nun aktiv. Im „Vorwort des Autors“ (GP III, 139), das in der für Artmann charakteristischen Amalgamierung semi-fiktionaler und fiktiver Positionen als inhaltlich gleichwertiges Kapitel in diesem Buch angeführt wird, folgt der Autor seiner Vorgabe und bietet erstmals aktiv theoretische Bemerkungen zu seiner Poetik an. Diese Handlungsbereitschaft zeigt sich auch in den Überschriften kleinerer Texte aus den Jahren 1975 bis 1977, wo es ein weiteres Mal um

*Wanderungen*

geht, ist aber auch im Titel der nächsten größeren Textsammlung nachzuvollziehen:

*Die Jagd nach Dr. U. oder ein einsamer Spiegel, in dem sich der Tag reflektiert.*

Die Suche ist nun zur Jagd geworden, getrieben von einem neuen auktorialen Selbstbewusstsein. Die Kapitelüberschriften dieser phantastischen Abenteuergeschichte in Anlehnung an die Detektivliteratur des 20. Jahrhunderts destillieren jedoch die Geschichte einer narrativen Jagd nach sich selbst. Eine Auswahl:

*Warten können*

*Ich beegne einem Verwandlungskünstler [...]*

*Warten [...]*



*Der Verfolger wird zum Verfolgten [...]*

*Sich sammeln [...]*

*Am Ziel*

Man nimmt bei einer Überschrift wie „Am Ziel“ an, dass sie tatsächlich das Ende des narrativen Bogens bezeichnet. An dieser Stelle ist auf den wesentlichen Kontrast der Literatur Artmanns zur Literatur seiner Zeitgenossen hinzuweisen, allen voran Thomas Bernhard. Ohne ausführlich auf diesen Kontrast eingehen zu wollen, sei gerade im Zusammenhang mit der paratextuell deutlich gewordenen Bewegung in Artmanns Werk, die den Ausweg des auktorialen Ich aus seiner Situation zum Ziel hat, die Ausweglosigkeit der Bernhardschen Textbewegung erwähnt, wie sie W. Schmidt-Dengler skizziert (vgl. Schmidt-Dengler 1995, 186). Bernhards Literatur ist als monolithisches Gebilde der Literatur Artmanns nicht nur formal exemplarisch entgegengestellt. Auch im existenziellen Subtext unterscheiden sich die beiden Werke wesentlich, obwohl sich beide über ähnliche motivische Fokalfpunkte entfalten, zum Beispiel die menschliche Bewegung. Bernhards Text *Gehen* könnte etwa mit Artmanns Prosafragment „gehen“ (GP I, 29) verglichen werden. Es ergäbe sich der wesentliche Unterschied, dass Bernhards Literatur keinen Ausweg für das Ich sieht, während Artmanns Ich eine ewige Suche oder Jagd nach einem Ausweg für sein Ich bleibt.

In diesem Sinne ist zwar die eine Geschichte einer Jagd nach der Hauptfigur, in der der Erzähler sich selbst zu erkennen glaubt, mit dem Kapiteltitel „Am Ziel“ zu Ende. In typisch fragmentarischer Manier wird jedoch eine zweite Abenteuersequenz durch Aufnahme eines völlig neuen Themas und *settings* eingeleitet. Auf „Am Ziel“ folgt in chronologischer Reihenfolge:

*Der speaker [...]*

*Eine abgebrochene Lektüre [...]*

*Dernière chasse sur l'écran*

und schließlich die Frage

*Sollte es stimmen?*

Diese bezieht sich tatsächlich auf einen Moment der Identitätskrise, den das Ich, mittlerweile fest im Familienleben verankert, zu durchleben scheint, wie der letzte Absatz belegt (vgl. ebda, 329):

Da sitze ich wieder hinter meinen zwölf Schlüssellöchern oder mehr, ich verstehe nichts von der arithmetik des verschlossen- oder offenseins (ebda, 326).

Die Entwicklung eines auktorialen Selbstverständnisses in der Fiktion, die der Titelparatekt bis zu diesem Zeitpunkt, dem Jahr 1977, nachzeichnet, ist hier auch durch inhaltliche Signale belegt. So zweifelt der Erzähler sehr an seinem gegenwärtigen Ort, seinem Status als Vater und „domestiziert[er]“ (ebda, 327) Abenteurer, der zum

bekackte[n] humus für brave brennesseln einer spätlingsliteratur (ebda)

geworden ist. Es überrascht der beißende Spott, der in diesem letzten Absatz des Buches manifest wird. Die Ironie, mit der das Ich sich als zufrieden und gesetzt präsentiert, kontrastiert den wenig subtil verdeutlichten Wunsch, aus diesem Leben auszubrechen:

ich hab es geschafft, meine geschäfte stehen zum besten, ich habe mich hochgewirtschaftet, bin besitzer von tischmessern, löffeln und gabeln, hab's nimmer nötig, leuten ins haus zu fallen [...] Ich bin endlich mein eigener herr, und meine fenster schließen gut, [...] da kommt kein wind durch, keine brise falscher, verlockender fernen, weder aus dem orient noch dem okzident; früher hieß ich Capitaine Ferragut, nach einem manne also, den die kompaßnadel hin und her riß wie den bewußten zauberer – nun kann ich voll satisfaktion sagen: Fritz, der name! [...] Draußen dreht sich der alpenwind wie ein irrer kreisel um das haus, hebt es ellenhoch aus seiner verankerung [...] ich spüre genau, wie es abhebt [...] die Pippi Långstrumpuppe meiner kleinen tochter redet plötzlich von brechreiz,[...] und mir ist nicht ganz klar, wie sie das meint – ist ihre unpäßlichkeit durch diesen ansatz zu einer luftreise bedingt, oder spielt sie auf meine vernünftige lebenshaltung an? (ebda, 328-329)

Diese starke Ortsgebundenheit an das Alpenland, das zusammen mit der „*kleinen Tochter*“, womit Emily Artmann gemeint ist, als Realitätssignal deutlich macht, dass es sich um mehr als eine Identitätskrise innerhalb der Textgrenzen handelt, ist also durchaus noch durch exotische „*Brisen*“ zu erschüttern. Trotz allem bleibt die Atmosphäre des Gesetzseins erhalten und wird zudem auch durch den Titel des nächsten Werkes unterstützt:

*Die Heimholung des Hammers.*

In seiner Büchnerpreisrede spricht Artmann dezidiert von einem „*heimholen von leben an sich*“ (zit.n. Schuster 2008, 242), als das er seine „*sprachlosigkeit über [das] reale[...]*“ (ebda) bezeichnet. Heimholen bedeutet also für Artmann in diesem Hinblick eine Einkehr in eine, wie Schuster sagt, „*statisch-apragmatische Rückzugposition*“ (ebda), aus der sprachliche Signale gesendet werden, die niemanden erreichen sollen. Der Text zum oben genannten Titel ist eine *Edda*-Persiflage, in der Thors Hammer Mjölnir verschwindet, ohne den er seine Funktion als Götterschmied nicht erfüllen kann. Der Rückbezug auf den Autor, der ohne Sprache seiner Funktion ebenfalls nicht nachkommen kann, wird so möglich. Es entfaltet sich folgendes Dilemma: Sobald der Hammer, das heißt die Sprache, heimgeholt worden ist, ist das Heim wieder Stätte des unruhigen Verharrens, einer Befindlichkeit, die sich als Motiv durch Artmanns Werk zieht. Aus dem Gegenlesen von Titelparateext, den Textinhalten und den poetologischen Eigenäußerungen ist so ein Bedeutungsgeflecht zwischen Leben und Werk herzustellen, das die Entwicklung des auktorialen Ichs unterlegt und als instabil ausweist.

Zur Abrundung dieser These lohnt sich der Blick auf die Titel der verbleibenden Werke, die in den Bänden der *Gesammelten Prosa* zusammengefasst sind und die eine tendenzielle Entwicklung zu einem größeren Autor-Bewusstsein hin anzeigen. Die kleineren Texte aus den Jahren 1978-1981 in Band IV enthalten die Beschreibung eines

pathologischen Aufzeichners mehr oder weniger abseitiger Phänomene und tragen den Titel

*Einer erstellt die summe seiner beobachtungen.*

Es folgt ein weiterer Text in der Werkchronologie, der sich als Aufrechnung allen Lebens auf dieser Welt seit den Anfangstagen präsentiert:

*Die Sonne war ein grünes Ei. Von der Erschaffung der Welt und ihren Dingen.*

Es ist Artmanns eigene Kosmogonie, in der die christliche, jüdische, abendländische und griechische Mythologie zusammengeführt und ironisch verkleidet werden. Es gibt darin explizit keine Spur mehr von einem zweifelnden Ich, das sich nicht im Klaren über das Wesen seines eigenen Textes oder der Grenzen zwischen Fiktion und Realität ist. Hier spricht der Autor als Schöpfer. Selbst- bzw. Ich-bewusster als in der Sammlung

*Artmann, H.C., Dichter*

gibt sich dann kein Titel mehr. Der ästhetische Kurs in Richtung eines fragmentarischen Inhaltsverzeichnisses für die Leserschaft wird mit

*Register der Sommermonde und Wintersonnen*

beibehalten. Die Verortung im Lokalen mit dem davor erschienen Bildband, der

*Wiener Vorstadtballade,*

erscheint dann als versöhnlicher Rückblick auf die eigene Jugend. Und die Hämmer – mittlerweile ‚heimgeholt‘ – erfüllen ihre metaphorische Funktion als Sprachersatz und ‚singen‘:

*Gesänge der Hämmer*

ist die sagenhafte Schilderung der Geschichte eines Machtkampfes zwischen nordischen Herrschern. Als Hybridform besteht sie zum Teil aus Lyrik, zum Teil aus Prosa, wobei diese Teile narrativ verschränkt sind. In Anlehnung an die *Wielands-Sage* aus der *Edda*

geht es um einen vor Schmerz und Wut rasenden Vater, der ertragen muss, dass seine Tochter das Kind seines Feindes Wieland in sich trägt. Das Ende ist wider Erwarten jedoch unblutig: Es gibt eine Aussprache zwischen Vater und Tochter in Versform, in dem die Tochter gesteht, sich Wieland freiwillig hingegeben zu haben (vgl. GP IV, 188). Damit bricht der Text ab.

Diese Textstelle soll exemplarisch für die Tendenz in der zweiten Hälfte des Artmannschen Schaffens stehen, weg von der Suche nach dem Ich und der Frage danach, welches Ich denn spräche, hin zu einer selbstbewussteren Manifestation dieses Ichs vor dem Hintergrund sozialer Beziehungen zu streben. Somit ist ein gewisser Entwicklungsbogen im Werk nachzuvollziehen. Diese Entwicklung lässt sich vor allem über das auktoriale Selbstverständnis bestimmen. Nun ist das Selbstverständnis eines Autors notwendigerweise gekoppelt an sein Werk und seine Selbstrepräsentation im Werk. In Artmanns Fall hat man es mit einer Werkstruktur zu tun, die, entgegen der Programme der offiziellen österreichischen Nachkriegsliteratur, von dem Gedanken der Entgrenzung, der Inklusivität, erfasst ist. Das Autor-Ich entwickelt sein Selbstbewusstsein direkt proportional zu dem grenzüberschreitenden Charakter seiner Texte. Je prominenter die Suche des Ich als poetischer Motor wird, desto formloser werden die Verbindungen zur literaturgeschichtlichen und traditionellen Basis und desto unerwarteter werden die Wort- und Diskurskombinationen im Werk. Das folgende Kapitel beleuchtet den Zusammenhang zwischen Autor-Ich und Werk und bietet eine neue Beschreibungsmöglichkeit für die Werkstruktur an.

## 2. RELATIVIERTER KONTEXT UND RHIZOMATISCHE WERKSTRUKTUR

### 2.1 Das wuchernde Werk

Die Beschäftigung mit Artmanns Werk erforderte ein permanentes Ausklammern der verschiedenen Ebenen, die zwischen dem sehr ins Textwerk verflochtenen Autor-Ich und der Textoberfläche bestehen. Am ehesten kann man die Form von Artmanns Texten bzw. die Art, wie sie zusammenhängen noch als „*System der kleinen Wurzeln*“<sup>95</sup>, als „*Rhizome*“ (ebda, 11) beschreiben. Es ist ein Erklärungsansatz für Literatur postmoderner Prägung, der von Gilles Deleuze und Félix Guattari in den 1970er Jahren konzipiert wurde. Das Werk entfaltet sich in dieser Vorstellung wie ein organisch gewachsenes Wurzelwerk. Deleuze und Guattari nehmen die Natur zum Vorbild und sehen in einem Buch, aber auch in der Sprache selbst, ein Geflecht von Knollen, das heißt von Knotenpunkten, in denen die Wurzelstränge zusammenlaufen, die sie zusammenhalten. Auf abstrakt ästhetischer Ebene gehen sie von einem Punkt in der Geschichte der Entwicklung auktorialer Identität aus, an dem es nicht mehr wichtig ist ‚ich‘ zu sagen, da ihrer Ansicht nach „*im Subjekt ein neuer Typ von Einheit [triumphiert]. Die Welt [das heißt die Welt der Moderne] hat ihre Hauptwurzel verloren, das Subjekt kann nicht einmal mehr Dichotomien bilden [...]*“ (ebda, 10). Aber das Buch „*bleibt Bild der Welt [, es] wird umso totaler, je zerstückelter es ist*“ (ebda). Deleuze und Guattari reagieren mit dieser Perspektive auf die Literatur, wie Michel Foucault, auf die Probleme einer Autorschaft, die nicht mehr eindeutig einer Person zuzuschreiben ist. Sie beschreiben eine Literatur, die in ihrem wuchernden Textwachstum ein ehemaliges Zentrum, den Autor, entwurzelt. Für sie ist das Buch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein fragmentiertes, mosaikartiges Abbild einer Welt, das nur aus großer Distanz als Ganzes wahrzunehmen ist. Zwar liegt die

---

<sup>95</sup> Deleuze, G., Guattari, F. (1977): *Rhizom*. Berlin: Merve ,9

Konzentration auf dem Dezentralisierten, im Unterschied zur Avantgarde ist hier jedoch der Aspekt der Totalität wieder mitgedacht und möglich geworden.

Die französischen Poststrukturalisten sehen in einem Buch die Apologie der Vielheit, die die Multidimensionalität des Subjekts widerspiegelt: „*Das Viele [...] muß man machen: nicht dadurch, daß man fortwährend übergeordnete Dimensionen hinzufügt, sondern im Gegenteil ganz schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt.*“ (ebda, 11) Denkt man an Artmanns gesammelte Texte, so zeigt sich in ihnen und in der Art ihrer Verknüpfung gerade diese Multidimensionalität. Es ist kein Werk, das von einer monolithischen Struktur geprägt ist, in der sich auf die erste Erzählebene durch intertextuelle Verweise eine zweite dritte und vierte setzt, und das dadurch dem Leser gleichsam vertikal entgegen wächst. Es ist vielmehr ein sich horizontal, von Text zum benachbarten Text verästelndes Werk, das sich beispielsweise durch Fußnoten, die in eine metatextuelle Leere und damit wieder in die Fiktion verweisen (vgl. *Von denen Husaren und anderen Seiltänzern*), aber auch durch sprachliche Eruptionen in die Sprachen der Vergangenheit und der phantastischen Zukunft (vgl. *Die Jagd nach Dr. U*) ausdehnt, vervielfacht und wächst. Artmanns Werk tendiert deutlich zu einem Zustand, der jegliche narrative Sequenzierung außer Kraft setzt. Seine Texte sind an vielen Stellen auch durch das Sprachbild als Leseerlebnisse konzipiert, die es erlauben an jeder beliebigen Stelle anzusetzen und aufzuhören. Bestes Beispiel dafür ist der literarisierte Brief *Nachrichten aus Nord und Süd* aus dem Jahr 1978, der durchwegs in Kleinschreibung und ohne Satzzeichen verfasst ist. Zusammengehalten wird so ein Buch der Vielheit von einem ambivalenten Autor-Ich, in Artmanns Fall steht das Ich mit einem Bein in der Realität des Autors, wie die folgende Zeile beweist:

meine kleine tochter griseldis hat eine wertvolle mingstatuette umgeworfen (GP III, 343).

Mit dem anderen Bein steht es in der poetisierten Welt:

ferdinand schrieb mir unlängst einen brief [...] er verfaßt stets seine briefe handschriftlich dadurch werden sie mir nahezu mystisch ich kann sie nicht lesen und trage sie aus diesem grund tagelang mit mir herum bis mir wie feiner sand aus den inntaschen meiner jacke rieseln jeder gedanke ein atömchen Poesie (ebda, 420)

Dieses hier präsentierte Autor-Ich gehört, wie Robert Menasse festgestellt hat<sup>96</sup>, zu einer österreichischen Literatur des Untergrundes. Und im Untergrund, unter der Erdoberfläche, gedeihen die Wurzeln. Der Text selbst ist verzweigt wie Wurzelwerk, die *Nachrichten* verzweigen sich zwischen Ereignissen aus der (Kriegs-)Vergangenheit wie der unmittelbaren Gegenwart des Ichs und tendenziösen Behauptungen und wechseln sich ab mit Ausblicken in die Runde der Freunde und der österreichischen Gesellschaft. Eingefasst ist das Phrasengeflecht, oder, um eine Wortschöpfung Artmanns heranzuziehen, das „*Wortgeflimmer*“ (SG, 608), von der Anrede „*freunde*“ (ebda, 343) und „*auf bald freunde*“ (ebda, 468) und wird so zum Textkleinstuniversum voller konvulsivischer Kraft, die das Berichtete wie astartige Erzählstränge in viele Richtungen schießen lässt.

„*Ein solches System*“, das heißt ein sich wurzelknollenartig fortwucherndes System, bezeichnen Deleuze und Guattari als „*Rhizom*“ (ebda). Und es sind vor allem die Merkmale, die diesem System zugeschrieben werden, die der Artmannforschung zuarbeiten. Bis dato liegt in der Frage der Werkstruktur nur der Befund Klaus Reicherts vor, der die Art der Verbundenheit von Artmanns Texten als „*Kontaminationen*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 133) bezeichnet hat. Mit dem Rhizom gelingt nun eine detaillierte Beschreibung: „*1. und 2. – Prinzip der Konnexion und der Heterogenität. Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden*“ (ebda). Damit wäre abstrakt beschrieben, wie das Autor-Ich bei Artmann in

---

<sup>96</sup>Vgl. Menasse, R. (2005): Das war Österreich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 3691), 138-158



den Text eingreift, indem es seine Allgegenwärtigkeit im Werk immer wieder manifest werden lässt, etwa durch die Spiele Artmanns mit seinem eigenen Namen. Außerdem verweist nicht jeder Strang in diesem Rhizom *„notwendig auf einen linguistischen Strang: semiotische Kettenglieder aller Art sind dort nach den verschiedenen Codierungsarten mit politischen, ökonomischen und biologischen Kettengliedern verknüpft“* (ebda). Gerade diese Art von Codierung spielt bei Artmann eine große Rolle. Teil seiner frühen Erfahrung als Autor sind mit Wieland Schmied geplante, aber nie ausgeführte Vorhaben, wie die Pläne Leuchtreklamen *„rhythmische »Konstellationen«*“ (Hofmann 2001, 80) blinken zu lassen, Kilometersteine

semantische Signale tragen [zu lassen], die sich beim Vorbeifahren zu einem Textgebilde fügen [und] Düsenjäger [,die] »Wortgestaltungen« in den Himmel zeichnen. (ebda)

Deleuze und Guattari beharren auf der Tatsache, dass die Linguistik, also in unserem Fall eine streng semiotische Deutung dieser frühen Aktionspläne, zu kurz greift und dass es neben der *„kollektiven Aussagenverkettungen“* (ebda) eben auch *„maschinelle Verkettungen“* (ebda) gäbe, also eine weitere Dimension, die sich unregelmäßig verästelnd vergrößert. Im konkreten Fall der geplanten Aktionen wäre aus Deleuze und Guattaris Perspektive sozusagen die Staatsmaschine in der Form der offiziellen Codierung des Lebensumfelds durch die Kilometersteine verkettet mit der avantgardistischen Kunstmaschine sowie der Dimension des öffentlichen und des Personennahverkehrs. Es geht Deleuze und Guattari darum eine *„abstrakte Maschine [darzustellen], welche die Konnexion einer Sprache mit semantischen und pragmatischen Aussageinhalten herstellt, mit kollektiven Aussageverkettungen, mit der ganzen Mikropolitik des gesellschaftlichen Feldes.“* (ebda, 12) Es gibt eine Textebene und, von ihr ausgehend, unterschiedlich weit reichende Stränge und Verbindungen zur Realität. Artmanns und Schmieds geplante Aktion kann also als Planung im Dienste

einer solchen abstrakten Maschine begriffen werden. Überhaupt gestaltet sich das Werk Artmanns als eine in diesem Sinne angelegte abstrakte Maschinerie.

In Artmanns Werk finden sich drei Formen der Realisierungen rhizomatischer Strukturen. Die erste Form ist die von Verkettungen innerhalb eines Textes – es sind die Listen und Aufzählungen, die Artmann seit seinen ersten Montagen mit Konrad Bayer (vgl. „elf verbarien“, SG, 320-325; „bagh i bish qimat i zumûm“, ebda, 326) immer wieder als strukturierende Charakteristik in seine Texte einbringt (vgl. die Einleitung zu *Das Suchen nach dem gestrigen Tag*, GP II, 9; die Passage „Allerlei herren“, ebda, 61; die „*Versammlung der hauptsächlichsten [dracula] aus dem geschlecht der linken [nosferatu]*“, ebda, 175 etc.). Oft erhalten diese Aufzählungen einen sprachlich wuchernden Charakter, wie im kurzen Text „Das Glück“ (1983/84), der einige

der schönsten Phrasen aus dem Bijouschachterl teutscher Zunge (GP IV, 80)

enthält. Zusammengetragen wurden sie von „H.C. *Fortunat* Artmann“, angeregt durch einen Eintrag aus dem Kluge, dem etymologischen Wörterbuch, der dem Text als paratextueller Impuls vorangeht:

Glück n. ist auffallend spät bezeugt: mhd. (seit 1160) (ebda)

Der kurze Text selbst entspricht einem Abfeuern von Phrasen aus dem Wortfeld Glück, von denen die Mehrzahl Artmanns ironisierte Eigenschöpfungen und Adaptionen bestehender idiomatischer Wendungen sind:

[...] Glück auf, Glück auf, der Geiger kommt! Das Glück von Edenhall. Glück ein, Glück aus. Es wollte ihm nit gelücken. Glüx noch amal! Da reiten sie dahin, die Glücksritter! Eine glückliche Verbindung. Eine glückliche Entbindung. Ein Glück im Winkel. Hänsel im Glückerl und Gretel im Pecherl. Ein Hufeisen voll Freud, eine Nähnaedel voll Leid. So *ist* es im Leben! Mehr Glück als Vaterlandsliebe. Vom Glück verfolgt. O Sie Glückspilz! [...] Des Einen Glück, des Anderen Unstern. Scheißglück! Als wärs ein Glück von mir. Jedermann ist seines Glückes Glied [...] >So glücklich wie ich<, rief er aus, >giebt es keinen Menschen unter der Sonne!< Mit leichtem Herzen und frey von aller Sorge sprang er nun fort, bis er daheim bey seiner Mutter war. (ebda, 80-81)

Klaus Reichert hat dieses Strukturierungsphänomen als „*künstlerische Bearbeitung [des poetischen Materials] durch Wahl eines beliebigen Bezugsrahmens, eines Rasters, [...], der die Reihung in eine – eher zyklische als lineare – Abfolge leitet*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 120) bezeichnet. Aber der Begriff des Zyklischen trägt der Unregelmäßigkeit der Struktur im Werk nicht gänzlich Rechnung, da er suggeriert, dass die Reihe schließlich wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt, welcher Form dieser auch sein mag. Artmanns Reihungen verweisen jedoch stets weiter, in Richtung anderer Texte und über die Werkgrenzen hinaus. Daher entspricht ein Strukturbeschreibungsmodell, das diese strukturelle Offenheit akzeptiert und den Aspekt der diskursiven Erweiterung ins Unendliche mit einschließt, der willkürlich unregelmäßigen Schreibpraxis Artmanns mehr. Kohärenz erhält das Werk durch eine weitere rhizomatische Verbindungsart - die Geste.

## **2.2 Die Geste als rhizomatische Verbindungsart zwischen Fiktion und Realität**

Es gibt für die zweite Form rhizomatischer Verbindungen bei Artmann, die Geste, die deutlichsten Beispiele für die gerade skizzierte Verweisstruktur. Bei diesen Gesten handelt sich um Verbindungen zwischen unterschiedlichen Texten, die meistens keine Bedeutung für den Plot, die Binnenkontextualisierung im Werk oder den narrativen Verlauf der Texte haben. Sie können als eine Art Kitt verstanden werden, der das Werkgeflecht zusammenhält.

Die Geste, per Definition eine „*mehr stereotype und konventionelle [...] Gebärde des Schauspielers oder Redners*“ (Wilpert 1989, 344), ist ein zentrales ästhetisches Verfahren bei Artmann, obwohl weder von ihm selbst noch von der Literaturwissenschaft genau geklärt ist, welcher Motivation sie entspringt. Peter Pabisch hat sich im Zuge seiner Untersuchungen zur literarischen Alogik bei Artmann bis heute

am ausführlichsten mit dem Wesen der Geste beschäftigt. Er weist auf die Qualität der „*alogischen geste*“ (SG, 748) als poetisches, außersprachliches Element hin (vgl. Pabisch 1978, 73) und problematisiert die Nähe der sprachlichen Geste zur körperlichen Bewegung:

Es fällt auf, daß Artmann den Begriff GESTE und nicht „inneres Bild“ oder „innere Motivation“ wählt. GESTE engt unsere Vorstellung auf einen Bewegungsvorgang ein, den Artmann bildhaft erleben könnte. Äußerer Beweis dafür ist die reichhaltige Bildhaftigkeit in seiner Dichtung; [...]. (ebda)

Pabisch sieht Artmanns Ästhetik im Bildeffekt der Sprache begründet (vgl. ebda, 94), den der Autor durch Gestisches und Mimisches auszudrücken versteht. Marc-Oliver Schuster klassifiziert im Sinne dieses Befundes Artmanns Ästhetik als statische, synchronistische Autonomie-Ästhetik (vgl. Schuster 2005, 1f). Trotz allem ist der pragmatische Gehalt der sprachlichen Geste nicht außer Acht zu lassen. Denn eine Geste ist immer auch Bewegung, selbst wenn das evozierte Bild für einige Zeit reglos vor dem Leser verharrt. Es kommt der Moment, wo sich die Assoziationen des Rezipienten der Geste wieder in Bewegung setzen und der hermeneutische Prozess ins Rollen gerät.

Es ist offensichtlich, dass das Averbale, Metasprachliche in Artmanns Werk eine fast ebenso große Rolle spielt, wie das Wort. Das Averbale wird einerseits auf Textebene, beispielsweise in den schablonenhaften Figuren, Plots und Stilen inszeniert. Es bedarf aber andererseits auch der Mithilfe des Autors selbst, der durch Posen, das heißt einen bestimmten Sprech- und Kleidungsstil, diesen Anspruch ins Außertextliche transponiert. Es existiert eine Vielzahl von Fotografien, auf denen Artmann in verschiedenen Posen, mit expressiver Mimik oder in Verkleidung zu sehen ist. Zwar ist die Selbstdarstellung eines Autors in Bild und Ton immer ein sich In-Positur-Werfen und ist begleitet vom Anspruch eine bestimmte Wirkung beim Betrachter zu erzielen.

Bei der Betrachtung der Fotobeispiele unten ist jedoch eine Mimik und Gestik zu bemerken, die die Selbstinszenierung als Kunstfigur mit Hang zum Elitären hin sehr deutlich werden lässt und den Betrachter Rückschlüsse auf die Ästhetik des Werks ziehen lässt – man betrachte nur das Monokel als symbolische Anspielung an Artmanns Affinität für bildungsnähere Gesellschaftsschichten der Vergangenheit (Abb. 4) Zudem thematisiert er die prekäre Lebenssituation der Künstler, indem er als Spitzwegs armer Dichter posiert (Abb. 3).

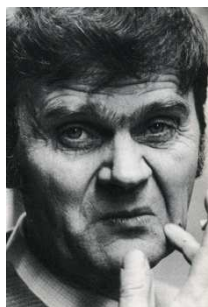


Abb.1<sup>97</sup>

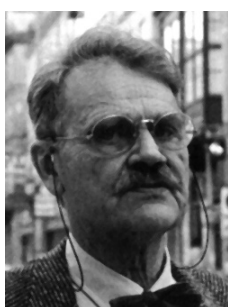


Abb.2<sup>98</sup>



Abb.3<sup>99</sup>

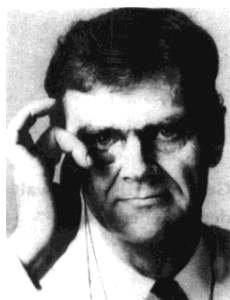


Abb. 4<sup>100</sup>



Abb. 5<sup>101</sup>

Es ist interessant, dass sich Artmann auf der sozialen Leiter sowohl hinauf, zum *Gentleman* (Abb.1, 2 und 4) und zum Denker (Abb. 5), als auch hinunter, zum armen Poeten (Abb. 3) stilisiert. Die Extreme der Posen von Dandy und armem Künstler reflektieren als bildliche Umsetzung Artmanns programmatisches Schwanken zwischen *genus grande* und *genus humile* in seinem Leben und Schreiben. Er selbst bezeichnet sich als

<sup>97</sup> Bildquelle:

[http://www.inszenierung.at/volkstheater/daten/personen/personen\\_a/artmann\\_hc.html](http://www.inszenierung.at/volkstheater/daten/personen/personen_a/artmann_hc.html)

<sup>98</sup> Bildquelle: ebda

<sup>99</sup> Bildquelle: [http://www.seppdreissinger.at/modules/bildgalerie/view.php?gi\\_id=1009](http://www.seppdreissinger.at/modules/bildgalerie/view.php?gi_id=1009)

<sup>100</sup> Bildquelle: <http://science.kairo.at/artmann2.png>

<sup>101</sup> Bildquelle: [http://www.kaindlstorfer.at/porträts/pix/hcart2\\_mi.jpg](http://www.kaindlstorfer.at/porträts/pix/hcart2_mi.jpg)

extremer Mensch. Entweder sehr melancholisch oder euphorisch, bis zum Exzeß.  
(Hofmann 2001, 19)

Das überträgt sich auch auf sein Werk, wo die figuralen Posen und sprachlichen Gesten zwischen Altertum und Neuzeit, Heldentum (*Von Husaren und anderen Seiltänzern*) und Anti-Heldentum (»*How much, Schatzi?*«), Pathos und Manierismus (*Acht Punkte Proklamation des poetischen Actes; Epigrammata & Quatrainen*) sowie Sachlichkeit und Einfachheit („Kindergeschichte“ in GP III, 107; *Die Jagd nach Dr. U; Nachrichten aus Nord und Süd*) wechseln.

Artmanns außertextuelle Posen sind von der Wissenschaft als wichtige Werkkomponente anerkannt, wie Klaus Reicherts ironisierter „Zettelkasten für ein Nachwort zu H.C. Artmann“ belegt, der den disparaten, fragmentierten Kompendiumsstil von Artmanns Werk nachahmt. Darin ist eine Spalte jenen „*Haltungen*“ gewidmet, die Artmann in sich vereinigt und bisweilen an die Oberfläche seiner posierenden Autorpersönlichkeit steigen lässt:

arturische, schäfferische, euphorische, gentlemanlike, britische kolonialobristenhafte, detektivische bes. sherlock-holmesische, merlin-im-wald-von-borciliandehaft, treuherzige, edele, handwerks-meisterische, [...] irisch-revolutionäre, d'Annunzio-fascistische, kaisertreue, kannibalische, [...] faunische, pierrothafte, dispaced-personlike, erzieherische, depressive, entwaffnende, und alles möglicherweise an einem Abend. (BO, 385)

Artmann bedient sich des theatralischen Elements, um der Rezeption auch bildlich und performativ zu bedeuten, dass es sich bei diesem Dichter um jemanden handelt, dem das Rollenspiel am Herzen liegt. Gestik, Mimik und Sprache sind bei Artmann nicht zu trennen, wie Peter Pabisch bereits 1978 befindet (vgl. Pabisch 1978, 92). Alle drei Ausdrucksweisen konstituieren das Alogische, das wiederum Artmanns poetisches Erleben beschreibt. Pabisch bezeichnet dieses Erleben

als ein kompliziertes Konglomerat von Bewegungsvorgängen und Impulsen, worin der streng logischen Erkenntniswelt eine Vielfalt von alogischen Phänomenen begegnen. Der [...] im Innenleben sich vollziehende poetische Akt lässt nach seiner Umwandlung in

Sprache selbst in der gelungensten poetischen Formulierung noch vieles unausgesprochen.  
(ebda)

Das Unausgesprochene wird mithilfe metasprachlicher und sprachlicher Gesten kompensiert, wobei diese Vorgehensweise in stark romantischer Manier suggeriert, dass das Werk etwas Ewig-Werdendes ist, das alle synästhetischen Mittel anzuwenden und mit einzubeziehen sucht.

Als ein Beispiel für eine sprachliche Geste auf Textebene, die auch auf den Autor und seine außertextuellen Posen verweist, wäre die Rekurrenz bestimmter Figuren im Rahmen bestimmter Textgenres zu nennen. Die Figur des „*Johann Adderley Bancroft*“ bzw. „*john.a. bancroft*“ zum Beispiel, der sowohl in „*dracula dracula*“ (GP II, 165), als auch in „*tök ph'rong süleng*“ (ebda, 239) und in „*Frankenstein in Sussex*“ als „*John Hamilton Bancroft*“ (ebda, 394)<sup>102</sup> auftaucht, suggeriert eine Verbindung zwischen den Texten. Diese liegt jedoch nicht in der charakterlichen Ausgestaltung der Figur, denn dazu ist sie zu schablonenhaft angelegt. Zwar besteht in diesem Fall ein Mindestmaß an narrativer Kohärenz und man kann sogar von einer für Artmann untypischen Figurenentwicklung in diesen zwischen 1966 und 1969 entstandenen Texten sprechen, da der von Dracula seiner Braut beraubte Bancroft in Indien als mysteriös-melancholischer Privatsekretär einer Fürstin wieder auftaucht und auch prominent in der Frankensteinparodie figuriert. Allerdings ist anzunehmen, dass die Figur des jungen Engländers vor allem eine Namensmaske für das von gewissen existenziellen Schrecken gezeichnete Autor-Ich ist. In *Die Jagd nach Dr. U* gibt dieses Ich 1977 zu, dass es sich J.A. Bancroft nennt (vgl. GP III, 221) und ein

mann [ist], der durch ein seltsames schicksal in ehrenhaftigkeit von verwirrung zu verwirrung taumelt (GP III, 221)

---

<sup>102</sup> Vgl. auch die Figur des „John Hamilton Llewellyn“ bei Ewers, H.H. (1920): *Das Grauen*. München: G. Müller, einem Band aus der „Bibliothek H.C. Artmann“, als weiteres Signal einer phantastischen Ausrichtung im Werk.

Aus dem autobiografischen Kurzurückblick „Im Sommer 1935“ aus dem Jahr 1986 weiß man wiederum, dass Artmann früh eine Affinität zur Figur des

vagantische[n] gentleman, der überall auftaucht und überall verschwindet (GP IV, 96)

gefasst hat. Als Erzähler-Ich, als *unreliable narrator*, macht er dieses Vagantentum zu einem strukturierenden Hauptmotiv seiner Appropriations-Reisen durch die Weltliteratur<sup>103</sup>. Als Jules Vernescher *Captain Nemo* ist das Ich sowohl agierende Figur in *Die Anfangsbuchstaben der Flagge* (1969), als auch metatextueller Kontrolleur, der sich mit folgenden Worten im letzten Satz des Buches vorstellt:

»Ich bin H.C. Artmann«, sagte er [...], »H.C. Artmann, den man auch John Adderley Bancroft alias Lord Lister alias David Blennerhasset alias Mortimer Grizzleywold de Vere &c. &c. nennt!« (GP II, 389)

Artmann stellt Verbindungen zwischen narrativen Elementen und seiner eigenen Person her, die zu leicht und zu flüchtig etabliert sind, um sie zur Grundlage handfester Strukturanalysen zu machen. Klaus Reichert hat bereits 1979 darauf hingewiesen (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 122f). Gleichzeitig ist diesen Verbindungen ihre Existenz nicht abzuspüren, sie durchziehen das Werk als flatterhafte Ankündigungen des Autor-Ichs zu seiner phantomhaften Existenz und Gestalt.

Deleuze und Guattari beschreiben als eine der wichtigsten Eigenschaften eines Rhizoms seine Disposition „*an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört [zu] werden; es wuchert entlang seinen eigenen oder anderen Linien weiter. [...] Jedesmal, wenn segmentäre Linien in eine Fluchtlinie explodieren, gibt es einen Bruch im Rhizom, aber die Fluchtlinie ist selbst Teil des Rhizoms. Diese Linien verweisen ununterbrochen aufeinander.*“ (Deleuze, Guattari 1977, 16) So verhält es sich im Werk Artmanns mit Namen, die an der Grenze zu einem Signifikantendasein stehen oder mit einer Überinterpretation, wenn der Interpret potenziell zu viel in die Bedeutung einer

---

<sup>103</sup> Zur Definition von Appropriation bei Artmann vgl. Schuster 2010, 233.



einzelnen Figur für den Text hineinzulesen droht. Sofort und unmittelbar „*explodieren*“ diese Spuren in Fluchtlinien und verweisen auf neue Zusammenhänge, Hintergründe und Konstellationen, wie man etwa am Beispiel zu den Namensversionen des J.A. Bancroft sehen kann. Die Fluchtlinien sind selbst Teil des Rhizoms, sie nehmen bei Artmann Aspekte aus einem Text, einer narrativen Konstellation mit und tragen sie wild wachsend weiter in spätere Texte und Textumstände.

Beispiele für so eine fluchtlinienartige Verflechtung finden sich natürlich auch im lyrischen Werk. Sie gehören bereits der dritten Form rhizomatischer Struktur in Artmanns Texten an. Es handelt sich um jene Textstellen, in denen deutliche Verbindungen zum realen Kontext, aber auch zu anderen Stellen im Werk nachvollziehbar sind. Im Dialektgedicht „Requiem Viennense“ (SG, 250-253) ist das Aufeinandertreffen einer abgebildeten Wiener Genussgesellschaft mit dem jüngsten Gericht skizziert, getreu der 3. Sequenz des Requiems, das zum größten Teil Wolfgang Amadeus Mozart zugeschrieben wird und den folgenden Aufbau hat: *requiem – dies irae – tuba mirum – rex tremendae – recordare – confutatis – lacrimosa*, und im Anschluss, das später hinzugekommene *benedictus*. Der strukturelle Verweis auf Mozart kann vor dem Hintergrund des kritischen Gedichts, das polemisch und hart eine Gesellschaft von Vertuschern, Prassern und Kapitalisten vor dem Jüngsten Gericht porträtiert („*jo, des woan höt fesche zeitn/wia ma no an guidn gschepft haum/schnitzln, schdötzn, brodne antn/hauma mit vöslaua guaglt*“, ebda, 252), als Spiel mit Mozarts Außenseitertum und Nichtachtung seines Umfelds durch ihn verstanden werden. Mozart als kulturelle Ikone Österreichs wird in dem etwas später entstandenen *nonsense*-Gedicht „Per Tag zwi Mozart“ thematisiert und persifliert:

each day one mozart pink a smithy  
pink in the petal of a smithy stop  
stop the buds stop

the keys and learn  
how to drop your mozarts in a smithy [...]  
(ebda, 273)

Ich möchte mit diesem Beispiel lediglich auf die Art und Weise hinweisen, auf die Artmann mit Mozarts kulturellem Kapital umgeht. Das Subjekt des W.A. Mozart fungiert hier einerseits als Knotenpunkt gesellschaftskritischer Diskurse aus dem 18. und 20. Jahrhundert, die sich mit dem klassischen Genie am Rande der Gesellschaft verketteten und andererseits als Fokuspunkt eines hochkulturkritischen Diskurses, der die Aktualität der Vergänglichkeit in den Vordergrund stellt. Die Verbindung zwischen diesen beiden Gedichten ist weder explizit inhaltlicher Natur, noch explizit sprachlicher Natur. Sie ist flüchtig und gestisch, eben rhizomatisch. Die Fluchtlinien werden zwischen den Texten und dem historischen Kontext etabliert und verweisen aufeinander, obwohl sie zwei relativ verschieden gearteten Gedichtzentren entspringen und sich auch formal sehr unterscheiden.

Man kann soweit gehen und behaupten, die Spuren von Artmanns kritischer Kontextreflexion wären grundsätzlich rhizomatisch strukturiert. Im kurzen Prosatext „Ein Schreckliches Theaterstück“ (GP I, 278-80), von Artmann Ende der 50er Jahre verfasst, wird das Unbehagen gegenüber der Grundeinstellung der österreichischen Öffentlichkeit zur Kunst ironisch thematisiert, fast so, als wolle er damit seine negative Haltung zum damaligen Wiener Publikum kompensieren. Ein junger Autor mit Namen, Thomas Herrenbart, sieht sich konfrontiert mit einem Publikum, das jenem Publikum gleichen muss, das Artmann um 1954, in der Zeit seines eigenen Theaterprojekts in der Ballgasse (vgl. Fialik 1998, 191ff) kennen gelernt hat. Der geradezu polemische Ton bei der Schilderung der kleinen Bühne, für die Herrenbart produziert, und die Realitätssignale verraten Zynismus in der Haltung des Erzählers:

Die kleine Bühne am Hupf in Gatsch, einem typischen Alt-Wiener Gäßchen, feiert in diesen Tagen ihren dritten Geburtstag. Seine ganze jugendliche Begeisterung und Kraft hat dieses rührige Unternehmen während dieser Zeit dem Avantgardismus gewidmet. Hier konnte man unter anderem Svadronescus vieldiskutiertes Antistück »Wir warten auf Bardot« beapplaudieren, die »Montage der Analphabeten« von Conny T. Bayer auspfeifen, Ivan Legiew's »Österreichische Odyssee« verschlafen oder zwischen zweitem und drittem Akt zum »Grenadier« auf ein Stehviertel gehen, Oswald Pragers »Ferdinand und seine Band«, ein Volksstück mit Jazzeinlagen, ging hier ebenfalls mit viel Erfolg über die linoleumbelegten Bretter. (GP I, 278)

Über die Realitätssignale ist der Text mit eben der Mikropolitik des Feldes, wie Deleuze und Guattari es beschreiben, verkettet und nicht nur auf das Spiel mit Wörtern beschränkt. Die Ironie wirkt im Text strukturtragend, sie ist aber auch in der Realität verwurzelt, wo sie auf die Außenseiterlage der Untergrundliteratur hinweist. Abgesehen davon, dass Konrad Bayer und Oswald Wiener, nur ironisch oberflächlich verschlüsselt, ihren Auftritt haben, ist die auktoriale Perspektive hier seltsam fixiert zwischen zynischer Abwertung und wohlwollender Zustimmung. Das Gefühl des Schablonenhaften, das aus der dargestellten Perspektive des kollektiven „man“ erwächst, drückt dem Leser einen wertenden Blick auf, der sich lakonisch auf scheinbar universelle Geschmacksparameter stützt. Bayers Stück wird aufgeführt, um ausgepfeift zu werden. Die „*Österreichische Odyssee*“ will keiner mehr hören, sie wird aufgeführt, um verschlafen zu werden und der „*Grenadier*“, eine Anspielung auf das breitenwirksame Stück mit historischem, militärischem Sujet, wird aufgeführt, um ignoriert zu werden, da „man“ in den 1950ern ja doch keinen so atavistischen Geschmack mehr hatte. Artmanns Gesellschaftskritik ist, wie in diesem Beispiel, immer codiert. Sie ist nie explizit, sondern meist ironisch verbrämt. Man gerät erst an den kritischen Subtext, wenn man den Verästelungen, das heißt den Strängen des intertextuellen Geflechts im Werk gefolgt ist.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass Reicherts Befund von Artmanns Werk als etwas Zyklischem und von einem Raster strukturierten zu kurz greift. In den obigen Beispielen haben wir gesehen, dass die Texte wie „*offene Ringe*“ (Deleuze, Guattari 1977, 15) sind, die auf einem „*Konsistenzplan*“ (ebda) gründen und von ihm ausgehen. Der Konsistenzplan bei Deleuze und Guattari entspricht dem, was Reichert mit Raster bezeichnet hat. Das Schreiben kann, so die beiden Theoretiker, „*eine Verkettung [sein], die von Affekten zerbrochen ist, mit variablen Geschwindigkeiten, Überstürzungen und Transformationen, immer in Beziehung zum Außen.*“ (ebda) Der Gedanke der Unordnung, der Willkür und des Zufalls in dieser Ordnung ist das, was sie für unseren Zweck so attraktiv macht. Der Autor bietet einen Konsistenzplan, aber die Verästelungen geschehen scheinbar von selbst. Oder wie Artmann es ausdrückt:

Ich bin der Kuppler, der Zuhälter der Wörter [...] Die Wörter treiben Unzucht miteinander, die über mich hinweggeht (Hofmann 2001, 29).

Deleuze und Guattaris Konzept scheint eine adäquate Beschreibung der Struktur des Artmannschen Werks zu sein. Trotzdem ist es dazu nur bedingt heranzuziehen, da die beiden Theoretiker in der bereits überholten Manier der französischen Postmoderne jeglichen ideologischen Hintergrund von Literatur negieren (Deleuze, Guattari 1977, 7). Gleichzeitig bemühen sie aber den Begriff eines Systems, der wiederum doch mit Ideologie verbunden ist. Deleuze und Guattari charakterisieren die schriftstellerische Tätigkeit als eine Wahl, die der Autor über die richtige „*Maschine [trifft, an die die] literarische Maschine angeschlossen werden [...] muss, damit sie funktioniert*“ (ebda). Etwas vereinfacht gesagt, geht es Autoren demnach einzig und allein um die Herstellung von „*Vielheiten, Linien, Schichten, Segmentierungen, Fluchtlinien, Intensitäten, maschinellen Verkettungen [...]*“ (ebda) und keinesfalls um Ideologie.

So attraktiv diese Vorstellung von ideologiefreier poetischer Produktion wohl für Artmann selbst gewesen wäre, so sehr entfernt sie sich von einer politisch

verantwortlichen Betrachtung jeder literarischen Produktion. Die vorliegende Arbeit will dieser Verantwortung jedoch nachkommen. Der methodische Nutzen des Rhizom-Konzepts liegt für uns vor allem in der Möglichkeit die wuchernde Werkform bei Artmann zu abstrahieren und dadurch einzelne Strukturelemente isolierbar zu machen, ohne dabei aber den realen Kontext zu negieren. In Analogie zur naturwissenschaftlichen Analyse organischer Gewächse kann man in der Beschäftigung mit einem als rhizomatisch identifizierten Werk einzelne Diskursströme- und Ebenen bzw. Gesten des Autor-Ichs im Text ‚abklemmen‘, das heißt ausklammern und sich bewusst auf bestimmte Facetten des Werks konzentrieren. Die weiteren diskursiven Verästelungen, die diese Facetten sozusagen speisen, etwa die Fluchtlinien in Richtung der politischen Orientierung des Autor-Ichs oder seines ikonoklastischen Verhältnisses zu kanonischen Vorbildern können somit auch methodisch stimmig beiseite gelassen und bei Bedarf wieder aktiviert werden.

In diesem Sinn erfolgt in diesem Kapitel keine detaillierte literatursoziologische oder -politische Bestimmung der Position Artmanns in der ästhetischen Grauzone zwischen Moderne und Postmoderne. Es wird als gegeben angenommen, dass der Autor Artmann in einem kulturgeschichtlichen Übergangssektor zwischen den beiden Perioden angesiedelt ist und dass sich sein Werk über diskursive Verbindungen an beide Perioden angeschlossen hat. Auch kann nicht im Detail ausgeführt werden, welcher Art diese Verbindungen sind, wie sie konkret im Text beschreib- und klassifizierbar sind. Die Verdeutlichung an einigen Beispielen müssen diesem Anspruch Genüge tun. Es geht hier vor allem darum zu zeigen, dass die Ursprünge der rhizomatischen Werkstruktur über die proteische Person des Autors erklärt werden können, was den gängigen Ergebnissen der Artmann-Forschung bis heute zuwiderläuft, was aber die Brückenfunktion dieses Autors zwischen den Perioden zu erklären hilft.

### **2.3 Zum Zusammenhang von Rhizom und Rolle**

Der postmoderne Sprachduktus Gilles Deleuzes und Félix Guattaris und die Negation der Realität des zentralen Subjekts hat ihnen einige Kritik eingetragen, zu vage und zu entmenschlicht scheint ihr Konzept der großen Maschinen, die unsere Zivilisation am Laufen halten. Dennoch sind Aspekte dieses Konzepts brauchbar für die Analyse eines so heterogenen Werks wie das H.C. Artmanns. Der poststrukturalistische Ansatz wird hier in erster Linie dazu verwendet, Muster in das Unrubrizierbare zu bringen und nicht dazu, eine Absenz des Autors zu beweisen. Im Gegenteil, H.C. Artmann ist unbestreitbar der Urheber seiner Texte, sie alle tragen die Spuren des realen Autors, auch wenn diese Spuren verwischt, versplittert und diskursiv verästelnd sind. Artmanns Werk kann als rhizomatisch bezeichnet werden, das heißt es lebt von seinem fragmentarischen Grundcharakter und ist mittels flüchtiger inhaltlicher und sprachlicher Signale und Verweise als Geflecht mit Knotenpunkten zu erkennen, das sich mit dem Kontext verbindet. Der Kitt zwischen den Knotenpunkten sind, wie schon gesagt, die sprachlichen und inhaltlichen Gesten. Die gesamte Struktur ist begründet in der Instabilität des Autorsubjekts, das zwar im Text manifest wird, sich aber weitgehend verbirgt und sich immer wieder aus seiner Positionierung löst. Daher geht diese Untersuchung des Werks von der persönlichen Instabilität des Autors aus, die sich in einem Wunsch nach unbeschränkter Freiheit manifestiert, was zum obersten Prinzip seines ästhetischen Schaffens wird.

Die Beschreibung seines Werks in Analogie zu dem natürlichen Wurzelwachstum kommt der unregelmäßig und unwillkürlich gewachsenen und vernetzten Struktur seiner Texte am nächsten, die auf eine Relativierung des Produktionskontexts abzielt. Diese Art der Annäherung an das Werk kann als eine

Spielart eines Um-die-Ecke-Denkens gesehen werden, das Jörg Drews für die Beschäftigung mit Artmanns Kontextualisierung einst gefordert hat.

Dieses Denken muss man auch zulassen, wenn man sich mit der auktorialen Persönlichkeit H.C. Artmann auseinandersetzt. Wie Deleuze und Guattari sagen: das Rhizom „*ist Karte und nicht Kopie*“ (ebda, 21), es ist „*keinem strukturalen oder generativen Modell verpflichtet*“ (ebda, 20), es richtet sich nach dem Zufall. In diesem Sinne ist Artmanns rhizomatisches Werk eine Originalkarte, auf der bei genauer Betrachtung das Rollenspiel des instabilen Autor-Ichs bei seinem Streben nach Freiheit als irreguläres Muster dargestellt ist. Der Freiheitsanspruch dieses Ichs ist im Werk als starke Tendenz zur Brüchigkeit, auch in der Autorpersönlichkeit, umgesetzt. Artmann beschreibt sich in einem Brief an seine Tochter Emily, der als fiktionaler Text in das Werk aufgenommen wurde, selbst als:

schon ein rechter Spinner, weil er Dir [d.i. Emily] immer so ungereimte Sachen schreibt, aber alles Gereimte ist nun einmal furchtbar schwer [...] (GP, IV, 89).

Im Spiel mit der Doppelbedeutung des Wortes „*ungereimt*“ als etwas, das sich nicht reimt, als nicht als klassische Dichtung aufgefasst werden kann oder etwas, das nicht notwendigerweise gebundene Sprache aufweist, bringt Artmann seine Schwierigkeit zum Ausdruck, etwas Kohärentes, zu produzieren. Das Fragmentarische ist für ihn die Struktur, die ihm das Schreiben erst möglich macht. Und das rhizomatische Muster ist die Makrostruktur, innerhalb derer das fragmentarische Schreiben gedeiht. Sie ist Manifestation eines neuen, barrierefreien Schreibens in der Nachkriegszeit, das sich von keinerlei ästhetischen Programmen eingrenzen lässt und historische Kontextgebundenheit relativiert. „*Ungereimtes*“ zu produzieren bedeutet für Artmann ungebunden zu arbeiten und zu existieren. Das Rollenspiel setzt, so Klaus Reichert, „*Wunschidentitäten des Autors [frei], die umso ungehemmter und größenphantastischer sich entfalten können, je weiter die Distanz zur wiedererkennbaren Realität, zum*

*Möglichen, gesetzt ist.*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 122) Die Rolle, so Reichert weiter, *„ist Kompositionsprinzip. (Die Eindeutigkeit der Rollenifizierung wird später in gleitende Rollen aufgelöst.)“* (ebda) Artmanns Werk entfaltet sich also vor der Idee einer polymorphen Autorfigur, die den Wunsch der realen Person H.C. Artmann nach identitärer Ungebundenheit in der Fiktion umsetzt. Artmanns Haltung zur Autorschaft ergänzt in dieser Hinsicht sein Schaffen. Es folgt nun eine Beschreibung dieser Haltung auf der Folie eines zweiten theoretischen Texts, der Licht in Artmanns widersprüchliche und schwer beschreibbare auktoriale Existenz werfen kann.

### **3. FORMEN AUKTORIALER INSTABILITÄT BEI ARTMANN**

Die Ungereimtheit, die die Texte H.C. Artmanns strukturiert, ist im Grunde ebenso in der Person des Autors angelegt. Der Dichter H.C. Artmann ist eine Konstruktion, an der der Dichter selbst, seine Unterstützer, wie Kritiker und nicht zuletzt seine Leser ab 1945 gearbeitet haben. Auf Textebene wird man vielerorts mit einem auktorialen Ich konfrontiert, Reichert nennt es noch traditionell *„Ich-Erzähler“* (ebda), bei Mark-Oliver Schuster wird schon der Besonderheit des Erzählers bei Artmann Rechnung getragen und er nennt es *„Artmann-als-Erzähler“* (Schuster 2006, 2). Der Grad der Fiktionalität dieses Ichs variiert. Einmal ist es ein Ich, das aktiv im Text eine Rolle spielt und mit den Figuren interagiert (vgl. *„Madeleine“* in *Fantasmagorien*, GP I, 19) oder ein herkömmliches lyrisches Ich, wie es in den Gedichten auftaucht.

Dann wieder ist es ein Ich, das den Autor repräsentiert, aber als Zuschauer und Voyeur in expliziter Distanz zur Handlung steht. In diese Kategorie fallen die bereits mehrfach erwähnten Namensmasken, wie zum Beispiel die *„Artmann[s, des] Scherenschleifer[s] und Balladenverfasser[s]“* aus den *„Paarodien“* (GP II, 301). Der Autor verdeutlicht mit deren Hilfe seine Poetikvorstellung bzw. seine Vorstellung vom sinnlichen Verhältnis zwischen Autor und Wortmaterial (vgl. Ruthner, Im Druck).



Artmanns Sprach- und Stilmasken, wie etwa die Figur des „*Caspar Laertes Artmanno*“ (GP I, 94), eines barocken Helden, sind eine Werkkonstante. Wir sollen dieses mystifizierte Ich, das ausnehmend große Ähnlichkeit mit dem Autor hat, als offizielle Autorkonfiguration wahrnehmen. Ihre Hauptfunktion ist es, die starke Bindung des gesamten Werkes an das auktoriale Subjekt zu markieren.

Die letzte Ich-Kategorie im Text ist schließlich das Ich, das vorgibt der reale Autor zu sein, wie im Zusammenhang mit dem früher besprochenen Text *Nachrichten aus Nord und Süd* deutlich wird. Dieses Erzähler-Ich ist in den biografischen Rahmen der realen Person H.C. Artmann eingebunden und etwa über Widmungen („*Für Peter Rosei und all die anderen*“, GP III, 342) auch paratextuell und prominent darin verankert.

Diese Form des hochgradig autobiografischen Ich ist meiner Ansicht nach die interessanteste. Sie steht in Kontrast zu dem außertextuellen, realen Subjekt des Autors, das dieser ebenso nach Belieben mystifiziert, und bezeichnet den Moment, wo der Autor hinter den Text tritt und den Text wie eine Maske aufsetzt. Es bezeichnet auch den Moment, wo sich, wie Deleuze und Guattari sagen, das Rhizom ‚Autorsubjekt‘ vom Kontext abkappt. So wie sich das Ich in *Nachrichten aus Nord und Süd* mit der jeweils geschilderten Atmosphäre oder Handlung verändert, wird die Affinität Artmanns zum Theatralischen verschriftlicht. Das Ich berichtet uns von alltäglichen Ereignissen aus seiner Gegenwart und Vergangenheit, wie etwa dem Zerschlagen einer wertvollen Vase aus dem Besitz des Autor-Ichs durch seine kleine Tochter (vgl. ebda) oder von seiner von Wohlerzogenheit geprägten Kindheit (vgl. ebda, 347). Man darf den Ausführungen über das Liebesleben des Ichs folgen (vgl. ebda, 350f) oder seine kritisch-tendenziösen Behauptungen zum Weltgeschehen miterleben:

belehrt euren nächsten aber belehrt ihn so daß es ihn nicht kränkt erwähnt euer wissen wie von ungefähr entwicklungshilfe leichtgemacht in dreißig stunden englisch russisch die

sprachen der dritten welt möglichst viele ohren sollen unser programm hören [...] (ebda, 372)

Dabei hangelt dieses Erzähler-Ich sich in einer Sprache, die einem atemlosen, satzzeichenlosen Rhythmus folgt, über überraschende Einfälle in einer Thema / Rhema-Struktur vorwärts. Der Text gleicht einem Monolog, der von vielen verschiedenen Stimmen gehalten wird. Der Übergang von einem Ich zum anderen in diesem Text ist fließend, getreu Artmanns Anliegen, immer wieder „mit den Mündern anderer“ (Hofmann 2001, 126) zu sprechen. Ein anderes Beispiel dafür ist folgende Stelle:

da fällt mir ein ich war vor dem krieg bei einer leihbibliothek abonniert das letzte buch habe ich vergessen zurückzutragen ist zuhause geblieben aber hier walten ja höhere umstände und ein schönes buch war es mit schutzumschlag aber innern waren doch ein paar fettflecke da muß einer meiner vorgänger ein schmalzbrot gegessen haben dabei blättern diese barbaren immer um ein buch hat stets sauber zu sein ein buch ist sowas wie eine kirche und der pfarrer würde schön schimpfen wenn einer in seiner kirche fettflecke macht der tempel ist mein spricht der priester meine fettflecke mache ich mir selber ich habe ja auch jahrelang studiert wo sind wir denn um wald oder auf der schmelz da könnt ja gleich einer hergehen und mein brevier mit schmalz anschmieren kein wunder wenn einen da ein helieger zorn packt aber schwamm drüber abregen ist besser als aufregen mir schwillt eben immer gleich die zornader [...] (GP III, 369)

Deutlich ist zu sehen, wie fließend die verschiedenen Dimensionen des Ich ineinander greifen. Aber wer ist hier wer? Wo hört die Fiktion auf, wo fängt die Artmannsche Wirklichkeit an? Warum ist diese Grenzverwischung so offensichtlich gestaltet. Michel Foucaults Untersuchung der Frage „*Was ist ein Autor?*“ (Foucault 2003, 234-270) leitet uns in Richtung möglicher Antworten auf diese Fragen. Zudem ermöglichen seine Überlegungen eine theoretische Verankerung der von Artmann so offensichtlich thematisierten Vielheit des Ichs, die im Übrigen auch ein wesentliches Charakteristikum einer proteischen Existenz ist.

### 3.1 Michel Foucault – Theorie der postmodernen Autorschaft

Michel Foucault beschäftigt sich als ein Vertreter des französischen Poststrukturalismus unter anderem auch mit den Implikationen eines verschwindenden Autors in der Postmoderne. Unter dem Verschwinden des Autors werden im Allgemeinen das bewusste und intuitive Zurücktreten des Autors oder Textproduzenten hinter das Werk oder einen Text bezeichnet. Foucaults richtungsweisender Text reagiert auf eine umbruchartige Entwicklung, die der Autorbegriff Ende der 1960er Jahre durchmacht. 1968 hatte Roland Barthes den Tod des Autors<sup>104</sup> als ein Konzept vorgestellt, in dem der Autor nicht mehr als ein privilegiertes Individuum erscheint, das den von ihm verfassten Text kontrolliert, sondern indem er als ein ideologisches Diskursprodukt des modernen Kapitalismus figuriert, das sich seit dem Ausgang des Mittelalters graduell entwickelt hat (vgl. Nünning 1998, 534). Foucaults Diskussion ist insofern als Kritik und Dialog mit Barthes zu sehen. Der „*Skriptor*“, wie Barthes den Autor nennt, wird „gleichzeitig mit dem Text geboren“ (ebda), was eine Absage an einen gottähnlichen Autor darstellt, der „*seine Botschaft [...] monologisch durch den Text vermittelt*“ (ebda). Dieser Umstand ist wichtig für die Besprechung des demiurgischen Autorverständnisses, das Artmann an den Tag legt. In meiner Untersuchung zur erotischen Poetologie bei Artmann bin ich näher auf die Art und Weise eingegangen, wie der Autor bei Artmann als sinnlicher Schöpfer eingeführt wird (vgl. Ruthner, Im Druck).

Der Skriptor einzig und allein, so Foucault, vermittelt die Sprache als Werkzeug zur Kreation eines „*multidimensionalen, textuellen Raum[es], der als ein Gewebe von Zeichen und Zitaten unterschiedlicher kultureller Provenienz erscheint [...] und nicht mehr eindeutig im Sinne eines Autors entschlüsselbar ist.*“ (ebda) Der Fokus liegt

---

<sup>104</sup> Barthes, R.: Der Tod des Autors. In: Jannidis, F., Lauer, G., Martinez, M., unter anderem (Hrsg.) (2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 185-193

nunmehr auf dem realen Leser, der als eine Art Knotenpunkt oder Anlaufstelle für die im Text dargestellten multidimensionalen Stränge und Diskursebenen fungiert. Diese Textbeschreibung erinnert an Deleuze und Guattaris rhizomatische Verbindungen, doch hier liegt der Fokus auf der Funktionsübertragung vom Autor auf den Leser und auf der Untersuchung der Folgen dieses Transfers. Der Rezipient ist es, der nun Bedeutung schafft und gleichsam den Autor ersetzt (vgl. ebda).

Man muss sich vor Augen halten, dass sich gerade zu der Zeit, als Artmann zum ersten Mal als Autor auftrat, Vertreter der strukturalistischen und formalistischen Literaturtheorie, in der der Text als autonomes Objekt und Mittelpunkt der Interpretation wahrgenommen wurde, vehement gegen die von Barthes eingeführte Lesart wehrten. Zum Beispiel taten die amerikanischen Literaturwissenschaftler W.K. Wimsatt und M.C. Beardsley diese Betonung des Kontexts eines Textes bereits 1946 bzw. 1949 als „*intentional [bzw. active] fallacy*“ (ebda, 459) ab, da bei dieser Art von literarischer Analyse der „*reifizierte Text*“ (ebda) als eigentlicher und ursprünglich zum Objekt gemachter Gegenstand verschwände, wenn man davon ausgehe, dass der Leser den Text mitproduziere.

Artmanns Autorwerdung fällt also in eine Zeit eines essenziellen rezeptionsästhetischen Paradigmenwechsels und in eine Zeit, in der alles ästhetisch Neue auf dem Gebiet der Autortheorie tatsächlich als bahnbrechend neu, aber auch subversiv aufgefasst wurde. Ob das im Detail Auswirkungen auf Artmanns Autorbild hatte, ist nicht nachweisbar. Es ist jedoch zu vermuten, dass Artmanns Zugang zu Literatur, der in der Kriegs- und Nachkriegszeit gezwungenermaßen außerhalb jeder schulischen und universitären Bildung erfolgte, und seine Affinität zu einer anarchischen, basisdemokratischen Aufbereitung der Traditionen dazu beigetragen haben, dass es in seinem Werk annähernd keinen theoretischen Überbau gibt und dass

die Sinnaufladung der Texte der Rezeption überlassen worden ist. M.-O. Schuster sieht den „*Skriptor*“ Artmann gar nicht wiedererweckt und die Text/Leser Relationen gänzlich ausgeklammert (vgl. Schuster 2008, 228). Er beruft sich dabei auf die bekannte Aussage Artmanns, der Leser möge sich die Textskelette selbst befleischen und deutet sie als Ansporn an die Leser, Artmanns Texte quer zu dessen Ästhetik zu lesen (vgl. ebda). In diesem Ansatz bleibt freilich die Unvereinbarkeit mit Artmanns widerspenstiger Haltung gegenüber tatsächlichen Querlesern unbesprochen. Dieser Widerspruch existiert deutlich, man denke nur an Artmanns Reaktion auf eine originelle Interpretation der Lautfolge „*uurw'pp*“ (SG, 301) aus dem Gedicht „Descarnatio Taftlock“, das dem Zyklus „Erweiterte Posie“ entnommen ist. Ein im Gespräch nicht näher bezeichneter Germanist aus Neu-Mexiko (es handelt sich vermutlich um Peter Pabisch), glaubte darin das „*Urweib*“ zu erkennen (vgl. Fialik 1998, 12). Artmann beschied ablehnend, der Literaturwissenschaftler hätte ihn nie gesehen und die Deutung hielt er für „*das Schlimmste*“ (ebda), er fürchte sich, er wäre ja nicht Fellini (vgl. ebda).

Seine Reaktion bestätigt, dass die Tatsache, dass er die Verantwortung an die Rezeption abgibt, nicht unbedingt als bewusster Akt im Rahmen eines Werkpoetikkonzepts zu werten ist. Dem Leser die Texte ohne *message* zu überlassen, ist vielmehr das prosaische Resultat des Wunsches nach auktorialer Freiheit und der Abneigung des Autors gegen dogmatisches Handeln. Diese Autonomie-Ästhetik, wie Schuster sie beschreibt, hat vor allem die Autonomie des Wortes und des Autors zum Ziel und rechnet die Erwartungen der Leserschaft nicht mit ein. In der Realität des Marktes sah Artmann sich dann doch sehr wohl mit diesen Erwartungen konfrontiert und legte von vornherein Wert darauf, sich aus dem Verhältnis zu lösen. Allerdings tat er das auf außertextlicher, persönlicher Ebene, als Autorsubjekt, das sich in Interviews

von der Rezeption zu distanzieren suchte (man denke an die idiosynkratische Schlachtbank-Metapher, vgl. Hofmann 2001, 12) und eben nicht auf Textebene, über die Text/Leser Relation. Im Werk ist der Autor ganz seiner Position verpflichtet und der Leser ist als ansprechbare Größe vorhanden, wie folgende Textbeispiele belegen:

Sie dürfen mich nicht für verrückt halten, meine freunde [...] (Aus *Die Jagd nach Dr. U.*, GP III, 221) Sie werden das, was ich ihnen jetzt erzähle, kaum glauben, aber die folgenden vorfälle entsprechen tatsächlich der wahrheit [...] (Aus *Frankenstein in Sussex*, GP II, 393)

vorbemerkung für meine leser (meine leserinnen): ein jäger von werwölfen muß sich ordentlich ins zeug legen [...] (Aus *Tök ph'rong süheng*, ebda, 227)

(Der autor hat hier aus praktischen gründen seinen eigenen namen eingesetzt, dem geneigten leser aber sei's vergönnt, den seinigen mit gleichem prädiat zu lesen.) (Aus *Grünverschlossene Botschaft*, ebda, 221)

Was jedoch mit seinen Texten geschieht, wer sie rezipiert und wie sie aufgenommen werden, will Artmann nicht wissen. Peter Rosei bestätigt, dass Artmann seine Leser als eine Art Freundeskreis betrachtet, aus dem seine Kritiker schlicht und einfach ausgeschlossen werden (vgl. Atze/Böhm 2006, 219). Rosei zufolge besteht die Verbindung zu anderen Menschen in „*feine[n] und subtile[n] Fäden, die in Richtung Publikum laufen, zu den anderen, den Menschen, die teilhaben und mitmachen.*“ (ebda, 220) Artmann liegt es fern, dem Markt zu dienen oder seine Literatur als Serviceleistung an den Markt zu verstehen. Sein lapidarer Kommentar lautet:

Mein Publikum, das hab' ich ja sowieso. Ich bin doch nicht der Johannes Mario Simmel oder sonst ein Anbieterer. (Hofmann 2001, 29)

Er beweist, dass Artmanns Einschätzung seiner Leserschaft sich der Phrase aus dem Buch Matthäus 12,30 - „*Wer nicht für mich ist, der ist gegen mich*“ - verpflichtet hat. Der Satz zeigt auch, dass für den Autor allein die Einhaltung seines ursprünglich kaum

marktkonformen ästhetischen Kurses zählt. Den Text dabei in die Hände der Leserschaft zu entlassen und dabei aller auktorialen Verantwortung zu entsagen, kann durchaus als Weg des geringsten Widerstandes bezeichnet werden. Artmanns Haltung ist hier von einer gänzlichen Relativierung aller Verhältnisse zum Kontext charakterisiert, die er keiner ästhetischen Überlegung, sondern seiner eigenen Person zuschreibt:

Vielleicht habe ich deshalb keine Feinde, weil ich keinen Charakter hab'. Ich hab' ja ein ganzes Leben lang nie nach irgendetwas getrachtet [...]. (ebda, 28)

Das Verhältnis Autor/Leser ist in diesem Fall demnach ebenfalls über die Person des Autors zu entschlüsseln. Die Transferierung der Bedeutung der Texte auf den Leser, die Artmann schon früh in seiner Laufbahn an den Tag legt, nimmt eine Entwicklung in der Literaturtheorie vorweg, die erst in den 1960er Jahren größere Verbreitung erhält. Die sich über H.G. Gadamer und H.R. Jauß' entwickelnde Rezeptionsästhetik, die sich zunehmend auf den sozialhistorisch prädisponierten Erwartungshorizont des Lesers als Interpretationsgröße stützte, gerät mit W. Iser's Theorie vom so genannten impliziten Leser (vgl. ebda, 459) an einen Punkt im Verständnis von Texten, wo erst der Kontext des Rezipienten dem Text Bedeutung verschafft. Heinz Antor bemerkt dazu: *„[D]er reale Leser [schafft] individuelle Konkretisationen. Dabei reagiert er auf das Textrepertoire der vom Autor aus der extratextuellen Welt selektierten und in sein Werk aufgenommenen Normen und Weltansichten, mittels derer versucht wird, dem Chaos der kontingenten Welt eine gewisse Ordnung aufzuerlegen. Es hängt jedoch allein von der Weltsicht des Rezipienten ab, wie er als Leser auf dieses angebotene Repertoire reagiert und wie er die darin enthaltenen Leerstellen füllt bzw. aktualisiert. So kommt es bei einem Text zu einer Pluralität möglicher Bedeutungen, und interpretatorische Gewißheit wird durch die Offenheit der lit[erarischen] Kommunikation ersetzt.“* (ebda, 459-60)

Zwei Aspekte sind hier im Zusammenhang mit Artmann wichtig: Erstens die Tatsache, dass Autoren *per definitionem* versuchen „*dem Chaos [...] Ordnung aufzuerlegen*“ und zweitens das Prinzip einer offenen literarischen Kommunikation, die die Vielfältigkeit der Möglichkeiten erst dadurch gewährleistet, dass sie dem Leser die Freiheit lässt, die Leerstellen *ad libitum* zu füllen und zu aktualisieren. Der Autor gibt in dieser Lesart der deutschen Rezeptionstheorie die Kontrolle an die Rezipienten ab, indem er ihnen, im wahrsten Sinne des Wortes, Platz macht und das Feld überlässt. Im Sinne Barthes stirbt der Autor sozusagen in dem Moment, in dem der Text mit Hilfe des Lesers geboren wird (vgl. Jannidis, Lauer, Martinez 2000, 189). Die Theorie, die Artmanns Verhältnis zum Leser im Grunde adäquat beschreibt, steht hier jedoch in krassem Missverhältnis zu der Kraft, die seinen Freiheitsdrang motiviert:

Die Befreiung, dem Tod entronnen zu sein, die ist ja so ungeheuer. Ich war wie ein Wandersbursch, mit dem Ränzlein, ich habe Uhland wiederholt, Ludwig Richter ... (Fialik 1998, 28).

Für Artmann muss der Dichter in erster Linie leben und die Impulse für seine poetische Tätigkeit aus dem Leben heraus aufnehmen. Das, kombiniert mit einer Haltung, die er selbst mit der ihm eigenen *Nonchalance* als „*pfeifdrauf*“ (Brandt 2001, 71) bezeichnet, führt auf autortheoretischer Ebene zwingend zu einem Widerspruch. Ein Autor, der formal sterben, aber inhaltlich das Leben feiern will, hängt in einer Zwischendimension fest. Das wirkt sich dementsprechend auf das Werk aus, das über diese instabile Autorposition definiert wird.

Das Autorkonzept, das die Rezeptionsästhetik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwirft, ist mit einem neuen Subjektbegriff verbunden, der sich Ende der 1960er Jahre im Poststrukturalismus herausbildet. Das neue Subjekt schöpft nicht mehr aus seinen eigenen Erfahrungen sondern ist nur mehr ein Sammelpunkt von Zitaten und Verweisen auf Erfahrungen, die ihm vorangehen, wie der Barthes-Experte Carlo Brune



feststellt<sup>105</sup> (vgl. Brune 2003, 146). So ist auch der Autor niemand mehr, der aus sich heraus Neues generiert, sondern jemand, dessen Schreiben zur reinen Kompilation und Zitation geworden ist (vgl. ebda). Die Figur des Autors tritt damit hinter dieses Netzwerk zurück und hinterlässt eine Leerstelle. H.C. Artmann arbeitet in seinem poetischen Rollenspiel mit dieser Leerstelle, er füllt sie sporadisch aus mit Auftritten des Autor-Ichs.

Michel Foucault sucht im Zusammenhang mit dieser Abwesenheit des Autors die Text- und Metatextphänomene zu erklären, die im Stande sind, jene Orte und jenen Platz einzunehmen, an denen die Funktion des Autors ursprünglich deutlich war und die nun Leerstellen darstellen (vgl. Foucault 2003, 234). Allerdings nimmt er Barthes' Ansatz gegenüber eine kritische Position ein, weil er über diese Text- und Metatextphänomene zu zeigen vermag, dass der Autor als solches nie ganz abwesend ist. Der Autorname und die Erfassung der Art und Weise, wie ein Sprechakt gestaltet sein muss, der „zu sagen gestattet, das ein Werk vorliegt“ (ebda), sowie die Frage danach, wem der Text eigentlich gehört, stehen für Foucault im Mittelpunkt der Analyse. Zusätzlich dazu betrachtet er die Zuschreibung eines Textes zu einem identifizierbaren Autor und die Position des Autors im Buch (s. auch Gerard Genettes spätere Beschreibung para- und epitextuelle Einschübe), seine Position in verschiedenen Diskurstypen (Foucaults Beispiel ist der philosophische Diskurs) und in einem diskursiven Feld (das heißt in dem, was auch Bourdieu später als Feld beschrieben hat)

Im Prinzip wehrt sich Foucault gegen das naive Ignorieren all der oben genannten Phänomene, das auch außer Acht lässt, dass das Verschwinden des Autors eine diskursive Praktik (vgl. ebda, 237) und ein gewolltes Spiel mit der Rezeption ist. Foucault konzentriert sich auf das Verhältnis von Text und Autor und auf „die Art, in

---

<sup>105</sup> Brune, C.(2003): Roland Barthes. Literatursemiotologie und literarisches Schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 146

der der Text auf jene Figur verweist, die ihm [das heißt dem Text], zumindest dem Anschein nach, äußerlich ist und ihm vorausgeht“ (ebda, 238). Hier ist der Aspekt der Gerichtetheit von besonderem Interesse, da er impliziert, dass der Autor jemand ist, der zwar vor dem Text da war, auf den der Text jedoch auch verweist. Wir haben es demnach mit einer sprachlichen Geste vom Text ausgehend in Richtung Autorfigur zu tun. Die Geste wiederum ist, wie bereits ausgeführt, eine ästhetische Technik, der Artmann große Bedeutung zuschreibt und die ein konstitutives Element seiner Ästhetik ist. Artmann stellt hier ein gutes Beispiel für eine postmoderne Autorschaft wie Foucault sie versteht dar, denn der Autor manifestiert und stabilisiert sich erst durch die Geste. Er wird gleichsam in einer Reaktion seiner Schöpfung vom Text verortet.

Im Gegensatz zu Foucault gibt es bei Roland Barthes keinen *Apriori*-Autor mehr, denn der moderne Autor nimmt poetologisch keine Autorschaft für sich in Anspruch: „[D]er moderne Skriptor [...] hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege [...]“ (Jannidis, Lauer, Martinez 2000, 189). An diesem Unterschied wird die Grenzposition offensichtlich, die Artmann im Graubereich zwischen Moderne und Postmoderne bezieht. Das demonstrative Ich-Bewusstsein des Autors Artmann ist zu stark, um nicht in den Texten aufzuscheinen. Auch wenn es sich um Masken handelt – es ist Artmann wichtig, ‚ich‘ zu sagen. Als Beleg kann die folgende Zahl gelten: in dem Gedichtzyklus *Aus meiner Botanisiertrommel* (SG 545 – 611) taucht in 25 Gedichten von 44, also in mehr als der Hälfte, ein rollenbewährtes Ich auf. Zwischen den Rollen des Ich, das als „artmann in germania“ das lyrische Du ins Paradies „klimpert“ (vgl. ebda, 547f), als minnegetriebener „meister artmann frauenlob“ (ebda, 550) verbreitet, als atavistischer „spinner, später spund“ (ebda, 551) Natur sentimentalisch begreift oder als gedanklich

Italien bereisendes Ich Goethe persifliert (ebda, 565ff), entspinnt sich ein Textraum, in dem die Realität des Dichters Artmann lediglich in verblässenden Spuren sichtbar wird.

Bei Foucault, wie bei Artmann, steht der Text im Zentrum, wobei Foucault das Schreiben nicht als Ausdruck von etwas, sondern als selbstbezüglichen Prozess begreift, der durch den Autor eine äußerliche, das heißt außertextuelle Dimension erhält. Über die „*écriture*“<sup>106</sup> (ebda), wie er den Schreibvorgang nennt, formuliert er einen Freiheitsbegriff, der von einer permanenten spielerischen Regelüberschreitung getragen ist: „*Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das zwangsläufig seine Regeln überschreitet und so über sie hinaustritt. Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens, [...] es geht um die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet*“ (ebda, 238-39). Das Schreiben fungiert also als eine Art Portal zu einem Raum, in den sich der Autor zurückziehen oder besser: auflösen kann. Das unterstützt das Konzept eines instabilen Autors, wie ich ihn nenne, der durch seine Auflösung den Effekt des Flüchtigen schafft. Foucaults Ansatz stellt den Zusammenhang zwischen dem Spiel mit Sprache, der Grenzüberschreitung und der Funktion des Texts als Vehikel zu einem sich neu materialisierenden metatextuellen Raum her.

Die zweite Dimension des verschwindenden Autors, die Foucault identifiziert, ist die Engführung des Schreibens mit dem Tod. Ihm zufolge war das Schreiben ursprünglich über Tausende von Jahren hinweg als Möglichkeit eingesetzt worden das Leben zu verlängern und das Subjekt zu verewigen. Das Erzählen wurde als Mittel verwendet, um den Tod zu bannen (vgl. ebda, 239). Doch in der modernen abendländischen Kultur hat das Schreiben eine Metamorphose durchgemacht und präsentiert sich als Kunstform, die das „*Recht [hat], zu töten, seinen Autor*

---

<sup>106</sup> Der französische Begriff *écriture* umfasst mehrere Dimensionen des Schreibens. Er kann als Übersetzung für die deutschen Differenzierungen der Schrift, der Schreibweise, der Handschrift, des Schriftzugs und sogar der Buchung herangezogen werden.

*umzubringen*“ (ebda). Foucault konstatiert in der Engführung des Schreibens mit dem Tod ein „*Verblassen*“ (ebda) individueller Charakteristiken beim Autor. Diese Formulierung erinnert auch an den Ausdruck des ‚Verblichenen‘, eine Bezeichnung für jemanden, der das Zeitliche gesegnet hat. Blass werden, bleich werden bedeutet, dass die Konturen nicht mehr ausgemacht werden können, dass die Grenzen verschwimmen und dass man langsam vergessen wird. Dieser Prozess entspricht dem, was den modernen Autor ausmacht: seine Konturen sind verwischt, die Manifestationen seiner Individualität werden zunehmend durch die „*Barrieren, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem, was es schreibt, errichtet [...] durcheinander [gebracht]*“ (ebda). Sich als Autor zu verbergen bedeutet seine Identität von der Durchlässigkeit der Textbarrieren, oder der Mystifikationen, wenn wir an Artmann denken, abhängig zu machen.

Warum aber sollte Artmann das wollen? Sicherlich war es in seinem Sinne, dass sich die literarische Welt an ihn erinnert – dafür spricht auch sein Interesse daran, verlegt zu werden. Insofern ist seine Autorschaft der altertümlichen Version vom Erzähler, der um sein Leben redet, getragen. Was motivierte ihn also, sich dem Spiel mit dem Verblassen zu widmen, was faszinierte ihn an der Phantomhaftigkeit der Existenz? Die Figur des Verbrecherphantoms „*Fantômas*“, geschaffen von Marcel Allain und Pierre Souvestre, taucht immer wieder in Artmanns Texten auf, unter anderem in „Die Jagd nach Dr. U.“. Dort jagt das Ich, Verfasser von Berichten über Verbrecherjagden, selbsternannter Eremit (vgl. GP III, 221) und, wie so oft, Abenteurer an einer Stelle des Textes das „*Monster des Nordostens*“ (ebda, 238), einen Mörder. Selbst einem „*fledermausmenschen*“ (ebda), also einem vampirischen Monster ähnelnd, sieht sich das Ich nach einer erfolglosen Verfolgungsjagd, bei der es den Mord nicht verhindern kann, mit einer inneren Stimme konfrontiert. Diese innere Stimme ist seine

abgründige Phantasie, die das Ich in Angst versetzt. Sie scheint „aus einem zwerghaften Wesen“ (ebda, 239) des Inneren des Ichs zu kommen und drückt das Vermögen aus, sich Verbrechen bis ins Detail vorzustellen:

Ich könnte jeden Schrei nach dem vorausgegangenen Griff bestimmen [...] (ebda)

Ob Tod durch Strangulieren, Ertrinken, Erstechen etc., die Phantasie vermag die Bilder glaubhaft hervorzurufen. Das Ich ist bemüht, die Stimme, die vorgibt viele Gestalten annehmen zu können, zu bannen, und antwortet im inneren Zwiegespräch mit der schrecklich reichen Phantasie:

»[Du bist auch und vor allem] ein zauberhafter Verwandlungskünstler mit dem Arsch in steifgewordenem Schreinerleim!« [...] Aber [...] dieser magischseinsollende Spruch ging in die Binsen. Wie eine unheilige Hummel besummte mich diese vox *inhumana* [und stieg] mir jetzt aus Mund, Nase und Ohren [...] eine schwarze Gloriole des Horrors [...] (ebda)

Diese Textpassage schließt mit einem Zitat aus Allains und Souvestres „Fantômas“:

Was bedeutet das? – Nichts .. und alles! – Aber was ist es? – Nichts, aber immerhin doch etwas! und was verursacht dieses etwas? – Schrecken! (SOUVESTRE & ALLAIN: FANTÔMAS) (ebda, 240)

Der Leser erwartet geradezu einen ergänzenden Kommentar zu dieser poetologischen Auseinandersetzung des Autor-Ichs mit seiner Phantasie. Aber auch das Zitat gibt keine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem Sinn und der Struktur des seltsamen Abenteurers. Stattdessen verweist das Zitat auf das Phantomhafte des Nicht-Benennbaren, das den Schrecken verursacht. Fantômas' Vorteil ist es, nicht bestimmbar oder benennbar und damit nicht fassbar zu sein. So wie diese Figur ein Zwischenwesen und etwas Verblasstes ist, dessen Konturen nur zu erahnen sind, sind die Phantasie und Vorstellungskraft des Autor-Ichs hier als etwas Schemenhaftes und dennoch Wirkungsvolles ausgewiesen.

In dieser kurzen Stelle aus einem Text, der in Artmanns mittlerer Werkphase, im Jahr 1977, veröffentlicht wurde, kann man einen poetologischen Angelpunkt

ausmachen: Der Autor sieht im Verblässenden das Potenzial zur Verwandlung, zum Rollenspiel. Zugleich birgt dieses Potenzial einen nicht zu unterschätzenden Schrecken für das Autor-Ich. Man mag soweit gehen zu sagen: der instabile Autor Artmann findet in der Möglichkeit zu verblässen sowohl einen Ansporn zur phantasievollen Produktion als auch die Quelle existenzieller Ängste, die er zu bewältigen sucht. Insofern ist Artmann ein Autor, der das Potenzial des postmodernen Zurücktretens hinter den Text für sich genutzt hat, um im privaten Spiel des Autors mit dem Text die Monster seines Unbewussten zu konfrontieren. Sein Werk jedoch unterminiert Barthes' Konzept vom Tod des Autors. Artmanns schriftstellerische Praxis illustriert einen Umgang mit Autorschaft und Textinvolvierung, die dem nahekommt, was Foucault als *écriture* bezeichnet hat: Einem Prozess, der „auf subtile Weise [...] die Existenz des Autors [bewahrt]“ (Foucault 2003, 241). Im Folgenden soll kurz im Detail ausgeführt werden, worin diese Existenzbewahrung besteht und was sie für den Autor impliziert, da dieser Aspekt zentral für die Definition der Widersprüche in Artmanns Autorexistenz ist.

Foucault bemerkt, dass der Ansatz des verschwindenden Autors mit dem Begriff nicht vereinbar ist, da er „die Vorrechte des Autors unter dem Schutze des Apriori“ (ebda, 242) aufrechterhält. Artmanns Praxis, das Ich immer wieder im Text manifest werden zu lassen und im Interview zu verschleiern, ist ein Beispiel für dieses Dilemma am Übergang zur postmodernen Autorschaft. Die Existenz der *écriture*, der Foucault eine Doppelbedeutung als Schreibakt und als Schreibresultat zuordnet, setzt zugleich die Existenz eines Autorelements voraus, das nicht wegreduziert werden kann. Das Schreiben muss laut Foucault der Abwesenheit des Autors „einen Status verleihen“ (ebda, 241) können. Man kann sagen, dass dies in Artmanns Fall durchgesetzt worden ist, denn wenn etwas als Leitmotiv durchscheint, dann ist es die große Abwesenheit

einer dominanten, monolithischen auktorialen Persönlichkeit bei einer gleichzeitigen Präsenz eines wandelbaren Erzähler-Ichs.

In der Folge drängt Foucault auf eine Auslotung jener Textcharakteristiken, die den Autor zunehmend im „*leer gelassenen Raum*“ (Foucault 2003, 242) ersetzen sollen. Es handelt sich um den Autornamen und die Autorfunktion. In Summe beschreibt Foucault den Autornamen als vereinheitlichendes Prinzip und Instrument für die moderne Literaturkritik: „*Der Autor ist derjenige, der es möglich macht, sowohl die Präsenz bestimmter Ereignisse in einem Werk wie auch die Transformation, deren Deformationen, deren verschiedene Modifikationen zu erklären [...]. Ebenso ist der Autor das Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens – alle Unterschiede können zumindest durch die Prinzipien der Entwicklung, der Reifung oder des Einflusses reduziert werden. Weiterhin ist der Autor das, was es gestattet, die Widersprüche zu überwinden, die sich in einer Reihe von Texten finden mögen.*“ (ebda, 249) Foucault streicht dadurch vor allem die Hilflosigkeit der Wissenschaft gegenüber fehlender Kohärenz und literarischer Anonymität heraus. Tatsächlich ist uns, wie er meint, diese Anonymität „*unerträglich; wir akzeptieren sie nur als Rätsel*“ (ebda, 247).

Der Artmannforschung ist diese Befindlichkeit nicht unbekannt. Das Bedürfnis, einen Autor benennen zu wollen, führe, laut Foucault, zu „*psychologisierenden Projektionen, die man Texten angedeihen lässt*“ (ebda, 248). Dies wiederum wäre kein moderner Zustand, man kenne das bereits aus der christlichen Bibelexegese aus dem Mittelalter (vgl. ebda, 248-49). Artmanns Tendenz zur Anonymisierung seiner Person durch Vervielfachung der Figur kann insofern auch als Reaktion auf dieses Bedürfnis der Rezeption nach Nachweisbarkeit von Kontextbezügen gelten. (Ein Beispiel einer solchen psychologischen Projektion ist das zuvor angesprochene vermeintliche Urweib im Gedicht „*Descarnatio Taftlrock*“). Der getriebene Literaturwissenschaftler, aber auch

der engagierte Leser möchten unbedingt wissen, woher diese, im positivsten Sinne so bezeichneten Textwucherungen kommen, wessen Imagination sie entspringen. Die Fehl- bzw. Überinterpretationen belegen aber auch, dass es dem Widerborst Artmann ein spezielles Anliegen gewesen ist, seine Texte sprachlich oder narrativ so hermetisch wie möglich zu gestalten und gegen die Sinnbefüllung abzusichern. Womit er in der *Wiener Gruppe* ja nicht alleine war.

Foucault bemerkt, dass der Name des Autors erst verhältnismäßig spät in der Literaturgeschichte zu einem wichtigen Kriterium wurde. Es geschah zu der Zeit, als man Verantwortliche für Übertretungen im Bereich der Diskurse suchte, die im Altertum noch die Charakteristiken eines Akts hatten, der *„im bipolaren Feld des Heiligen und Profanen, des Erlaubten und des Verbotenen, des Religiösen und Blasphemischen angesiedelt war. Er [d.i. der Akt] war historisch gesehen risikobehaftetes Tun, bevor er zu einem Gut im Kreislauf des Eigentums wurde.“* (ebda, 246) Der diskursive Akt war ein Abenteuer in einem Bereich zwischen den Polen des gesellschaftlichen Moralverständnisses in christianisierten Gesellschaften. Und der Autor war eine Autorität auf dem Gebiet des Diskursiven, jemand, der einen gewissen Status der *„Heiligkeit“* (ebda, 248) beanspruchte, aber auch in gewissem Sinne ein mutiger Abenteurer war, der Risiken einging, indem er las und indem er erzählte. Lars Brandt gegenüber bekennt Artmann, es wäre für ihn ein Abenteuer, Sprachen zu lesen, die er nicht vollständig beherrschte (vgl. Brandt 2001, 124). Aber es war auch ein Abenteuer für ihn, aber besonders seine Mitstreiter aus frühen Tagen, Rühm, Achleitner und Wiener, mit der *„Heiligkeit“* eines Autors zu spielen und die Rezeption zu provozieren.

Artmann setzte sich Diskursen und der Zuschreibung zu diesen Diskursen aus, die mitunter als häretisch verstanden wurden, wie zum Beispiel in Texten, die nah am



Pornografischen vorbeischrannen (vgl. Ruthner, Im Druck). Im Grunde ist er sich dieser häretischen Wirkung von Literatur bewusst, die vor allem in ihrem Potenzial besteht, Autoritäten mittels der kleinsten Perspektivenverschiebung ins Unernstere, der Lächerlichkeit preiszugeben. So befindet Artmann, auch im Zusammenhang mit seiner Adaption von Traditionsvorbildern und mit den Themen, die in seinen Texten verhandelt werden:

Von mir sagen sie auch immer, der ist doch so unernt, das man doch so nicht sein kann?!, tiefernt soll man sein, ein Priester der Germanistik, pfui Teufel, sagt der Zauberer aus dem Wald. (Hofmann 2001, 16)

Laut Foucault ist der Autor die Einheit, die alle Widersprüche des Textes in sich vereint und er ist auch „*bestimmter Ausgangspunkt des Ausdrucks*“ (ebda, 249), der sich in allen Werken bzw. Diskursen wiederholt. Der Text trägt immer eine Anzahl von Zeichen in sich, die auf den Autor verweisen (vgl. ebda, 250). Foucault nennt diese Zeichen „*Shifter*“ (ebda) und fasst unter diesem Begriff unter anderem Personalpronomen oder Orts- und Zeitangaben zusammen. In Diskursen mit Autor-Funktion, verweisen diese Zeichen nicht nur auf einen „*wirklichen Sprecher und die raum-zeitlichen Koordinaten seines Diskurses*“ (ebda), sie verweisen auch auf eine Art „*alter ego*“ (ebda), wie Foucault es nennt – ein Subjekt in der Schwebe: „*[D]ie Autor-Funktion vollzieht sich gerade in der Spaltung selbst – in [der] Trennung [zwischen wirklichem und fiktionalem Schriftsteller] und in dieser Distanz.*“ (ebda)

Alle Diskurse, die eine Autor-Funktion besitzen, so Foucault, weisen eine „*Pluralität des Egos*“ (ebda) auf, die er in einer Analogie zur mathematischen Beweisführung illustriert, wobei er sich die Formelhaftigkeit solcher Beweisführungen zunutze macht: Das Ich/Ego des Vorworts, das zum Beispiel auf die Umstände der Entstehung des Beweises hinweist, ist nicht identisch mit dem Ich/Ego, das zum Beispiel in der Formulierung ‚ich folgere‘ im Verlauf der Beweisführung auftritt.

Letzteres Ich, so Foucault, kann als Position von jedem Individuum eingenommen werden, das „*das gleiche Symbolsystem akzeptiert*“ (ebda), wie der Verfasser. Beide dieser Ichs sind wiederum nicht deckungsgleich mit dem Ich, das schließlich über die Bedeutung dieser Arbeit, ihre Hindernisse und Resultate spricht. Foucaults Beispiel zeigt vor allem auch, dass die Autor-Funktion in ihrem Diskursgliederungsvermögen besteht, das in diesem Fall drei Ichs präsentiert, die alle drei gleichwertige Konstituenten dieser Funktion sind. Die Autor-Funktion ist „*der Grund für diese Aufspaltung der drei gleichzeitigen »Egos«*“ (ebda, 251). In anderen Worten: Sie ist das Resultat wohlüberlegter Zuschreibungen und Reaktionen auf die simultane Vielschichtigkeit von Diskursen. Die Autor-Funktion im Verständnis des Poststrukturalismus „*verweist nicht schlicht und einfach auf ein reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos Raum geben, mehreren Subjekt-Positionen, die von verschiedenen Gruppen von Individuen eingenommen werden können.*“ (ebda)

Vor dem Hintergrund einer solchen multi-individuellen Autorfigur skizziert Foucault seine Vorstellung vom transdiskursiven Autor (vgl. ebda, 252), dem er die Fähigkeit zugesteht, gleichzeitig mehrere Diskursebenen und Diskurse zu beeinflussen und von mehreren Diskursen beeinflusst zu werden. Für ihn ist offensichtlich, dass die Autorschaft nicht nur auf Bücher beschränkt ist, sondern auch auf Diskurse (etwa Theorien oder Traditionen) erweitert werden kann (vgl. ebda). Autoren schaffen mehr als ihr unmittelbar greifbares Produkt, sie kreieren mit ihrem Werk oft „*die Möglichkeit und die Formationsregeln anderer Texte*“ (ebda, 252). Ihre Textkreationen initiieren, befeuern, provozieren und beeinflussen Nachfolger und Kritiker und damit neue Diskurse. Sie machen „*Differenzen*“ (ebda) zu ihrem Werk möglich. Deshalb nennt Foucault diese Art von Autorschaft die Autorschaft der „*Diskursivitätsbegründer*“ (ebda). Das Werk dieser Autoren wird zur Koordinate für andere (vgl. ebda, 255).

In der Frage nach dem, was eine Diskursivitätsbegründung ausmacht, unterscheidet Foucault jedoch prinzipiell zwischen Rückkehr und Wiederentdeckung (vgl. ebda, 254ff) und bietet damit eine für unsere Zwecke wesentliche Bewertung des Phänomens des Neuen an. Denn Foucault versteht unter Wiederentdeckung „*Analogie- und Isomorphieeffekte, die [...] eine Figur sichtbar werden lassen, die verschwommen oder verschwunden war*“ (ebda, 255). Es handelt sich im Grunde um eine Nachahmung. Die Rückkehr, oder „*Reaktualisierung*“ (ebda) ist jedoch seiner Auffassung nach „*die Wiedereingliederung eines Diskurses in einen Bereich der Verallgemeinerung, der Anwendung oder der Transformation, die ihm neu ist*“ (ebda). Obwohl Foucault sein Argument vor allem mit Beispielen aus den so genannten harten Wissenschaften wie der Mathematik unterlegt, sind seine Ergebnisse auch für die Humanwissenschaften und die Literatur von großem Nutzen.

Foucaults Verständnis von Reaktualisierung lässt sich auch auf die Literatur anwenden. Er setzt für diese Art von Diskursivitätsbegründung voraus, dass „*es erst ein Vergessen gegeben haben [muss], [...] ein wesentliches und konstitutives Vergessen*“ (ebda, 256). So kann man etwa das geplante Verdrängen nicht regimekonformer kollektiver Narrative und kultureller Paradigmen durch die Nationalsozialisten während der 1930er und -40er Jahre in Deutschland und Österreich durchaus als konstitutives Vergessen bezeichnen, weil die nationalsozialistische Zensur mehrere Ebenen des gesellschaftlichen öffentlichen und privaten Lebens durchzog und das Ziel verfolgte, eine neue Gesinnung als neues Weltbild zu konstituieren. Diese Zensur wiederum beeinflusst die Literatur als Zäsur im kulturgeschichtlichen Fortschreiten der betroffenen Länder wesentlich und fordert geradezu eine Reaktualisierung des Vergessenen. In unserem Fall handelt es sich dabei um jene literarischen Strömungen,

die über mehr als zehn Jahre als ‚entartet‘ und unbrauchbar für die Zwecke der Nationalsozialisten abgeschrieben worden waren.

Foucault differenziert auch zwischen den qualitativ unterschiedlichen Prozessen der Wiederentdeckung und der Reaktualisierung, um zu zeigen, wie komplex das Problem der Autor-Funktion werden kann. Sein Ziel ist es, ein Schema zu entwickeln, das unter anderem das Beziehungsgeflecht zwischen den einzelnen Aspekten der Autor-Funktion und dem Kontext in synchroner und diachroner Richtung mitdenkt. Es geht ihm jedoch darum, das Subjekt, den Autor, wenn man so will, in einem bestimmten historischen Moment, in einem bestimmten Netz von Abhängigkeiten und Funktionsweisen zu untersuchen und damit der diachronen Betrachtung eine andere Dimension zu verleihen (vgl. ebda, 258f): *„[V]ielleicht sollte man auf dieses In-der-Schwebe-Lassen zurückkommen, nicht um das Motiv eines ursprünglichen Subjekts wieder zur Geltung zu bringen, sondern um die Funktionen und die Abhängigkeiten des Subjekts, die Momente, an denen es eingeführt wird, zu erfassen. Es geht darum [n]icht mehr die Frage zu stellen: wie lässt sich die Freiheit eines Subjekts in die Kompaktheit der Dinge einfügen [, ] wie kann sie von innen die Regeln einer Sprache beleben und so ihre eigenen Ziele an den Tag bringen? Vielmehr sollte man fragen: wie [...] kann so etwas wie ein Subjekt in der Ordnung des Diskurses erscheinen? [...] Kurzum, es geht darum, dem Subjekt (oder seinem Substitut) seine Rolle als ursprüngliche Begründung zu nehmen und es als variable und komplexe Funktion des Diskurses zu analysieren.“* (ebda, 259)

Für Foucault ist jeder Autor im Grunde nur *„eine der möglichen Spezifikationen der Subjekt-Funktion.“* (ebda) Im Zuge historischer Veränderungen sei die Autor-Funktion in ihrer Komplexität, ihrer Form und Existenz in ständiger Veränderung begriffen, was auch mit dem ideologischen Status des Autors verknüpft wäre. Fiktion

kann zu einer Gefahr für die Welt werden, da sie prinzipiell eine Relativierung der Realität bedeutet. Einzig über den Autor ist diese Gefahr zu bannen (vgl. ebda, 259). Für Foucault erfüllt der Autor daher vor allem eine Funktion: *„[I]n einer Welt [...], in der man nicht allein mit seinen Ressourcen und Reichtümern ökonomisch erfährt, sondern auch mit seinen eigenen Diskursen und ihren Bedeutungen [ist d]er Autor das Prinzip der Ökonomie in der Verbreitung des Sinns. [D]er Autor ist keine unendliche Quelle von Bedeutungen, die das Werk erfüllen, der Autor geht dem Werk nicht voraus. Er ist ein bestimmtes funktionelles Prinzip, durch das man in unserer Kultur begrenzt, ausschließt, auswählt, selegiert: kurz, das Prinzip, durch das man der freien Zirkulation, der freien Manipulation, der freien Komposition, Dekomposition und Rekomposition der Fiktion Fesseln anlegt.“* (ebda, 259f)

Der Autor ist also nicht nur Generator einer *„krebsartig wuchernden Ausbreitung“* (ebda) von Fiktion, er ist auch ihr Begrenzer. Er ist derjenige, der den Diskursen Fesseln anlegt. Damit attestiert Foucault dem Autor eine demiurgische, ordnende Funktion. Gleichzeitig wendet er sich damit auch vom Geniebegriff der Romantik ab, in der der Autor eine ingeniöse Quelle des stetig Neuen ist und erteilt der Vorstellung eine Absage, dass Fiktion jedem frei zugänglich sei und ohne zwingende Zuordnung zu einer Autorfigur in einer Kultur zirkuliere (vgl. ebda, 260). Der Autor spielt laut Foucault seit dem 18. Jahrhundert eine Rolle als Regulator von Fiktion und seine Funktion, die er bewusst oder unbewusst einnimmt, verändert sich in jedem Fall mit dem Kontext: *„Genau in dem Augenblick, in dem unsere Gesellschaft sich in einem Veränderungsprozess befindet, wird die Autor-Funktion auf eine Weise verschwinden, die es der Fiktion und ihren polysemischen Texten möglich macht, erneut nach einem anderen Modus zu funktionieren, aber stets gemäß einem zwingenden System, das nicht*

*mehr das des Autors sein wir, das vielmehr noch zu bestimmen und vielleicht experimentell zu erproben ist.“ (ebda)*

Der postmoderne Autor nach Foucault ist eine Stimme, die sich in einem Spannungsfeld zwischen dem Wunsch herauszufinden ‚wer spricht‘ und der Gleichgültigkeit darüber „*in der Anonymität eines Gemurmels*“ (ebda) entfaltet und gleichzeitig verliert. Dieser Autor hat die Charakteristiken eines individuellen Subjekts abgegeben und erfüllt seine Funktion durch, in und gleichzeitig mit dem Text. Die jahrhundertealten Fragen der Rezeption nach Originalität, Glaubwürdigkeit und Authentizität eines Autors sind kaum oder nicht mehr von Belang. Das hat Konsequenzen für die Textproduktion und das Selbstverständnis von Autoren, die Foucault zum Zeitpunkt, als er diesen Vortrag hielt, noch nicht abschätzen konnte.

H.C. Artmanns Autorgebärde ist ein Beispiel für dieses Experiment mit der Autor-Funktion. Nirgendwo in seinem Werk, seinen Interviews oder in seinem Nachlass lässt sich ein Beleg dafür finden, dass Artmann die Frage der Autor-Funktion theoretisch reflektiert hätte. Wir haben bereits festgestellt, dass sich Ansätze zu einer Poetik nur fragmentarisch oder *ex negativo* ermitteln lassen, aus dem, was an Information ausgespart oder verweigert wurde. Foucaults Betrachtungen unterstützen den bis dato noch sehr vagen Eindruck, den die Forschung von Artmanns Autorschaft als einer grundsätzlich postmodernen gewonnen hat. Besonders interessant ist dabei der Befund, dass sich die Autorfunktion in den 1960ern in einer Übergangsperiode befindet und einem paradigmatischen Wechsel unterworfen ist. Meine These ist, dass Artmann sich just in dieser Periode des Paradigmenwechsels als Autor deklariert und damit dem Widerspruch zwischen einer Progression in der Form bei einer gleichzeitigen Rückgewandtheit und einem Traditionsbedürfnis im Inhalt ausgesetzt ist. Das resultiert in der paradoxen Situation, dass der Autor formal zwar ‚sterben‘, inhaltlich jedoch sein

Überleben stetig reaktualisieren will. Im Grunde ist es kaum möglich, diesen Umstand poetologisch zu erklären, weil ein eminent hoher Grad an Selbstreflexion dazu notwendig wäre, der bei diesem Dichter nicht gegeben ist. Der einzige Weg ist also der über den Text, wobei man danach fragen muss, wie sich dieser Paradigmenwechsel konkret im Text äußert. Das nächste Teilkapitel nimmt sich dieser Frage an.

### **3.2 Der instabile Autor und die Gesten des Verbergens**

Vieles, was Michel Foucault in seiner Untersuchung anspricht, trifft auf H.C. Artmanns Gestaltung seiner Autorenexistenz zu. Nicht nur überträgt Artmann dem Leser die Verantwortung über die Richtung, in die der Text gehen kann, er schafft die für den Literaturmarkt der 1950er Jahre noch ungewöhnliche Situation, dass der Text auf den Autor verweist, der mit dem Text sozusagen zur Welt kommt. Was bei Barthes und Foucault als Bedingung des neuen Schreibens gilt, ist bei Artmann bereits poetologisch in der *Acht Punkte Proklamation* angelegt, die ihrerseits als theoretischer Text die pragmatische Funktion hat eine Dichtereexistenz, also die Autorschaft, zu definieren. Allein der hinlänglich bekannte und oft zitierte erste Satz der *Proklamation* informiert über das ästhetische Programm und verschafft zugleich dem, der ihn ausspricht, den Status des Dichters:

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man Dichter sein kann, ohne auch jemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben. (SG, 748)

Man muss zuvor nichts geschrieben haben, allein der

wunsch, poetisch handeln zu wollen (ebda)

genügt zur Selbstkür als Dichter/In. Geschickter kann man sich kaum als Schriftsteller auf dem Markt vorstellen und zugleich etablieren. Dieser Sprachakt ist als ultimative Geste der Selbstbestätigung im Werk zu werten.

Um dem Begriff der Autorschaft bei Artmann näher kommen zu können, ist es notwendig, einen Blick auf die Art und Weise zu werfen, wie sich Artmann als Autor zeigt und verbirgt. Artmanns auktoriales Selbstverständnis entfaltet sich nämlich vor allem vor dem Spannungsverhältnis dieser beiden literarischen Strategien. Eine Reihe der folgenden Beispiele, die durch die Hauptaspekte von Foucaults Ansatz strukturiert werden, unterstützen den Befund, dass das Verschwinden des Autors in unterschiedlichen hermetischen Graden für Artmann eher ein Experiment oder kollateraler Effekt seiner Schreibpraxis als eine Strategie als Resultat einer reflektierten ästhetische Überzeugung ist. Zuerst wird Artmanns Haltung zu seinem schriftstellerischen Beruf skizziert, da bereits hier Selbstbestätigung und Selbstverleugnung Hand in Hand gehen.

Im Hinblick auf den Beginn von H.C. Artmanns Dichterlaufbahn gibt es symptomatischerweise unterschiedliche Daten für das Entstehen seines ersten Gedichts. Autoren wissen sehr häufig nicht mehr, wann sie ihren ersten Text geschrieben haben, aber dieser Umstand ist von geringer Bedeutung für die Literaturbetrachtung, da deren poetischer Rahmen meist durch andere Einsichten in ihr Werk gesichert ist. Bei Artmann fehlt ein solcher poetologischer Bezugsrahmen bekanntlich und die Darstellung des Ursprungsakts seiner Dichterwerdung müsste daher besonderen Selbstdefinitionswert für den Autor haben. Stattdessen aber wird sie zum Symbol für die von ihm vehement vertretene Unwichtigkeit der zeitlichen Dimension, da Artmann am Beginn seiner poetischen Laufbahn keine Anstalten macht eine klare, chronologisch korrekte Aussage zu tätigen. Bekanntlich vertritt Artmann eine „*geschichtslose[...]*“ (Hofmann 2001, 14) Haltung und verdeutlicht damit, dass seine Ästhetik unter keinen Umständen als kontextgebunden verstanden werden soll. Ein Autor aus dem deutschen Sprachraum, der sich in der Nachkriegszeit als geschichtslos bezeichnet, hat allerdings



damit zu rechnen, dass man ihm diese Position nachträgt. Tatsächlich hat es in den 1960ern Vorwürfe aus dem politisch linken Lager gegeben, wie Artmann selbst berichtet (vgl. ebda, 170). Diese Vorwürfe basierten auf Artmanns Ansicht, mit einem Gedicht, *pars pro toto* für die Literatur, könne man nichts bewirken (vgl. ebda) und Engagement wäre lediglich ein sich wehren gegen Angriffe, also pure Reaktion auf einen Reiz, bar jeder ideologischen Überzeugung (vgl. ebda, 165). Das Element der Defensive, das auch in der Artmannschen Ästhetik, vor allem aber im Autor/Leser-Verhältnis prominent zutage tritt, ist zum Teil aus der Geschichte seiner Formung zum Autor zu erklären. Aktion und Defensive wechseln sich dabei ab, wie im Folgenden zu sehen ist.

Artmann kreierte seine Zugehörigkeit zum Dichterstand sozusagen aus dem Nichts, da ihm im Moment seines Entschlusses für eine solche Existenz weder eine vorbereitende Schulbildung noch eine bildungsbürgerliche Herkunft oder finanzielle Sicherheit gegeben war. Rückwirkend nahm er an der Darstellung seines eigenen beruflichen Entstehungsprozesses immer wieder Änderungen vor und konstruierte seine Dichterpersion, getreu seinem Vorhaben omnipotenter Dichter zu sein, in seiner Erinnerung immer neu und, aufgrund seiner fehlenden Verankerung in einem literarischen Feld, von etwaiger Kritik ungestört. Jedes Mal, wenn Artmann in Interviews über seinen *defining moment* als Dichter spricht, erzählt er tatsächlich vom Mythos seiner eigenen Schöpfung. Im Interview mit Maria Fialik gibt er an, sein erstes Gedicht wäre am 12. April 1945 entstanden:

[W]ir waren im Niemandsland. Vom Norden sind die Russen gekommen, und im Westen waren die Amerikaner. [...] Sie haben gefragt, wer Englisch redet, und ich habe aufgezeigt. [...] Ich habe gesagt, ich suche meine Eltern [und] eine Woche vorher habe ich angefangen, Gedichte zu schreiben, am 12. April 1945. [B]ei einer Rast in Hollabrunn [*Anm.: eine Woche vor seiner Gefangennahme durch die Alliierten*] traf ich ein Mädchen, etwa 16 Jahre alt [...]. Ich habe sie vielleicht einige Stunden gesehen, so geschaut und in aller Unschuld geredet. Leider! Und dann bin ich mit meiner Kompanie wieder weiter westwärts

marschiert [...]. Und auf diesem Weg habe ich bereits fünf Gedichte mit Tintenblei in ein Schulheft geschrieben. (Fialik 1998, 26-27)

Kurt Hofmann gegenüber stellt Artmann diesen Gründungsmoment seiner beruflichen Identität jedoch wie folgt dar:

Für mich war dieser letzte Kriegstag [...] eine völlig neue Welt, und da habe ich mein erstes Gedicht geschrieben. Ich hab' da ein Mädchen gesehen, ein ganz junges. Ich greif' zum Tintenblei und schreib das auf. In Hollabrunn am 11. April 1945. Begeisterung bei einer kleinen Siebzehnjährigen. (Hofmann 2001, 59)

Deutlich ist, dass es Artmann nicht um biografische, sondern um ‚atmosphärische‘ Genauigkeit zu tun ist. Beim Vergleich der beiden Aussagen fällt auf, dass sie sich was Daten und Zahlen betrifft unterscheiden: war es der 11. oder der 12. April? War das Mädchen 16 oder 17 Jahre alt? Sie weisen jedoch Konstanten auf, die Artmann hervorhebt und die die Atmosphäre des Moments seiner ersten dichterischen Äußerung wie Markierungspunkte begleiten. Da ist die Unschuld bzw. Jugend des Mädchens, da ist der Tintenbleistift als einzig notwendiges Schriftstellerutensil und der Sprachakt der Selbstdefinition als Schriftsteller, der für Artmann weit mehr als eine reine Identitätsausweisung war. Dieses Vorgehen deckt sich mit einer Komponente des Artmannschen Schaffens, die auf der Ungenauigkeit und Verschwommenheit menschlichen Erinnerns aufbaut. Der Autor kreiert damit für sich selbst eine poetologische Ausgangssituation, der das Element des Widersprüchlichen grundlegend innewohnt und mit der er sich gegenüber einer engagierten Literatur abgrenzt:

Ich bin ein Gefühlsmensch, habe aber nie geschrieben, was in mir vorgeht. Das Unbewusste schreibt aus mir. (Hofmann 2001, 14)

Im Gespräch mit Lars Brandt, geführt im Sommer 2000, kurz vor Artmanns Tod, sieht Artmann den Anfang seiner Literatur von der Gegend beeinflusst, in der er einen Teil seiner Kindheit und Nachkriegsjugend verlebt hat, dem Waldviertel in Niederösterreich:

[V]on daher kommt das alles. Es hat etwas Mythisches, das Ganze. Nicht mystisch, sondern mythisch. Es regt zu Geschichten an, Und meine ersten Gedichte habe ich da heroben geschrieben, da in dieser Gegend. Nach dem Krieg. Mit vierundzwanzig. 45, 46 – so in der Zeit. (Brandt 2001, 56-57)<sup>107</sup>

Insofern bekommt der Raum als konstitutives Element der Poesie einen Platz in der Ästhetik Artmanns eingeräumt.

Auf die konkrete Frage nach der Datierung seines ersten Gedichts lautet seine Antwort, die allem zuvor in diesem Zusammenhang Gesagten widerspricht, hier aber schließlich:

Am 15. April 1945, in den letzten Kriegstagen. (Ebda, 63)

Das Kernelement all dieser Aussagen ist, dass Artmanns Selbstinitiation als Dichter ziemlich genau mit dem Ende des Kriegs zusammenfällt, und dass seine Hinwendung zur Poesie etwas ausgesprochen Lebensbejahendes in sich trägt – nicht umsonst ist das Thema seines ersten Gedichts ein junges Mädchen!

Die Artmannforschung hat sich bis dato bei der Beschreibung des von Artmann kolportierten Moments beruflicher Selbstbestimmung auf die Nennung von Daten beschränkt und sich jeglicher psychologischer Deutung enthalten. Bei Gerald Bisinger ist vermerkt, dass Artmann bereits 1942 „*Gedichte im Stile der Annabelle Lee*“ (Bisinger 1972, 181) verfasst hat und 1943 in Russland weitere Gedichte geschrieben hatte. Auffallend ist in diesem ersten Sammelband von Aufsätzen und Kritiken zu H.C. Artmann, dass das Ereignis der Desertion, das für den Autor existenziell und damit auch ästhetisch wichtig war, komplett ausgeklammert wird. Damit wird ein wesentlicher, wenn nicht der wesentlichste biografische Ausgangspunkt für die Untersuchung der Poetologie dieses Autors unterschlagen. Jutta Zniva setzt Artmanns „*erstes (verschollenes) Gedicht, das er im Ostfront-Schützengraben geschrieben habe, mit*

---

<sup>107</sup> Vgl. auch Mayer-Proidl, J.(2008): Das mystische Waldviertel. Sagen von Horn bis Teltsch (Telc). Horn:Berger & Söhne, 1-4

1943“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 244) an, vermerkt aber, dass es noch „*eine Version [gibt], nach der sein erstes Gedicht, ein Liebespoem, 1945 entstanden*“ (ebda) sei. In der Gedichtgesamtausgabe werden die frühesten Gedichte, *abschied* und *im zimmerspiegel* (SG, 9-10) mit 1945 datiert. Und bei den Nachlassbearbeitern Marcel Atze und Hermann Böhm wird überhaupt nur Bezug genommen auf die ersten nachweislichen Veröffentlichung von Artmanns Lyrik im Rundfunk durch die Unterstützung Rudolf Felmayers 1947 (Vgl. Atze/Böhm 2006, 223).

Artmanns berufliche Positionierung als Schriftsteller im literarischen Feld erfolgt, ebenso wie der Beginn seiner schriftstellerischen Produktion, in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Ihm zufolge ist der eigentlich selbstbewusste Akt der Autorwerdung erzwungen durch die Umstände und findet statt kurz nachdem er am 11. April 1945 sein Gedicht für die Hollabrunner Müllerstochter (s. oben) verfasst hat:

Sechs Tage später war ich bei den Amerikanern und hab' als Dolmetscher Gefangenen geholfen, [...]. Die haben mich dann dort gefragt, was ich denn bin, »Schriftsteller«, hab' ich gesagt. Ich war ein Schriftsteller, der ein Gedicht geschrieben hat. Was hätte ich denn angeben sollen, Beschäftigungsloser oder Privatier oder Kriegsteilnehmer oder Deserteur oder zum Tode Verurteilter oder Abenteurer? (Hofmann 2001, 59)

Und bei Fialik heisst es, nicht ohne ironischen Unterton:

Die Amerikaner haben mich dann nach meinem Beruf gefragt, und ich habe »Writer« gesagt. Ja, und seitdem bin ich Schriftsteller, so leicht ist das. (Fialik 1998, 26-27)

Artmanns Haltung, die demonstrierte Leichtigkeit, mit der er über seine Berufswahl spricht, gehört ebenfalls zu der Reaktion auf die ästhetische Übergangssituation nach dem Zweiten Weltkrieg, in die der frischgebackene „*writer*“ hineingeworfen wird<sup>108</sup>. So wie dieser Autor im Grunde von dem Beruf und dessen sozialpolitischen Implikationen in eine Rolle gezwungen wird und so zufällig, wie Artmann in diese Karriere aus

---

<sup>108</sup> Tatsächlich ist der Einfluss der alliierten Besetzung in Österreich zwischen 1945 und 1955 auf die Strukturen des literarischen Marktes und im Besonderen auf die Selbstregulationsprozesse des Marktes noch nicht ausreichend untersucht worden.

Mangel an anderen Existenzmöglichkeiten hineingeraten zu sein scheint, so unverbindlich geriert sich auch der Erzähler in der Folge als ein Autorsubjekt ohne Existenzanker.

Das Hervortreten einer Autorstimme dient in Artmanns Texten der Orientierungssuche und nicht der Bestätigung eines narrativen Ziels. Die Existenz eines Autors manifestiert sich bei ihm im Spiel des Sich Verbergens und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Vielfalt der vom Ich im Text angenommenen Rollen. Solange der Leser dazu herausgefordert wird, den Autor zu suchen, gibt es diesen. So zumindest scheint der Schluss zu lauten. Im Sinne der einleitend besprochenen zyklischen Annäherung an den besonderen Schwebezustand des auktorialen Ichs, befassen sich die folgenden Beispiele mit dem Moment der Auflösung des Autors in seine Wunschidentitäten bzw. Rollen.

### **3.3 Zur Ich-Referentialität bei Artmann**

Michel Foucault sucht zu beantworten, was Deleuze und Guattari in ihrem Rhizomkonzept ausklammern, nämlich die Frage, wer oder was hinter dem phantomhaften vielgestaltigen Diskursverketter steckt, zu dem der Autor geworden ist. Der Nutzen von Foucaults Ansatz besteht vor allem in der Möglichkeit nachzuweisen, dass der frühe Artmann von 1958 in seinem Autorbegriff, seinem Verständnis von Text/Autor Verhältnis bzw. vom Autor/Leser Verhältnis bereits seiner Zeit voraus war. Bei Foucault erfüllt der Rezipient wesentlich die Aufgabe der Sinnaufladung. Er beschreibt ein Verschwinden des Autors in dem Moment, in dem der Text durch den Rezipienten neu kontextualisiert wird. Dieser Ansatz wird wiederum durch einen neuen Subjektbegriff gefördert, der sich nach 1965 entwickelt hat und der das Subjekt zu einem Diskursverwalter bzw. einer Art Diskursknotenpunkt macht (hier setzt auch

Deleuze und Guattaris Rhizomkonzept an). Foucault zeigt, wie der Text auf den verborgenen Autor weist. Das Schreiben, die *écriture*, ist dabei eine selbstbezügliche Pose, die stark von dem subjektiven Bedürfnis nach Freiheit und Grenz-/Regelüberschreitung geprägt ist.

Ein plakatives Beispiel für die Art, wie Artmann mit dieser Selbstbezüglichkeit des Textes umgeht, ist im Text „Schatten wachsen nebenan“ zu finden, der im Stil der Detektivromane der 1960er verfasst ist. Die ersten Sätze der kurzen Schilderung spannungsgeladener Ereignisse rund um einen geheimnisvollen Mann lauten wie folgt:

Wer ist der science-fictionhafte schurke in diesem manuskript? [...] Wer der dunkle springende punkt? Gibt es überhaupt ein schriftstück aus meiner hand, das nicht irgendwie einer sinistren materie unterworfen ist? Besitzt nicht jedes meiner blätter seine bestimmte linke seite – eine seite, die ein gegengewicht für alle heiligkeit [...] bietet? (GP II, 306)

In der Ich-Referentialität in diesen zwischen 1968 und 1969 entstandenen Texten klingt eine Orientierungssuche des Erzählers an, wobei deutlich zu sehen ist, wie das Ich im Text sowohl auf Distanz zu sich selbst, als auch zum Autor geht. Die kurze Geschichte „Schatten wachsen neben an“, die sich als ein Ausschnitt einer Folge unerklärlicher Ereignisse und einer Verfolgungsjagd präsentiert, weist eine sehr lose, unsequenzierte narrative Struktur auf und wird vor allem durch das wiederholte Auftauchen von Fragen des Erzählers strukturiert. Der Erzählimpuls ist hier die am Anfang gestellte Frage nach der Identität des Schurken in diesem besonderen Text. Das explizit eingeführte Ich, der Erzähler, der auch der Autor ist bemerkt einen mysteriösen Mann, einen

herrn mit dem schwammigen gesicht und melone, [...] (ebda),

der durch sein Äußeres, ein Hinken, verdächtig wirkt und die Aufmerksamkeit des Erzählers erregt. Dieses Erzähler-Ich beschreibt seine eigene Position, gleich nachdem das verdächtige Subjekt als Anlass für diese kurze Geschichte etabliert worden ist:

ich sitze in der offenen veranda einer bar und lese in einem maschinengeschriebenen manuskript, das ich gestern nachts begonnen, aber nicht zu ende gebracht hatte... (ebda).

Gleich im darauffolgenden Absatz, unvermittelt und eine Szene an einem völlig anderen Schauplatz einleitend, betritt der Hauptakteur des Textes die Bühne:

... die wohnung, in die er nun eingezogen ist, besteht aus einer winzigen vorkammer [...].  
David Blennerhasset betrachtet das angegilbte wandbild [.] (ebda)

Leerstellen und drei Punkte zwischen den Absätzen, suggerieren, dass die Bemerkungen zum Ort, an dem sich dieser Blennerhasset befindet, aus dem anfänglich genannten Manuskript stammen, in dem das Erzähler-Ich gerade liest. Der Wechsel von dem Text im Text zum ursprünglichen Geschehen geschieht fließend. Kaum versenkt sich der Leser in die Schilderung des unheimlichen Hauses in Rom, Blennerhassets Aufenthaltsort, wird er durch einen jähen Ortswechsel zurück in die Haupthandlung gezogen, in der:

Die sonne [...] funkelnd durch das dichte laub der straßenbäume [fällt] (ebda, 307)

Zurück am Ort der ursprünglichen Handlung, folgt der Leser den Spekulationen des Ichs über eine „*hübsche metzgerin*“ (ebda, 308), die vor ihrer Metzgerei steht, nur um unmittelbar darauf damit konfrontiert zu sein, dass der Erzähler sich als Figur durch eine *mise en abyme* in den Text einschleust:

Der schwammige herr [...] von vorhin sah keineswegs wie der von mir entworfene David Blennerhasset aus, er glich schon eher jenen halbschattenwesen, die Blennerhasset im verlauf der sich entwickelnden geschichte umgeben werden. Blennerhasset bin ich selbst, mein sinnen und trachten ist nicht immer das unbedingt humane [...] (ebda, 309).

Damit ist das narrative Gerüst der Episodenschilderung in der Kohärenz der Verweise auf das erzählende Ich grundsätzlich in Frage gestellt. Der Leser ist konfrontiert mit einem Erzähler, der gleichzeitig der Autor eines Manuskripts ist, das wiederum eine Figur beschreibt, mit der sich der Erzähler plötzlich identifiziert. Allein dieser kurze Text besteht aus drei Ebenen, die durch ein Ich verbunden sind, dessen

Hauptcharakteristikum seine Vielgestaltigkeit ist. Durch die Rollenverschiebung zwischen bzw. Einführung von Autor und Hauptfigur, und nicht zuletzt auch von Autor und Bösewicht, wird das Beziehungsgeflecht der geschilderten Begebenheit um eine weitere Ebene bereichert und verkompliziert. Zusätzlich dazu wirkt der metatextuelle Gehalt ebenfalls destabilisierend für die Fiktion. Als zweite Diskursebene wird er durch Fragen und geäußerte Zweifel im Text eingeführt:

Wem sträuben sich nicht die haare, wenn er von den nokturnen taten der ghoulé liest... [...] (ebda, 307),

oder:

ich lege mein nicht zu ende gebrachtes manuskript [...] lustlos zur seite, was sollen mir diese artifiziellen alpträume in dieser schönen bläue des nachmittags [?] (ebda),

Aber an was denkt [dieser herr]? (ebda, 308)

und:

Was aber denkt der herr mit dem kürzeren fuß? (ebda)

Es wird deutlich gemacht, dass es nicht klar ist, wer spricht, weder dem Erzähler, noch dem hinter dem Text stehenden, realen Autor. Die Textrasterung ist nicht nur zyklisch, da sie nicht nur auf die Textebene beschränkt ist, sie ist rhizomatisch. Bei der Figur des David Blennerhasset handelt es sich um eine werküberspannende Namensmaske des Autors, nicht nur des Erzähler-Ichs in diesem Text. Wir erinnern uns an ein bereits erwähntes Zitat: In *Die Anfangsbuchstaben der Flagge* gibt sich der Erzähler als „H.C. Artmann“ und unter anderem auch als ein „David Blennerhasset“ zu erkennen (vgl. GP II, 389). Die Aufspaltung des Subjekts in reale Person, Erzähler-Ich und Ich als Figur im narrativen Gefüge ist hiermit komplett. Artmann hat die narrative Situation hergestellt und im Text thematisiert, die er für seine literarische Produktion als eminent wichtig bezeichnet. Es ist das Erzählen ohne den Ausgang der Geschichte zu kennen.



Ein Erzählen, das den Autor im Grunde mit dem erwartungsvollen Leser gleichsetzt. Der Autor wird Teil des Abenteurers, weil, so heißt es im Text,

Abenteurer [...] froh [macht] (ebda, 331).

Der Leser wiederum wird seiner Passivität entledigt und durch die Fragen aktiv in den Ermittlungsprozess miteingebunden. In Ansätzen kann man hier daher von Wolfgang Iser's ‚impliziten Leser‘ sprechen, allerdings mit der Einschränkung, dass das Ich im Text das hierarchische Gefälle von bestimmendem Erzähler und hinzugezogenem Leser aufrechterhält. Der Autor erfüllt damit in Artmanns Text die Funktion des Ordners und Diskursbegrenzers, wie Foucault sie identifiziert hat. Der Text bedarf zwar noch des Autors, da das Genre der *Mystery novel*, wie Artmann sie hier appropriiert, ohne ein ermittelndes Subjekt nicht funktioniert. Dieses Subjekt nimmt sich jedoch bereits sehr zurück und fraternisiert mit dem Rezipienten.

#### **3.4 Artmann und das Schreiben gegen das Verschwinden: Mystifikationen**

Der zweite wichtige Aspekt bei Foucault ist der Einsatz des Schreibens und im weiteren Sinne der Einsatz des Narrativen gegen das Verschwinden (das heißt den Tod) des Autors. Der postmoderne Autor ist ein verblässer Autor, seine Züge sind verschwommen. Die Bezeichnung einer Poetik des ‚Zwischen‘ (vgl. Frank, Lachmann, Sasse, u.a. 2001, 15) für so eine mystifikationsgeprägte Ästhetik, in der der Autor sich verbirgt, erhält vor diesem Hintergrund eine besondere Bedeutung. Mystifikationen sind, so Frank/Lachmann/Sasse/u.a., Kopie und Original zugleich und es ist anzunehmen, dass darin auch die Attraktivität für Artmann liegt, für den es die kulturelle Situation der Nachkriegszeit schwer gemacht hatte, sich den verschütteten literarischen Traditionen lernend zu nähern. Die jungen Autoren des österreichischen Untergrundes sahen sich durch die Umstände gezwungen, sich noch in ihrer Lernphase,

das heißt ihrer Experimentierphase, als neue Literaturschicht zu präsentieren. Die Strategie der Mystifikation ist insofern auch als Experiment noch sozusagen auszubildender Literaten zu werten, die sich in dieser Weise der Traditionen bemächtigen und zugleich offen für Neues sein konnten.

Beispiele für Artmanns Mystifikationen in der Form von Namens- und Sprachmasken schreiben ihn unweigerlich in den Kontext der postmodernen Autorschaft ein. Das Maskenspiel belegt auch, dass Artmann die Mystifikationen einsetzt, um Diskurse der Gegenwart und Vergangenheit engzuführen und seine Zugehörigkeit zu einem literarischen, festsetzbaren Kontext zu relativieren. Ein gutes Beispiel für diese Kontextrelativierung, die über den sich hinter einer Figurenmaske verbergenden Autor läuft, stammt aus der Widmung zu einer Sammlung von Epigrammata im alexandrinischen Versmaß mit dem Titel „*Vergänglichkeit & Auferstehung der Schafferey*“ (GP I, 237). Der Text ist im Jahr 1959 entstanden und in die vom Barock geprägte Werkphase des Autors einzuordnen:

XXV EPIGRAMMATA  
in teutschen *Alexandrinern* gesetzt /  
[...] an den Tag gebracht  
als eine Blüten-Lese auß denen  
POËSIEN  
teils tödtlich- / teils schäfferischen Inhalts /  
deß / dem sinnreichen Leser  
dieses Büchleins nicht mehr frembden  
Husaren am Münster zu *Toledo*  
*Hieronymo Caspar Laërtes Artmano* /  
weiland Obrister im Regimente *Estanislao V.* /  
Landgrafen zu *Campodrón* & Gurck (ebda)

Was neben dem barockisierenden Spachduktus, der Schreibweise und der visuellen Umsetzung im Faksimilestil auffällt, sind die Kursivsetzung bzw. Hervorhebung der Namen, Ortsbezeichnungen und der Versform, das Lob des Lesers als „*sinnreich*“ und

die Selbstpräsentation in der Maske des ausgemusterten barocken Soldaten, dessen Namenselemente Verweischarakter besitzen. Dem Leser ist es auch hier freigestellt, die intertextuellen Verweise zu entschlüsseln und folgendermaßen zu argumentieren: „*Hieronymo*“ ist ein Hybrid aus der ursprünglich lateinischen Schreibweise des Namens „Hieronymus“ und der spanischen Version des Namens, „Geronimo“. Durch den latinisierten Namensanfang wird einerseits der historisierende Aspekt betont. Die Veränderung der Endung, die den Namen zu einem in dieser Schreibweise unüblichen Namen macht, verweist andererseits auf eine Engführung von historischem und modernem Diskurs, die Artmann hier vornimmt. Denn der Name erinnert an den Namen des in die Populärkultur des 20. Jahrhunderts eingegangenen Apachenhäuptling Goyathlay, genannt Geronimo<sup>109</sup>. Dieser hatte sich in der Kultur der Ureinwohner Amerikas durch seine furchtlose und radikale Kriegsführung gegen die weißen Kolonialisten des 19. Jahrhunderts mythischen Heldenstatus erworben. Der Schlachtruf „*Geronimo!*“ wird seinen Kriegern zugeschrieben und wurde in Hollywoodfilmen der 1940er und -50er verewigt. Es ist wahrscheinlich, dass Artmann, ein begeisterter Kinogänger<sup>110</sup>, mindestens einen dieser Western gesehen hat. Aus dem Zweiten Weltkrieg ist außerdem überliefert, dass amerikanische Fallschirmspringertruppen diesen Schlachtruf übernommen haben.<sup>111</sup> Auch dadurch könnte Artmann mit diesem besonderen Ausruf bekannt geworden sein, da er nach Kriegsende für die amerikanische Besatzung als Dolmetscher tätig war und eine Affinität für emotive Äußerungen aller Art hatte, wie K. Reichert in seinem Zettelkasten zu Artmann erläutert (vgl. BO, 381-

---

<sup>109</sup> Vgl. Weiser, K. (2010): NATIVE AMERICAN LEGENDS. Geronimo - The Last Apache Holdout (<http://www.legendsofamerica.com/na-geronimo.html>) (Juli 2010)

<sup>110</sup> „*Ich war sehr scheu [...]. Ich bin lieber ins Kino gegangen und habe mir Abenteuerfilme angeschaut.*“ (Hofmann 2001, 47)

<sup>111</sup> Nach dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg erlangte der Ruf Bekanntheit durch seine Verwendung durch amerikanische GI's, die ihn, inspiriert durch den Western „Geronimo“ (Paramount Pictures 1939, R.: Paul Sloane), bei ihren Absprüngen in feindliches Territorium als Motivationsruf anwandten. - Vgl. Howard, E.: Paramount's 1939 western GERONIMO ... a forgotten movie with a giant legacy. (<http://www.b-westerns.com/geronimo.htm>) (Juli 2010)

388). Artmanns Affinität zu soldatischem Heldentum wider Willen und wider aller Umstände wird nicht nur in komplexeren intertextuellen Verweisen wie diesem offensichtlich, das belegt zum Beispiel das Vorhandensein populärkultureller Abenteuerromane in der Nachlassbibliothek, wie etwa George MacDonald Frasers *Flashman at the Charge. From the Flashman Papers 1854-1855*.<sup>112</sup> „Brigadier-General Sir Harry Paget Flashman VC KCB KCIE“, die Hauptfigur der pseudohistorischen Romanreihe, ist als typischer viktorianischer Soldat beschrieben und ist dennoch ein Anti-Held *par excellence*. Sein Verhalten, das dem militärischen Ethos gar nicht gerecht wird, lässt ihn brutal und ungerecht gegenüber den sozial Schwächeren und als Spieler und Trinker moralisch zweifelhaft sein. Er stürzt sich in Abenteuer, sucht oft das Risiko und bleibt am Schluss dennoch immer der Gewinner. Das Glück ist ausnahmslos mit ihm, seine Gerissenheit rettet ihn immer wieder. Flashman ist gleichsam der Phänotyp des *picaresken* Abenteurers aus der Zeit der Industrialisierung, und man kann davon ausgehen, dass die Mischung aus Abenteurergeist, Glück, einer gewissen Feigheit und dabei ausgespielter Listigkeit für Artmann als ideale Rollencharakteristiken gegolten haben.

Die Soldaten- und Heldenmaske, besonders die des barocken Soldaten, wird von Artmann über den Zeitraum von ca. 8 Jahren (zw. 1959 und 1967) vermehrt aufgesetzt. Es zeichnet sich jedoch zunehmend ein Wandel in der Haltung zu dieser Maske ab, was zugleich als erste nachvollziehbare auktoriale Entwicklung bei Artmann gelten kann. Ist der Soldat bei Artmann 1959 noch Abenteurer und Held, holen die wertenden, kritischen Reflektionen über die Jahre auch diese Maske ein und führen zu ihrem graduellen Verschwinden. Zwischen dem Text *Von denen Husaren und anderen Seiltänzern* von 1959 bis zu dem Text *Grünverschlossene Botschaft* aus dem Jahr 1967

---

<sup>112</sup> Fraser, G.M. (1976): *Flashman at the Charge. From the Flashman Papers 1854-55*. London: Pan Books [Sign.A 269431]

legt das Ich die Abenteuer- und oftmals freischärlerische Heldenmaskierung ab und sieht sich mit surrealistischer, aber auch expressionistischer Kriegsmetaphorik konfrontiert:

Und träumt dir also, es rief das vaterland und es tauchten die längst schon vergessenen monturen aus urnen und gräbern [...] und brennten die arsenale der kunst und der liebe im feindlichen regen nuklearer geschosse, und schwankte der stiel der kornblume deines lebens in einem wind [...] – dann bewaffne dich mit der *dreißig* des mutes und geh durch die feuer und schieß dir den weg frei, versuch zu erwachen! (GP II, 201)

Der Mut soll nunmehr zur Erlangung der Freiheit eingesetzt werden. Artmanns Umgang mit dem Krieg wird in unterschiedlichen Haltungen des Autor-Ichs deutlich, die die Betonung besonders auf das Abenteuerliche bzw. das Abgründige und Grausame des Krieges legen, ohne jedoch den seltsam distanzierten, unempathischen Standpunkt zum Geschehen aufzugeben. Selten sind es genuine Warnungen vor der anti-zivilatorischen Kraft des Krieges. Die Maskierungen für das Ich im Text sind meist abenteuerlich kühn, wie für den barocken Söldner „*Artmanno*“ (GP I, 64) in *Der Aeronautische Sindbart*, der sich aus dem ruhmreichen Kriegsdienst für mehrere Herren zurückgezogen hat und nun als Montgolphières-Fahrer im Stil Grimmelshausens Abenteuer in einer undefinierten Nachkriegszeit lebt. Auch noch in der Neuauflage der Husarenmaske von 1989, *Von einem Husaren, der seine guldine Uhr in einem Teich oder Weiher verloren, sie aber nachhero nicht wiedergefunden hat*, ist der Husar ein Held, wenngleich auch ein ironisierter, der charakteristischerweise etwas aus seinem Besitz verloren hat.

Die Heldenfiguren in Artmanns Werk sind meist Schablonen, ihre Aufgaben und Taten sind oft phantastisch, wie in den Schauerromanen und den Szenerien, in denen die vielgestaltigen Detektivfiguren oder die diversen Hauptfiguren aus der Abenteuerliteratur der vergangenen zwei Jahrhunderte (zum Beispiel *Captain Nemo*) auftreten. Als popkulturelle Signale sind sie oft lächerlich (vgl. Franz Zappa in *Frankenstein in Sussex*) und können es kaum mit den Helden früherer Zeiten aufnehmen

(vgl. die Figur des René de Clavigny in „Flieger, grüß mir die sonne“, GP III, 38). Sie werden gemessen an ihrer Kühnheit, ihrer *coolness*. Artmanns Verdikt ist:

Kühne helden des tonfilms sind nicht halb so kühn wie kühne helden des stummfilm. (GP III, 159)

Ein Schluss, der auch suggeriert, dass die Sprache bzw. die Versprachlichung von Posen und Akten der Kühnheit der Qualität dieser Akte und Posen einiges nimmt. Was im Einklang mit Artmanns Theorie des poetischen Aktes ist, der ja durch zweite Hand nicht vermittelbar ist (vgl. SG, 748). Bei Artmann müssen sich die Helden dem Schrecken stellen, den ihre unwirtliche Umwelt bzw. das Phantastische für sie bereitstellt. Ihre einzige Aufgabe, aber auch ihre einzige Charakteristik ist es, tapfer zu kämpfen. Wofür wird nicht näher ausgeführt – meist jedoch sind die Helden junge, unabhängige *Gentlemen* (vgl. „Dracula dracula“, GP II, 16X) und damit befasst, sich aus einer unangenehmen Situation freizukämpfen, sei es aus den Fängen eines weiblichen Monsters (vgl. GP II, 330), oder aus dem Bannkreis des Grafen Drakula. Selbst die Persiflage eines Helden, der französische Frauenheld und Hochstapler René de Clavigny, setzt sich der Lebensgefahr aus, um aus einem unangenehmen Erklärungsnotstand zu entkommen (er war kurz davor, eine weiterreichende Beziehung mit einer Frau eingehen zu müssen). Im Grunde sind diese Heldenfiguren mehr ein Symbol für etwas, als eigentlich handelnde Figuren. Sie sind das Symbol für das Überleben und das Streben nach Freiheit im Werk.

Artmanns Werk ist angelegt als ein einziger Sabotageakt jedweder formaler Zwänge und Beschränkungen. Sowohl in der Haltung als auch im Werk zeigt sich eine eigentümliche willkürliche Widerständigkeit, die erst bei dem Versuch das Werk als etwas Totales zu sehen an die Oberfläche gerät. Die Vorherrschaft der Kürze und der Verkürzung ist in allen Werkbereichen zu finden. Als exemplarische Beispiele mögen hier die filmimitierenden Leerstellen (*cliff hangers*) und die narrative Raffung in der

Schauerromanpersiflage *dracula dracula*, die fragmentarischen „*versuch[e]*“ aus Artmann, *H.C., Dichter* (GP IV, 91-113), die *Register der Sommermonde und Wintersonnen* und die Einakter und Montagen mit Konrad Bayer gelten, die immer wieder auf die Pose, die Geste und den poetischen Akt zurückzuführen sind. Aber auch die avantgardistischen formalen Grenzüberschreitungen, etwa die zahllosen Brüche mit traditionellen Gattungskonstruktionen, wie sie in den Prosagedichten der frühen Jahre, *anselm antonia und der böse caspar oder ein kleines handbuch zum mißbrauch der lasterhaftigkeit* (SG, 113-151) oder den Dialektgedichten durchgeführt werden, oder aber die Auflösung narrativer Spuren ins Nichts, wie zum Beispiel durch irreführende, verwirrende Fußnoten (*Von denen Husaren...*), sind Beispiele für Artmanns Affinität für Kürze.

Der Rückzug in die Herrschaft der Kürze im Gesamtwerk suggeriert, dass Literatur für Artmann die Bedeutung einer Fluchtmöglichkeit aus existenziellen Zwängen hat und dass das Maskenspiel für ihn eine Ausdrucksmöglichkeit des Fluchtimpulses ist. Da, wo Texte länger werden, wo sie

filmisch Einblicke geben, die dann durch Schnitte getrennt werden (Brandt 2001, 83),

wie Artmann das Prinzip beschreibt, ist die narrative Einheit durch fehlende Interpunktion außer Kraft gesetzt, wie bereits zu sehen war. Damit bedarf es keiner vereinheitlichenden Autorfigur, die die Struktur vorgibt. Das wäre Artmann laut eigener Aussage nämlich

zu schulmeisterlich (ebda).

Konsequent lässt er der Sprache freien Lauf und flüchtet sich hinter den Text, oder wie Foucault es ausdrückt, hinter die „*écriture*“, also dem Element, das die Existenz eines Autors bewahrt, obwohl Autorname und Autorfunktion den Autor selbst zunehmend ersetzen. Foucault macht jedoch deutlich, dass der Autor immer noch das Prinzip einer

Einheit des Schreibens ist und bleibt und dass der Autor seit dem Mittelalter die schwierige Aufgabe hat, als Bürge zwischen dem Heiligen und dem Profanen zu wirken. Eine Autorenexistenz ist dementsprechend abenteuerlich. Solcherart als Abenteurer, als Held seines Werkes ausgewiesen, hat der Autor stets ein *alter ego*, er ist ein vielgestaltiges Subjekt. Auch hier ergänzt Foucaults Perspektive die Deleuze und Guattaris, die diesem *alter ego* ebenfalls ein vielgestaltiges Werk zugestehen. So sind wir schließlich beim Zusammenhang zwischen der narrativen Inkohärenz im Werk H.C. Artmanns und der Aufspaltung der Erzählerfigur in mehrere Ichs angelangt.

Das Konzept von „*drei gleichzeitigen »Egos«*“ (Foucault 2003, 251) erweist sich tatsächlich als sehr nützlich für die Beschreibung des vielfachen Autor-Ichs bei Artmann. Das folgende Beispiel steht exemplarisch für so eine Form von vielfacher Ego-Präsentation bei Artmann. Es stammt ebenfalls aus dem bereits erwähnten, episodisch strukturierten Prosatext *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*. In der ersten Episode wird das Erzähler-Ich, als „*H.C. Artmann*“ in einer barockisierten Widmung vorgestellt. Der narrative Schachzug der Einsetzung des Autoreigennamens ist hier an und für sich nichts Besonderes, zumal es sich um eine formale Nachahmung eines barocken Druckwerks handelte, dessen Faksimilestil nicht ohne Probleme realisiert wurde, wie Johannes Birgfeld zu berichten weiß (vgl. Atze/Böhm 2006, 148ff). In barocken Widmungen nennt der Autor in einer Bescheidenheitsgeste seinen Namen, was Artmann auch tut (vgl. GP I, 135). Interessant wird es aber dann, wenn das Ich, als der Autor „*H.C. Artmann*“ sich mit einer Figur unterhält, die in einer erklärenden Fußnote als „*Hieronimo Caspar Laertes de Artmano*“ (ebda, 139) seine Aufwartung macht. Von dieser Figur war als auktorialer, fiktionaler Repräsentant in der Namensanalyse etwas früher, im Zusammenhang mit dem Gedicht *Vergänglichkeit & Auferstehung der Schafferei*, schon einmal die Rede. Doch nicht nur da taucht ein



gewisser „*Artmano*“ auf. Denn bereits in dem dieser Sammlung vorangehenden Textzyklus *Der Aeronautische Sindtbart* begegnet dem Leser, wie ebenfalls schon erwähnt, ein „*señor Artmanno*“ (ebda, 64). Man beachte die unterschiedliche Schreibung, die auch auf die minimalen, aber doch vorhandenen Differenzen zwischen den Figuren verweist.

Wie im Text „Schatten wachsen neben an“ betreibt Artmann ein Vexierspiel und schiebt die narrativen Ebenen übereinander, indem er hier die Grenzen eines Prosatextes in Richtung seiner Gedichte verwischt: der reale Autor tritt hinter das Autor-Ich aus der Widmung im Prosatext zurück. Dieses Widmungs-Ich schiebt sich wiederum hinter die Figur des barocken Husaren ähnlichen Namens und befindet sich mit diesem im Informationsaustausch. Die Masken, die Artmann aufsetzt bzw. die Rollen, die er in seiner eigenen Fiktion übernimmt, interagieren auf Textebene miteinander. Diese Strategie entspricht dem, was Foucault als auktoriales Versteckspiel beschrieben hat, bei dem nicht nur die Barrieren zwischen Gattungen, sondern auch zwischen den Figurenidentitäten aufgehoben werden.

Der fließende Übergang von einem Status zum nächsten zeigt sich nicht nur im Maskenspiel der Autorfigur. Er wird auch in der Art wie Artmann Metaphern anwendet reflektiert. In der autobiografisch präsentierten Fiktion „*Curriculum vitæ meæ*“ (GP III, 123) wird ein „*metaphorisches Selbstporträt*“ (Schuster 2008, 234) geboten, in dessen Rahmen Artmann seine Lebensstationen in verschiedener Gestalt, als Tier, Mensch oder Pflanze durchläuft. Die metamorphische Geste betrifft nicht nur die Gestalt des Autors, sie durchwächst das gesamte Werk. Artmann lässt seine Figuren oft und grenzenlos ihre Gestalt ändern, von Mensch zu Tier („Ein Wesen namens Sophia“, GP II, 330), von Tier zu Mensch (zum Beispiel der Bär Rufus, GP I, 94), von Pflanze zu Mensch (vgl.

Mann oder Frau als brennender Dornbusch, vgl. GP II, 197), sogar von unbelebter Natur zu belebter (vgl. GP II, 145; GP IV, 26).

In der Kulturgeschichte ist die Metamorphose mythologisch oder ätiologisch konnotiert, bei Artmann hingegen ist sie als ästhetische Strategie und als Geste zu werten, die jeder ontologischen Bedeutung entbehrt. Sie erlaubt vielmehr die Umsetzung der Ästhetik, die zu einem instabilen Autor gehört. Denn für Artmann geht es nicht um die Betonung der Maskierung als ästhetischem Kunstgriff, sondern um die Betonung der fließenden Grenzen der Existenz und die Betonung der Möglichkeit solcher existenzieller Grenzen in Bewegung. Es geht ihm, um mit Foucault zu sprechen, um die Betonung der Möglichkeit des „*shifting*“. Die Sprache ist sein Werkzeug, um diesen Zustand überhaupt herzustellen. Erst durch die sprachliche Pose gewinnt Artmanns metasprachliche Pose, die Autor-Pose, Bedeutung. Erst durch die Kunst wird er sozusagen zum Menschen. In „*Curriculum vitae meae*“ heißt es dementsprechend:

meine eigentliche menschwerdung vollzog sich erst später nach den ersten kinobesuchen  
(GP III, 123)

Die Existenz des *alter ego* ist sozusagen das Prinzip, das dem Autor-Ich erst ermöglicht Mensch zu sein.

### **3.5 Der instabile Autor als Diskursivitätsbegründer**

Wir haben gesehen, dass der vielgestaltige Autor bei Foucault als „*Diskursivitätsbegründer*“ (Foucault 2003, 252) die Funktion hat Neues zu schaffen, wobei das Neue als Nachahmung und Reaktualisierung enttarnt wird. Artmann ist insofern als Diskursivitätsbegründer zu bezeichnen, als er einerseits eine Vermittlerrolle einnimmt, in der er dem literarischen Untergrund im Nachkriegsösterreich Texte zuführt und Impulse setzt. Seine tatsächliche Funktion als Diskursivitätsbegründer im Sinne

Foucaults erfüllt er jedoch durch seinen Einfluss auf den Kreis der Wiener Gruppe während der frühen, experimentellen Phase, in der er maßgeblich an der Formung der „erweiterten Poesie“ (Rühm 1967, 13) und des literarischen „*inventionismus*“ (vgl. ebda, 14) beteiligt war. Aber auch seine Reaktualisierung des Dialekts als ein Register, das für die moderne Dichtung zu entdecken war, zählt dazu. Schließlich, und das sucht diese Arbeit über die proteische Autorschaft zu belegen, ist auch Artmanns Spiel mit der Autorschaft als Begründung neuer Diskurse zu verstehen. Österreichische Autoren, wie Franzobel, Anselm Glück oder Ferdinand Schmatz, um nur einige zu nennen, sind in ihrem Werk von der einzigartigen auktorialen Haltung Artmanns zwischen mehreren *alter egos* beeinflusst. Artmanns wuchernder Stil, die rhizomatischen Verknüpfungen zwischen seinen Texten und zwischen Text und Kontext, die ironische Selbstpräsentation als Maskenträger in Fiktion und Realität und nicht zuletzt die Instabilität der Autorfigur hat ihre Spuren in der österreichischen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts hinterlassen. Man denke nur an die im ersten Kapitel genannten Texte, die Artmann direkt gewidmet sind. Klaus Reichert sieht Artmanns Erfolg als Diskursivitätsbegründer darauf basieren, dass er „*keine Richtung verfolgte, keine Prinzipien verkündete, außer solchen, die im nächsten Gedicht wieder aufgelöst werden konnten*“ (Hofmann 2001, 209). Die rhizomatische Qualität von Autorschaft und Werk machen Artmann zu einem „*Shifter*“, einer ästhetisch variablen Autorfigur, deren poetische Vorgaben an die Idee der Vielgestaltigkeit geknüpft sind.

Der poetische Diskurs ist „*ein Spiel[...], an dem nur »Quasi-Diskurse« beteiligt sind*“ (ebda, 250). Das Vermögen, Situationen oder, in Artmanns Fall, Atmosphären auf eine Diskursebene zu ziehen, auf der alternative Wirklichkeitsszenarien darstellbar werden, ist das Attraktive für Autoren, die, wie Artmann, nicht an der Abbildung der Realität interessiert sind. Das postmoderne Ich ihres poetischen Diskurses ist

wandelbar, es kann sich nach Belieben in oder außerhalb des Textes positionieren, ohne die Ebene des Poetischen zu verlassen, wie die Textbeispiele oben belegen. Die Autor-Funktion „kann gleichzeitig mehreren Egos Raum geben, mehreren Subjekt-Positionen, die von verschiedenen Gruppen von Individuen eingenommen werden können“ (ebda, 251). Artmanns Textstrukturen fördern diese Raumschaffung. Nicht nur weisen seine Texte viele Verschiedene Subjekte auf, die sich alle über das Ich im Text identifizieren, aber verschiedene Rollen spielen. Der Raum wird auch gefüllt durch Diskurskonglomerate, wie besonders die Gedichte seiner formal experimentellen Phase belegen. Als exemplarisches Beispiel sei das Prosagedicht „Kleine Percussionslehre“ von 1956 genannt. So wie in den bereits diskutierten Prosabeispielen, etwa in den *Nachrichten aus Nord und Süd*, mischt sich hier Tendenziöses mit Bruchstücken narrativer Stränge aus der Prosa, Versatzstücke eines persönlichen Erinnerungsdiskurses werden kontrastiert mit ironischen, teils subversiven Äußerungen. Die dadurch entstehenden Diskurskonglomerate sind durch nichts anderes geeint, als durch lautbildliche Assoziationen und, in narrativer Hinsicht, durch das Pronomen „er“ bzw. durch die Quelle – den Autor, auf den an einer Stelle Bezug genommen wird:

eine schöne, hölzerne blüte.

die eichel ist die frucht des eichbaumes.

die eifersucht ist eine verderbliche leidenschaft.

die sense, die schaufel, die harke und der pflug werden von

alters her zu den landwirtschaftlichen geräten gezählt.

der hunger dieses menschen schien sehr groß zu sein.

sie riefen bravo als sie seiner ansichtig wurden.

[...]

man grüßt mit servus oder grüß gott.

wer seine strupfen einwärts trägt, ist ein gentleman.

[...]

das dienstmädchen seiner schwester half ihm aus seiner joppe.

bitte, danke, schiller, goethe, nichtsdestoweniger

[...]

er war gesund wie der fisch im wasser.

er lobte mich über den grünen klee

[...]

(SG, 311)

Dieses und die anderen bis jetzt gebrachten Beispiele aus Artmanns lyrischem und prosaischem Werk haben gemeinsam, dass sie gestisch wirken. Das heißt, dass in ihnen keine faktischen Aussagen über den Kontext gesetzt werden, sondern dass in rhizomatischer Weise signalähnliche Verbindungen zum Kontext geknüpft werden. Ein Umstand, der für eine große Anzahl von Texten aus Artmanns Werk gilt, ist die Abwesenheit einer kohärenten narrativen Struktur. Eine Einheit wird oft nur durch die Tatsache gewährleistet, dass es einen zuschreibbaren Autor gibt, der unter dem Namen H.C. Artmann veröffentlicht. Damit lässt sich Artmann nicht in letzter Konsequenz auf das postmoderne Verschwinden des Autors ein und bietet der Rezeption immer einen Anhaltspunkt zwischen schematischer Autorrepräsentation und metafikционаler Existenz.

Foucault konstatiert, dass der Autor ein spezieller, kontextgebundener Ausdruck eines überindividuellen Autorkonzepts ist und dass der historische Kontext demnach eine Rolle spielt. H.C. Artmanns explizit ausgedrückter Ahistorismus (vgl. Hofmann 2001, 14), der sich auf das Unbewusste als Einfalls- und Ideenlieferanten stützt, sowie seine ausgeprägte Widerborstigkeit in jeder theoretischer Auseinandersetzung mögen motiviert sein von dem Unwillen als Autor, seine Rolle als ursprünglicher Begründer von Diskursen aufzugeben. So fordert es auch Foucault vom postmodernen Autor stellvertretend für die neue Literaturtheorie (vgl. Foucault 2003, 259). Sich als geschichtslos zu präsentieren und das auch in den Texten durch Struktur und Inhalt durchzusetzen, so wie Artmann es tut, mag als Schutz gegen den Verlust einer dichterischen Haltung gelten, durch die noch „*von innen die Regeln einer Sprache belebt werden können*“ (ebda). Die Instabilität des Autors Artmann besteht dabei in

seinem Unvermögen, den sozialpolitisch und historisch motivierten Paradigmenwandel in der Autorfunktion nach 1945 zu akzeptieren und seine Poesie der

Sehnsucht, rückwärtsgewendet (GP IV, 127)

poetologisch zu konservieren oder theoretisch explizit zu verankern. Zu komplex gestaltet sich die neue Autorschaft und zu feindlich gestaltet sich der Markt in den 1950er Jahren für Einzelkämpfer Artmannscher Prägung (vgl. Hofmann 2001, 209), um mit einer Poetik selbstbewusst aufzutreten, die von den schwer vereinbaren Pfeilern des  
steten Experiment[s] (ebda, 29)

bzw. der Sehnsucht nach dem Unbestimmten getragen werden. Als Konsequenz werden vom Dichter Artmann alle Kontinuitäten seiner über 50 Jahre dauernden schriftstellerischen Praxis offiziell negiert. Bevor sich das nächste Unterkapitel damit beschäftigt, welchen Einfluss dieser Umstand auf Artmanns konkrete Annäherung an literarische Traditionen hat, seien die wichtigsten Ergebnisse dieses Kapitels kurz zusammengefasst.

Die Betrachtung von Artmanns Werk auf der Folie von Deleuzes und Guattaris Rhizomkonzept hat gezeigt, dass das Werk keine lineare, sondern eine *Clusterstruktur* aufweist. Damit ist das Prinzip der vieldimensionalen Verästelungen gemeint, wie etwa die intertextuellen Verweise von einem Text zum anderen. Als Beispiel hierfür wurden unter anderem die Namensmystifikationen in der frühen Prosa in Barockmanier aufgeführt. Die *Clusterstruktur* zeigt sich auch in den Realitätssignalen, wie den Verweisen auf Personen aus seinem Umfeld oder seinem historischen Kontext, wie etwa Rudi Dutschke in *Nachrichten aus Nord und Süd*. Da das Figurenpersonal in Artmanns Werk nie herkömmliche narrative und Plot-formende Funktionen erfüllt, sondern durchwegs als Schablonen und Knotenpunkte für Diskurse und Laute

verwendet werden, sind die Verbindungen zwischen ihnen, wie alle Verästelungen zwischen stilistischen, inhaltlichen und formalen Aspekten mehrerer Texte unter dem Gestenbegriff zusammengefasst worden. Die Geste ist, wie bereits gezeigt wurde, ein zentrales Element der Ästhetik Artmanns. Bei der Beschreibung struktureller Werkmerkmale ist der Eindruck entstanden, dass sich die instabile Autorfigur, die uns Artmann vorsetzt, durch die Geste abstützt, da die rhizomatischen Diskursknotenpunkte, als die sich das Ich präsentiert, durch das Geflecht von Gesten verbunden sind.

Doch das ist nicht die einzige Funktion der Geste. Auch Artmanns Selbstverortung in literarischen Situationen verläuft über Gesten. Geste, Pose und Haltung werden im Autor-Ich aufgelöst und dementsprechend synonym gesetzt. Bereits in der *Proklamation* sind der „*poetische act*“, die „*alogische geste*“ und die Pose eins (vgl. SG 748-49) und Artmann nimmt es in Interviews und poetologischen Kommentaren auch nicht genau mit der begrifflichen Differenz. Fakt ist jedenfalls, dass das Begriffsamalgam dieser mehr oder weniger performativen Phänomene das Werk zusammenhält. Es ist der Aspekt, der dem Unrubrizierbaren letztendlich die Ordnung verschafft. In diesem Sinn ist auch die Rückbindung Artmanns an ästhetische Traditionen der Vergangenheit als Geste zu verstehen, die die Diskursknotenpunkte, als die sich das Ich präsentiert, verbinden. Der letzte Teil dieses Kapitels befasst sich mit diesem besonderen auktorialen Verhalten, das dem proteischen Rollenspiel ähnlicher als allen anderen Arten der literarischen Traditionsrezeption ist.

#### 4. DER „SURREALE ROMANTIKER“ – DER INSTABILE AUTOR UND DIE LITERARISCHEN VORBILDER

Normalerweise erschließen sich Zugänge zum Werk eines Autors auch über dessen Rückbindung an Traditionen. Die Autoren adaptieren ästhetische Ansätze vergangener Zeiten, gemeinden sie in ihren gegenwärtigen Kontext ein, verwenden Versatzstücke aus bereits bestehenden Werken, formen um, formen neu, aber immer in Reverenz gegenüber der Tradition, die ihnen ihre eigene ästhetische Stabilität verleiht.

In H.C. Artmanns Fall wird Tradition nicht als stabilisierender Faktor verwendet, sondern als Mittel, um die Pose des Autors, wie Klaus Reichert sie beschreibt (vgl. SG, 755), in der Schwebelage zu halten. So wie die „*Worte als Poseure*“ (ebda, 751) fungieren, werden Traditionen zu Posen. Reichert sieht dieses Verhalten als „*Akt der Verweigerung des Bestehenden und als Akt der Restitution aufgebener, nicht zu Ende gedachter Möglichkeiten*“ (ebda, 752) und gesteht Artmann damit implizit die Fähigkeit zu, „*die Dialektik von Vergangenen und Zukünftigen begriffen [zu haben]*“<sup>113</sup>, wie Gisela Dischner in ihrem erhellenden Aufsatz über „»Poesie = Gemüths-erregungskunst««. Frühromantik und Surrealismus“ es ausdrückt. Dischners Ansatz kommt dem Zweck dieser Arbeit sehr entgegen, da sie die Verbindung der Romantik mit den nachfolgenden ästhetischen Tendenzen an „*Wahlverwandtschaften [und] „Spuren“-Protokolle[n]*“ (ebda) festmacht.

Die „*Spurenprotokolle*“, die Dischner anlegt, sind für die Betrachtung der Artmannschen Form der surrealistischen Romantik sehr praktisch, da sie sich auf qualitative Zusammenhänge im Umgang des Einzelnen mit der Realität und den Sinnen konzentrieren. Bei Artmann nach explizit ausgewiesenen Traditions Vorbildern in Form

---

<sup>113</sup> Dischner, G., Faber, R. (Hrsg.) (1979): *Romantische Utopie – Utopische Romantik*. Hildesheim: Gerstenberg, 324



von Personen oder Schlüsseltexten zu forschen ist müßig. Bis auf Hinweise auf eine starke Affinität zum Surrealismus, der in der österreichischen Nachkriegszeit vom literarischen Untergrund als antagonistische ästhetische Haltung zur Wiederaufbauästhetik propagiert wurde (vgl. Bisinger 1972, 19), und gelegentliche emphatische Bekräftigungen seiner romantischen Natur (vgl. Brandt 2001, 109) gibt uns Artmann keine konkreten Anhaltspunkte für seine ästhetische Verwandtschaft zu den von ihm als Vorbilder ausgewiesenen Bewegungen. Weder im Werk, noch in den Gesprächen mit dem Autor legt dieser sich auf die eine, starke ästhetische Inspirationsquelle fest. Im Gegenteil, er bekräftigt sogar, dass seine „*Herkunft überall*“ (Hofmann 2001, 17) wäre, in den Heldenepen des Mittelalters ebenso wie den *Comic strips* des 20. Jahrhunderts. Auch auf semi-fiktionaler Ebene wird vom Autor betont, dass ihm alle Epigonalität und Vorbildverehrung zuwider sind und das aus Gründen einer Art Glaubensverlusts. So lautet das Eröffnungszitat des Textes „Was ich gerne lese“, das Artmann Titus Livius zuschreibt:

»Alle götterverehrung aufgeben, wie der mensch es oft tut, wenn er mit seinem schicksal hadert« (vgl. GP III, 130f).

Es ist ein deutlicher Kommentar zu einem Text, der den lesenden Autor in Szene setzt und das demokratische, nivellierende Element in dieser Literaturannäherung betont. Da werden zum Beispiel der dekadente englische Künstler Algernon Swinburne in einem Satz und einem Leserlebnis mit Marcel Allain und Pierre Souvestre, den Schöpfern der bereits erwähnten *Fantômas*-Figur, genannt. Oder der Erwähnung Gregorius von Tours' folgt eine Verbeugung in Richtung des spanischen Modernisten Rubén Darío. Schließlich fragt sich das Autor-Ich im Sinne des Eröffnungszitats explizit nach dem Sinn der Vorbildsuche und der Verehrung, die doch nichts als eine Suche nach einer utopischen ästhetischen Heimat ist:

Ich habe vieles gelesen und vieles geliebt, allein was hat das gefruchtet, welches eiland habe ich damit erreicht [,] welches sonnendurchflutete haus betrete ich nach all dieser irrsäligen suche, wo entledige ich mich meiner verstaubten stiefel, um mit muße durch ein helles fenster in den langerwünschten garten zu blicken? (ebda)

Die Suche nach Traditions Vorbildern ist die Reise und das Oszillieren zwischen den vorangegangenen Traditionen. Die Ankunft aber, das heißt das Erreichen der utopischen Heimat, liegt in der Begründung einer eigenen Tradition, wenn man so will:

Freunde, ich habe alle götterverehrung an die leicht modrige wand meines lebens gehängt [,] wie es eben der mensch so oft tut, wenn ihm sein schicksal wie eine halbverschluckte krawatte zum halse herausguckt, jenes schicksal, mit dem er hadert, ohne es eigentlich zu wollen ... Ach, ich weiß mir nichts tröstlicheres, als in meine selbstgeschriebenen büchern herumzuschmökern, ein liebenswerter vater also, der mit seinen prächtig geratenen kindern durch einen herbstlichen park lustwandelt und sie zufrieden mit den gelungensten skulpturen vergleicht [...] (ebda).

Der Autor empfindet keine Scheu vor seinen Vorgängern, vielmehr sieht er deren Werke als ästhetische Konstruktionen an, die seinem Werk ebenbürtig sind und zum Vergleich anregen. Indem er seine Rezeption der Werke aus der Vergangenheit in einer ahistorischen Dimension ansiedelt, kreierte er die von ihm beschworene Atmosphäre der „wertfreien Gleichzeitigkeit“ (BO, 373). Und indem Artmann die Bedeutung vom Vorbild im Sinne eines Vorangegangenen dieser Art relativiert, entsagt er dem normalen Prozess der Rückschau und Rückbezüglichkeit der Jungen auf die Alten in der Kunst. Diese Rückbezüglichkeit stellt nicht nur die Basis der Nachahmung, sondern auch die Grundlage zur Grenzüberschreitung und Neuerung dar und ist jeder Epoche eingeschrieben. Für Artmann ist der Bildersturm jedoch nebensächlich. Rosa Artmann kommt im Gespräch mit Lars Brandt zu dem Schluss, dass Artmann in seiner schriftstellerischen Praxis ausschließlich durch die sprachliche Intuition geleitet ist, die ihn manche sprachlichen historischen Versatzstücke verwenden und andere beiseite legen lässt. Damit ignoriere er die typischen Abgrenzungsversuche im Sinne einer *querelle des Anciens et des Modernes* (vgl. Brandt 2001, 52). Rosa Artmann zufolge

glaubt Artmann einen Historizismus zu vertreten, allerdings wendet er sich eben auch gegen eine allgemeine Historisierung von Literatur, indem er sein Werk, die „*prächtig geratenen kinder[...]*“, ohne zu Zögern in den Kanon der Weltliteratur, den „*herbstlichen park*“, zwischen die Meisterwerke, die „*gelungensten skulpturen*“ einreicht und damit historische Kontextgrenzen für Null und Nichtig erklärt.

#### **4.1 Die barocke und die romantische Geste**

Nun lassen H.C. Artmanns Texte, so ahistorisch sich auch gebärden, in den Stil- und Sprachgesten dennoch deutlich eine starke Affinität zu drei literarischen Epochen bzw. Bewegungen bemerken: Zum Barock und, wie bereits erwähnt, zur Romantik sowie zum Surrealismus. Interessant dabei ist, dass das Barocke am deutlichsten als stilistische Geste auszumachen ist. Besonders in den frühen Jahren seines Schaffens greift Artmann auf die Sprache und den Stil dieser kulturgeschichtlichen Epoche zurück, die so prägend für das ‚Haus Österreich‘ gewesen war. Für Artmann ist das Barocke in seiner Manieriertheit, seiner Überladenheit, seinem Überschwang und seinem Hang zu existenziellen Extremen gleichsam eine Metapher für das, was er an seinem Geburtsland Österreich hasst und liebt. So bezeichnet er sich selbst als einen „*barocke[n], sehr ausschweifende[n] Mensch[en] in der Literatur*“ (Hofmann 2001, 151), der sich in protestantisch orientierten Ländern, wie in seinem Fall Schweden, gewissermaßen „*abkühlen*“ (ebda) und reinigen kann. Tradition ist für ihn also am ehesten mit der menschlichen Natur gleichzusetzen. Es ist die Sozialisierung, die einen zu seiner Tradition führt. Man darf vermuten, dass sich Artmann deswegen besonders in den ersten Jahren seines Schaffens am Barock orientiert hat, das für ihn einerseits literarisch und atmosphärisch zur Leitkultur wurde, andererseits aber auch zu der Kultur, von der er sich abgrenzen musste.

Den Freiheitsanspruch, der sich in Artmanns dialektischem Verhältnis zum Barocken als der Metapher für die österreichische Gesellschaft manifestiert, lässt den Autor sich an der Romantik und dem Surrealismus orientieren. Es sind Epochen, denen das dialektische Verhältnis von Subjekt zu Geschichte tief eingeschrieben ist. Artmann borgt deren Paradegattungen, das Manifest (vgl. „Manifest“, SG, 38) und die Proklamation (vgl. die „Acht Punkte Proklamation des poetischen Aktes“ (ebda, 748f), appropriiert sie plakativ ein einziges Mal und sieht damit seine ästhetische Wahlverwandtschaft formalisiert und verewigt. Die ersten veröffentlichten bzw. öffentlich gemachten Gedichte sind noch Stimmungs- bzw. Naturgedichte mit romantischen und surrealen Bezügen („Junger Regen“, „La Bionda“, „Im Zimmerspiegel“, „Abschied“, „Mein Herz“ etc., ebda, 9-14). Bald jedoch zeichnet sich eine Veränderung ab: Das Gedicht „Metamorphose“, geschrieben Ende der 1940er Jahre, thematisiert einen Wandel der „*Seelen*“ (ebda, 11), weil sich „*die kriegszernarbte muttererde*“ (ebda) der Natur ergibt. Von fast Celanscher Qualität ist hier Artmanns surrealistische Sprache, wenn er vom „*schimmerigen abglanz weltferner sonnen*“ (ebda) spricht. Mit Gedichten wie „Entwurf zu einer Klage für einen Gefallenen“ (ebda, 23) löst eine weniger melancholische, doch zunehmend düstere, alogische Stilgeste die romantisierten Anfänge ab.

Für Artmann bedeutet der Eintritt in die literarische Subkultur Nachkriegsösterreichs durch das Eingebundensein in einen Kreis Gleichgesinnter nicht nur einen Wendepunkt in seiner Autorschaft – er produziert nun als anerkannter Dichter – sondern offensichtlich auch einen Wendepunkt in seiner ästhetischen Orientierung am Vorangegangenen. 1952 lernt Artmann Gerhard Rühm kennen (vgl. Rühm 1967, 8ff) und beginnt seine Texte deutlicher aus dem Sprachmaterial, also dem Formalen heraus zu konstruieren. Die „Verbaristischen Szenen“ aus dem Jahr 1954 entbehren bereits fast

gänzlich jeder Romantisierung. Nur in der intertextuellen Geste an das mittelalterliche *chanson de geste* in der Erwähnung eines „*pericles de louvain*“ (SG, 27) flackert ein Abbild der stimmungsgeladenen romantischen Lyrik auf. Fast scheint es, als löse das Surrealistische und Absurde durch Einsatz von Ironie das Romantische im lyrischen Wesen Artmanns ab. Die „Verbaristischen Szenen“ führen sprechende Drachen ein, das Gedicht wird zur Regieanweisung reduziert („*von links nach rechts in die szenerie kommend:/tanaquil de lammerfors/nunckelprast paschah [...]*“, ebda) und die Aufzählung von dreiunddreißig Namen, die den gesamten Text schließlich ausmacht, sind in ihrer Formgebundenheit und ihrem Fokus auf unerwartete semantische Kombinationen die ironischen Signale für eine zukünftige Untrennbarkeit von Romantik und Surrealismus in Artmanns Werk.

So unbekümmert die Vorbildergesten im Werk sind, so nüchtern ist Artmanns Zugang zu der Geschichte der ästhetischen Bewegungen. Auf dem Markt und metafictional distanziert Artmann sich explizit von den zentralen romantischen und surrealistischen Größen und sorgt dafür, dass seine Herkunft definitiv verwässert bleibt. Vielleicht am überraschendsten ist Artmanns Absage an Novalis, dessen ästhetischer Position er viel zu verdanken scheint (vgl. Brandt 2001, 36f). Aber auch die Tatsache, dass es im Werk weder Reminiszenzen an die Gebrüder Schlegel, an Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck, noch an Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamin Perét, André Breton, oder gar Tristan Tzara gibt, muss bedeuten, dass Artmanns Verständnis von Autorschaft auf einer *finders-keepers*-Moral beruht, wenn man so will. Der Text respektive die ästhetische Theorie sind für Artmann keinesfalls das geistige Eigentum seines Schöpfers. Jeder, der den Zugang zum Text hat, kann über ihn verfügen. Damit erübrigt sich auch jede Erhabenheit dichterischen Genies und jede Verpflichtung zur Auskunft über Vorbilder.

Artmanns gezielte Ignoranz kanonisierter Traditions Vorbilder ist zudem auch in der Nachlassbibliothek reflektiert. Dort sind die Schlüsselwerke der wichtigsten Vertreter romantischer und surrealistischer Ästhetik ebenfalls nicht zu finden (vgl. Schuster 2010, 238). Es gibt lediglich eine eigenartige Auswahl von Sekundärtexten zu diesen Epochen, wie zum Beispiel ein von Hermann Hesse und Karl Isenberg herausgegebener Band zu Novalis' Leben<sup>114</sup> aus einer Reihe mit dem Titel „Merkwürdige Geschichten und Menschen“, eine slowenischsprachige Abhandlung des Literaturhistorikers Alfonz Gspan über die Zeit bis zu den Anfängen der Romantik aus dem Jahr 1956<sup>115</sup> oder eine spanische Übersetzung einer im Original italienischsprachigen Geschichte der spanischen surrealistischen Dichtung des Poeten und Barockkenners Vittorio Bodini aus dem Jahr 1971<sup>116</sup>. Einerseits ist dieser Umstand ein Beleg für Artmanns eklektische Büchersammeltätigkeit und Quellenakquisition, andererseits belegt er das, was zuvor schon über den Zugang Artmanns zu den ästhetischen Bewegungen der Vergangenheit gesagt wurde. Denn die Traditionsappropriation bei Artmann erfolgt charakteristisch amalgamiert und lediglich als Appropriation von Diskurspartikeln und Sprachen, nicht ganzer Theorien. Sie ist fragmentarisch.

In weitestem Sinne erfüllt Artmann damit seine Rolle als Foucaultscher Diskursbegründer. Er macht sein Umfeld mit seinen Funden und Lese Früchten bekannt und inspiriert es durch seine eigene Wahrnehmung der Texte, wie unter anderem Rühm (1967), Fialik (1998), Bisinger (1972) und Fuchs/Wischenbart (1992) nachzulesen ist.

Artmanns Zugang zu den Texten ist synästhetisch, sein Interesse an Epochen formt sich über die Bücher, die ihm zur Verfügung stehen und, wie er sagt, auch über

---

<sup>114</sup> Hesse, H., Isenberg, K. (Hrsg.)(1925): Novalis. Dokumente seines Lebens. Berlin: Fischer (= Merkwürdige Geschichten und Menschen)

<sup>115</sup> Gspan, A. (1956): Do zacetkov Romantike. Laibach: Slovenska Matica

<sup>116</sup> Bodini, V. (1971): Los Poetas surrealistas Españoles. Trad. De Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets Ed. (Cuadernos Infimos; 26)

den „*Geruch*“ (Brandt 2001, 27) eines Buches. Tradition wird von Artmann anfänglich vor allem haptisch erfahren, er weiß, wie ein Buch riecht, wie es sich anfühlen soll, um die Atmosphäre entstehen zu lassen, in der Poetisches aus dieser Epoche zu Tage tritt. So haben selbst Epochen eine olfaktorische Qualität für ihn. Er spricht zum Beispiel im Zusammenhang mit seiner Rekurrenz auf die barocke, willkürliche und Lautimitierende Schreibweise von Wörtern mit zum Beispiel ‚c‘ statt ‚tz‘ von einem „*barocken Geruch*“, den er in den Text „*reinzukriegen*“ (Hofmann 2001, 31) versucht. Das Haptische, das Synästhetische, der physische Zugang zum Text und der Fundort entscheiden oft darüber, ob der Inhalt rezipiert und wenn ja, wie er verarbeitet werden wird (vgl. Atze/Böhm 2006, 124 ff). So entscheidet dieser Zugang auch über die Art, wie sich Artmann den vorangegangenen literarischen Traditionen nähert. Er eignet sich Diskurse an, indem er den Stil imitiert, wie etwa in den barockisierenden Texten der frühen Jahre. Man könnte fast sagen, ästhetische Diskurse bekommen bei Artmann die Qualität von dem, was er als Atmosphäre bezeichnet – eine Art a-materielle Färbung der Sprache und des Kontexts, die sich auch auf den Autor überträgt. Artmann nähert sich nicht nur den Stilen an, er legt sich auch auf psychosoziale Charakteristiken fest, die ihm in den jeweiligen Bewegungen zusagen, wie etwa den Freundschafts- und Gruppengedanken unter Gleichgesinnten, den Gisela Dischner für die Romantik wie den Surrealismus als so wichtig veranschlagt hat (vgl. Dischner/Faber 1979, 324). Auch für Artmann sind freundschaftliche Allianzen unter Dichtern eine Vorbedingung für das ästhetische Überleben des Einzelnen (vgl. Artmann 1995, 16f). Die Art, wie seine widersprüchliche Haltung zur Wiener Gruppe ganz und gar nicht in dieses Muster einzuordnen ist, wird später im Zusammenhang mit dem Proteanismus zum Thema werden. Ein anderes Beispiel für eine Appropriation einer ästhetischen Haltung, die das kognitive Verhalten des Dichters beeinflusst, ist die Hinwendung zur Naivität. Wenn

man den Glossen und Unterstreichungen in den Büchern Artmanns glauben kann, dann hat er mit großer Begeisterung den Vorsurrealisten Anatole France und dessen Ausführungen zur kindlichen Naivität gelesen (vgl. Schuster 2010, 243). Naivität ist zwar einer Poetik zuträglich, die sich den Blick des ständig Neuen, Spannenden bewahren will, ist aber letztendlich kontraproduktiv für die politische Dimension des romantischen, aber auch des surrealistischen Projekts.

Es wird also klar, dass Artmanns Appropriation der Romantiker und Surrealisten durch den Filter des Geschmacks, der Zugangsmöglichkeit, der Praktikabilität bzw. der Eignung erfolgt, mit dem Ziel einer Traditions hybridisierung. Diese Hybridisierung von Vorangegangenem ist eine Strategie, um der persönlichen existenziellen Stasis zu entgehen, die Artmann zufolge entstehen kann, wenn man sich einer einzigen ästhetischen Richtung verschreibt:

Ich muß immer was anderes, immer was neues schreiben. Das Schlimmste, was man mir sagen konnte, Sie haben ihren Stil gefunden. Wie erbärmlich. (Hofmann, 119)

Sie ist auch eine Strategie, um davon abzulenken, dass Artmanns Zugang zu seinen Appropriationen deutlich sinnlich und nicht rational verläuft. Dieses große antiaufklärerische Element in seiner Poetik stieß auf Kritik unter seinen Mitstreitern im literarischen Untergrund der Nachkriegszeit, wo dem vorangegangenen Schreckensjahrzehnt voll mythologischer Verwässerung mit einer neuen, scharfkritischen und theoretischen Vernunft ein Gegengewicht gesetzt werden sollte. Besonders für Oswald Wiener, der oft als Theoretiker der Wiener Gruppe bezeichnet worden ist, gehörte Artmann nicht zur Wiener Gruppe, da er an der Präzisierung seines literarischen Standpunktes nicht interessiert zu sein schien (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 60). Für Wiener und die anderen verhielt sich nur ein präziser, theoretischer Umgang mit Sprache, der man im Gefolge von Ernst Mach und Ludwig Wittgenstein nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs generell großes Misstrauen entgegenbrachte, Fortschritt.



Das sprachliche Experiment sollte einem neuen Weltbewusstsein Vorschub leisten. Artmanns Experimentieren hingegen geschah aus einer anderen Motivation heraus. Für ihn bedeutete das Experiment Fortschritt, weil es Bewegung bedeutete und weil es dem Stillstand vorbeugte, der die größte Sorge des Autors Artmann zu sein scheint.

Die Romantik hat den Sinn der Bewegung in der Reise und im Aufbruchgedanken theoretisiert. Nur aus der Bewegung heraus erwächst die Distanz zur ungenügenden Welt und eine Methode, um der Sehnsucht zu begegnen, die den romantischen Menschen erfüllt (vgl. Dischner/Faber 1979, 17; Robert Leroy und Eckhart Pastor in Ribbat 1979<sup>117</sup> und Rüdiger Safranski 2007<sup>118</sup>). Johann Gottfried Herder sucht das „*real existierende Ungeheure*“ (Safranski, 17) auf seiner Schiffsreise nach Nantes im Jahre 1769 und Novalis versteht das menschliche Sein als ein „*Freisein – Schweben*“ (zit. n. ebda, 80). Nichts drückt die Spontaneität des Ichs besser aus als der Aufbruch zu einer Reise. Safranski führt aus, wie stark das Gefühl der Freiheit bei den Romantikern an das Gefühl der Möglichkeit gebunden ist: „*Es gibt nicht einfach das >Notwendige<; man muß es vielmehr aus dem Möglichen herausfinden. Es ist eine Freiheit, welche das >Notwendige< entdeckt.*“ (ebda, 77) Und mit Johann Gottlieb Fichte argumentiert er: „*>Wirklich< nennt Fichte jene Vorstellungen, die vom Gefühl der Notwendigkeit begleitet sind. Dieses Gefühl drängt sich auf, aber nicht alternativlos:[...] Freiheit als Möglichkeitssinn bleibt im Spiel [der Wirklichkeit], auch bei den so genannten harten Tatsachen. Auch im Erkennen, nicht nur im Handeln, ist der Mensch ein Wesen, das immer auch anders kann; nicht nur anders handeln, sondern auch die Dinge anders sehen. Der Mensch lebt in Möglichkeiten. Wirklichkeit konstituiert sich in einem Horizont von Möglichkeiten. Das ist Freiheit.*“ (ebda)

---

<sup>117</sup> Ribbat, E. (Hrsg.) (1979): Romantik. Königstein/Ts.: Athenäum (AT2149), 39

<sup>118</sup> Safranski, R. (2007): Romantik. Eine deutsche Affäre. München: Hanser, 17ff

Wer sich mit der Kultur Österreichs der Nachkriegszeit auseinandersetzt, begegnet unweigerlich jenem Gefühl von Notwendigkeit, wie Safranski es beschreibt. Dieses Gefühl wird in der Wiederaufbauzeit zum öffentlichen Diskurs, der den nationalen Kurs in die Zukunft bestimmt. Robert Menasse hat diesen Betrieb als „*monolithisch*“<sup>119</sup> bezeichnet, also als sehr dominant. Dem Gefühl der Notwendigkeit eines wirtschaftlichen und kulturellen Wiederaufbaus, das die Wirklichkeit des Großteils der Bevölkerung prägte und ausmachte, begegnet Artmann konsequent mit der Frage: „*Aufbau wozu?*“ (Hofmann 2001, 39) Er widmet sich der Freiheit, die, wie oben zu sehen war, bereits den Vor- bzw. Frühromantikern als erstrebenswertes Ziel ihres Aufbruchs erscheint. Experimentieren heißt für sie, der existenziellen Langeweile die Stirn zu bieten, so wie zum Beispiel Ludwig Tiecks Figur *William Lovell* es tut, der in einem Monolog die Langeweile als „*Pein, die diesem Krebs gleichkäme, der nach und nach die Zeit verzehrt*“ (zit. n. Safranski 2007, 203), beschreibt. Artmanns Auffassung vom Experiment ist deutlich von diesem Verständnis von Langeweile motiviert. Das Experiment rettet ihn vor dem Stillstand, in biografischer, aber auch existenzieller Hinsicht. Zwar ordnet sich Artmann dem Programm der Wiener Gruppe zur Bekämpfung von Langeweile durch den Kalauer zu (vgl. Artmanns Rühm-Zitat in Hofmann 2001, 79), entwickelt aber im Gegensatz zu den anderen Literaten, die mit der Wiener Gruppe assoziiert werden, in seinem Werk jene Strategien weiter, die es ihm ermöglichen, der Langeweile, wie sie Kant definierte, zu entgehen, wie zum Beispiel eine Poetik, in der der Einfall prominent figuriert (vgl. Reichert in Fuchs/Wischenbart 1992, 111ff) oder der vermehrte Ortswechsel.

Kant definiert Langeweile als „*Anekelung seiner eigenen Existenz der Leerheit des Gemüts an Empfindungen, zu denen es unaufhörlich strebt.*“ (zit. n. Safranski 2007,

---

<sup>119</sup>Menasse, R. (2005): Das war Österreich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 3691), 150ff

203) Für Gerhard Rühm, wie wohl auch zum größten Teil für Friedrich Achleitner oder Oswald Wiener war die Provokation im Grunde die Hauptmotivation ihrer literarischen Tätigkeit (vgl. das Gespräch Schmidt-Denglers mit Artmann, Rühm, Achleitner und Wiener in Fuchs/Wischenbart 1992, 19). Für Artmann aber war es das Streben und die Suche nach eben jenen Empfindungen, die Kant anspricht. Seine Arbeit ist motiviert von dem Versuch, die Gefühle der Leere, der Langeweile und einer „*Lebensangst*“ (ebda, 13), wie er selbst sagt, zu kompensieren und in Schach zu halten. Seine Angst ist der Kant'sche „*horror vacui*“ (zit. n. Safranski 2007, 203), die Angst vor einem Gefühl des Nichts, in das sich eine „*infernalische Hoffnungslosigkeit [...] aus der man nicht mehr rausfindet*“ (Hofmann 2001, 180) einschleichen kann, wenn man es zulässt. Artmann zieht sich zurück zu einem „*Durchgangshorror, der romantisch[ ist]*“ (ebda), wie er sagt. Es ist der Schrecken, das Grauen, das Gruseln, das immer noch durch einen rationalen Ansatz oder durch Ironie eingedämmt und ins Tageslicht zurückgeführt werden kann. Artmanns Schauerromanversionen oder seine Schilderungen des unterirdischen Wiens zeigen es. Das bedeutet jedoch nicht, dass der echte, existenzialistische Horror nicht auch seine Faszination auf Artmann ausübt. Sehr ausführlich beschäftigt er sich mit H.P. Lovecraft, einem wichtigen Vertreter der unheimlich-phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, dessen Konzept von der „*kosmischen Angst*“<sup>120</sup> Artmanns eigene Lebensangst adäquat beschreibt. Über H.C. Artmanns Verhältnis zu H.P. Lovecrafts Werk könnte eine eigenes Buch geschrieben werden, so fruchtbar wäre die Untersuchung der Bezüge auf formaler, aber auch auf inhaltlicher und programmatischer Ebene. Nicht zuletzt wären über Lovecrafts Behandlung des Traumes in seinem Werk interessante Schlüsse über Artmanns Auffassung von der Rolle des Traumes in der Literatur zu ziehen. Bei Lovecraft ist der

---

<sup>120</sup> Lovecraft, H.P. (1995): Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 2422), 11

Traum als Thema untrennbar mit der Reise, das heißt mit einer arturischen *Queste* verbunden<sup>121</sup>, die auch für Artmann ein werkumfassendes Thema ist. Artmann setzt Lovecraft mehrere intertextuelle Denkmäler in seinen Texten, er übersetzt ihn, erwähnt ihn namentlich, zitiert und appropriiert seine Texte an vielen Stellen im Werk. Exemplarisch sei hier nur das Stück „how lovecraft saved the world“ (BO, 166) genannt.

Beiden, Lovecraft und Artmann, ist gemeinsam das Bewusstsein, dass die Wirklichkeit mehrdimensional ist und ihre andere, dunkle Seite hat, in der die „*transzendente Obdachlosigkeit*“ herrscht, um Georg Lukács' Ausdruck noch einmal zu bemühen. Lovecraft personifiziert für Artmann im Grunde ein Extrem der romantischen Gemütsregungskunst, wie Novalis sie gefordert hat (vgl. Safranski 2007, 207 u. Dischner/Faber 1979, 326). Es ist eine Romantisierung, sprich Lockerung der Wahrnehmungsweise der Wirklichkeit ins Bodenlose und ein esoterisches Sehen, das dem Suchenden das Geheimnisvolle der Welt auf seiner grauenvollen Seite erschließt. Artmann bezeichnet Lovecraft als „*Nacht-Mensch[en]*“ (Hofmann 2001, 186), der „*Grenzgebiete [überschreitet], die andere meiden*“ (ebda). Für ihn ist dieser Schriftsteller das Negativbeispiel eines Autors, der, im romantischen Sinne, in seinen Ausflügen in das Unbewusste, in die menschliche Gefühlswelt und die Welt der „*zauberischen Geheimnisse*“ (Safranski 2007, 207) zu weit geht. In seiner thematischen Hinwendung zu einer Literatur, in der Monstren, Vampire, Gespenster, Werwölfe und Marionetten auftreten, setzt Artmann schließlich der romantischen Sehnsucht, die diesen Figuren immer eingeschrieben ist<sup>122</sup>, und auch der Angst, wie sie Lovecrafts Werk im Extrem beschwört, ein Denkmal. Zwischen diesen Polen zu pendeln und sie

---

<sup>121</sup> Vgl. Rottensteiner, F. (Hrsg.)(1984,1997): H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek Suhrkamp Bd. 344; st 2733), 229

<sup>122</sup> Vgl. Brittnacher, H. R. (1994): Ästhetik des Horrors. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 321

mit Ironie zu verbinden, ist Artmanns Strategie gegen die Langeweile und die „Katerstimmung der Ich-Euphorie“ (Safranski 2007, 204).

Ein Zufallsfund aus dem Nachlass H.C. Artmanns gibt mir die Möglichkeit, den ursprünglich romantischen Begriff der Ich-Euphorie für Artmann explizit zu definieren. Es handelt sich um einen nicht veröffentlichten, maschinengeschriebenen Kurztext Gerald Bisingers vom 22. Juni 1988, den dieser Artmann hat zukommen lassen und den Artmann als Einlage in einer Ausgabe von Bisingers Gedichten, den *Poema ex Ponto* aufbewahrt hat. Darin führt Bisinger aus, wie Artmanns Definition von Euphorie bzw. Sehnsucht – nun aus erster Hand – lautet: *„Im Freien sitzend auf dem Naschmarkt in Wien denk ich daran daß vorgestern Abend im Gespräch nach meiner Lesung zu Salzburg H. C. Artmann dieses Gegensatzpaar vorgebracht hat Euphorie dawidergesetzt die Gefühls- Gedanken- und Erinnerungsaure für welche Sehnsucht oft als Bezeichnung gebraucht wird Euphorie wär dann also der absolute Besitz augenblicklicher Gegenwart solcher die selbst sich demnach völlig genügt im Erleben des Einzelnen [...] sehnsuchtslos denk ich an Salzburg euphorisch an den dort von H.C. definierbar gemachten Begriff Euphorie [...] ich sitz in der Sonne und schreibe im Jetzt ICH“*<sup>123</sup>.

Artmann orientiert sich hier eindeutig an romantischen Begriffen, aber Bisingers kleine Reminiszenz an einen theoretischen Moment Artmanns erlaubt uns den Bogen von dem romantisch konnotierten Untergrund zu Artmanns modernem widersprüchlichen Verständnis von Ahistorizität, also eigentlich zu seiner programmatischen Geschichtslosigkeit zu ziehen. Die Differenzierung zwischen Sehnsucht und Euphorie zeigt, dass die früher erwähnte „wertfreie Gleichzeitigkeit des Daseins“ (BO, 373) bei Artmann eine psychologische Dimension hat. Die

---

<sup>123</sup> Eine Kopie des Blattes ist im Anhang zu dieser Arbeit zu finden

„*Eindruckskunst*“ (Rühm 1967, 14), die Gerhard Rühm als selbsternanntes Sprachrohr der Wiener Nachkriegsavantgarde als Zentralbegriff für ihre ästhetische Praxis heranzieht, war rezeptionsorientiert. Für Artmann war die Eindruckskunst jedoch romantisch belegt und von einem massiven Gefühl des Verlusts getragen. Im Gespräch mit Michael Krüger erläutert Artmann, dass die Eintönigkeit seiner Jugend und die empfundene Langeweile für ihn in einem Empfinden des Verlustes von persönlicher Geschichte und von Ich-Bewusstsein resultierten:

Es ist für mich schrecklich, daß ich geschichtslos bin. Meine Tochter kann sich an Sachen aus dem zweiten Lebensjahr erinnern, ich nicht. [...] Ich bin aufgewachsen. [...] Jeder Sommer ist vergangen wie der andere. Ich bin nicht rausgekommen. [...] Ich bin durch den weichen Asphalt marschiert und habe Holunder gerochen. [...] Wie soll ich einen Kamillenduft oder Hollerduft beschreiben. Ich muß es umschreiben. Wer es versteht, der versteht es. Ich kann nicht anders. Ich kann das wirklich nicht beschreiben. Diese Atmosphären habe ich in mir. Mein ganzes Leben. Mir tut das weh, weil ich bin ein historisch bewußter Mensch. Aber ich habe keine Geschichte. (Fuchs/Wischenbart 1992, 17f)

Die „*Sehnsucht rückwärtsgewendet gegen den Wind*“ (GP IV, 127) ist also Ausdruck des utopischen Wunsches nach dem Eintritt eines euphorischen Gefühls durch die Wiederinbesitznahme von bereits vergangenen Momenten atmosphärischer Dichte. Der Gegenwind ist die Zeit, die vergangen ist und die diese erneute Inbesitznahme unmöglich macht. So bleibt eine Aura des Gefühls, der Erinnerung oder der Gedanken, die statt der Euphorie im Raum steht. Die existenzielle Langeweile, die Artmann als Kind verspürt hat und die aus einem Gefühl des Statischen, des Stehenbleibens herrührte, treibt zweifelsohne seine spätere Aufbruchs- und Reiselust an.

Die Sehnsucht aber, die Artmann in das Ästhetische überträgt, resultiert in der so oft betonten Ahistorizität, die auf einer allgemeinen Gleichgültigkeit gegenüber der Bedeutung des historischen Kontexts beruht und nur im Werk kompensiert wird, wo alles „*wirklich historisch sein [muss,] auch sprachlich*“ (Brandt 2001, 48). In der

Gleichgültigkeit, die Artmanns Sichtweise auf das Leben bestimmt, kommen beide Seiten des Begriffes zum Tragen: Das, was ‚gleich gültig‘ ist, trägt in sich das Element des Ausgleichs, des Relativen und der Relativierung. Oder anders gesagt: der Wertfreiheit. Gleichgültigkeit ist aber auch als Befindlichkeit bekannt, die nach einem Verlust eintreten kann. Im Fall des Autors Artmann ist es der Verlust seiner außergewöhnlichen persönlichen Geschichte und wird in seinem Werk durch das euphorische Produzieren kompensiert. Denn Euphorie verhilft wieder zu Besitz, durch den sich das Ich letztendlich seiner selbst versichert. So kommt es zu dem kuriosen Wechselspiel von Selbstaufwertung und Gleichgültigkeit, das Artmann in seiner Autorpose vorführt.

Man kann also sagen, dass sich der instabile Autor Artmann in seinem auktorialen Selbstverständnis begrifflich vor allem im ursprünglich romantischen Spannungsfeld zwischen Angst, Euphorie und Sehnsucht angesiedelt hat. Dabei bemüht er sich um die Herstellung imaginärer Landschaften, die Gisela Dischner als eine Kategorie romantischer Ästhetik versteht: *„innere Revolution des Menschen [...] im Medium von Reflexion und Gefühlserregtheit [,] der [einen] radikal aus dem Selbstverständnis des Bestehenden löste und erlöste“* (Dischner/Faber 1979, 326). Zudem sucht er die Funktion des poetischen Magiers zu erfüllen, die sowohl in der Romantik, als auch im Surrealismus so wichtig für die bewusstseinserneuernde Literatur wird die Funktion des Autors als *„Berufene[r]“* (ebda, 325) und Magier, der die Welterkenntnis und -wahrnehmung durch eine Art Verzauberung zu entzaubern sucht (vgl. ebda). Als *„Zauberer aus dem Wald“* (Hofmann 2001, 16), der zu Anfang seiner Schriftstellerkarriere die Synonymisierung von Dichtung und Zauberei noch wörtlich nimmt, wie zum Beispiel das Gedicht *„Zaubervers für Wahlscheiben“* (SG, 299) aus dem Jahr 1954 belegt, verortet sich Artmann plakativ in den ästhetischen Bewegungen,

die eine veränderte Wahrnehmung der Realität fordern. Der Kapiteltitle „Zauberkunststücke und gelockerte Sitten“ (GP III, 31) aus *How much Schatzi?* verrät zudem, dass sich Artmann über den Zusammenhang der romantischen Rekurrenz auf die Triebnatur des Menschen (vgl. Dischner/Faber 1979, 326) mit dem poetischen Vermögen des Dichters durchaus bewusst war.

Artmanns damit verbundener Versuch eines „*esoterische[n] Gestus*“ (ebda, 327), wie Dischner ihn für die Romantik und den Surrealismus als wesenseigen bestimmt hat, bedeutet, dass ihn die Auflösung der Kunst in das Leben auf das Problem stoßen lässt und dass, mit Peter Bürger gesprochen, „*der Anspruch auf Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis innerhalb der bestehenden Gesellschaften nach dem Scheitern der avantgardistischen Intentionen nicht mehr ernsthaft gestellt werden [kann]*.“<sup>124</sup> Dennoch setzt Artmann in seinem Werk auf die entschleiende Funktion der Mythen. Sie sind Roland Barthes zufolge ein Mittel, die Entfremdung in Gesellschaften an die Oberfläche zu bringen<sup>125</sup>. Artmanns Mythologisierungen nehmen die Form der bereits besprochenen Mystifikationen ein, sie sind aber auch inhaltlich als appropriierte Mythen narrative zu finden, etwa in den Sammlungen *Sagen aus Kärnten* (GP II, 455), *Die Sonne war ein grünes Ei. Von der Erschaffung der Welt und ihren Dingen* (GP IV, 21), oder in einzelnen Texten und Kapiteln, wie „Von einem behenden Waldmenschen“ (GP I, 185), oder „Von einem drachen, oder Der Sturz des Ikarus“ (GP I, 34). Die Verwendung mythischer Diskurse nach 1945 ist letztendlich nichts anderes als das Spiel mit scheinbaren Faktensystemen, die nichts als semiologische Systeme sind (vgl. Barthes 1964, 115). Die jungen Avantgardisten versichern sich ihrer Zugehörigkeit zu Revolutionsbewegungen der Vergangenheit über die Pläne, die sie im Sinne einer Entwirklichung der Umwelt schmieden. Gleichzeitig versichern sie sich ihres

---

<sup>124</sup> Vgl. Bürger, P. (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (ed. Suhrkamp 727), 45

<sup>125</sup> Barthes, R. (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (ed. Suhrkamp 92), 148



Standpunktes in der Gegenwart. Revolutionär anmutende Gesten, wie die Diskussion eines Staatsstreichs (vgl. Hofmann 2001, 80), stärken das Gefühl, eine Alternative zur offiziellen Wiederaufbaukultur zu haben. In den Texten setzen sie alle dann dieses Gefühl und die „*esoterische Geste*“ unterschiedlich durch, und Artmann behält sich vor, seinen Texten immer einen Rest von Semantisierbarkeit zu lassen (vgl. Reichert in SG, 753) und sie damit tauglich für den Anschluss an andere Diskurse zu machen. Barthes erklärt, dass nichts in der Sprache vor dem Mythos geschützt werden kann (vgl. Barthes 1964, 115f) und Artmann macht sich genau das zunutze, indem er mythisierte Diskurse erfindet und verbreitet. Artmanns Literatur will die Leser etwas glauben machen, beispielsweise, dass gewisse Wörter oder Phrasen Teil des allgemeinen Sprachgebrauchs sind oder dass „*etwas zur Volkssage wird oder zum Volkslied [,] das aber gar nicht einen alten Ursprung hat*“ (vgl. Hofmann 2001, 67). So erfinden Artmann und sein Freund Wieland Schmied ein Spukhaus und kolportieren die Nachricht in Schmieds „Mödlinger Nachrichten“:

Wir [...] halfen okkulten Phänomenen mit seltsamer Geisterverkleidung kräftig nach und flohen vor der herbeigerufenen Polizei. Die, die die Geister sahen, behaupteten, wir hätten sie ermorden, nach Sibirien entführen oder als rituelle Opfer auf der Römerwand schlachten wollen. (ebda)

Das Spiel und die Entzauberung der Welt haben bei Artmann sowohl performative, als auch rein formale Funktion, und er baut das Interesse, das er früh für diese ästhetischen Gemütsregungen gefasst hat, in den 1950er Jahren zunehmend aus. Nicht zuletzt dieses Interesse führt ihn zum Surrealismus.

#### **4.2 Die surrealistische Geste**

Der historische Surrealismus birgt für Artmann das Potenzial, das Romantische, sinnlich Idealistische in seinem Schreiben zu verschärfen und auf diese neue,

deutlichere Art der „*Gemütsregungskunst*“ auszurichten. In dieser werden nicht mehr nur das Wunderbare und Sonderbare aufgezeigt, sondern auch das krasse Missverhältnis zwischen dem öffentlichen Diskurs der „*struktur- und wertkonservativen Ordnungs-Utopie [der in Österreich nach 1955] amtierenden Regierung*“<sup>126</sup> und dem Diskurs des individuell vorstellbar Möglichen. Dazu kommt noch die Vorliebe der historischen Surrealisten für die phantastische Literatur, die es ihnen erlaubte ihre Grundaspirationen, wie Peter Bürger sie zusammenfasst, ästhetisch zu verarbeiten: „*Vereinigung der Gegensätze, Befreiung des désir, Verletzung der geltenden Regeln.*“<sup>127</sup> Artmann findet hier im spanischen Surrealismus einen Ausdruck für diese Art von ästhetischer Motivation: „*El sadismo literarico*“ (Brandt 2001, 121). Die Wörter treiben Unzucht, weil der Autor keine Zucht erträgt. Die Schärfe dieser neosurrealistischen Literatur verbindet Artmann explizit mit der Kriegserfahrung (vgl. ebda, 122). Denn der Surrealismus wird seit jeher vor allem in Beziehung mit dem Krieg verstanden (vgl. Nadeau 1965, 220) und scheint als Bewegung populär, die besonders den erschütterten Generationen ästhetische Hilfeleistung geben kann (vgl. ebda, 221).

Artmanns Surrealismus ist, wie die Romantik bei ihm, eine Ansammlung formaler und symbolischer Signale. Es würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen, die surrealistischen Signale im Werk einer formalen Analyse zu unterziehen. Insofern muss die Beobachtung genügen, dass die Tendenz zur Evokation des Surrealen bei Artmann von Anfang an besteht und sich in allen drei Gattungen bis zu den letzten Texten konstant zeigt, mag es durch überraschende Wortbildungen, seltsame semantische und inhaltliche Kombinationen oder aus ihrem Kontext herausgehobene Figuren belebter

---

<sup>126</sup> Kinsky-Weinfurter, G. (1998): Sturz der Denkmäler. Staat und Hochkultur. Ein Schwarzbuch der Kulturpolitik. Wien: Libro, 39

<sup>127</sup> Bürger, P. (1996): Der französische Surrealismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1222), 83

und unbelebter Natur geschehen. Fast jeder Text im Werk bietet einen Ansatzpunkt für eine Analyse surrealistischer Konfigurationen.

Was den Einfluss des Surrealismus auf Artmanns Ästhetik betrifft, so finden sich, wie im Fall der Romantik, keine Reminiszenzen im Werk und kaum Anhaltspunkte für die Vorbildwirkung der französischen surrealistischen Bewegung im Nachlass. Nicht einmal Tristan Tzara, der Autor, dessen surrealistisches Manifest Artmann in seiner *Proklamation* so offensichtlich imitiert, ist in irgendeiner Form vertreten. Tzaras Situationsbericht der Poesie im Jahr 1934 enthält folgende Zeilen: *Hier ist zunächst ein Mißverständnis klarzustellen, nach dem die Dichtung nur ein Ausdrucksmittel unter anderem sei. [...] Heute steht es ganz eindeutig fest, daß einer Dichter sein kann, ohne je einen einzigen Vers geschrieben zu haben, und dichterischer sich auf alltäglichsten Straßen [...] findet [.]*<sup>128</sup> Die *Proklamation*, 19 Jahre später veröffentlicht, beginnt mit den Worten:

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man Dichter sein kann, ohne auch irgendetwas ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben (SG, 748)

Der Satz Tzaras deckt sich fast gänzlich mit Artmanns Formulierung, die als direkter Akt der Reaktualisierung verstanden werden kann, aber auch als Beispiel für die von Gisela Dischner beschworenen Wahlverwandtschaften subversiver Projekte (vgl. Dischner/Faber 1979, 324). Artmanns Zusatz: „[...] oder gesprochen zu haben“ belegt, dass es sich um einen Versuch der Realisierung von Unerfülltem in einer neuen, veränderten Form handelt, nicht um eine „*ungeistige Gegenwart*“ (ebda), wo die „*Gespenster der Vergangenheit die lebende Gegenwart [erschlagen]*“ (ebda), wie Dischner es formuliert. Artmanns Wiederaufwärmen des Surrealismus, seine Weiterentwicklung und Radikalisierung in sprachkritischer Hinsicht – Dichter kann

---

<sup>128</sup> Tristan Tzara, *Essai sur la situation de la poésie*. Zit. n. Nadeau, M. (1965): Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (re 55437), 40

auch ein Stummer sein, wenn er nur poetisch fühlt – erfüllt damit eine romantische Bedingung, die „*geistige Gegenwart*“ (ebda). Überhaupt rekurriert der historische Surrealismus zu großen Teilen auf die Romantik. Maurice Nadeau hat die Komponenten zusammengefasst, die die Surrealisten in ihre Epoche hinüberretten und die auch Artmanns ästhetische Vorstellungen und seine Schreibpraxis formen: „*die Vorliebe für das Häßliche als Gegensatz zum Schönen, für den Traum [,] Melancholie, für Heimweh und Sehnsucht nach <verlorenen Paradiesen>, und zugleich der Wille, das gar nicht mehr Sagbare zu sagen.*“ (Nadeau 1965, 41) Doch vor allem André Breton und seine revolutionären Kollegen wollen der Dichtung in ihrem konstruktiven Potenzial ein konkretes Ziel verschaffen und betonen einen systematischen, wissenschaftlichen und experimentellen Zugang zur Materie Sprache. Ihr Ziel wird es, eine Synthese zwischen dem rational Unfassbaren und dem Logischen im Verhältnis Mensch und Welt zu realisieren (vgl. ebda, 48ff)

Den Artmannschen Surrealismus auf direkte auktoriale Vorbilder reduzieren zu wollen ist also methodisch kontraproduktiv. Der surrealistische Gedanke durchdringt alles in seinem Anspruch, das Geheimnis des Alltagslebens zu erschließen (vgl. Nadeau 1965, 42). Artmann belehrt den historischen Surrealismus allerdings nicht bis zur letzten Konsequenz. Die Defizite, die Breton und die anderen Dichter in der Romantikrezeption für sich ausfindig machten, werden von Artmann zum Teil noch perpetuiert. Zwar war den Surrealisten das anti-bourgeoise Potenzial der Romantik gelegen gekommen, aber sie lehnten das Unwissenschaftliche in der Beschäftigung mit dem Traum, die starke Betonung des Metaphysischen sowie den Kitsch als ästhetische Mängel ab (vgl. ebda). Gerade diese Elemente finden jedoch Eingang in Artmanns Werk.

Welche Bedeutung der Traum hat, habe ich an früherer Stelle bereits ausgeführt. Die *Grünverschlossene Botschaft* belegt zum Beispiel, dass der Traum für Artmann

besonders Bedeutung als Zwischenraum hat, der dem Imaginären auch kognitiv ein Recht verleiht.

Das Metaphysische ist Bestandteil von Artmanns Weltbild, er betont geradezu apodiktisch, dass er von Übernatürlichem angeleitet und ästhetisch motiviert wird. Im Gespräch mit Lars Brandt lässt er sich sogar dazu hinreißen, der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, dass Feen und Elfen real seien (vgl. Brandt 2001, 57), was als Versuch gedeutet werden kann, einer Realitätsdefinition zu entgehen, die Brandts eindeutiges Gesprächsziel ist. Artmann sieht seine schriftstellerische Tätigkeit nachhaltig von einer metaphysischen Kraft angetrieben, dem „*Dämon*“ (Hoffmann 2001, 17), der aus ihm herauskommt, wenn er schreibt.

Auch der Kitsch repräsentiert für ihn ein konstitutives Element seiner Ästhetik, nämlich die Kategorie des Emotionalen, zu dem auch das Sinnliche und Erotische gehören. Artmann weiß um die Bedeutung dieser Kategorie für seine Schreibpraxis und widmet der Frage nach dem Wesen des Kitsches sogar einen ganzen Text: „Der kitsch ... tja, was ist er denn?“. Darin beschreibt er das Phänomen wie folgt:

Sagen wir: Kitsch sei der trompetenblasende clown im wanderzirkus der traurighohen kunst – ein auge eitel sonne, das andere echte träne – er schnuppert wehmütig an der blume der verwelkten zeit, er erinnert sich abgestürzter trapezdamen [...] Dieser clown weiß uns all das zu berichten, elend betrunken, abgeschminkt mit aschblondem gesicht im zwielicht eines schalen wohnwagens [...]

Der kitsch ist alt wie der bart, aber nicht so hart und stachelig; dichtgedrängt warten seine weichen objekte auf das sehnde herz, krause gedanken dribbeln wie samtene termiten unter das präputium der seele, das gemüt des betrachters ufert maßlos aus, *south of the border* der gürtellinie keimt wundersame antizipation [...] das heißt: der harndrang alles guten und edlen macht sich breit in der blase unserer melancholie, [...] unsere vergangenen träume werden uns in wiederholung vorgeführt, [...] lebende bilder, die uns nacht und tag verfolgen, deren publikum wir ohne es zu wollen sind. Und wir stehen an den kassen um eintrittsbilletts für recht unterschiedliche darbietungen an, denen wir mit vergnügen oder ekel, mit lust oder grauen, mit freud oder leid beiwohnen müssen. [...]

Der kitsch ist ... tja, verdammt, was ist er denn eigentlich, dieser von uns an die paravents unserer seele masturbierete popanz? (GP IV, 83)

Es scheint als hätte der Autor mit der Tatsache, dass Emotionalität, deren ästhetische Blüte der Kitsch ist, nicht aus der Schreibpraxis ausgeschlossen werden kann und als Dimension des Fiktiven „*south of the border*“ ein ästhetisches Eigenleben entwickelt, sobald der Autor die Reflexion aufgibt. In der Einführung mit geschmacklich stigmatisierten körperlichen Ereignissen, wie dem „*Harndrang*“ oder gar dem Orgasmus ist der Kitsch bei Artmann definiert als all das eigentlich Genuine. Man kann sogar soweit gehen festzustellen, dass Artmann im Kitsch das Natürliche an Ästhetik ausmacht, das ihn selbst bewegt. Sein Clown, ein Spaßmacher zwischen Manie und Melancholie und selten ein Meister der emotionalen Balance, lebt ein tristes Leben einer Unterschichtenexistenz. Dennoch ist er es, der als vertrauenswürdigster Erzähler auftritt, auch wenn er von Berufs wegen mit Kitsch verbunden ist. Der Kitsch, den die historischen Surrealisten aus ihrer Ästhetik zu entfernen suchten, ist also für Artmann ein nicht zu ignorierendes ästhetisches Nebenprodukt.

Im Grenzbereich der Emotionen und der Literatur ist Artmann wohl noch als später Romantiker zu sehen, der die Sehnsucht zu wichtig nimmt, als dass er sie gegen einen auf Rationalität beruhenden Zugang zum Sprachmaterial eintauschen würde. Diese Sehnsucht ist Ausgangspunkt für diese Suche, die sein Schreiben darstellt. Und sie verführt mitunter zu manieristischen Auswüchsen und zur Verdeckung der Motivation durch die Pose. Was Artmanns emotional geleiteten Zugang zur Literatur jedoch dennoch deutlich in surrealistische Bahnen lenkt, ist der Humor.

Nadeau beschreibt den Humor, der besonders bei Alfred Jarry zum Ausdruck kommt, für die Surrealisten als „*höchste[n] Wert für <die wahrhaft Wissenden> in der Welt*“ (Nadeau 1965, 44), ohne den der Mensch nicht existieren könnte. Der Humor verleiht dem Menschen das Werkzeug, um der Absurdität des Lebens zu begegnen, sein

subversives Wesen ist das Gegengewicht zum Ernst des Erhabenen. Das passt zu Artmann.

Über den Humor bei Artmann wäre ein ganzes Buch zu schreiben. Im Verhältnis zwischen Albernem und Erhabenem in den Aktionen Artmanns, aber auch der Wiener Gruppe kann man die Grundlagen einer existenziell neuen Ästhetik sehen. Die Aktionen mit Wieland Schmied zum Beispiel, die an Streiche von Kindern erinnern, können als groß angelegte *practical jokes* bezeichnet werden, wobei eine nähere Betrachtung des Phänomens des Witzes als „Quelle[...] eigentümliche[r] Lust“<sup>129</sup> im Zusammenhang mit dem für Artmann zentralen Schaffensmotiv der „Angstlust“<sup>130</sup> notwendig wird. Artmann empfindet diese „Lustangst“ (Brandt 2001, 150), wie er sagt, vor allem im Zusammenhang mit Märchen. Herbert Grabes beschreibt diese Empfindung als „eine Gefühlsästhetik, die [nicht nur] mit der Ästhetik des Erhabenen [...] die indirekte Erzeugung von Wohlgefallen gemeinsam hatte, sondern auch, dass dieses Wohlgefallen unmittelbar mit jener Erregung verknüpft war, die durch die Begegnung mit dem Schrecklichen hervorgerufen wurde.“ (Grabes 2004, 102) Es ist eine Ästhetik, die mit der Ausgestaltung des Kontrasts zwischen dem Erhabenen und dem Albernem, dem Kalauer, auf das ständige Erzeugen von Neuem abzielt. Leo Federmaier erläutert in seinem Aufsatz über „Das Alberne und das Erhabene“ die Radikalität, die sich aus der Berührung von Erhabenem und Albernem ergibt, und er weist darauf hin, dass die österreichische Literatur beide Strömungen in bestimmten Perioden besonders stark ausgeprägt aufweist<sup>131</sup>. So ist das Erhabene in der Literatur im 20. Jahrhundert Ausdruck einer Entwicklung „ins Kleine“ (ebda, 29), seine Erfahrung ist „eine Entfremdungserfahrung“ (ebda), denn „Erhabenheit stellt sich nur in einer Beziehung

---

<sup>129</sup> Freud, S. (1940): Der Witz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 95

<sup>130</sup> Grabes, H. (2004): Einführung in die Literatur und Kunst der Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden. Tübingen: A. Francke (UTB 2611), 102

<sup>131</sup> Vgl. Federmaier, L.: Das Alberne und das Erhabene. In: Literatur und Kritik, 331/ 1999, 30

*ein. Das, worauf ich – als Mittleres, relativ Kleines oder relativ Großes – mich nicht beziehen kann, lässt mich gleichgültig, oder es flößt mir namenlose Angst ein. Es erdrückt mich [...]. Das Erhabene jedoch hebt mich auf: ich bin in ihm enthalten.“* (ebda, 28) Der Kalauer hingegen, laut Federmair die Entspannung des Intellektuellen (vgl. ebda, 25), ist die *„sprachliche Signatur des Albernens“* (ebda, 27). Sein Effekt ist das lustvolle Lachen *„über das Subjekt, das sich über die Widersprüche erhaben glaubt, während es in ihnen gefangen wird“* (ebda, 26). Artmann und seine Weggefährten aus den Anfangsjahren seiner schriftstellerischen Positionssuche, bedienten sich dieses Entspannungselements ausführlich:

Ein Kalauer ist ein Leckerbissen. Je schlimmer, desto besser. Wiener formulierte das COOLE MANIFEST – es ging leider verloren –, das wir alle unterschrieben. Hier wurde der Kalauer als Pikanterie betrachtet, denn es kommt ja nur auf die Betrachtungsweise an. Das Banale wird zum eigentlichen erklärt, die Beliebigkeit von Wertmaßstäben wird erbarmungslos entlarvt. Wir schrieben Witze ohne Pointen. (Hofmann 2001, 79)

Der Anspruch im Humorigen und im Albernem entlarvend zu sein, zeugt von der Verwandtschaft mit dem Surrealismus, wo Humor *„der Ausfluß [ei]ner heroischen Haltung [ist], die sich auf keinerlei Kompromisse einlässt.“* (Nadeau 1965, 45) Es geht um Kompromisse mit der Gesellschaft, deren Wertmaßstäbe das Unbewusste des Individuums begrenzen. Die frühen Surrealisten die Zürcher und Berliner Dadaisten agieren ihre Art des Humors noch auf der Bühne aus. Die ersten *„poetischen acte“* der jungen Nachkriegsavantgarde im Künstlerlokal »Strohkoffer«, so wie Artmann sie beschreibt (vgl. Hofmann 2001, 76 ff), unterscheiden sich in ihrem Effekt auf das Publikum nicht wesentlich von dem, was Georges Hugnet über die dadaistischen Spektakel in Zürich zwischen 1916 und 1920 zu berichten weiß: *„Auf der Bühne wurde auf Schüssel und Büchsen geschlagen. Das Publikum wurde wild und protestierte. Statt Gedichte aufzusagen, legte SERNER einen Strauß Blumen vor einer Probierpuppe aus*



*der Schneiderwerkstatt nieder. Unter einem riesigen zuckerhutförmigen Hut hervor deklamierte eine Stimme Gedichte von ARP.*“ (zit. n. Nadeau 1965, 26)

Die Aktionen, die Artmann und Gleichgesinnte (unter ihnen Ferry Radax, Otto Zykan, Raimund Ferra unter anderem) durchführen, geschehen im Einverständnis, dass man eine „*progressiv radikale einstellung zur kunst [hat], die von ausgetretenen wegen wegführte*“, (Rühm 1967, 12) bestätigt Gerhard Rühm. So finden etwa unter den Klängen von *New Orleans* Jazz auf einem „*pompös-macabre[n] Fest zu Ehren der französischen Revolution*“ imaginäre Hinrichtungen statt (vgl. Hofmann 2001, 77). Artmann ordnet diese Aktionen dezidiert als nicht makaber, sondern „*poetisch, sehr romantisch, renaissancemäßig*“ (ebda) und als „*reine[n] Surrealismus*“ (ebda) ein. Damit suggeriert er, dass dieser Surrealismus in eine andere Richtung geht, in der der Tod durchaus sinnstiftend ist. Peter Bürger erläutert, dass sich der eigentliche, historische „*acte surréaliste*“ (Bürger 1996, 201) gegen diese Sinnstiftung wendet. Er bedeutet nichts als die Vernichtung des Lebens aus einer existenziellen Verzweiflung heraus. Artmanns Surrealismusverständnis macht demnach vor dieser letzten Konsequenz der Ästhetik halt und begnügt sich mit der makaberen Atmosphäre und einem *set up*, das dazu entwickelt ist, der dominanten Realismusattitüde der österreichischen Nachkriegsgesellschaft den Tod in *memento mori* Manier vorzuführen. Weit entfernt ist er dabei von den Lösungsversuchen jener Surrealisten, die den Suizid als Ausweg aus einem zu Ende gedachten Weges des non-konformistischen Ich sehen (vgl. ebda, 195ff). Dort wo sich Artmann für das Leben entscheidet, fängt gleichsam (wieder) die romantische Komponente seiner Autorschaft an.

Ziel dieses Unterkapitels war es zu zeigen, wie sich Artmann durch romantische und surrealistische ästhetische Gebärden das emanzipatorische Potenzial der Romantik und des Surrealismus erschließt und wie er es aktualisiert. Eine formale Analyse der

romantischen und surrealistischen Passagen im Werk H.C. Artmanns kann in diesem Rahmen keinen Platz finden, weil es vor allem darum geht auch in dieser Hinsicht die grundlegende auktoriale Gebärde hervorzuheben, die in Richtung des Proteischen weist. Diese Gebärden sind als Spuren und Wesensverwandtschaften zu identifizieren, wobei der gemeinsame Nenner dieser Spuren in Artmanns Werk der Anspruch ist, „*die Grenzen der Macht zu durchbrechen und die Fesseln unserer zwanghaft gewordenen Alltäglichkeit zu sprengen*“ (Nadeau 1965, 222). Rückwirkend erneuert Artmann damit den Anspruch der Romantik, wie des Surrealismus, seine Wahrnehmung der Wirklichkeit zu bereichern. In der Frage der politischen Wirksamkeit von Literatur, wie sie die Romantiker erstmals definierten und die Surrealisten zu thematisieren wagten, bevor beide scheiterten, hält sich Artmann resignierend zurück. So bekräftigt er gegenüber Kurt Hofmann:

Wir wollten die Gesellschaft verändern. Aber man kann natürlich nichts bewirken. Man kann für die, die auch meiner Meinung sind, was schreiben und macht ihnen dadurch eine Freude. Verändern kann man gar nichts. Sonst hätte ich den Golfkrieg verhindert oder den Krieg in Jugoslawien oder irgend so was. (Hofmann 2001, 88f)

Weder das romantische noch das surrealistische Projekt war zu Ende geführt worden oder erfolgreich zu Ende gegangen, und man fragt sich konsequenterweise, was ein Zeitgenosse des österreichischen Wiederaufbaus in diesen Bewegungen sieht. Es mag der Nimbus des gesellschaftspolitischen Scheiterns sein, der Artmanns Affinität zu den Bewegungen erklärt. Gleichzeitig ist in dieser Unabgeschlossenheit der ästhetischen und letztendlich doch auch vehement politischen Bewegungen die Hauptmotivation für Artmann zu suchen. Sich als ein Autor zu präsentieren, der mit jenen Bewegungen verwandt ist, die gegen die gesellschaftliche und kulturelle Stasis ihrer Zeit angegangen waren, bedeutet, sich einen ästhetischen Freibrief für ein ähnliches Verhalten zu verschaffen. Und es bedeutet, der drohenden Resignation, aber auch den extremen

Emotionen, die der existenzielle Stillstand hervorrufen kann, produktive Kraft abzugewinnen. Artmann sieht seine Kraft als Dichter-Magier realistisch reduziert, aber noch existent:

persönlich versage ich als zauberer zu sechzig prozent aber immerhin vierzig ist auch eine stolze ziffer (GP III, 382)

Diese vierzig Prozent an magischer Kraft werden vom Autor eingesetzt, um das Projekt der Gegenwirklichkeit fortzuführen und sich seinen eigenen Stempel des Außenseiters an der Peripherie aufzudrücken. Als Spuren sind Romantik und Surrealismus in Artmanns Werk zugegen, im Grunde haben die poetischen Akte, das „Manifest“ oder die „Acht Punkte Proklamation des poetischen Aktes“ vordergründig jedoch mit dem auf sie folgenden Werk nicht mehr viel zu tun. Sie sind Anfangsgesten, die vor allem eines vorgeben – die Richtung weg vom *mainstream* der österreichischen Nachkriegszeit, aber auch weg vom Hauptstrang der avantgardistischen Progressivkunst.

Normalerweise werden Autoren mit zunehmendem Alter und zunehmender Werkerfahrung theoretisch reflektierter. Bei H.C. Artmann ist es umgekehrt, seine Autorschaft signalisiert mit Ausnahme der ersten eigenen Positionsbestimmungen zwischen Romantik und Surrealismus ein sich zunehmend verfestigendes theoretisches Defizit. Dieses Defizit ist in der in diesem Kapitel umrissenen Instabilität der Autorfigur begründet, die Biografie und Poetik gleichermaßen beeinflusst. Es resultiert in der programmatischen Problematik, dass die von Artmann gestisch vorgegebene ästhetische Richtung nicht nur von der Rezeption, aber auch vom Autor selbst nicht mehr konkret im Werk aufzuspüren ist und mit Hilfsbegriffen des ‚Dazwischen‘ adressiert werden muss. Aller „*Ästhetik des Schwebens*“ (SG, 756), aller „*Autonomieästhetik*“ (vgl. Schuster 2005 bzw. 2008) und aller Scheinwesenhaftigkeit und Inhaltslosigkeit (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 178) zum Trotz, die die Artmannforschung identifiziert hat,

ist nun dieses ‚Dazwischen‘ selbst historisch, soziologisch bzw. kognitiv fassbar, und zwar im proteischen Element der Autorschaft Artmanns. Das folgende vierte Kapitel wartet nun mit konkreten Beispielen für das proteische Element in Artmanns Autorschaft und Werk auf.

#### **IV. ARTMANN, DER PROTEUS. KONKRETE SPUREN IN LEBEN UND WERK**

Kapitel II lieferte den theoretischen Impuls zur Untersuchung von Artmanns Autorschaft und Werk im Hinblick auf proteische Qualitäten. Das vorhergehende Kapitel III beschreibt die besondere Rhizomstruktur des Werkes, die sich nur als Ausnahme in den literaturhistorischen Kontext der Nachkriegsavantgarde einfügen lässt, und bietet eine erste Annäherung an die instabile Autorschaft H.C. Artmanns. Dessen Werk ist wesentlich von dieser Autorschaft geprägt und die Struktur der Texte reflektiert die Struktur des Autor-Ichs. Über die Traditionsverarbeitung bei Artmann, der Romantik und Surrealismus letztendlich auch als Vorbildbewegungen betrachtet, wird gezeigt, dass die Bezüge zu diesen literarischen Bewegungen über ästhetische und persönliche Gesten nicht hinausgehen. Tradition ist für Artmann eine Maske, die er ebenso so schnell aufsetzen, wie abstreifen kann. Die einzig verortbaren Anknüpfungspunkte zu einer Artmannschen Romantik oder einem Artmannschen Surrealismus laufen dementsprechend über den Schöpfer der Gesten, den Autor selbst.

Dieses Kapitel führt nun als zentrales Kapitel der Arbeit die Theorie vom proteischen Menschen und die Befunde zu Werkstruktur und Autorschaft zusammen und sucht die proteischen Elemente in Artmanns Autorschaft und Werk anhand konkreter Beispiele nachzuweisen. Das geschieht nach wie vor unter der Prämisse, dass Leben und Werk bei Artmann programmatisch nicht zu trennen sind. Im Folgenden werden die Komponenten des Werks und der auktorialen Geste Artmanns, die als Konstanten bezeichnet werden können und die mit dem proteischen Verhalten korrespondieren, hervorgehoben. Liftons Hauptthemen wie einem roten Faden folgend wird exemplarisch dargestellt, wo Artmanns Autorschaft proteische Züge aufweist. Es wird ermittelt, welcher Qualität die proteischen Spuren im Werk sind und wie sie zur

Erstellung eines Analyserasters für eine proteische Autorschaft zusammengeführt werden können. Diese Spuren werden, auch in Bezug auf Ergebnisse aus früheren Kapiteln, in der Formulierung von Charakteristiken der proteischen Autorschaft verdichtet und als erster Schritt in Richtung eines auktorialen Modells parallel zu den Ergebnissen zu Artmanns Proteanismus geführt.

Das Kapitel diskutiert zunächst die Implikationen der biografischen Situation des Autors und behandelt in der Folge den Zusammenhang zwischen Ich-Spaltung, Autorgebärde und Textstruktur. Danach wird die eigenwillige proteische Kombinatorik als ein Strukturprinzip von Artmanns Ästhetik näher betrachtet, gefolgt von der Beschreibung der ästhetischen Realisierung eines integrativen Proteanismus. Schließlich werden proteische Beziehungsmuster bei Artmann vor der Folie produktionsästhetischer Überlegungen herausgezeichnet, Artmanns Behandlung von Spiritualität und Moral als Effekt einer proteischen Denkungsart besprochen und letztlich die Rolle der Ironie, der Satire und des Absurden im Werk als proteische Strategie beleuchtet.

## **1. BIOGRAFISCHE VORBEDINGUNGEN DER PROTEISCHEN AUTORSCHAFT**

Bei der Betrachtung der biographischen Implikationen für eine proteische Autorschaft bei Artmann ist an erster Stelle die „*psychohistorische Dislozierung*“ (vgl. Kap. II, 69) anzuführen, also der traumatische Verlust der psychischen Verwurzelung im Umfeld. Artmann war zur Zeit des Justizpalastbrandes sechs, zur Zeit der Machtergreifung Hitlers zwölf und zur Zeit des Anschlusses siebzehn Jahre alt. Eine Kindheit und Jugend in der instabilen Zwischenkriegszeit in Österreich und die einjährige aktive Teilnahme am Zweiten Weltkrieg bis 1941 vor seiner Verwundung legen den Verlust eines Sicherheits- und auch Heimatgefühls nahe. Weder existiert eine ausführliche

Betrachtung der Haltung des Autors zum Krieg, noch zu den ästhetischen Implikationen dieser Haltung oder der Behandlung der Kriegsthematik im Werk. Die Momente, in denen der Krieg im Werk oder im Gespräch ausführlicher zur Sprache kommt, sind spärlich; Artmann äußert sich in Interviews nur kurz und sporadisch zu seiner Kriegserfahrung (vgl. Hoffmann 2001, 50; Brandt 2001, 63f). Bezeichnenderweise spielt dabei der politische Hintergrund nie eine Rolle, weder als Folie für eine reflexiv-schamhafte Haltung noch als Mittel zur politischen Selbstrehabilitierung als Antifaschist. Im Gegenteil, die Kriegsteilnahme und das Eingezogenwerden im Alter von 19 Jahren (für einen biografischen Abriss der Kriegsjahre vgl. Atze/Böhm 2006, 222f) stellen für Artmann in ihrer verstörenden Wirkung einen Ursprung seiner poetischen Motivation dar – was im Übrigen für viele kriegsteilnehmende Autoren gilt. Im Gespräch mit Hilde Schmölzer bestätigt er 1973 im Bewusstsein, dass er damit eine moralisch prekäre Aussage tätigt, seine Haltung zu seiner Kriegserfahrung wie folgt:

Das klingt komisch – aber ich möchte es nicht missen. [...] In den Husarengeschichten habe ich meine ganzen Kriegserfahrungen drinnen und meine Wehmut mit der Welt. (Schmölzer 1978, 27)

Zwanzig Jahre später drückt Artmann bei Maria Fialik deutlicher aus, worin für ihn die Bedeutung der Kriegserfahrung als ästhetischer Auslöser besteht, und gibt gleichzeitig einen ersten Eindruck seiner poetischen Denkweise:

Mit 19 bin ich eingerückt, und mit 24 rausgekommen. Einerseits waren das gestohlene Jahre, aber vielleicht fühle ich mich deshalb heute jünger. Andere heiraten eben mit zwanzig, und ich war halt im Krieg. Ich bin zerschossen und zerhauen, aber ich bin nie suizid gewesen, ich bin dadurch sehr hart geworden. Das klingt nicht sehr schick, aber irgend etwas [sic] Romantisches, so etwas Landsknechts- oder Husarenartiges ist an mir hängengeblieben, obwohl mir alle Kriege gestohlen bleiben können. Und wenn eines meiner Bücher heißt *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*, dann handelt es immer vom heimkehrenden Soldaten, wie in dem Märchen von Andersen, einem armen Teufel, der abdanken muß und keinen Groschen Geld hat. So habe ich das Grausige verarbeitet, sonst wäre ich nicht durchgekommen. (Fialik 1998, 25)

Artmanns Selbstverständnis, als Dichter und als Mensch, ist getragen von der Idee des Durchhaltevermögens, oder der „*resilience*“, wie Lifton es nennt (vgl. Lifton 1993, 1). Artmann reagiert auf die verstörende Erfahrung des Zwangs auf andere schießen zu müssen (vgl. Hofmann 2001, 50) nachträglich mit einem Gefühl des pazifistisch humanen Widerstandes gegen Gewalt und der Fähigkeit, Traumatisches nicht nur ästhetisch zu verarbeiten (vgl. zum Beispiel das Gedicht „Ein guter“, SG, 58), sondern auch in eine persönliche, romantisch landsmännische Haltung einfließen zu lassen. Als ersten Schritt in Richtung proteische Autorexistenz haben wir hier also die Engführung von proteischer Widerstandskraft beim Autor, wie Lifton sie beschreibt, und einer bewussten Ästhetisierung als ihrem Ausdruck und als psychische Verarbeitung. Die erste Grundcharakteristik der proteischen Autorschaft lautet daher:

Charakteristik I: Proteische Autorschaft beginnt dort, wo das Individuum aus seiner traumatisierten Welt heraus ästhetisch produktiv wird.

Robert J. Lifton hat analysiert, dass Individuen auf die traumatischen Erfahrungen, die ihre ursprüngliche psychohistorische Weltordnung außer Kraft gesetzt haben, mit Diskursen der Zerstörung und der Wiedergeburt reagieren, die sich mitunter zu kollektiven Diskursen ausbilden (vgl. Kap II, 70). Die Erschütterung der zivilgesellschaftlichen und kulturellen Symbolsysteme, die die Zäsur durch den Krieg mit sich bringt, können von einer Gesellschaft selten problemlos absorbiert und verarbeitet werden. Beim Individuum kann die Folge Empathieverlust sein. Im Rahmen der Betrachtung der biografischen Implikationen für eine proteische Autorschaft bei Artmann soll deshalb zunächst die Bedeutung der Wiedergeburtsszenarien und des Empathieverlustes im Rahmen der proteischen Autorschaft beleuchtet werden.



Weiterhin wird die Rolle der Sprache als Autorität untersucht und auf die äusseren Zwänge eingegangen, denen der proteische Autor sich gegenüberstellt. Kapitel 1.4 beschäftigt sich mit der proteischen Motivation der ästhetischen Vaganz bevor abschließend noch auf die biographischen Hintergründe für die wiederholte Thematisierung von Machtunterschieden zwischen humanem und strikt rationalem Handeln bei Artmann eingegangen wird.

### 1.1 Wiedergeburtsszenarien

Bei Artmann nehmen die Diskurse der Zerstörung und Wiedergeburt nicht nur in der persönlichen Haltung, aber auch im Werk einen prominenten Platz ein. Abgesehen vom Element der Schöpfung, wie es motivisch etwa im Zusammenhang mit dem Kontrast zwischen Natürlichem und Mechanischem auftritt (vgl. „Die Zyklopin oder die Zerstörung einer Schneiderpuppe“, BO, 95), oder in der Abwandlung mythologischer Wertschöpfungsdiskurse deutlich wird (vgl. *Die Sonne war ein grünes Ei. Von der Erschaffung der Welt und ihren Dingen*, GP IV, 21), schlägt es sich thematisch auch im schon besprochenen Phänomen immer wieder auftauchender Figuren, der Namensvariationen, die ‚Artmann‘ beinhalten und einem unbegrenzt wandelbaren Erzähler-Ich nieder. „Lord Listers Briefe am Nachmittag“, das Destillat eines Kriminalromans nach dem Muster des Heftchenromans „Lord Lister, genannt Raffles, der Meisterdieb“ aus dem Jahr 1908<sup>132</sup>, in dem ein phantomähnlicher Gauner den Erzähler gibt, zeigen ein den Tod verachtendes Ich, das tatsächlich über das ewige

---

<sup>132</sup> „Lord Lister, genannt Raffles, der Meisterdieb“ bzw. „Lord Lister, genannt Raffles, der große Unbekannte“, erschien von 1908 bis 1910 im Verlag Gustav Müller & Co in Berlin und wurde in der Zwischenkriegszeit wiederaufgelegt. (vgl. <http://home.arcor.de/vorkriegscomics/lordlister.htm>) Die Hauptfigur ist Lord Edward Lister, der unter dem Pseudonym John C. Raffles sowie einer Vielzahl weiterer Masken und Verkleidungen als Gentlemandieb die Metropolen Europas unsicher macht. Die Figur gilt als Prototyp vieler Kriminalfilme, ihr Nahverhältnis zu Marcel Allains „Fantomâs“, einer von Artmann favorisierten Figur, ist ebenfalls offensichtlich.

Leben zu verfügen scheint. Der Text, der als Brief in nahem Verhältnis zur Gattung der Biografie steht, beginnt mit folgenden Worten:

Jetzt komme ich, ich bin noch lange nicht gestorben, mich ergreift kein schwindel [...] (GP II, 121)

Die Hauptfigur pocht darauf, einem Stehaufmännchen gleich und unzerstörbar zu sein. Die Reaktion kann in Verbindung zu Terry Eagletons Erklärung zur „*ontological vertigo*“, dem Seins-Schwindel (vgl. Kap II, 97), als Beleg für das proteische Aufbegehren des Autor in einer Rolle im Text gelesen werden. Später im monologischen Text wird sie betonen:

[i]ch wechsele meine namen, verkaufe mich nie [...] (ebda, 122),

und:

zwei meiner besten freunde fielen im Weltkrieg II (ebda).

Besonders der letzte Satz rückt den gesamten Text, inklusive seiner autobiografischen Ausrichtung, in den Kontext proteischer Überlebenskraft und der Wiedergeburtsszenarien (vgl. auch *Die Suche nach dem gestrigen Tag: „30. September. Heute, sonntags, bin ich frühmorgens gestorben, dann aber unverzüglich wieder aufgewacht, aufgestanden und gefrühstückt [sic]“*, GP II, 16). Für Artmann typisch wird das Ich im Text als autobiografischer Schatten des Autors mit fiktionalem Eigenleben inszeniert. Die Wirklichkeitssignale, wie der Hinweis auf das traumatische Kriegserlebnis, sind getreu der rhizomatischen Werkstruktur als Signale auf die proteische Vielfalt eines instabilen Autor-Ichs zu verstehen. Das Ich im Text, das programmatisch die Namen und die sozialen Rollen wechselt, verweist aus dem Text heraus auf den Autor, der nachweislich um seine Freunde trauert (vgl. Fialik 1998, 25). Charakteristik Nummer zwei kann also folgendermaßen zusammengefasst werden:

Charakteristik 2: Die ästhetische Produktion eines proteischen Autors basiert wesentlich auf der Ästhetisierung von Diskursen zur Zerstörung und Wiedergeburt und von Diskursen des Verschwindens und Wiederauftauchens.

## 1.2 Empathieverlust und Ironie

Erich Fromms Studie zur *Anatomie der menschlichen Destruktivität*<sup>133</sup> kann man entnehmen, dass Krieg eine „Umwertung aller Werte“ (ebda, 192) möglich macht. Zwischen dem Individuum und den Symbolsystemen aus seiner Kultur, die mit universellen Phänomenen wie der Familie, der Religion, der sozialen und politischen Autorität, der Sexualität und dem Lebenskreislauf als Ganzes verbunden sind, entwickelt sich, wie Lifton zeigt, eine Kluft (vgl. Lifton 1993, 14). Diese Spaltung kann so groß werden, dass sie zu Verlusten der Empathiefähigkeit führt. Das Individuum vermag nicht mehr zu fühlen, was öffentlich zu fühlen von ihm gefordert wird. Kriegserlebnisse werden zu grotesken Momentaufnahmen und Absurditäten reduziert. Eine literarisch ausgedrückte Empathie im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Situation war noch nie die Sache der Avantgarde gewesen – im Gegenteil. Die Avantgarde thematisiert den Verlust der Empathiefähigkeit und macht ihn zum Programm. Begriffe wie Treue, Ehre und Mut werden bei ihnen, wie beim proteischen Individuum, zu schalen, leeren Begriffen. Ihre Verbindlichkeit mündet einzig in absurden Zwang, den das proteische Individuum zu unterminieren sucht.

Im schon zitierten Gedicht „Ein guter“ aus der Sammlung *Reime, Verse, Formeln* (1954/55) ist eine solche Unterminierung in ästhetischem Rahmen zu finden. Artmann thematisiert den national(sozial)istischen Kampfesmut ironisch hinter der

---

<sup>133</sup> Fromm, E. (1974): *Anatomie der menschlichen Destruktivität*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt

Maske der Kritik am amerikanischen Hygieneprogramm mit dem Pestizid DDT, das in der Nachkriegszeit vielerorts als Flohbekämpfungsmittel eingesetzt wurde<sup>134</sup>:

Ein guter  
finger  
kratzt  
den floh  
sogar  
im traum  
sagten  
die kriegler  
vor banjaluka  
als ihnen  
der gegner  
nach dem daumen  
zielte ...  
da hieß es:  
deckung nehmen  
und obacht!  
[...]  
flüssig  
und fest –  
das ddt...  
dermaßen  
gibt es praktisch  
um eine ausrede  
weniger  
wenn man zu feig ist  
dem feinde  
treudeutsch  
ins aug  
zu blicken ...  
(SG, 58f)

In der Thematisierung der Feigheit, die sich in fadenscheinigen Ausreden erschöpft und der ironischen Kombination von ziviler Schädlingsbekämpfung mit chemischer

---

<sup>134</sup> Vgl. <http://www.nrdc.org/health/pesticides/hcarson.asp> (Juli 2010)

Kriegsführung<sup>135</sup>, zielt das Gedicht auf den Subdiskurs der deutschen Treue und Ehre und transponiert ihn ins Grotteske. Artmann verarbeitet also durchaus seine Kriegserfahrung, wenn auch unter dem Mantel der Ironie. An späterer Stelle wird noch einmal ausführlicher darauf eingegangen, wie sehr diese Strategie der proteischen Existenz bei der Bewältigung des Lebens hilft. Zur Erinnerung: Lifton bezeichnet den Humor und die Satire als *lubrication*, als existenzielle Gleitmittel. Artmanns ironische Reaktion auf seine historische Entortung folgt also deutlich dem proteischen Muster und setzt sich in seiner Bearbeitung weiterer konfliktgeladener Diskurse fort. Nicht nur die Kriegsgräuel werden größtenteils ironisch verarbeitet (vgl. erste Hälfte der Sammlung *Reime, verse, formeln*, SG 44-61), auch Diskurse der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, wie eine ausgeprägte Fremdenfeindlichkeit (vgl. „Keine Menschenfresser, bitte!“, GP I, 296), oder die strikte, wertende Segregation von Hoch- und Popkultur (vgl. „Kunst für kahle Schlafzimmer“, ebda, 320), die in einem Text sowohl mit dem *gender*-Diskurs, als auch mit der Kritik des konservativen Bildungsbürgertums verquickt ist (vgl. „Keine Hosen für Helmtrude“, ebda, 318). Auch die proteische Funktionalisierung des Humors bei Artmann wird später noch eingehender betrachtet werden. Es genügt an dieser Stelle zu bemerken, dass Artmann den Humor nachweislich einsetzt, um sich über seine traumatischen Erfahrungen hinwegzuhelfen und durch Unterminierung der zeitgenössischen autoritären Diskurse, die in der Nachkriegszeit weitgehend einem deutsch-österreichischen, bürgerlichen Gesellschaftsethos verpflichtet sind, seine Autoritätsparameter neu auszurichten. Das führt zu Charakteristik drei der proteischen Autorschaft:

---

<sup>135</sup> Wie nah Artmann an der Wahrheit war, konnte er zu diesem Zeitpunkt, 1954, noch nicht wissen; noch war die verheerende gesundheitsschädigende Wirkung DDTs für Menschen nicht bekannt geworden.

Charakteristik 3: Der proteische Autor nutzt ästhetische Strategien zur Unterwanderung und Umbewertung der Autoritätsparameter in seinem Produktions- und Wirkungsfeld.

### **1.3 Sprache als oberste Autorität des renegaten Dichters**

Artmann verbindet die Tyrannei einer Gesellschaft im Krieg mit einem Konflikt zwischen Muttersprache und Vaterland. Er vereint einen Widerspruch in sich: einerseits ist er an dem Wiederaufbau einer österreichischen Literatur interessiert – und zwar aus Angst vor einer Amerikanisierung der Literatur (vgl. Fialik 1998, 30); andererseits distanziert er sich wesensmäßig von dieser Literatur (vgl. Hofmann 2001, 49). Kultur, Mentalität und Historie bindet Artmann an Sprache und ihre individuellen, vor allem klanglichen Realisierungen. Was ihm heute seine Muttersprache ist, ist ihm morgen „*schnoddrige Piefkesprache*“ (Brandstetter 2005, 28). Die Sprache steht über der Ideologie, über der Mentalität (vgl. auch Bisinger 1972, 101).

Diese Haltung ist für Artmann in seiner Biografie begründet, da er in einem vor allem tschechischsprachigen Vorstadtviertel Wiens aufgewachsen ist und laut eigener Aussage durch die Vielsprachigkeit der Monarchie in Gestalt seines Vaters geprägt wurde (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 18). Als man sich in der Nachkriegszeit, nach den nationalsozialistischen alles erstickenden, öffentlichen Diskursen sprachkritisch geworden, auf Ludwig Wittgenstein und Fritz Mauthner bezieht, scheint auch Artmann im Kreis seiner nächsten Mitstreiter auf dem Feld, Rühm, Achleitner, Wiener, Okopenko etc. von Mauthner die Ansicht übernommen zu haben, dass „*es [...] keine stärkere und unbeugsamere Autorität als die Sprache [gibt]. [...] [D]ie Sprache [stellt] die Vernunft, die Logik, die Weltanschauung des Volkes dar, weil das Volk eine andere Vernunft, eine andere Logik als die seiner Sprache nicht kennen kann. [...] was nicht*

*Sprache ist, das ist nicht auf der Welt.*<sup>136</sup> Auch die Sekundärliteratur hat vielerorts bekräftigt, dass Artmann die Autorität der Sprache über alles stellt und damit andere Autoritäten zu relativeren sucht (vgl. zuletzt Marc Oliver Schusters Konzept der „Autonomie-Ästhetik“, Schuster 2005). Da diese Strategie als proteisch bezeichnet werden kann, ergibt sich daraus die nächste Charakteristik:

Charakteristik 4: Die oberste lebenspraktische Autorität, deren Parameter der proteische Autor reformiert, ist die Sprache. Dadurch werden gesellschaftliche Autoritäten aus dem Umfeld des proteischen Autors relativiert und damit ästhetisch unterwandert.

Autorität ist für Artmann vor allem auch im Zwang gegeben, sich den Vorgaben einer Institution, einer Gesetzgebung oder einer Ideologie unterordnen zu müssen. Seine Antipoden in dieser Hinsicht haben variable Gestalt. Zum einen ist es die Polizei, da für Artmann der Polizeistaat Österreich das antagonistische Modell zur poetisch organisierten Welt ist (vgl. Hofmann 2001, 176ff). Zum anderen sind es der literarische Kanon der Nachkriegszeit, die Schule und Ausbildung, aber auch die Wissenschaft. Von H.C. Artmann ist bekannt, dass Intellektualität eines der Phänomene ist, von denen er sich bewusst und wiederholt absetzt:

Da sind dann die Dialoge, und dann übersetze ich nicht wortwörtlich wie ein Germanist oder Romanist – wissenschaftlich –, das ist doch nur fad, das kann man doch nicht spielen, sondern sinnbezogen. (Hofmann 2001, 23)

Das Wissenschaftliche ist für Artmann das Gegenteil des Poetischen. Artmann untermauert seine abschätzige Meinung über Literaturexperten als Erzähler an vielen Stellen. So tut er das etwa im Bezug auf die Veränderung seines *image* vom

---

<sup>136</sup> Fritz Mauthner, zit. n. Eisendle, H. (Hrsg.) (1995): Österreich lesen. Texte von Artmann bis Zeemann. Wien: Deuticke, 10

Bürgerschreck zum Volksdichter, das besonders von den Kritikern geprägt zu sein scheint:

Früher haben sie geschrieben, der Un-Artmann, und uns als Ent-Artmänner beschimpft. Als Bürgerschrecks und haltet eure Töchter fest, der Artmann kommt und so weiter, und heute schreiben sie auch einen Blödsinn, aber sehr positiv. (ebda, 29f)

Marc-Oliver Schuster geht ausführlicher auf diese hier und an vielen anderen Stellen in Leben und Werk deutlich werdende „*veranschlagte Intellektualitätsabsenz*“ (Schuster 2008, 237) ein. Schuster verwendet den Text „Curriculum Vitae Meae“ (GP III, 123) exemplarisch, um eine Verbindung zwischen dem bedrohten Ich im Text und seiner Metamorphose zu etwas Kleinerem, Primitiverem und Artmanns auktorialer anti-intellektueller Geste herzustellen (vgl. ebda, 234).

In der sozialen Wirklichkeit behält Artmann die antiautoritäre Haltung gegen „*obrigkeitliche Behörden*“ (Brandstetter 2005, 14) bei. Es kommt besonders in den ersten drei Jahrzehnten nach Kriegsende bei einigen Gelegenheiten zu Auseinandersetzungen mit der Polizei und der Staatsgewalt, die Artmann im Namen der persönlichen Freiheit, etwa im Zusammenhang mit einer Unterhaltsklage, und der Kunst führte (vgl. Hofmann 2001, 177; Manuskripte 153/2001, 7-14). Artmann kommentiert diesen Umstand aus einer individuellen Position *extra ius* wie folgt:

Ich hab' zu diesem Thema [das heißt Störung der Ordnung und Widerstand gegen die Staatsgewalt] schon sicher hundert Eintragungen bei der Polizei, aber als unabhängiger Mensch kann man sich doch nicht von diesen Lümmeln irgendwie befehlen lassen [...] Seit ich mehr Auszeichnungen als Polizeistrafen habe, gehen sie mir aus dem Weg. (Hofmann 2001, 177f)

In *Das suchen nach dem gestrigen Tag* beschreibt das Ich eine „Souvenir einer commedia im freien“:

Mai 1955, [...] Conrad Bayer spielt den Glonnensalz und führt die regie des *aufbruchs nach Amsterdam*. Weitere mitwirkende [Hervorhebung d. A.]: Tschutschu Lehner, Ilsa Lehner, Ida Szigethy. [...] Bei der verbindungsbahn in Ottakring wird vor dem tor eines holzlagers geprobt. Gaslicht mehr als genug, man steht direkt unter der laterne, jeder kann



sein manuskript lesen. Ida spielt die *négresse* Hortensie, Ilsa die blonde Liviana, für die dicke Babilonea ist noch keine darstellerin gefunden. [...] (GP II, 41)

Das autobiografische Ich schildert, wie die Freundesgruppe in Breitensee ein nächtliches, *happening*-artiges Freilufttheater aufführt, das in dieser Schilderung direkt von den kalauernden Sprüchen der Mitwirkenden in das Stück übergeht (vgl. Kaar 2004, 154f). Man gibt eine szenische Lesung des Kurzdramas, das charakteristischerweise einer gewissen Kohärenz im Plot entbehrt. Bald unterbricht ein Vertreter der Staatsgewalt die Aufführung und verscheucht die ihm suspekten Künstler. In der Sicht des Autors treffen eindeutig zwei Welten aufeinander:

*GLONNENSALZ*: Hideputa! Was will dieser verwachsene truthahn von einem leibkoch? Ein revierinspektor der Wiener Sicherheitswache hatte schon die längste zeit in einem der vielen fliederbüsche gehockt und kam an dieser stelle hervor. Das eine hosenbein war ihm hochgerutscht, er hinkte von der ungewohnten spionstellung .. Herrschaften, der fasching is schon längst vorüber, gemma, gemma, da is a kirchen und da hat keiner was verlornt &c. (ebda, 43)

Die Tatsache, dass Artmann diese Begebenheit in sein Werk aufnimmt, belegt im Grunde die bestärkende Funktion für die Identitätsbildung des Autors Artmann, die der Widerstand staatlicher Exekutivorgane und damit der Gesellschaft gegen das Werk der österreichischen Nachkriegsavantgarde hat. H.C. Artmann ist tatsächlich programmatisch „*ein verächter der obrigkeit*“ (GP II, 9). Seine Unabhängigkeit, die er sich selbst in einem der oben stehenden Zitate zuschreibt, bedeutet, dass er seine eigenen ethischen und moralischen Vorstellungen entworfen hat, nach denen er lebt. Diese Verachtung wird zu einer Sub-Narrative in seinem Werk und entspringt einem Aspekt der Narrative, die seinem Leben zu Grunde liegt und die ein von klein auf gehegtes gespaltenes Verhältnis zu Formen der Autorität zeigt. Ob es sich um die Bildungsautorität des Bürgertums über die Arbeiterklasse handelt, die militärische Autorität der Wehrmacht über die Desertierten oder die ästhetische Autorität der

„Kontinuitätsautoren“ (Kunzelmann, Liebscher, Eicher 2006, 12) über die avantgardistischen Nachwuchsdichter – Artmann fand stets Wege in Leben und Werk, diese Autoritäten für sich selbst außer Kraft zu setzen. Dabei agiert das proteische Bewusstsein, das sich außerhalb eines jeglichen Zwangs ansiedeln will („*Es war immer ein Zwang. Zuerst die Schule, dann das Militär, wo man diesen Druck verspürt, diesen tödlichen*“, Hofmann 2001, 43). Eine weitere, der dritten Charakteristik ähnliche Eigenschaft proteischer Autorschaft lässt sich insofern darstellen als:

Charakteristik 5: Der proteische Autor reagiert in seinem Werk deutlich auf die Zwänge der Außenwelt, die vor allem formalästhetisch manifest gemacht werden.

Den Zwängen setzt Artmann nicht nur die ästhetische Entgrenzung entgegen, sondern auch die offene Demonstration einer auktorialen Instabilität eines vaganten Autor-Ichs.

#### **1.4 Ästhetische Vaganz als proteische Motivation**

Lifton zufolge bezieht das proteische Ich die Motivation für eine Suche nach einer neuen gesellschaftlichen Existenzform direkt aus dem Gefühl, persönlich ausgesetzt, dahintreibend zu sein („*[the] sense of being personally adrift*“, Lifton 1993, 74). Artmann ist direkt mit dieser proteischen Motivation zu verbinden, er bezeichnet sich ja selbst als Eisschollenhüpfer, der sich diesen (traumgleichen) Zustand und damit seine Unabhängigkeit erhalten will. Zugleich evoziert er Bilder des Driftens und Schwankens, wie im vorherigen Beispiel zu sehen war. Die Motivation, sich aus freien Stücken treiben zu lassen und der Zusammenhang von Traum und Unabhängigkeit sind

außerdem noch durchgesetzt in Formulierungen wie dieser aus demselben Text, dem Traumbuch *Grünverschlossene Botschaft*:

66 Wieder ein Traum vom zu verlassenden Vaterland: Das Schiff ist bestiegen, du bist an Bord, es trägt dich aus dem Hafen. (GP II, 214)

Das Vaterland ist gleichsam mit Catoscher, gerundeter Nachhaltigkeit zu verlassen. Das Ich muss beweglich bleiben, reisen und die vermeintliche Heimat des Vaterlandes mit einer neuen, utopischen eintauschen. Hier wird Artmanns romantische Tendenz spürbar. Das Gefühl, dem Tod entkommen und ein *survivor* zu sein, motiviert Artmanns Imitation der vagantischen Ästhetik, die er nach 1945 konsequent in seine Poetik aufnimmt.

Diese Befreiung, dem Tod entronnen zu sein, die ist ja so ungeheuer. Ich war wie ein Wandersbursch, mit dem Ränzlein, ich habe Uhland wiederholt, Ludwig Richter ... (Fialik 1998, 28)

Mir ist es, ehrlich gesagt, nach dem Krieg wunderbar gegangen. (ebda, 23)

Die folgende Charakteristik fasst diese Haltung zusammen:

Charakteristik 6: Die proteische Autorschaft ist von der Motivation gekennzeichnet, sich ästhetisch nicht festzulegen. Das kann Auswirkungen auf die Autorpose, den formalen, aber auch den semantischen Gehalt des Werks haben. Die Reaktion der Autorperson auf das starke Empfinden von Zwängen aus der Außenwelt und das Gefühl, sie überkommen zu haben, resultiert in einem ästhetischen Schwebezustand, der die Verortung von Autor und Text im Kontext erschwert.

Die Zwänge der Außenwelt, gegen die sich das proteische Ich so stark wehrt, haben unterschiedliche Gestalt. Es können individuelle oder institutionelle Autoritäten

sein, aber auch das Gefühl gegenüber einer Welt, die auf Basis des Rationalen entstanden ist, unterlegen zu sein und gegen sie angehen zu müssen. Bei Lifton ist erklärt, wie die deutlich verstärkt zu Tage tretende Lebenslust des proteischen Individuums auch eine Art Protest gegen das Unbehagen ist, das es der Macht der rationalisierten Denkungsart in Form der Technik entgegenbringt.

Im Folgenden wird der komplexe Zusammenhang zwischen Artmanns proteischer Disposition als Autor und den Macht- und Technikdiskursen in seinem Werk näher betrachtet.

### **1.5 Codiertes Unbehagen**

Das ultimative und prägendste Erlebnis ist für Artmann sein Entkommen vor der Todesstrafe, die in den letzten Wochen des Krieges über ihn, den Deserteur, ausgesprochen wurde (vgl. Hofmann 2001, 52). Die Kapitulation des Deutschen Reiches bedeutet für ihn den Neubeginn des verloren geglaubten Lebens. Der offene Bruch mit der institutionalisierten Ideologie und die daraus resultierende Vogelfreiheit, wie er selbst den Zustand bezeichnet (vgl. Hofmann 2001, 55), bringen Artmanns proteische Qualität als Überlebender, als „*survivor*“ (Lifton 1993, 75), ans Tageslicht.

Die Lebenslust des Überlebenden wird evident in Artmanns Vorliebe für Barockdichtung. Vor dem Hintergrund proteischer Lebenslust wird klar, warum er für die Verarbeitung seiner Kriegs- und Schreckenserfahrungen den Stil und das Couleur einer Epoche wählt, deren literarischer Ausdruck der Lust nach der Diesseitsfülle und einer ständig präsenten Todesfurcht in der neueren Literaturgeschichte seinesgleichen sucht.

Das Bewusstsein, der unmittelbaren eigenen Annihilation und Auslöschung entkommen zu sein („*ich bin halt [durch die Todesgefahr] durchgerutscht*“, Fialik

1998, 24), die im ultimativ entmenschlichten, technischen Akt des Köpfens durch eine Maschine durchgesetzt werden sollte, hat ebenfalls Spuren in Artmanns Weltbild hinterlassen. Wiewohl die unheilvolle Kraft der Massenvernichtungsmittel keine große Rolle in Artmanns Werk spielt, bleibt das Bewusstsein von der kalten, inhumanen Effizienz der Technik bestehen und setzt sich im Werk fort. Artmann greift im Gespräch immer wieder auf die Lautimitation des Köpf-Vorgangs zurück. Maria Fialik gegenüber schildert er dies wie folgt:

Geköpft wären wir worden. Mit einer Maschine, wo man zwanzig hingelegt hat, prrrt ist es gegangen! – Erschossen, das hätt' uns gepaßt, nein! [...] (Fialik 1998, 26)

Und bei Hofmann ist zu lesen:

Erwischt worden bin ich dann in Wien, und gleich zum Tode verurteilt, [...]. Alles sehr deutsch. [...] Wie oft bin ich da in der Nacht niedergeschossen oder mit der Maschine geköpft worden, brrrt. (Hofmann 2001, 52)

Die Technik als zerstörende, oder zumindest unberechenbare Kraft, wie sie das proteische Ich prägt (vgl. Lifton 1993, 23), taucht in verschiedener Form im Werk auf. Eine Sonderstellung nehmen dabei alle Konfigurationen des künstlichen Menschen im Werk ein. Die Schauerromane *dracula dracula* und *Frankenstein in Sussex* (beide in GP II, 163 und 391) behandeln das Thema der durch Technik scheinbar beherrschbar gewordenen Natur in zentraler Weise. Graf Drakula in Artmanns Version ist eine Montage aus Vampir und Frankenstein, der sich die Willenlosigkeit und Hingabe seiner Opfer, die er durch seine vampirische, traditionell sexuell konnotierte Anziehung auslöst, zunutze macht, um sie ohne Widerstand seinen Körper-Experimenten zu unterwerfen (vgl. GP II, 169). Bei H.R. Brittnacher ist nachzulesen, wie die Technik in den Fortschrittsutopien und –dystopien des 18. und 19. Jahrhunderts dazu auserkoren wird, die Natur in ihrer Unkalkulierbarkeit zu überwinden (vgl. Brittnacher 1994, 270). „Der rasonierende Wissenschaftler wird zum neuen Protagonisten des Horrors, dessen

*kalkulierte Bosheit nicht weniger schrecklich ist als die Ro[h]heit stupider Monstren“* (ebda, 269). Was zu Zeiten Mary Shelleys, E.T.A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks noch zu Allegorien des schrecklichen, bis ins letzte Detail „*verregelten Verhaltens*“ (ebda, 271) zu zählen ist, ist im Nationalsozialismus durch die kalkulierte Einsetzung einer ideologischen Verregelung, der Gleichschaltung, zu einer tatsächlichen zivilisatorischen Katastrophe angewachsen. Die Technik spielt dabei die Rolle des Moderators in „*Fortschrittsutopien, Ordnungsutopien, Staatsutopien [und] moralische[n] Utopien*“ (ebda, 269), da sie ein Denken ermöglicht, das die Natur zu entmachten scheint.

Bei Artmann wird nun besonders in den Schauerromanen ironisch intertextuell verhandelt, wie diese Dystopien sich entfalten können: Graf Drakula kreierte in alchemistischen Experimenten aus horrorliterarischen Zitaten, dem „Nekronomikon“ H.P. Lovecrafts, der ersten Vampirfigur mit populärer Breitenwirkung aus dem Werk John Sheridan Le Fanus, „Carmilla“, und den so genannten Putrefaktionen des Paracelsus (vgl. Brittnacher 1994, 273), das Gerüst des ultimativen Schauerromans, in dem die übermächtige, metaphysisch aufgeladene Technik über die Natur zu siegen scheint (vgl. GP II, 171). In *Frankenstein in Sussex* wird das Thema des Schöpfergottes wieder aufgenommen und die extremen Möglichkeiten der Technik, sprich der künstlichen, alchemistischen Erzeugung von Leben, werden thematisiert. Durch die Figurenkonstellation und das Aufeinandertreffen von Frankensteins Monster mit dem Figurenzitat der *Alice* aus Lewis Carrolls phantastischer Erzählung *Alice in Wonderland* erhält der Kurzroman in Form von filmisch montierten Szenen einen perversen Subdiskurs. Die pädophilen Neigungen des Monsters, das Alice verführen will, sobald es sie erblickt, werden explizit mit den Schöpfern der Figuren in Verbindung gebracht. Die Übermacht der Technik entspricht bei Artmann der problematischen Macht des Schöpfers oder des Weltentechners, wenn man so will. In einer für Artmann

charakteristischen Kombination inter- und metatextueller Ebenen wird das kontroverse Verhältnis von Fiktion und Realität im Machtverhältnis von Schöpfung und Schöpfer herausgestellt:

Frau Holle saß zusammen mit Mary Shelley vor dem fernsehgerät. »Ich bin absolut dagegen«, sagte sie, »daß dieses abscheuliche monster dem kinde etwas ungeheuerliches antut!« »Meinen sie wirklich, daß das geschöpf meiner phantasie dem des herrn Carroll böses will?« »Mädchen«, sagte frau Holle unwillig, »sind sie in der tat noch so naiv oder stellen sie sich bloß so?« (GP II, 397)

Es geht Artmann offensichtlich nicht nur um eine Salve in Richtung des anderen Geschlechts, sondern auch darum, auf die Naivität der Rezeption hinzuweisen, die sich gattungsabhängig auf gewisse vorgegebene *codices* verlässt. Dies geschieht etwa im Zusammenhang mit der Figur der Frau Holle, die im Grimmschen Universum die Rolle einer gerechten, gottähnlichen Figur innehat, die das Schicksal der Menschen beeinflussen kann, die in ihrer märchenhaften Güte jedoch kaum in Zusammenhang mit einer kritischen, aufgeklärten Nähe zum Perversitätsdiskurs gebracht wird.

*Frankenstein in Sussex* ist ein poetologischer Schlüsseltext für den proteischen Autor Artmann. In diesem Text wird vor dem Hintergrund eines Unbehagens gegenüber den Möglichkeiten der Technik die Verantwortung der Schöpfer der Produkte verhandelt. Den Schöpfern der fiktionalen, phantastisch-künstlichen technischen Gebilde und den höheren Mächten sind die Hände gebunden, sie werden durch die technischen Entwicklungen zu machtlosen Randfiguren: Frau Holle und Mary Wollstonecraft Shelley verfolgen die Ereignisse auf dem Fernsehschirm. Artmann bringt dabei einen seiner wichtigsten ästhetischen Standpunkte ein, der es dem Autor nicht erlaubt zu wissen, was am Ende des narrativen Verlaufs steht (vgl. Brandt 2001, 44) und der ein Schreiben nach einem vordefinierten Richtungsplan nicht vorsieht. Ein Autor, der seine Schöpfung durch ein Medium vermittelt sieht, hat keinen Einfluss mehr darauf.

Genau diese Machtlosigkeit ist jedoch das schöpferische Abenteuer. Gegen Ende des kurzen Schauerromans kommt es zu einem Zweikampf zwischen demiurgischer Märchenfigur und romantischer Autorin, in dessen Verlauf Mary Wollstonecraft Shelley Opfer des gattungsentprechenden sinnlichen Verlangens ihrer eigenen Schöpfung wird, während Frau Holle als Kapitän Nemo-Double die verbleibenden heldenhaften, tapferen und unschuldigen Figuren in ihr „atomuboot“ (GP II, 405) rettet.

*Frankenstein in Sussex* ist ein Text, der einige Merkmale proteischer Narration und Autorschaft beinhaltet. In der Mehrzahl der auftretenden Schöpferfiguren im Text zeigt sich nicht nur der polytheistische Blickwinkel, den auch Lifton anspricht (vgl. Lifton 1993, 27), auch dem Unbehagen gegenüber der Macht der Technik wird stattgegeben. In diesem Fall ist es das Unbehagen im Zusammenhang mit dem Kontrollverlust der Schöpferin über ihre enthemmte auktoriale Schöpfung, den „artifizielle[n] mensch[en]“ (GP II, 396). Der künstliche Mensch hat hier die Möglichkeit und die Kraft über seine Schöpferin zu dominieren, der Gedanke der menschlichen Verletzbarkeit durch eine größere Macht (vgl. Kap II, 55) ist ausgeführt in der Unterwerfung der Autorin (als Realitätssignal) durch die Fiktion. Das proteische Unbehagen vor der Technik ist in der proteischen Autorschaft also umzulegen auf ein gewisses Unbehagen gegenüber dem auktorialen Kontrollverlust über die fiktionale Schöpfung.

Charakteristik 7: Die proteische Autorschaft zeigt sich in der wiederholten Thematisierung von Diskursen der Machtunterschiede zwischen humanem und strikt rationalem Handeln sowie zwischen Natur und Technik. Diese Unterschiede werden poetologisch oft auf die Ebene des Verhältnisses von Autor und Text übertragen.



Schließlich ist noch ein weiteres proteisches Phänomen in diesem Text zu bemerken, das nicht ignoriert werden darf. Es ist die so genannte Diskursschichtung (vgl. Kap II, 81). Ästhetische Diskurse der Volks- und der Popkultur des 19. und 20. Jahrhunderts (Frau Holle, Jules Verne, Frank Zappa) werden ohne Einhaltung jeglicher kategorialer oder chronologischer Eingrenzungen verwoben mit dem moralischen Diskurs problematischen Sexualverhaltens<sup>137</sup>, dem Diskurs postmoderner auktorialer Machtverhältnisse und schließlich dem werkiternen proteischen Autor-Ich-Diskurs in der Figur des „John [...] Bancroft“, des auktorialen *Alter Ego* (vgl. Kap III, 125). Diese Diskursschichtung ist eng verbunden mit dem Bedürfnis des proteischen Ichs, Zusammenhänge in seiner Lebensnarration herzustellen.

Charakteristik 8: Die prominente Diskursschichtung und Polyphonie im Werk ist das Resultat des proteischen Bedürfnisses nach der Kontinuität einer selbstgeschaffenen Lebensnarrative.

## **2. IMPLIKATIONEN DER PROTEISCHEN ICH-SPALTUNG FÜR AUTOR UND TEXT**

Der Kern der proteischen Existenz ist laut Robert Lifton die Ich-Spaltung. Die aus einer psychosozialen Dislozierung resultierende Fragmentierung der eigenen Geschichte und der persönlichen Erfahrungen führen bei der proteischen Existenz zu einem starken Wunsch nach einem eigenen Entwurf der Lebensnarrative (vgl. ebda, 56), aus der eine Lebenskontinuität abgeleitet werden kann. Dieser Prozess kann auch im Bereich des

---

<sup>137</sup> Artmann hat damit – unbewusst und wieder einmal als Ergebnis seiner diskurssensorischen Empfindlichkeit – einen Nerv getroffen. Anfang des 21. Jahrhunderts geriet Lewis Carroll und sein Werk wegen des Verdachts der Pädophilie unter Verruf. Er fand viele Ankläger, aber auch viele Verteidiger – vgl. <http://www.guardian.co.uk/world/2001/oct/29/gender.uk/print> (Juli 2010)

Ästhetischen nachvollzogen werden und beschreibt eine weitere Charakteristik proteischer Autorschaft.

Charakteristik 9: Die Proteische Autorschaft zeigt sich in einer besonderen Hervorhebung des Verhältnisses zwischen dem realen Autor und seinen diegetischen Repräsentationen<sup>138</sup>.

Auch bei H.C. Artmann ist die Ich-Spaltung das deutlichste und zentrale proteische Element seiner Autorschaft. Sein Werk wie sein Leben sind dominiert vom Rollenspiel, das sich auf drei gleichberechtigte Rollen verdichten lässt (vgl. auch die „*Pluralität des Egos*“ bei Foucault, Kap III., 150):

1. das reale Ich, die biologische und soziale Person Hans Carl Artmann
2. das posierende Ich, das in den Gesprächen mit der Presse und den Wissenschaftlern auftritt und die Wünsche und Bedürfnisse des Autors und Dichters Artmann repräsentiert, und
3. das vielgestaltige Ich im Text, das bereits in Kap. III im Zusammenhang mit der instabilen Autorfigur und dem *unreliable narrator* ansatzweise besprochen wurde.

Artmanns Umgang mit dem autobiografischen Schreiben, etwa in *Nachrichten aus Nord und Süd* oder *Das Suchen nach dem gestrigen Tag oder Schnee auf einem heißen Brotwecken*, demonstriert den Einsatz dieser dreigespaltenen Autor-Stimme als Mittel zur Konstruktion eines lyrischen Ichs, das die existenziellen Möglichkeiten ästhetisch verkörpert. Es geht hier um die komplexe Beziehung zwischen der Macht der Erinnerung im realen und fiktionalen Kontext und dem Prozess einer Stabilisierung der

---

<sup>138</sup> Nach G. Genettes Definition von ‚Diegese‘, vgl. Nünning 1998, 93

eigenen Identität durch die Erinnerung, wie ihn die Neurowissenschaft kennt. In seiner diegetischen Aufsplitterung und in der Art, wie sich das Autor-Ich bei Artmann als Seiltänzer zwischen Chronologie, Wahrheit und Lüge gebärdet, zeigt sich eine proteische Auffassung von der eigenen Stabilität, die „*of a rolling, shifting kind*“ (Lifton 1993, 90) ist, also von wechselhafter Beweglichkeit.

Man muss sich im Fall Artmanns stets im Klaren darüber sein, dass eine Pose beschrieben wird, die durch sprachliche Gesten hochgehalten wird, und dass nicht die reale Person Artmann selbst im Zentrum der proteischen Analyse steht. Zwar sind die ästhetischen Gesten rückzubeziehen auf einen realen Kern, denn dass Artmanns Werk von einem realen Individuum geschrieben wurde, ist ebenso eine Tatsache, wie der Umstand, dass die reale Person Artmann historisch verortbar ist. Es ist jedoch wichtig zu behalten, dass der Autor nicht als der reale Hans Carl Artmann rezipiert werden will, sondern als Realisierung einer seiner verschiedenen Rollen. Dementsprechend stammen die autobiografischen Bezüge zu einer Wirklichkeit von ebendiesen Rollenprojektionen. Die Tatsache, dass der Rezipient nicht unmittelbar zwischen den einzelnen diegetischen Autorrepräsentationen unterscheiden kann, macht die narrative Komplexität des Werks aus. Wenn man es genau nimmt, ist Artmanns Autorstimme so angelegt, dass die lyrischen Ichs in seinem Werk niemals auf ein und dieselbe Autorperson rückzubeziehen sind. Jedes Autor-Ich stellt eine einzigartige, einmalige subjektive Einheit dar. Das Ich im Text, das Erzähler-Ich, existiert nur, um in jedem Text neu ausgeführt, neu koloriert und neu skelettiert zu werden.

Für diesen Umstand ist der kurze Text „eine erzählung über mich“ (GP IV, 214) beispielhaft, der in der Werkausgabe als Ergänzung zur Sammlung „Wanderungen“ aus den späten siebziger Jahren nachgereicht wurde (vgl. GP III, 205). Diese Sammlung imitiert Volksmärchen aus verschiedenen Kulturkreisen und thematisiert die Wanderung

im Märchen gemäß der mittelalterlichen *aventiure* als formalisiertes Mittel zur Selbsterkenntnis, zum materiellen Gewinn und zur Erlangung persönlichen Glücks. „eine erzählung über mich“ zieht diese Märchenform charakteristisch für Artmann auf eine persönliche Ebene und bringt das Ich als narrative Variable ein. Der erste Satz gibt Aufschluss über die Position des Ichs als fiktionale Personifizierung einer schablonenhaften Sagenfigur:

In einer mallorquinischen volkserzählung heißt es ich hätte einmal in der gegend von manacor gelebt [...] (GP IV, 214)

Der Ich-Erzähler installiert sich in seiner eigenen Geschichte als Fiktion mit mythischem Status und formelhaft vorgezeichnetem Schicksal, das durch die motivische Wiederholung eines bestimmten Satzes im Text (s. Zitat) ausgewiesen ist. Dadurch existiert er innerhalb des Textrahmens bereits als doppeltes Ich und erfüllt die Disposition seiner rollenorientierten Autorschaft hier formal.

Die Multiplikation des Erzähler-Ichs ist ein durchgehendes Motiv in Artmanns Autorschaft. Das Erzähler-Ich des gerade angesprochenen Textes hat zum Beispiel wenig an Persönlichkeit oder historischer Färbung gemein mit dem Ich, das der Erzähler in *Artmann, H. C., Dichter* auftreten lässt und das viel mehr mit der realen Person Artmanns teilt. Dennoch findet man auch hier in der formalen Ausführung eine Multiplizierung der Erzählerfigur auf ästhetischer Ebene. Letzteres, so wird durch den Buchtitel suggeriert, ist ein Ich, das dem Leser Autobiografisches über die wirkliche Dichterexistenz mitteilt, wie etwa in dem memoireähnlichen Text „Wien“, indem bereits ein Wiener Spiegel-Ich den heimkehrenden Erzähler erwartet:

Nicht das anltitz des grünen basilisken grüßt den heimkehrenden flieger aus der tiefe eines spiegels – [...]ein zufriedenes freundliches *ich* lächelt mir entgegen. Servus, Artmann, auch wieder einmal im lande? (ebda, 105)

Der Erzähler Artmann scheint überrascht von der Freundlichkeit dieser Wiener Version seiner selbst, die ihm charakteristischerweise als eigene Ich-Einheit gegenüberzustehen scheint. Die Duplizierung des Ich durch das Spiegelbild ist ein beliebtes Motiv in der romantischen sowie der phantastischen Literatur, unter anderem um die multiplen Persönlichkeiten, die im Menschen angelegt sind, manifest zu machen. In diesem Fall steht das Spiegelbild des Ichs jedoch im Dienst der Überraschung.

Die dialogische Auseinandersetzung zwischen „*flieger*“-Ich, also reisendem Ich, und dem Wiener Ich, das heißt dem heimatlichen Selbst, ist Artmanns ästhetisches Mittel, eine Distanz zwischen mehreren Ich-Realisierungen zu etablieren. Sie hilft den Eindruck zu erwecken, der Erzähler ließe überall, wo er in seiner Fiktion lebt oder hinkommt, ein Ich zurück und ließe ein anderes Ich weiterziehen. Diese narrative Technik ist seit seiner ‚Geburt‘ als Autor in der bekannten und bereits besprochenen Mystifikation „St. Achatz am Walde“ zu beobachten und setzt um, was bei Robert J. Lifton als gesunde Form der multiplen Persönlichkeitsentwicklung rehabilitiert wird, in der das Ich erst durch die Fragmentierung eine Lebenskontinuität erhalten kann.

Der Beruf des Autors legitimiert diese sonst pathologisch zu nennende Ich-Spaltung zwischen dem Autor und dem lyrischen Ich als notwendiges Prinzip der Fiktion. Meist ist jedoch das Plausibilitätsgefälle zwischen der realen Autorperson und seinen Schöpfungen fest etabliert und die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit klar gesteckt. Artmann sucht jedoch in avantgardistischer Manier diese Grenze zu übertreten und nutzt die Möglichkeit des Rollenspiels, um eine alternative Wirklichkeit zu konstruieren. Dazu bedient er sich der Gattungen, die durch den Anspruch einer besonders wahrheitsgetreuen Realitätsabbildung definiert sind, da sie unmittelbar mit dem Autor in Bezug gesetzt werden. Es sind dies der Brief und das Tagebuch.

Die Artmannforschung der letzten Jahre hat sich zunehmend der Problematik des Autobiografischen im Werk gewidmet. Als exemplarisch sei hier Jan Brochs Aufsatz „Zwischen Autobiographie und Autofiktion. H.C. Artmanns »Nachrichten aus Nord und Süd«“ (Wolter 2006, 118) genannt, der sich den Spannungen zwischen der Rezeption und der sprachlustdominierten Literatur Artmanns widmet und dem Vorwurf der Kritik nachgeht, Artmann versage in der Abbildung der biografischen Wirklichkeit (vgl. ebda, 123ff). Die Standpunkte der negativen sowie der wohlgesonnenen Kritik abwägend, kommt Broch zu dem Schluss, dass „*Artmanns Sprache [...] als eine Autobiographie des inneren Lebens*“ (ebda, 126) verortbar werde.

Die erste methodische Schwierigkeit besteht darin, einen schematischen Zusammenhang zwischen Textstruktur und Erzählerkontur zu ermitteln. Wie bereits zu sehen war, ist Artmanns narratives Vorgehen durchaus an ästhetischen Vorbildern orientiert. Doch es zeigt auch eine, alle ästhetischen Leitdiskurse relativierende Tendenz zur Inventarisierung des Wortmaterials, wie sie etwa in Fragmentsammlungen wie *Register der Sommermonde und Wintersonnen* (GP IV, 155), der „Reise um die Erde in zig Tagen“ (GP II, 186), den zahlreichen Listen in Prosa (vgl. „*Dracula dracula*“, GP II, 174) und Lyrik (vgl. „*verbaristische Szenen*“, SG, 27) sowie den numerischen Ordnungen des Tagebuches (*Die Suche nach dem gestrigen Tag oder Schnee auf einem heißen Brotwecken*) oder des Traumbuches (*Grünverschlossene Botschaft*) offenbar wird. Klaus Reichert hat diese Tendenz bekanntlich als „*Rasterung*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 120) und als „*Suche nach Inhalten*“ (ebda) bezeichnet. Diese Tendenz zu einer alternativen narrativen Struktur eröffnet Artmann die Möglichkeit, unverhohlen Autobiografisches einzubringen, ohne den ästhetischen Bereich zu verlassen, wie etwa in der *Suche nach dem gestrigen Tag*.

Artmanns Erzähler-Ich, oder „*Artmann-als-Erzähler*“, wie M.O. Schuster es nennt, schöpft der Gattung entsprechend aus der Wahrnehmung, der Erfahrung, den Gefühlen, Wünschen und Erinnerungen der realen Autorperson. Das Ich im Text ist eindeutig in Artmanns schwedischem Lebenskontext der Zeit zwischen 1961 und 1964 verwurzelt, personale und lokale Signale belegen dies.

Nun geriert sich diese Form des Tagebuchs aber als Suchprozess. Gattungsmäßig ist das Tagebuch eigentlich als eine Aufzeichnung vergangener Ereignisse und Emotionen definiert, das dem Erzähler die Möglichkeit bietet, „*das Leben als Phänomen zu erfassen und die Widersprüche in der Person des Verfassers [zu überwinden]*“ (Wilpert 1989, 918). Das Verfassen eines fiktionalen Tagebuches ist daher *per se* eine reflexive Tätigkeit. Bei Artmann jedoch ist die Textart schon im Titel als „Suche nach dem gestrigen Tag“ ausgewiesen, die von einem Verlust zeugt, der durch Vergänglichkeit geprägt oder sogar ausgelöst wird, was wiederum das Bild des schmelzenden Schnees auf einem heißen Brotwecken suggeriert. Das Erzähler-Ich nimmt sich seiner vergangenen Tage in Rasterform an, um in ihnen einen alternativen Verlauf des Lebens zu entdecken. Notwendigerweise kann das Ich im Text dann nur noch Maske oder eine Schablone sein und wird zum Ausdruck des Erzählerwunsches, die existenziellen Grenzen eines einzigen Ichs und die damit verbundene starre Chronologie eines stetig fortschreitenden Lebens zu überwinden. Die unbestechliche Zeit erhält Statistenstatus und wird ihrer sequenziellen Macht enthoben. So lautet der Eintrag vom „13. oktober.“ (GP II, 32), ein Wunsch des Erzählers, wie folgt:

Sobald ich wieder in Malmö bin, will ich mir bei Ohlssons einen trenchcoat und einen weichen, grauen filzhut kaufen. [...] Im november 1931 [!] will ich so nach Neu England fahren, um bei der Überfahrt [als bordspiel] neue fische zu notieren. (ebda)

Das erzählende Ich plant für eine Zukunft, die vom Standpunkt des Autors und des Lesers aus bereits Vergangenheit ist. Das wäre nichts Besonderes, wenn dasselbe

Ich innerhalb der Textparameter nicht auch Signale gäbe, die eine Verortung in einem zeitlichen Rahmen lange nach 1931 möglich machen. Es handelt sich dabei um die Erwähnung einer Veröffentlichung John Steinbecks aus dem Jahr 1952, die „*vor etwa zwölf Jahren*“ (ebda, 33) geschehen ist, sowie den Hinweis, dass der Erzähler schweren Herzens über Trelleborg per Schiff nach Malmö zurückkehren muss, was mit Artmanns damaligem Lebens- und Reiserhythmus korrespondiert (vgl. ebda 31f). Somit plant das Ich im Text paradoxerweise die Vergangenheit!

Charakteristik 10: Der proteische Autor stellt selbst das oberste Ordnungsprinzip für sein Werk dar.

Der Autor verwirrt den Rezipienten, da er ihn an einer Erinnerung an einen paradoxen Plan teilhaben lässt, der durch seinen Charakter als Tagebucheintrag als zukünftig zu kategorisieren ist und gleichzeitig in die Vergangenheit weist. Das Ich, das im November 1931 nach Neu England fahren will, ist eindeutig ein poetisches Hirngespinnst des Tagebuchautors, wenn man denselben als Autor akzeptiert, der in derselben Realität wie man selbst operiert. Aber gerade das tut der Autor nicht. Er suggeriert in diesem Vexierspiel, dass es alternative Realitäten und andere Möglichkeiten für ihn gibt, als die Stadt Malmö 1964 und die enge Vorstellung eines zeitlichen Kontinuums, in dem auch der Leser steckt.

Im Hinblick auf diese willkürliche Außerkraftsetzung des traditionell stabilisierenden Verhältnisses des Leser mit einem Autor, der sich im selben Realitätsparadigma aufhält, stellen sich nun folgende Fragen: Was bedeutet es für den hermeneutischen Prozess, wenn selbst das fiktive Autor-Ich sich als Chimäre herausstellt, und mit welchen Mustern lässt sich diese Manipulation des Autorsubjekts



vor den Augen des Lesers treffend skizzieren? Wie lässt sich Brochs „*Autobiographie des inneren Lebens*“ hinter der scheinbaren Statik der Artmannschen Sprache als dynamischer Prozess beschreiben und worin besteht die proteische Charakteristik in diesem Verhältnis?

## 2.1 Autofiktion als Spielfeld des proteischen Autors: zum Wahrheitsbegriff und der Konstruktion alternativer Lebensnarrativen

Der Erinnerungsprozess ist „*der jeder autobiografischen Reflexion zugrunde liegende Akt*“<sup>139</sup>, wie Martina Wagner-Engelhaaf in ihrer Studie zur Autobiografie aus dem Jahr 2000 konstatiert. Sie führt aus, welche Problematik sich im Zusammenhang mit dem Autorsubjekt, den Begriffen der Wahrheit und der Wahrhaftigkeit (vgl. ebda, 3) und dem „*Widerstreit zwischen [...] Referenz und literarischer Performanz*“ (ebda, 4) entfaltet, und weist darauf hin, dass die jüngste Autobiografiediskussionen davon ausgehen, dass sich „*jeder Ich- und Weltbezug als ein fiktionaler vollziehe [und dass daher] die Fiktion mithin erst die autobiographische Realität produziere. [...] In diesem Sinne ist denn auch der Terminus >Autofiktion< vorgeschlagen worden.*“ (ebda, 5; vgl. auch Broch in Wolter 2006, 129ff).

Der Soziologe Derek Sayer hat sich ausführlich damit auseinandergesetzt, wie die Erinnerung als Form des Vergessens die individuelle und kollektive Identität zu erhalten hilft.<sup>140</sup> Seine Untersuchungen bauen auf der Frage auf, warum gewisse Dinge erinnert werden und andere nicht. Mit den französischen Semiotikern Lacan, Derrida und Barthes argumentiert Sayer, dass Identität nur in der Vorstellung des Einzelnen existiert und das Resultat ein Selbstbild („*imago of the self*“, ebda) ist, das von der

---

<sup>139</sup> Wagner-Engelhaaf, M. (2000): *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler (Sammlung Metzler; Bd. 323), 12

<sup>140</sup> Vgl. Sayer, D. (2004): *going down for air. A memoir in search of a subject*. Boulder, Col. (USA): Paradigm, 7f

Außenwelt als tatsächliches Subjekt wahrgenommen und (miss)verstanden wird. Er befindet, dass dieses Selbstbild vor allem in der Art, wie es erinnert wird, seine Solidität und profunde Bedeutung erhält und gleichermaßen vor allem von der Erinnerung wieder destabilisiert werden kann. Diese Solidität ist wiederum ein Effekt der Macht der Sprache, im Rahmen der ewig gegenwärtigen Bedeutung, Wahrscheinliches zu schaffen und wieder aufzulösen (vgl. ebda). Das aus Erinnerungen geschaffene Selbstbild bleibt instabil, da, so Sayer, auf die Sprache kein Verlass sei: „[...] *language is a slippery and treacherous thing, ever ready to spirit us away.*“ (ebda) Ebendiese in sich bereits unverlässliche und schwer zu fassende Sprache ist es, die nach Broch Artmanns Autobiografie darstellt. Sayer erläutert, wie die Erinnerung rückwirkend verschiedene Identitäten entstehen lässt, „*older selves*“ (ebda, 10), wie er sie nennt. Der Prozess der Erinnerung ist insofern als Grundlage jeder proteischen Praxis zu bezeichnen.

Das bedeutet für den ästhetischen Erinnerungsdiskurs, dass ein im Text erinnerndes Ich sich erstens zu stabilisieren sucht (entsprechend dem proteischen Streben nach Erhalt einer Lebenskontinuität), dass der Begriff der Erinnerung nach Harald Welzer<sup>141</sup> dem Autor auch von der biologischen, naturwissenschaftlichen Seite her die Autorität zur Fiktionalisierung und Poetisierung des Erlebten verleiht, und dass schließlich ausgewiesen autofiktionale Texte und Strategien, wie sie bei Artmann zu finden sind, direkt mit der proteischen Identitätsbildung in Bezug gebracht werden können, weil sich in der Erinnerung des Autors die Rollen der vielen fiktionalen ‚*older selves*‘ sammeln.

Die Psychologie, die Neurologie, aber auch die Philosophie und die Literaturwissenschaft treffen sich in der Auseinandersetzung über die Bedeutung von Erinnerungsprozessen für die Identität des realen, aber auch des fiktionalen Subjekts.

---

<sup>141</sup> Vgl. Rollin, M.: Das Leben – eine einzige Erfindung. In: Spiegel Online, 28.10.2006 (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,444334,00.html>)

Artmann sagt, er habe keine Erinnerung an seine Vergangenheit und damit keine Geschichte (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 17). Bereits darin zeigt sich die Bedeutung einer kritischen Betrachtung der Art, wie der Autor dieses Manko ästhetisch zu verarbeiten sucht, da die individuelle Geschichte unmittelbar mit der kollektiven, in der österreichischen Nachkriegszeit problematischen Geschichte zusammenhängt. Die Erinnerung, die das Ich, das heißt den Autor, stabilisieren kann, ist als abwesend gekennzeichnet, also fehlt Stabilität – im Leben, aber auch im Werk.

Da, wo die Literaturwissenschaft ratlos gegenüber der Komplexität von Sprachgebilden wie im Falle Artmanns ist, sieht sie sich in der Lage, zuweilen hilfreiche Analogien zu psychopathologischen Erkenntnissen zu bilden, wie der von Winfried Kudzus herausgegebene Aufsatzband zum Forschungsstand des Themas *Literatur und Schizophrenie*<sup>142</sup> belegt. In diesem Sinne ist folgende Analogie zwischen dem ästhetischen Erinnerungsprozess und Begriffen, wie etwa der „Konfabulation“ („*confabulation*“<sup>143</sup>), dem Erzählen erfundener Tatsachen und objektiv falscher Aussagen, zu sehen. Der Wortstamm, die ‚-fabulation‘, macht bereits deutlich, dass dieses pathologisch fiktive Verhalten für die Literaturwissenschaft interessant sein kann, insbesondere dann, wenn es darum geht, wie sich ein Autor als *auctor*, als Bürge, ästhetisch positioniert und wie er mit seiner Autobiographie und seiner Erinnerung umgeht.

Artmann benutzt die Eigenschaften jener literarischen Gattungen, die dem Erinnerungsdiskurs unterstehen, um seine proteische Autorschaft zu untermauern. Diese strebt auch im Widerstand gegen einen einheitlichen Erzählerstandpunkt nach Freiheit. Im Bezug auf den Wahrheitsbegriff vermittelt der proteische Autor Artmann durch die vielstimmige auktoriale Repräsentation einen absolut relativierten Wahrheitsbegriff.

---

<sup>142</sup> Vgl. Kudzus, W. (Hrsg.) (1977): *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*. Tübingen: Max Niemeyer. (Deutsche Texte; 45), I ff

<sup>143</sup> Broks, P. (2003): *Into the Silent Land*. London: Atlantic, 52

Durch das Überkommen der zeitlichen Gerichtetheit des Lebenskreislaufs in der Aufsplitterung seines Autor-Ichs in multiple Rollen, die jeweils in ihrem eigenen Zeitkontinuum existieren, vertritt Artmann die Sicht auf eine Welt, in der Vergangenheit veränderbar ist. Über die konzeptionelle Bedeutung dieser Ansicht für die Literaturgeschichte wird noch zu arbeiten sein.

Der Begriff der Konfabulation kann insofern auch im ästhetischen Bereich als Klassifikationsinstrument eines bestimmten narrativen Verhaltens herangezogen werden, in dem sich der Erzähler konstant und zum Teil ironisch von einer einzigen Wahrheit oder einem eindimensionalen Wirklichkeitsbegriff ästhetisch distanziert (vgl. „Wirkliche Szene“, GP I, 24; „Geschichte mit drei Wahrheiten“, GP I, 196; „Sollte es stimmen?“, GP III, 326 und „Ist das nicht alles erlogen?“, GP II, 449). Das Ich im Text bei Artmann sichert sich immer wieder mithilfe eines mehrdimensionalen Wahrheitsbegriffes ab, und lässt den Leser auf unterschiedliche Weise wissen, dass die präsentierte Wahrheit die tatsächliche Wahrheit ist. So wie es etwa in dem Text *Nachrichten aus Nord und Süd* geschieht, der der Autobiografieforschung solche Probleme bereitet. Seine Kriegsverwundung schildernd, kommentiert das Ich den Umstand, dass es sich im Feld, bewegungsunfähig vor Schmerzen und unter Beschuss, eine Zigarette der Marke „*juno dick und rund*“ (GP III, 380) anzündet, mit folgenden Worten:

die marke stimmt ich lüge nicht dichtung zu dichtung und wahrheit zu wahrheit (ebda)

Unter ironischer Berufung auf die literarische Autorität Goethes und auf einen gemeinsamen Referenzrahmen, den sich das Ich mit dem Leser zu teilen scheint, wird die Wahrheitsbegründung des lächerlichen Markennamens lapidar zum Angelpunkt zwischen Fiktion und Realität. Bemerkenswert ist auch, dass das Ich sich bemüht sieht, gerade an dieser Stelle seine auktoriale Funktion als Bürge für die wahre

Wiedergabe des Geschehenen zu nutzen. Die ironische Betonung irrelevanter Details, zusammen mit dem Bekenntnis zur Wahrhaftigkeit, relativieren diesen Akt und reduzieren ihn zu einer weiteren Bestätigung, dass in Artmanns Werk Beiläufiges und Zufälliges als gleichwertig mit dem Außergewöhnlichen zu sehen ist. Erzählenswert ist letztendlich alles, das sich den Weg durch den Erinnerungsprozess bahnt. Einmal erinnert, erhält es seinen ästhetischen Wert. Das ist bereits im letzten Punkt der *Proklamation* niedergelegt:

8. Der vollzogene poetische act, in unserer erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigsten reichtümer, die wir tatsächlich unentreibbar mit uns tragen. (SG, 749)

Bei Artmann zählt die Erinnerung an poetische Akte zum ureigensten Besitz eines Autors. Wertvolle Erinnerung kann der *Proklamation* nach überhaupt nur im Bereich der Ästhetik stattfinden, wo sie kognitive Residuen vieler erlebter Rollenspiele eines Dichters sind. So werden die poetischen Akte zur Grundlage eines proteischen Autors. Die Charakteristik zum Einfluss der auktorialen Erinnerung auf das Werk im proteischen autobiografischen Schreiben lautet demnach:

Charakteristik 11: Im proteischen autobiografischen Schreiben ist das Bedürfnis nach einer Stabilisierung des Erzählers als wesentlich gekennzeichnet. Es äußert sich jedoch paradoxerweise in einer Aufsplitterung des erzählenden Ichs in Rollen im Sinne der größtmöglichen Perspektivenschaffung. Der Erzähler wird zum schemenhaften Fokuspunkt aller Eindrücke.

Artmann betreibt eine bewusste Konfabulation und nähert sich so seiner tatsächlichen Befindlichkeit zur Zeit des Schreibens aus vielen verschiedenen Perspektiven an. In den dargestellten Existenzmöglichkeiten stabilisiert er seine Erzählerhaltung und sein Selbstverständnis als Produkt der Multiperspektivität und der

Vielfachexistenz. Nicht umsonst relativiert Rosei die Schlussfloskel seiner Rückschau auf die Freundschaft mit Artmann folgendermaßen: „*Ja, so war das. So könnte es – vielleicht – gewesen sein*“ (Atze/Böhm 2006, 221).

## 2.2 Zum Geschichtsbild des proteischen Autors

Bekanntlich erinnert sich Artmann vor allem an Atmosphären, was ihn in seiner ahistorischen Haltung bekräftigt. Er hält sich selbst für einen historisch bewussten Menschen, sagt aber, er „*habe keine Geschichte*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 17).

Bei Lifton wird die extreme Zurückweisung geschichtlicher Zusammenhänge in den Kontext der Erschütterung des Selbstbewusstseins bzw. eines Traumas gestellt. Meist zeigt sich die proteische Reaktion darauf als aktive Forderung nach Freiheit, die auf dem Gefühl basiert, damit auch für universale menschliche Rechte einzutreten (vgl. Lifton 1993, 219). Artmanns widerspenstigen Ahistorismus kann man vor diesem Hintergrund für eine Variation eines generellen avantgardistischen Aufbegehrens gegen die alte bzw. die überkommene Gesellschaftsordnung sehen, allerdings mit der besonderen Schlagseite, dass sich dieser Widerstandsgeist über dessen gesamtes Schaffen und seine ganze Existenz als eine programmatische Verweigerung einer Einordnung legt und Artmanns Werk in vielfältiger Weise gänzlich durchdringt. Artmann-als-Erzähler formuliert in *Die Suche nach dem gestrigen Tag* folgenden Eintrag:

Erinnerungen und selbsterrichtete gedenksteine: Charlottenburg am Knie, kautschukene gliedmaßen und künstliche nasen [...], der komiker Dora aus Wien (um 1930), ein engel mit lackfrisur heute, Konrad Bayer 23, twisteur cérébral, legt 32 mal >Schöner fremder Mann< auf (juke-box, herrlich mechanisch, der stand des mechanikers um 1792 &c.), meine große neue Wohnung in Wien-Hietzing (1959-1960), Papageno vor annähernd 9000 Jahren, ein zauberhafter mensch, eine nagelneue künstliche nase, um die >Försterin< in der Wilmersdorferstraße zu betreten [...] (GP II, 15).

Die Gesetze der Zeitgebundenheit sind hier aufgehoben laut Klaus Reichert ist das eine Taktik Artmanns. In der editorischen Notiz zu Band IV der *Gesammelten Prosa* schreibt dieser: „[Artmann] setzt der »Arbeit am eigenen Mythos« Spuren der Erinnerung, »wie es wirklich gewesen«, entgegen [...]“ und „schöpft die Welt noch einmal neu aus dem unerschöpflichen Stoff seiner poetischen Möglichkeiten.“ (GP IV, 269) Zwar wurde viel zu Artmanns schöpferischer Kraft und seinem Vermögen, neue Welten und Räume sprachlich entstehen zu lassen, geschrieben, aber es gibt bis dato noch keine genauere Betrachtung der sozialpsychologischen Ursache für diesen Vorgang, der viel zur Wirkung von Artmanns Texten beiträgt. Dies soll nun versucht werden.

Wie die Textstelle zeigt, geht es dem Autor darum, ein alternatives Gedächtnis zu schaffen, in dessen Wirkungsraum neue Denkmäler errichtet werden. Diese Motivation ist als proteische zu sehen, da es sich um das Ansinnen eines Einzelnen handelt, ein Phänomen zu kreieren, wozu es das Kollektiv braucht. Dinge, Orte, Geschehnisse werden erst eines Gedenksteinen würdig, wenn es mehreren nützt, an sie erinnert zu werden. Laut Lifton lebt der moderne Mensch in einer psychologischen Landschaft (*psychological landscape*), die, wie wir gesehen haben, nicht mehr durch klare Autoritäten, aber auch nicht durch die Regeln lebensfähiger Kleinstgemeinschaften<sup>144</sup> geordnet und gesichert ist. Ein proteischer Mensch akzeptiert diesen Zustand nicht und strebt danach, praktisch eine eigene Gesellschaft zu rekonstituieren, das heißt sie neu aufzubauen (vgl. Lifton 1993, 17).

---

<sup>144</sup> „Lebensfähig“ ist meine Übersetzung von „viable“. Lifton meint damit, dass moderne Gesellschaften als desintegrativ und fragmentiert zu begreifen sind und aus einer Vielzahl von Kleinstsystemen bestehen. Das einheitliche, reglementierte und strukturierte Gesellschaftssystem aus prämodernen Zeiten existiert nicht mehr. Das Konzept der Kommune, die einer einheitlichen Ideologie und Moral unterworfen ist, ist dementsprechend flächendeckend nicht mehr durchzusetzen. (vgl. Lifton 1993, 17)

Die Gattung des Tagebuchs eignet sich besonders für so eine Rekonstitution, da sie eine literarisierte Gedächtnisstütze ist und formal relativ offen bleibt. Auch Notizen und fragmentierte Kleinstprosa gelten als gattungsadäquat, was Artmann sehr zupass kommt. Bereits in dessen Auswahl dieser Gattung für eines seiner umfangreicheren Prosawerke (*Das Suchen nach dem gestrigen Tag* gehört zu den längsten Texten des Autors), macht er einen Anspruch auf Neukonstitution eines alternativen gesellschaftlichen Kontexts, in dem er als Autor die unumschränkte Entscheidungsmacht hat, geltend. Im Grunde ist das Errichten von sprachlichen Gedenksteinen hier das Erzählprinzip.

Die Erinnerung ist der poetische Akt, das macht Artmann in der Art, wie er seine Erinnerungen gestaltet, deutlich. Die Gesellschaft, die er neu konstituiert, wäre demnach eine Gesellschaft, die nach dem Gesetz des poetischen Aktes funktionierte. Die *Proklamation* wäre das Gesetzesbuch. Die Gesellschaft hätte Inklusionsinstrumentarien zur Hand: den „*mehr oder minder gefühlten wunsch poetisch handeln zu wollen*“ (SG, 748). Sie hätte abgesteckte Grenzen zwischen dem „*zufall*“, zwischen einer „*öffentlichkeit*“ (ebda), die außen vor bleibt und ihrem Ausschlussinstrument, der Fähigkeit den Akt „*starkbewusst*“ (ebda, 749) zu extemporieren. Ihre Religion wäre die „*heidnische[...] Bescheidenheit*“ (ebda), und der Ethik dieser Gesellschaft läge die Abkehr vom „*bazillus der prostitution*“ (ebda) und das Streben nach einer „*lauteren vollbringung*“ (ebda) des Aktes zu Grunde. Schließlich hätte sie auch ihre Doppelherrschaft aus Realität und Fiktion bereits eingesetzt, den „*satanisch-elegischen C.D. Nero und [...] den philosophisch-menschlichen Don Quijote*“ (ebda).

Es versteht sich von selbst, dass wir es hier nicht mit dem Vorschlag zu tun haben, H.C. Artmann hätte tatsächlich der Überzeugung angehangen, die Regierung



Nachkriegsösterreichs wäre zu stürzen und die Gesellschaft durch die oben beschriebene poetische Utopie zu ersetzen. Der springende Punkt ist, dass es für diesen Autor (wie für Gleichgesinnte) gedanklich möglich war, mit einer Idee der alternativen Gesellschaft zu spielen. All die Manifestationen der Andersartigkeit der Nachkriegsavantgarde, die als poetische Akte gekennzeichneten und von Artmann angeregten Planungen eines Staatsstreiches (vgl. Hofmann 2001, 80 und Rühm 1967, 16) sowie die Ideen von der Codierung der Wirklichkeit (vgl. Hofmann, ebda), entspringen Artmanns Vorstellung von einer Neuordnung seines historischen Kontexts und seiner Hoffnung auf eine Annäherung daran durch Dichtung, aber auch durch eine entsprechende auktoriale Haltung.

Die alternative, poetische Gesellschaftsstruktur hätte in der proteischen Vorstellung auch ihren eigenen Geschichts- bzw. *collective memory* Diskurs, der vom multiperspektivischen Autor ausgeht. Der Autor setzt, wie Reichert sagt, den „*eigenen Mythos*“ programmatisch ein und konstruiert Geschichte aus den narrativen Atmosphärenfragmenten, die nichts mit dem tatsächlichen, historischen Lebensverlauf des H.C. Artmann, geboren 1921, zu tun haben. Artmanns Geschichtslosigkeit ist eine programmatische Pose und ein Signal für seinen Proteanismus. Dass der Erinnerungsprozess für den Autor mit seelischem Schmerz konnotiert ist („*Diese Atmosphären habe ich in mir. Mein ganzes Leben. Mir tut das weh, weil ich bin ein historisch bewusster Mensch. Aber ich habe keine Geschichte.*“, Fuchs/Wischenbart 1992, 17f), ergibt sich aus einem Unvermögen, die emotionalen Vorgänge im Erinnerungsprozess sprachlich zu reflektieren und die Emotionen sprachlich aus der Vergangenheit in die Gegenwart zu holen.

Die Poesie ist die größtmögliche sprachliche Annäherung an Emotionen. Artmann selbst bekräftigt, dass er die Musik als Medium wählen würde, hätte er die

Begabung dazu. So würde er zumindest „*Wortmelodien*“ (Hofmann 2001, 49) entwerfen. Eine Untersuchung der Rolle der Musik für die Artmannsche Ästhetik wäre sicherlich sehr aufschlussreich, nicht nur für das Verständnis der romantischen Prägung eines Teils der *Wiener Gruppe*. Auch aus dem Verhältnis der Synästhesie zu Artmanns Vorliebe für den „*Bildeffekt der Sprache*“ (Pabisch 1978, 94) könnten wichtige Erkenntnisse zu seiner Poetik gezogen werden. Für unsere Zwecke reicht es festzustellen, dass zwischen Artmanns Sehnsucht nach euphorischen Zuständen der Vergangenheit, seiner Nostalgie-Ästhetik (denn nichts anderes ist die Affinität dieses Autors zu *settings* und Stilen vergangener Jahrhunderte und Epochen) und der proteischen Motivation einer Neukonstitution gesellschaftlicher Umstände ein Zusammenhang besteht. Außerdem kann der stark emotionalisierte, assoziative Zugang Artmanns zu Erinnerungen und das Abblocken eines Geschichtsbewusstseins ebenfalls als proteisches Verhalten bezeichnet werden und hat einen unmittelbaren Effekt auf seine Sprachästhetik. Es führt zu einer steten Annäherung in gleichsam konzentrischen Bahnen an eine Abbildung, die in Unschärfe verharren muss, da dieser Zustand – die subjektive Erfahrung niemals so wiedergegeben werden kann, dass der Autor darin eine Wiederholung seiner Emotionen sieht. In einem späten Text, den „Erinnerungen an eine Kindheit im Waldviertel“, wird dieses Problem thematisiert:

Im Sommer, wenn die Luft wie Marienglas flimmerte, gegen Herbst, wenn die Abende nach kühler Milch dufteten, brauchte dieses Land für mich nie die Sprache der Menschen; man erlernte hier das Geheimnis von Worten, die durch keine Buchstaben wiederzugeben sind. Dennoch, etwas beschreiben zu wollen, was nicht zu beschreiben ist, dieses sprachlose Sprechen, die Sprache der Bäume und Brücken [...] (GP IV, 84).

Das Erinnernte sind Ausschnitte kindlich-naiver Perspektiven auf die mystische Seite der Natur, die Auswüchse der Phantasie und die Kostbarkeit der oralen Tradition vor der Folie einer traditionell schweigsamen Bauernkultur. Das Erzähler-Ich hat hier die Rolle des schweigsamen, aufnahmebereiten Kindes. Einer Atmosphäre nachspüren

bedeutet bei Artmann, sich in die Rolle dessen einfügen, der dort *ist*, wo die Atmosphäre zu spüren ist. Daher ist der Übergang von erinnerter Vergangenheit und erzählter Gegenwart fließend. Die Leichtigkeit, mit der der autobiografische Erzähler sich in seine eigene Erinnerung einschleicht, ist am besten im Wechsel von Erzählpräteritum zu Präsens nachzuweisen, was einem binnentextuellen Rollenwechsel gleichkommt. In „im sommer 1935“ ist der Auslöser für diesen Rollenwechsel von gegenwärtigem Erzähler-Ich in die Rolle des jugendlichen Ich, des *older self* (Derek Sayer), das Geheimnisvolle und Dunkle an einer Fremdsprache. Vom Onkel mit einem Walisischwörterbuch bedacht (vgl. GP IV, 93), lernt das jugendliche Ich von den „*Y dynion du, d[en] schwarzen männer[n]*“ (ebda, 94) und wie durch eine wortklanggesteuerte Zeitmaschine transportiert, beobachtet der Leser nun mit dem Ich in der Gegenwart die schwarzen Schatten nächtlicher Steinbrüche in der Wiener Vorstadt (vgl. ebda).

Bei Artmann gibt es zweierlei Arten von Erinnerungsliteratur. Die eine ist die Einladung an den Leser, mit dem die Atmosphären beschreibenden Rollenspieler-Ich die erzählte Gegenwart zu erkunden, wie im vorherigen Beispiel gezeigt wurde. Die andere Art wird realisiert durch die „*selbsterrichteten Gedenksteine*“ (GP , 15) aus *Die Suche nach dem gestrigen Tag*, die jeder einzelnen Rolle ihren ästhetischen Erinnerungsort in Textform errichten. Die alles umspannende Einheit eines bestimmten Erzählers ist dadurch aufgehoben.

Die Meinung der Forschung darüber ist bei Jan Broch festgelegt, der sagt: „*Schon die Voraussetzung einer jeden Autobiographie, nämlich ein wie auch immer konturiertes Subjekt[,] das von seinem Leben berichten könnte, zeigt sich [bei Artmann] als nicht mehr gegeben.*“ (Wolter 2006, 131) Durch den Einsatz des Proteanismuskonzepts erweist sich dies aber als falsch. Ein konturiertes Subjekt ist

tatsächlich vorhanden, allerdings in fragmentierter, daher uneinheitlicher Form, in der je eine erinnerte Atmosphäre einer Rolle des Subjekts entspricht. Der Bericht vom Leben ist der Bericht von diesen unzähligen Momenten des Rollen- und des damit verbundenen Erfahrungswechsels. Es ist der Bericht eines fragmentierten Ichs und die Klage:

Ich bewältige meine Vergangenheit nicht im mindesten ich vergewaltige sie bloß (GP III, 410),

ist nichts als die proteische Motivation, mit den Bruchstücken der Vergangenheit zurechtzukommen und gewissermaßen mit auktorialer Gewalt eine narrative Kontinuität und damit eine Lebenskontinuität herzustellen. Das daraus entstehende Geschichtsbild ist notwendigerweise ebenfalls fragmentiert und nicht teleologisch. Inwiefern dieser Umstand mit dem Vergangenheitsbewältigungsdiskurs in der österreichischen Literatur in Verbindung zu bringen ist, kann hier nicht beantwortet werden, stellt jedoch einen interessanten Ausgangspunkt für mögliche Erörterungen dar. Charakteristik dreizehn bringt den Zusammenhang zwischen proteischer Orientierung und dem Autor als Ursprung eines fragmentierten Geschichtsbildes auf den Punkt:

Charakteristik 12: Der proteische Autor hat ein relativiertes Bild der Vergangenheit, das von einem Gefühl der Ahistorizität bzw. der Negativität gegenüber der Geschichte bestimmt ist. Geschichtsreflexion im Text wird vom proteischen Autor als unzulässiges Ordnungsprinzip verstanden, das er durch ein eigenes neues ersetzt.

### **3. ODD COMBINATIONS ALS RUBRIZIERENDES WERKPRINZIP**

Bei Artmann zeigt sich die Tendenz zu außergewöhnlichen formalen Kombinationen bereits früh in seiner Laufbahn. Wiewohl sie vom Surrealismus stark beeinflusst war, bringt Artmann auf der Folie der Avantgarde der *Wiener Gruppe* die surrealistischen

Verfahren der Montage in Verbindung mit lokalen Registern, Befindlichkeiten und sozialen Gefügen, beispielsweise in *med ana schwoazn dintn*, wo dem Dialekt die neue Aufgabe des Aufbrechens von behaglichen Atmosphären gestellt wird. Karl Riha hat sich ausführlich mit dem Element der alogischen, grotesken Kombinatorik als poetische und satirische Techniken in der Literatur auseinandergesetzt und widmet auch Artmann einige Seiten (vgl. Riha 1971, 63-72). Riha diskutiert Artmanns Gemeinschaftsarbeiten mit Konrad Bayer und Gerhard Rühm dabei unter der Überschrift des *Cross Reading* als spät-dadaistisches Verfahren, in dem dem Leser „*offene Sinnmuster*“ (ebda, 67) zur Befüllung angeboten werden und „*Erinnerungshöfe [...] in jedem Textpartikel mit[schwingen] und [...] die Brücken [bilden], über die das Disparate sich verzahnt*“ (ebda). Riha konstatiert dabei „*anarchistische[n] Protest*“ (ebda, 69).

Bei Lifton werden unter der proteischen Tendenz zu seltsamen Verbindungen im Besonderen eine Neuordnung der eigenen Persönlichkeit und des Kontexts verstanden, die außergewöhnlichen Mustern folgt. Die Kombination von verschiedenen, wie Lifton es nennt, Kulturschichten (*cultural layering*) und Diskursebenen folgt den losen Assoziationen der von der Fragmentierung ständig beeinflussten Ich-Einheit (vgl. Kap II., 81ff). Es kommt zu einem Prozess des Kreuz- und Querlesens bzw. -sprechens, in dem zeitliche Beschränkungen wirkungslos geworden sind. In Architektur, bildender Kunst und auch in der Literatur wird, Lifton zufolge, im 20. Jahrhundert ein bestimmter proteischer Stil manifest, der einen Pluralismus betont, bei dem in einem einzigen Werk eine gleichsam eklektische Anordnung verschiedener Merkmale aus unterschiedlichen historischen Perioden zusammengefügt sind, ohne dass ein bestimmter historischer Stil bestimmend wäre (vgl. Lifton 1993, 71). Ausgelöst wird diese Art von Kunst durch die psychische Fähigkeit des Ichs zur Metamorphose in immer neue Rollen. Der proteische

Mensch ist fähig, sich immer wieder aus potenziell beschränkenden, einengenden Umgebungen zu befreien. Daher ist eine weitere Charakteristik:

*Charakteristik 13:* Proteische Autorschaft zeigt sich in einer Dominanz von Techniken des *cross reading* und *cross talking* im Werk. Exzessive Intertextualität und Intermedialität sind ebenfalls ihre Merkmale, ebenso wie literarische Strategien, die das Abwegige, Überraschende oder Grotteske in den Vordergrund stellen.

Die Unterkapitel im Anschluss widmen sich den verschiedenen Ausprägungen von „*odd combinations*“ in Artmanns Texten.

### **3.1 Die „alogische Geste“ als proteisches Erzählprinzip**

Im Grunde ist bei Lifton das ausgedrückt, was bei Artmann die Motivation zur alogischen poetischen Handlung darstellt. Die alogische Geste gilt seit ihrer vagen qualitativen Bestimmung in der *Proklamation* als strukturelles Motto Artmanns, das von Peter Pabisch als „*Element der dichterischen Unabhängigkeit*“ (Pabisch 1978, 93) bezeichnet wurde. Für Pabisch sind die Konstituenten des Alogischen bei Artmann als einem Normen ignorierenden, „*selbstbewußte[n] Dichter*“ (ebda) in seiner existenzialistischen Weltsicht, seinem „*vielfältige[n] [...] Sprachstil*“ (ebda) und seiner „*Berücksichtigung des Bildeffekts in der Sprache*“ (ebda, 94) zu sehen. Pabischs Ergebnis zum Wesen des Alogischen bei Artmann bleibt jedoch Ausdruck der Kapitulation der Forschung vor „*jene[m] Element in Artmanns Dichtung, das eine schwerelose Kraft ausstrahlt und den Leser fesselt und besticht.*“ (ebda).

Um mit Lifton argumentieren zu können, wird Pabischs Befund über die Artmannsche Alogik aus existenzieller Richtung wieder aufgenommen. Wir

konzentrieren uns darauf, dass „*Kunst und Literatur [...] einen individuellen Bereich als Ausgleich zum Normierbar-Biologischen vor[stellen]. Das zwingendste Naturgesetz ist für Artmann der Tod, der dem Dasein und der dichterischen Schaffenskraft sein jähes Ende bereitet [.] Diesem Unausweichlichen setzt der Dichter seine Sprachkunst entgegen*“ (ebda, 93). Die alogische, assoziative, willkürliche Kombination unterschiedlicher sprachlicher Elemente ist also in erster Linie die Reaktion auf die einschränkende Unausweichlichkeit des Lebenskreislaufs. Wie wir bereits gesehen haben, motiviert dieses Bewusstsein den proteischen Menschen dazu, sein persönliches Heil in der Um- und Neugestaltung seiner Lebensgeschichte zu suchen. Artmanns bereits mehrfach besprochenes Selbstverständnis als Abenteurer, das er eng mit seiner Schreibpraxis, aber auch seiner Poetik verknüpft, fällt ganz in diese Kategorie. Das Abenteuer ist bei Artmann nicht nur im Ausleben der Dichterpose eingeschlossen, es ist auch in der rhizomatisch ausufernden Assoziier- und Kombinierfreudigkeit des Autors festgeschrieben, der vorgibt, nie zu wissen, wie seine Schöpfung ausgeht und welche Wege seine Figuren einschlagen werden. Die proteische Veranlagung der seltsamen, alogischen Kombinationen ist fest in Artmanns sinnlichem, abenteuerlichem Zugang zu Sprache verankert: In fremden Sprachen (vgl. Brandt 2001, 124), in der Wollust des Textes (Barthes), die der Autor sozusagen als Wörter-Lude den kopulierenden Wörtern entlockt (vgl. Ruthner, im Druck) und schließlich in der Grundstruktur, die auf den Konfabulationen der diversen Erzähler-Rollen basiert.

Im Zusammenhang mit den proteischen *odd combinations* bietet Lifton noch einen weiteren Anhaltspunkt, der Charakteristiken der Poetik Artmanns in den proteischen Wirkungskontext stellt. Es handelt sich um die antiautoritäre Motivation hinter dem produktionsästhetischen Wechsel von mimetischer Abbildungskunst, in der das Kunstwerk das Resultat ist, zu einer Zentralisierung des Abbildungsprozesses selbst

und seiner kritischen Dekonstruktion. Das von der Fragmentierung betroffene Ich sucht in der Absage an ordnende Autoritäten und in der Verwirklichung aberwitziger Kombinationen den künstlerischen Prozess der Abbildung kritisch zum Thema zu machen. Darin findet das proteische Ich Befriedigung seiner Freiheitsbedürfnisse und die avantgardistische Überzeugung Ausdruck, dass Wirklichkeit nicht mehr einheitlich abgebildet werden kann.

H.C. Artmann scheint sich bereits der Suche nach nur einer einzigen Haltung zur Realität zu verweigern. Seine Rede zur Annahme des Büchnerpreises im Jahr 1997 beginnt er mit folgenden Worten:

Meine damen und herren, das, worüber ich reden möchte, hat mit nichts als sprachlosigkeit zu tun; mit einer sprachlosigkeit im sinn einer abbildung, einer reflexion des realen in der sprache. (Schuster 2008, 231)

Artmann begegnet der Forderung nach einer deutlichen Haltung zu realistischer Kunst mit der Verweigerung der Sprache und damit des Mediums, das ihm zur Verfügung steht, um ein Kunstwerk herzustellen. Wie Marc-Oliver Schuster gezeigt hat, ist bei Artmann „*[n]icht das Reale oder Realismus [...] das Problem, sondern Artmanns diesbezügliche Abstinenz.*“<sup>145</sup> Artmann distanziert sich vehement und konsequent von realistischer Kunst und damit von jeder Form unmittelbarer Vergangenheitsbetrachtung.

Wendelin Schmidt-Dengler hat eine für die österreichische Nachkriegszeit recht eigenartige Tendenz des Realismus konstatiert, der durch seine kruden Kontraste und seine Direktheit überrascht und Verstörung ausdrückt, wie etwa Andreas Okopenkos frühes Werk (vgl. Schmidt-Dengler 1995, 61). Die Direktheit darin ist jedoch auch durch die Tatsache abgeschwächt, dass es sich um Rollenprosa handelt, die in diesem Kontext immer einer Erklärung der umfassenden Zusammenhänge zuwiderläuft (vgl.



ebda). Dennoch bleibt durch die realistische Gestaltung des Inhalts in dieser Rollenprosa die Verstörung im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Im Unterschied dazu ist Artmanns Rollenprosa, -dramatik und -lyrik durch den Sprachduktus der jeweiligen Autorposition und den Wortklang bestimmt, womit den Texten dementsprechend die Direktheit völlig abgeht. Die Verstörung ist zentral im Gebaren und in der Selbstrepräsentation des Autor-Ichs umgesetzt, weil es von vornherein und damit programmatisch um den Ausdruck eines gefühlten Realitätswandels geht. Artmann rückt dieses Gefühl selbst in seinen historischen Kontext:

Für mich war dieser letzte Kriegstag, also daß der Krieg jetzt aus ist, eine völlig neue Welt, und da hab ich mein erstes Gedicht geschrieben. (Hofmann 2001, 57)

Er will in dieser neuen Welt bestehen und sucht sich die Lebensrolle des Dichters aus. Es ist eine instinktive Entscheidung für eine Existenz, in der diese „*völlig neue Welt*“ mit der alten vereinbar sein kann. Und zwar auch, wenn die Integration des Alten ins Neue verstörend widersprüchlich ist was autoritäre und ideologische Orientierungspunkte betrifft. Dass eine solche Perspektive eher die Sprachlosigkeit angesichts der Reflexion des Realen und nicht das beredte Zeugnis von der Wirklichkeit anvisiert, versteht sich von selbst. Der literaturhistorische Kontext der Nachkriegszeit, in der der Zugang zu Quellenmaterialien sporadisch selektiv und die Mentalität der Diskurse der Wiederaufbauzeit so offensichtlich konstruktivistisch ausgerichtet war, fördert den Wunsch nach einer arealistischen Ausrichtung noch. Dieser Ausrichtung ist das Element der Suche, das bei Artmann programmatischen Charakter hat, wie schon zu sehen war, zentral eingeschrieben.

Analog zum Maler Motherwell, den Lifton als Beispiel des proteischen modernen Künstlers heranzieht (s. Kap II, 83), kann man bei Artmann feststellen: *the process of writing is the search* – das Schreiben selbst ist bereits die Suche nach der

Wirklichkeit. Motherwell war bekannt für sein „*action painting*“ (Lifton 1993, 69), eine Art der Malerei, in der der psychische Zustand des Künstlers nicht dargestellt, sondern ausgespielt werden sollte. Nichts anderes stellt die *Acht Punkte Proklamation des poetischen Aktes* vor, in der der Akt „*die pose in ihrer edelsten form*“ (SG, 749) ist, „*vollzogen [...] in unserer erinnerung*“ (ebda). Was Lifton vom expressionistischen Maler Paul Klee als frühen proteisch ästhetischen Ansatz mitnimmt, gilt auch für Artmanns Werk: „*A work of art »becomes a situation, full of suggestive potentialities, rather than a self-contained whole, determined and final «*“ (Lifton 1993, 69). Der „*suchende Leser H.C. Artmann*“ (Atze/Böhm 2006, 124), wie Marcel Atze ihn nennt, bildet in seinen Texten voll suggestiven Potenzials nicht die Wirklichkeit ab, wie sie ist, sondern seine eigene Suche nach der Wirklichkeit, nach dem „*Künftige[n, nach dem], was noch nicht Sache und Norm geworden ist*“ (ebda, 219). Analog dazu kristallisiert sich folgende Charakteristik heraus:

Charakteristik 14: Die proteische Autorschaft manifestiert sich in der ästhetischen Auffassung, dass Wirklichkeit nicht abgebildet werden sollte, da ein Abbildungsversuch weder ihrem fragmentarischen Charakter noch der optischen Vielfältigkeit und Polydiskursivität gerecht wird. Daher tendieren proteische Autoren zum phantastischen Genre und dazu, Missinterpretationen von Wirklichkeit in ihrem Werk zu thematisieren.

Das nächste Unterkapitel widmet sich der Frage, wie das proteische (Autor-)Ich diese Neuorientierung mit alten, nicht verschwundenen Mustern vereinbart, wie also beispielsweise Artmanns ästhetisch und sozial experimentierfreudiges Autor-Ich metaphorisch betrachtet mit ästhetischen und sozialen Sandsäcken verfährt, die es zurückzuhalten versuchen.

#### 4. INTEGRATIVER PROTEANISMUS ALS LITERARISCHE FREIHEITSSTRATEGIE

Ein Hauptmotiv in der Prosa und Lyrik des instabilen Autors Artmann ist der Seiltänzer und der Balanceakt selbst. Als Titel führt er in *Von den Husaren und anderen Seiltänzern* den Autor in Personalunion mit der Hauptfigur des Husaren eng und charakterisiert beide als wagemutige Individuen in steter Bewegung. Im Prosagedicht „Halt halt halt“ aus der Sammlung *Reime, Verse, Formeln* wird der Seiltanz als Metapher für den existenziellen Wagemut durch das Ich als Zuschauer/in als unverantwortlich stigmatisiert:

HALT HALT HALT  
was ist denn das ..  
wo soll das hin  
ihr seiltänzer  
und akrobaten ..  
eure übungen  
verursachen mir  
brechreiz!  
stellt sie ein ..  
[...]  
selbst der mond  
geht durch die gärten –  
wozu wollt ihr  
auf seilen dann  
durch die luft?  
ich will euch  
sofort  
ein silberstück geben  
wenn ihr den wagemut  
einstellt ..  
(SG, 91)

Es scheint als sei das Ich die Stimme der Vernunft, die den Seiltänzer vor einer Lebenshaltung warnt, die der Hybris Vorschub leistet („selbst der mond [...]“) und (finanzielle) Sicherheit als Alternative anbietet. Wer Artmann kennt, weiß, dass der

Seiltänzer das Angebot nicht annimmt und sich weiterhin wagemutig zeigt, auch wenn es seine reale Finanzlage betrifft. In *Die Suche nach dem gestrigen Tag* bezeichnet sich Artmann im Sinne des Seiltänzers als „*de[n] wagemutigste[n] schuldenmacher von ganz Deutschland*“ (GP II, 91). Nur dem existenziellen Seiltänzer ist es gegeben, Neues zu erleben, doch dazu muss er sich fallenlassen und sich aus allen sichernden Bezügen lösen. Das Ich im schwedischen Tagebuch stellt fest:

Ich vermisse immer mehr das schöne netz der überraschungen [...]. Mir ist als stünden mir wohl zwei auswege offen, keiner aber durchs hinterfenster, keiner des blauen abenteuers, keiner [...] hinaus in die freie welt. (ebda, 108)

Ein Ausweg ist für das Ich ausschließlich durch eine abenteuerliche Flucht zu realisieren, sonst scheint es kein richtiger Ausweg für den Seiltänzer zu sein. Die Gefahr des Fallens, wie etwa beim Ausstieg durch ein „hinterfenster“, hat stets präsent zu sein.

Ein großer Teil der Figuren in Artmanns Texten, die in narrativer Sicht deutlicher ausgearbeitet sind, bestätigen diese existenzielle Prämisse. Sie sind Seiltänzer, Balancekünstler oder schwebende Existenzen der einen oder anderen Art. Lord Lister (vgl. ebda, 121), der wie Fantomâs schwindelfrei Dachfirste besteigt, und der Postillion in „Die schönen Seiten der Luftpost“, der seine Fracht als „*aviatiker*“ (ebda, 286) zustellt, seien hier exemplarisch genannt. Es sind die in konstanter Bewegung Bleibenden, wie Lifton sagen würde, die „*free floating selfs*“, die mit ihren Balanceakten Artmanns Texten die Impulse geben. So wird etwa *Die Anfangsbuchstaben der Flagge* eingeleitet von einer Skizze möglicher Hauptpersonen der folgenden Episoden:

Ein ausländischer schmuggler, der dieses land zum ersten mal mit seiner conterbande betritt?

Ein wilderer, neu in dieser region, der die orientierung verloren hat und sie wieder zu gewinnen sucht?

Ein gestrandeter spion, der an einem gewissen punkte weiter nördlich hätte landen müssen?

[...]

Oder – seltsames spiel und walten der natur, die nicht aufhört, dem menschen immer und immer wieder neue rätsel vorzusetzen ... (GP II, 315)

Die Seiltänzer sind sozial festgelegt, sie sind Außenseiter der Gesellschaft oder phantastische Figurenkonzeptionen, die erst durch ihre periphere Position in die Lage eines poetischen Geschehens geraten. Sie sind auf der Suche nach einer Lösung zu den Rätseln, die eine mit ihnen spielende „*natur*“ ihnen vorsetzt. Bemerkenswert ist hier die Personalisierung der Natur als Spielerin, die die Geschehnisse der Figuren lenkt. Über das Seiltänzermotiv, das im Übrigen auch die stete Bewegung ins Zentrum stellt, kann einerseits eine Verbindung zum auktorialen Selbstverständnis des ständig in Bewegung bleibenden Autors hergestellt werden und andererseits zur Sinnsuche des proteischen Ichs, das im Flux bleiben muss, um seinem Bedürfnis nach einer übergeordneten Form gerecht zu werden.

Der Abschnitt *Sources of Flux and Form* bei Lifton beschäftigt sich mit den Ursachen und Ausprägungen des proteischen Strebens nach Freiheit von jeglichen gesellschaftlichen Zwängen und einer damit verbundenen Autoritätsscheu. Liftons Ausführungen basieren auf der Annahme, dass das Eingebundensein des proteischen Charakters in einen sozialen Verbund trotz der Grundstabilität, die es diesem vermittelt, auch ein Auslöser für einen starken Aufbruchswunsch werden kann. In diesem Zusammenhang wird es erstmals möglich, den bei Artmann im Werk so prominenten Aufbruchsdiskurs in einen Zusammenhang mit der auktorialen Befindlichkeit zu stellen.

Im Hinblick auf Artmanns Romantikrezeption wurde die Verbindung zwischen der historischen Aufbruchsmetaphorik und dem Vagantenmotiv in Artmanns auktorialem Selbstverständnis bereits angedeutet. Im groß gefassten Wirkungskreis von geistesgeschichtlicher Aufbruchsstimmung im 18. Jahrhundert bis zur politischen

Aufbruchsmetaphorik in der österreichischen Nachkriegszeit<sup>146</sup> entfaltet Artmann seine poetische Landkarte der sprachlich ästhetischen See- und Luftfahrt.

#### 4.1 Stete Bewegung als proteisches Signal

Die See- und Luftfahrermotive sind zahlreich im Werk und es ist nicht möglich alle hier zu verzeichnen. Daher seien nur einige Werktitel genannt, die in bewährter paratextueller Manier als exemplarisch für den Motivkomplex Aufbruch – Luft- und Seereise – Suche – Flucht vor der persönlichen Stasis gelesen werden können. Angefangen von der Stückesammlung „*die fahrt zur insel nantucket*“<sup>147</sup>, über Texttitel wie „Kurze Beschreibung eines Gelandeten“ (GP III, 259), „Flieger, grüß’ mir die Sonne“ (GP III, 38), „Der Flottenkapitän“ (GP II, 285), „Das herbsthause des kapitän Koska wird eröffnet“ (GP I, 338), zu „Die schönen Seiten der Luftpost“ (GP II, 286), „Psychischer Zustand in einem Teil des Hafens“ (GP III, 164) und schließlich bis zur barockisierten Verarbeitung der Erfahrungen Artmanns als Soldat, *Der Aeronautische Sindbart oder Seltsame Luftreise von Niedercalifornien nach Crain* (GP I, 51), ist die Bewegung ein prominentes Element.

Artmanns Schwebemetaphorik rekurriert einerseits auf das, was Safranski im Zusammenhang mit Johann Gottfried Herders Schiffsreise als Befreiung von der Enge der Erdung beschrieben hat (vgl. Safranski 2007, 17ff). Mit der vorromantischen „*Entdeckung der dynamischen Geschichte mit allem was darauf folgt, vom stolzen Individualismus bis zur Demut von den alten Zeugnissen der Volkskultur [...]*“ (Safranski 2007, 28), hat sich der geistesgeschichtliche Wert der Loslösung aus der Enge der heimatlichen Regionalität für das abendländische Denken gezeigt. Safranski

---

<sup>146</sup> Vgl. Adel, K. (1982): *Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945*. Wien: Braumüller

<sup>147</sup> Artmann, H.C. (1962;1969): *die fahrt zur insel nantucket*. Theater. Wien: edition 62. (Nr. 1.) – Neuausg. mit einem Vorwort von Peter O. Chotjewitz. Neuwied/Berlin: Luchterhand

zitiert den überschwänglichen Herder: „Was gibt ein Schiff, das zwischen Himmel und Meer schwebt, nicht für weite Sphären zu denken! Alles gibt hier dem Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis![...] Auf der Erde ist man an einen toten Punkt angeheftet und in den engen Kreis einer Situation eingeschlossen ...“ (zit. n. ebda, 17f).

Artmann entwickelt in seinem Welt- und Poetikverständnis diesen Ansatz weiter, indem er das Element des Dynamischen personalisiert und von dem naturgebundenen Geschichtsbild zu lösen sucht (vgl. „Ich bin ein geschichtsloser Mensch [...]“, Hofmann 2001, 14). Weiter oben war zu sehen, wie wichtig ihm die persönliche Entwicklung im steten Experiment ist. Nun schließt dieses Experimentieren zwar den frühromantischen Begriff der lebendigen Natur als Quelle des euphorisch Schöpferischen und Bedrohlichen mit ein (vgl. ebda, 23), kombiniert ihn aber mit dem dadaistischen Grundprinzip des Denkens, das laut Tristan Tzara im Mund (und nur dort) geschieht (vgl. Nadeau 1965, 26). Außerdem ist im experimentellen Prozess der Begriff auch mit der Umkehrung des künstlerischen Produktionsprozesses kombiniert, der nunmehr vom Individuum gesteuert das Künstliche zur Natur macht. Tzaras Version der schwebenden Poetik zeigt sich in dem Wortklang- und assoziationsgesteuerten, dadaistischen Text „*Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*“ (zit. n. ebda), der zur ersten Provokation im Vorfeld des Surrealismus werden sollte. Die von Artmann, aber auch von Konrad Bayer und anderen Autoren der Nachkriegsavantgarde wieder aufgenommene und favorisierte äro/nautische Metaphorik ist der deutliche Ausdruck des Bedürfnisses „*ideologiefreie Räume offen zu halten*“ (Adel 1982, 139), wie Peter O. Chotjewitz im Vorwort zur *fahrt zur insel nantucket* feststellt.

Charakteristik 15: Der proteische Autor zeigt eine Affinität zur formalen und inhaltlichen Adaption literarischer Bewegungen und Epochen, denen ein Element der

Bewegung und des Aufbruchs oder, in extremer Ausprägung, der Revolution programmatisch eingeschrieben ist.

Artmanns Versuch, sich die Räume „*offen zu halten*“, muss vor dem Hintergrund der im Produktionskontext der österreichischen Nachkriegszeit oft heftigen Auseinandersetzung über die ideologische Umwidmung des politischen, historischen und kulturellen Kurses (vgl. u.a. Menasse 2005, Rathkolb 2005) gesehen werden. Der langsam wiedererwachende literarische Markt war um 1950 dominiert von den Repräsentanten eines von A. Lernet-Holenia vorsichtig geforderten Anschlusses an die Literatur der Zwischenkriegszeit, wie z.B. Heimito von Doderer. Er war auch bevölkert von ideologisch unterschiedlichen Vertretern der neokonservativen Literatur, wie etwa Hans Weigel, Hermann Hakei oder Otto Basil (vgl. Schmidt-Dengler 1995, 16ff). Autoren experimenteller Literatur waren gezwungen sich ab 1955 in die bestehenden labilen Marktstrukturen und in ein „*Treibhaus der allgemeinen schöngestigen Frustration*“ (Bisinger 1972, 13) einzuordnen. Wie auf ein generelles Gefühl des Überdrusses scheint eine dramatische Skizze aus *Das Suchen nach dem gestrigen Tag* darauf Bezug zu nehmen. Der Eintrag zum „22. oktober“ lautet:

Heroischer versuch der vacuumverpackten *grande merde* mit anstand zu entfliehen: DIE GELUNGENE LUFTREISE oder ASCENSION DES CHASSEURS oder DER NEUE WELTRAUMFAHRERORDEN: Canevas zu einem äronautischen sketch. (GP II, 47)

Der Leser wird Zeuge wie das Autor-Ich in der Rolle eines gewissen „*Artmann de Rutherford*“ mit steigender Höhe des Ballons an Kritikfähigkeit und -lust gegenüber dem am Boden verbleibenden Herrscher mit seinen Kosakentruppen gewinnt:

*300 meter höhe*: Artmann de Rutherford und Ackermann de Kindswyler blasen auf hifhörnern die czarenhymne [...]

*350 meter höhe*: Artmann de Rutherford ruft durch einen schalltrichter aus gewöhnlichem zinnblech: >à bas tous les czars!< Ackermann de Kindswyler observiert durch sein



perspektiv, wie der czar beifällig in die hände klatscht und einen neuen weltraumfahrerorden stiftet. (ebda, 48)

Alle weiteren Besonderheiten dieses Textes, wie etwa die Gattungsprägung im autofiktionalen Kontext, beiseite lassend, werden hier Zusammenhänge zwischen Fiktion und mehreren metatextuellen Aspekten deutlich. Diese Aspekte sind die wachsende räumliche Distanz, die Luft- und Freiheitsmetaphorik, eine grundsätzliche Aversion gegen die gegenwärtigen irdischen Verhältnisse und die mit der Distanz direkt proportional steigende Kritikbereitschaft des Erzählers in der mystifizierten Namensrolle. Sie alle begründen einen autorzentrierten Freiheitsdiskurs, der dem an sich in früheren Zeiten und in einem Fantasiereich angesiedelten Text als Subtext unterliegt.

Der Zusammenhang zwischen diesen Betrachtungen zu Artmanns ästhetisiertem Freiheitsbedürfnis und der Theorie vom proteischen Ich besteht nun in der komplexen Beziehung von der proteischen Ablehnung einer allzu starken Einbindung in einen Gemeinschaftskontext, die die existenzielle Beweglichkeit des Einzelnen behindert, und dem antiautoritären Element, das sowohl im Verhältnis von Artmanns Autor-Ich zu der ästhetischen Autorität seiner Zeit zu finden ist (F. Torberg, Basil, Weigel, Hakel etc.), als auch in seinem Verhältnis zur ideologischen Autorität (Wiederaufbaudiskurs) und zum Gruppen- bzw. Selbstverortungszwang, den die Literaturwissenschaft auf ihn ausübt. Charakteristik sechzehn ist darum:

*Charakteristik 16:* Ein proteischer Autor positioniert sich im Rahmen seiner Möglichkeiten ästhetisch und sozial stets an der Peripherie des literarischen Feldes bzw. literarischer Bewegungen.

## 4.2 Der proteische Autor und die Utopie des freien Raumes

Der proteische Mensch, der sich als Überlebender eines persönlichen oder kollektiven Traumas individuell vaterlos oder im Hinblick auf symbolische Bezüge orientierungslos und „*transzendental obdachlos*“ fühlt, findet es schwierig, sich mit erreichbaren Zielen zufrieden zu geben. Stattdessen entwirft er eine Lebensnarrative, die dem Streben nach dem Unerreichbaren und nach einem vagen Ideal gewidmet ist (vgl. Lifton 1993, 80). Eine zu enge Bindung in jeder Hinsicht kann diesem utopischen Streben abträglich sein. In diesem Sinne hält sich auch der proteische Autor Artmann seine ästhetischen, aber auch politischen Vorbilder in einem ideologisch freien Raum, wo in steter Weiterbewegung Personenadditionen und -subtraktionen ausgeführt werden, ohne dass die eigene Glaubwürdigkeit darunter leidet.<sup>148</sup> In Artmanns Fall heißt das auch, dass er sich von vornherein auf eine paradoxerweise zentrale Außenseiterposition im Kreis der neuen Nachkriegsliteratur begibt, von wo aus er seine Vermittlerrolle spielen kann (vgl. Adel 1982, 129), ohne durch eine Loslösung von der Gruppe, die 1958 erfolgt, an kulturellem Kapital zu verlieren. Im Gegenteil, seine ästhetische dynamische Ausrichtung findet direkte Nachahmung, wie bei K. Adel nachzulesen ist: *Das interessanteste [Buch des österreichischen Autors Alois Vogel] sind die ‚Vorläufigen Grabungsergebnisse‘ (1970). Der erste Teil, in Versen, trägt [...] einen Titel nach Artmann: ‚Die Codes Windbad des Wehfahrers‘ sind Texte mit Zusatzbemerkungen, deren Sachlichkeit nur aufmerksam macht auf die Un-Sachlichkeit, nämlich Code-Haftigkeit der Texte: unser Dasein ist eine Schifffahrt in später herbstlicher Welt ohne Heimat.*“ (ebda, 118)

Code-Haftigkeit bedeutet also nicht nur Beweglichkeit, sondern auch Heimatsuche, die in ihrem romantisch-utopischen Wesen nie erfolgreich sein wird. In

---

<sup>148</sup> Mein Ansatz ergänzt hier Marc-Oliver Schusters Ansatz zu einer statischen synchronistischen Autonomie-Ästhetik (vgl. Schuster 2005), der sich auf die Wichtigkeit statischer Aspekte, der Regelmäßigkeit und der grammatischen Ordnung für Artmanns Schreibpraxis konzentriert.

diesem Zusammenhang sei Artmanns früher Text „Selbstportrait“ aus den „Fantasmagorien“ der Sammlung *Das im Walde verlorene Totem* erwähnt, der die Sehnsucht nach Heimat in einem begreifbaren Bild materialisiert und dieses dann zur Konstituente einer Poetologie macht:

... seine schriftzeichen laufen wegmüd und rund im kreis wie entkräftete wanderer, die vergeblich nach dem letzten herdfeuer einer erträumten heimat suchen. Das herdfeuer ist immer wie ein kleiner ausgehungertes dezembermond – *greifbarer* ist dieser – über dem rostigen gitterpfort einer seitengasse. Freilich ist eine ganze mythologie von seitengassen nötig, um die gezeiten des kleinen dezembermonds in fluss zu halten. [...] Ein dichter muss das tischtuch seiner quartierfrau selbst *ohne* salz essen können, seine schriftzeichen laufen wegmüd und ... (GP I, 23)

Bei genauer Betrachtung liefert diese kurze Textstelle den Beleg, dass das Autor-Ich, seine Sprache daran schickt, die utopische Heimat aufzuspüren. Sie belegt, dass diese Heimat „erträumt“, also auch darin nur vages Idealbild ist. Die Bestätigung darüber, dass Artmanns Texte, so sie Erinnerungen darstellen sollen, doch letztendlich poetische Traumprodukte sind, bringt er selbst in der Beschreibung seines Schaffensprozesses:

[M]eine Heimat ist das Bett [...]. Ich habe so Halbträume und ungeheuer poetische Vorstellungen, die man dann nicht ausführen kann, weil's einfach wie eine Qualle in den Händen zerfließt, wenn man munter wird. (Hofmann 2001, 21)

Dort, wo der Traum zustande kommt, ist die reale ‚Heimat‘ des Autors. Darin ist Artmann Surrealist. Maurice Nadeaus Ausführungen zur Verbindung von Traum und surrealistischem Empfinden bestätigen dies:

Der Mensch ist zwar zerrissen in seine schwer angeschlagene, aber immer noch sehr hochmütige Vernunft einerseits, und andererseits in ein Unbekanntes, von dem er ahnt, dass es der eigentliche Antrieb seiner Handlungen, seiner Gedanken, seines Lebens ist, und das sich ihm im Schlaf enthüllt [...] Dabei macht er die Bekanntschaft befremdlicher Gebilde, bewegt sich durch niegesehene [sic] Landschaften, vollbringt beglückende, berausende Taten. [...] Die Wand, die so [...] unverrückbar das verborgene Leben vom öffentlichen Leben, [...] den Traum vom logischen, <nach Grundsätzen sich ausrichtenden Denken> schied, stürzt nun ein. Der schiefe Turm bürgerlicher Ehrbarkeit zerfällt in einen Haufen Steine. Sind wir auf dem Weg zur

Einheit? Wird Orpheus die Fetzen seines zerstückelten Leibes wieder zusammensetzen können?  
(Nadeau 1965, 17)

Nadeau beschreibt die surrealistische Motivation so, dass sie auch als Grundlage des „*integrativen Proteanismus*“ gilt (vgl. Kap. II, 86). Man stellt fest, dass dem surrealistischen Empfinden, ebenso wie dem integrativen Proteanismus der Versuch innewohnt, die disparaten Elemente der eigenen Identität in einem neuen Ich-Entwurf zu konsolidieren. Es ist der Versuch, einen psychischen Ort zu finden, wo das fragmentierte Ich darangehen kann, wieder ein Ganzes zu werden. Dieser Ort ist die romantische Heimatutopie, der das abendländische Denken seit ihrem Auftauchen anhängt. Seit den Surrealisten, die Sigmund Freuds Erkenntnisse über das gespaltene Ich zum ästhetischen Prinzip erklären, ist es der Traum<sup>149</sup>. Charakteristik siebzehn sowie das folgende Teilkapitel beziehen sich darauf:

Charakteristik 17: Der proteische Autor wählt als Annäherung an eine physische Repräsentation der utopischen Heimat vermehrt den Traum als Quelle der Kreativität. Insofern finden sich im Werk eines proteischen Autors oft formale, genregemäße oder inhaltliche Ästhetisierungen von Träumen.

### **4.3 Existenzielle Angst und schwankendes Lebensgefühl als Elemente der proteischen Autorschaft**

In Artmanns Werk tritt der integrative Proteanismus also einerseits in der grundlegenden Orientierung an einer Poetik des Traumes auf, der für das Ich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion außer Kraft setzt. Andererseits ist er auch in dem Versuch, die Extreme von Euphorie und Melancholie durch die vielen Autor-Ich-Rollen

---

<sup>149</sup> Der Forderung Schmidt-Denglers an die österreichische Kulturwissenschaft, „*diesen Wandel, der sich in den fünfziger Jahren vollzog, zu beschreiben; wie vieles selbstverständlich wurde, was vorher nur die Traumhalte bevölkerte*“ (Schmidt-Dengler 1995, 96) ist meines Wissens bis heute noch nicht ausführlich nachgekommen worden.

auszugleichen, ausgedrückt. Eine einzige Textsammlung, wie *Das im Walde verlorene Totem* mit Prosadichtungen aus den Jahren 1949-1953 kann als Werkgewebe aus euphorischen Inhalten begriffen werden (vgl. „Beim Hl. Nepomuk“, GP I, 27; „Nachdem die Golddrachen zahm geworden waren“, ebda, 26f), aus surrealen Inhalten (vgl. „Das haus in der Zubiaurrestrasse“, ebda, 49) und grotesk-grausamen Inhalten (vgl. „Holofernes“, ebda, 47), bis zu stark melancholischen Inhalten in Texten wie „Schön traurig ist der tag“, „wenn es dämmert“ und „die abende im winter“ (alle ebda, 46, 39 u. 42). Diese inhaltlichen Manierismen lassen sich nicht nur in diesen frühen Texten nachweisen, sie durchwachsen das gesamte Werk. Artmanns schwankendes Lebensgefühl zwischen Melancholie und Euphorie war in dieser Arbeit bereits Thema in der Auseinandersetzung mit der metasprachlichen Pose des instabilen Autors. Vor dem Hintergrund der proteischen Autorschaft erhält es nun eine zusätzliche Dimension.

Geprägt durch die Nahtodererfahrung, wie sie auch Artmann durch seine Verurteilung als Deserteur gemacht hat, entwickelt das proteische Ich das Bedürfnis, einen Sinn hinter den Ereignissen zu entdecken, der dem Leben danach eine Bedeutung verleiht (vgl. Lifton 1993, 82). Das Element der Suche im Werk Artmanns, das sich hier bestens einfügen lässt, wurde bereits ausführlich besprochen. Es gibt jedoch noch ein weiteres proteisches Phänomen, das Artmanns auktoriale Haltung prägt: Das proteische Selbstbewusstsein als widerstandsfähiges und zugleich verletzliches Ich-Bewusstsein. Lifton weist nach, wie sich vor diesen Polen eines oszillierenden Ich-Verständnisses im proteischen Weltverständnis das Gefühl breitmacht, dass seine persönliche Stabilität verhältnismäßig unverankert ist. Lifton nennt es „[a] stability [...] of a »rolling« or shifting kind“ (Lifton 1993, 90). Ein stabiles Selbstbewusstsein kann beim proteischen Ich rasch und öfters in ein Gefühl des Selbstverlusts oder der Existenzangst umschlagen. 1991 spricht Artmann im Gespräch mit Michael Krüger ebendiesen

Sachverhalt im Zusammenhang mit seiner Übersetzung von Carl von Linnés *Nemesis*

*Divina* an:

[...] die habe ich halb übersetzt gehabt, für Klett, und ich habe dann so Angst bekommen, richtige Lebensangst, dass ich aufgehört habe. (Fuchs/Wischenbart 1992, 13)

Bei Kurt Hofmann stellt Artmann dann die Angst in den Kontext seines glücklichen Überlebens im Krieg:

ich bin bei so ungeheuren Sachen [...] durchgekommen, ich muß in einer Glückshaut geboren worden sein. Ich habe immer Glück, dass ich nicht das Unglück hinterher hab', sonst könnt ich ja nicht weitermachen. Wenn es so was gibt wie Glück, stell' dir vor, du musst dann sterben, das ist Angst. Man spielt mit der Angst natürlich auch als literarischer Trick. (Hofmann 2001, 19)

Umgewidmet wird diese Angst im Werk unter anderem in das, was wir bei Artmann schon als „*Lustangst*“ (ebda, 102) betrachtet haben. Es ist die Angst, die seine Horrortexte erzeugen sollen. Allerdings handelt es sich sozusagen um Horrorliteratur mit Netz, die von Artmann als „*Durchgangshorror*“ (ebda, 181) romantischer Prägung bezeichnet wird. Er nimmt unbedingt Abstand vom

echten Horror, der den Leser oder den Betroffenen in eine völlig infernalische Hoffnungslosigkeit versetzt, aus der man nicht mehr rausfindet. Eine Hölle irgendwie. [...] Ich kriege da Angst und gehe weg [...]. (ebda, 180)

Letztendlich klingt auch hier in eskapistischer Weise die Befreiung durch Bewegung an. Entsprechend der proteischen Grundeinstellung des Autors Artmann behält der integrative Proteanismus im Anspruch auf eine Beschränkung der Desintegration des Selbst die Oberhand. Die Hölle ist für den Autor in einem Szenario zu finden, das ihm ein Entkommen verwehrt und sein Schicksal besiegelt. Seine schriftstellerische Tätigkeit versteht er in spiritueller Hinsicht als einen Schutz vor der Hoffnungslosigkeit. Artmann zitiert Urs Widmer, den er freundschaftlich bewundert (vgl. GP IV, 225):

Ich lebe nur deshalb noch immer, weil ich alles gut ausgehen lasse. (Hofmann 2001, 199)

Hinter dem auktorialen Pathos des Bestimmenden der eigenen Lebensnarrative stehen das Bewußtsein der Ungewissheit und die Überzeugung, dass dem Tod nur durch Hoffnung entgegengetreten werden kann.

Charakteristik 18: Beim proteischen Autor wird eine gewisse Lust an der Angst deutlich, die aus der emotionalen Disposition des Autor-Ichs herrührt. Diese Befindlichkeit wird ins Werk insofern übertragen, als sie die Genres des realistischen, das heißt mimetischen Horrors für den Autor ausschließt. Durch eine Tendenz zum *Happy End* ergibt sich eine positive existenzielle Prägung des Werks.

Es wurde zuvor angesprochen, wie der „*death imprint*“ (Lifton 1993, 81), das heißt die ständige Erinnerung an die Todesnähe, die Stabilität jeglicher Beziehungen des proteischen Ichs mit der Umwelt wesentlich beeinflusst, seien es Beziehungen privater oder offizieller Natur. Es wurde gezeigt, dass diese Konstellation auch bei Artmann erkennbar ist und seine Ästhetik prägt. Im Folgenden soll nun noch genauer auf die Implikationen eines proteischen Ich-Bewusstseins für Artmanns Positionierung im sozialen und ästhetischen Kontext eingegangen werden, wofür sein Umgang mit Kollegen, Mitstreitern, Freunden und Partnerinnen ein Indiz ist.

Charakteristik 19: Der Tod und die Implikationen eines totalen und jähen Lebensendes für das Selbstbewusstsein stehen stets an erster Stelle im Bewusstsein des proteischen Autors. Dieser Umstand wirkt sich auf die Selbstpositionierung des Autors im privaten Bereich, auf dem literarischen Feld, aber auch auf alle Aspekte der formalen und inhaltlichen Kohärenz im Werk aus.

**5. H.C. ARTMANN'S PROTEISCHE BEZIEHUNGSMUSTER: WIDERBORST,  
MINNESÄNGER UND AUßENSEITER**

Beziehungen können für das proteische Ich zweierlei Funktionen haben, die konträr sind, wie im zweiten Kapitel ausgeführt wurde. Einerseits verhelfen sie dem proteischen Menschen, der sich von der Desintegration seiner Persönlichkeitsfragmente bedroht sieht, zu mehr Stabilität. Andererseits stellen Beziehungen eine Einschränkung und existenzielle Bedrohung für solche Menschen dar, weil sie sein Bedürfnis nach Bewegung und Aufbruch antagonisieren. Im Folgenden wird auseinandergesetzt, was die unterschiedlichen sozialen Beziehungen für Artmanns proteische Anlage bedeuten und wie sie seine Ästhetik beeinflussen. Dabei liegt das Augenmerk auf drei Beziehungsbereichen: auf Artmanns Assoziation mit der *Wiener Gruppe*, seine persönlichen langen Freundschaften, die auch sein Werk beeinflusst haben und seine Beziehungen zu Frauen. Dabei geht es vor allem darum, in den Tendenzen der sozialen Bindungen des Autors proteische Muster zu ermitteln, die sich auf das Werk übertragen lassen, da sich ein proteischer Mensch auch in seinen Bindungsmustern zu erkennen gibt. Robert Lifton konstatiert Folgendes:

In the midst of flux, the protean self seeks connections that last. These connections are expressed in intimate bonds with other people. (Lifton 1993, 120)

Das Proteische im Werk ist auch Ausdruck proteischer Qualitäten des Autor-Ichs. Das Knüpfen (und Lösen) oft lebenslanger Beziehungen bei einer gleichzeitigen lokalen Unstetigkeit in der ersten Schaffenshälfte bis 1972, ist ein proteisches Muster, das sich auch in Artmanns Lebenspraxis nachweisen lässt. Diese Disposition zu lockeren Bindungen ist nicht zuletzt in den Texten formal wie inhaltlich thematisiert. Die *Nachrichten aus Nord und Süd* sind in ihrer monologisch atemlosen Thema-Rhema-Form und ihren, durch Bindewörter und elliptischen Sprüngen verketteten Episodeninseln aus dem Leben des „*proteus*“ (GP III, 382) ein ausgezeichnetes



Beispiel dafür. Gewidmet ist der Text bekanntlich vordergründig den „*freunde[n]*“ (ebda, 343), die als vertraute Rezipienten den realen Bezugsrahmen bilden.

Das erste Teilkapitel im Themenkreis proteischer Beziehungsmuster beschäftigt sich mit Freunden und Freundschaft. Zuerst geht es um die eigentümliche Beziehung H.C. Artmanns zu seinen Mitstreitern aus der *Wiener Gruppe*, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und Oswald Wiener. Diese Beziehung verschaffte dem proteischen Autor eine meta-ästhetische Stabilität, die er benötigte, um sich auf dem Feld zu positionieren. Der danach besprochene zweite Typ Beziehung, der eine ähnliche Funktion erfüllt, nämlich dem Autor in seiner Lebenspraxis emotionale Stabilität zu verschaffen, sind die erotischen Bindungen. Auch sie sind letztlich Impulsgeber, die jedoch durch ihre sozialen Konnotationen und Grenzziehungen dem Autor als Utopie, aber auch als Gefahr erscheinen. Die einzigen Beziehungstypen, die den proteischen Autor ohne Einschränkung beflügeln und lebenslang stützen, sind schließlich die tiefen Freundschaften mit ähnlich gesinnten Schriftstellern und Wissenschaftlern (vgl. etwa Alois Brandstetters Ausführungen in Schuster 2010, 222). Sie haben in der Regel einen wesentlich größeren ästhetischen Einfluss auf den Autor, als alle anderen Beziehungen, da sie die einzig konstant anhaltenden sind.

### **5.1 Die *Wiener Gruppe* – proteische Zweckfreundschaft**

Es wurde bereits mehrmals angedeutet, dass sich die österreichische Nachkriegsavantgarde in einen literarischen Markt einfügen musste, der gewissermaßen der ästhetischen Hegemonie von Schatzhütern einer alten österreichischen Tradition und ideologisch kritisch-konservativen Kräften unterlag. Über die Notwendigkeit der Gruppenbildung in dieser Zeit wurde in der Wissenschaft ausreichend nachgedacht (vgl. u.a. Schmidt-Dengler 2005, 137ff; Fuchs/Wischenbart 1992, 49; Menasse 2005, 141f,

Adel 1982, 125). Gerhard Rühm spricht bekanntlich von dem Aufeinander-Angewiesen-Sein „in einer atmosphäre von ignoranz und wütender ablehnung [,] um nicht ganz isoliert zu sein“ (Rühm 1967, 7) und betont das Vorhandensein eines ‚Feindes von außen‘ – das von nationalsozialistischen Residuen durchwachsene österreichische Spießbürgertum der 50er Jahre – das Allianzen unterschiedlich motivierter und orientierter Literaten geradezu herausfordert. Robert Menasse schildert die Nachkriegszeit als eine Art Treffpunkt von *Gegenöffentlichkeiten* [,] die aber, eben durch das Fehlen von *Öffentlichkeiten*, Aporien in sich waren [,] Ohne existierende *Öffentlichkeit* wurde jede *Gegenöffentlichkeit*, zumal sie in der Regel aus den *Produzenten selbst und ihren Freundeskreisen* bestand, bloß zu einer Art *Wartesaal*, wo *späterer Anerkennung* entgegengedämmert wurde.“ (Menasse 2005, 238) In diesem Klima geraten ähnliche Ausgangssituationen zu Gruppenmerkmalen und obwohl die Autoren des literarischen österreichischen Untergrundes der Nachkriegszeit mitunter nicht verschiedener sein konnten, wurden sie bald von außen als elitärer, dabei entarteter Avantgarde-Club betrachtet (vgl. Rühm 1967, 12; Hofmann 2001, 69-72; Melitta Beckers Ausführungen in Fuchs/Wischenbart 1992, 52-64). Vieles ist bereits über das Verhältnis zwischen Artmann und Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Konrad Bayer und Friedrich Achleitner gesagt worden und man kann davon ausgehen, dass die Autoren, die, seit sie Dorothea Zeeman mit dem *Label* versehen hat, mit der *Wiener Gruppe* assoziiert werden, durch eine Arbeitsfreundschaft verbunden waren. Das bestätigen sowohl Artmann (Hofmann 2001, 69) als auch Rühm, der von „ein paar *gleichgesinnten*“ (Rühm 1967, 7) spricht, denen „es genügte *unakademisch, fortschrittlich zu sein. Programmatische tendenzen und gruppen grenzten sich erst später voneinander ab.*“ (ebda, 8). Zuerst setzen wir uns daher mit der Qualität der

Verbindung Artmanns zu den Kernmitgliedern der so genannten<sup>150</sup> *Wiener Gruppe* auseinander und betrachten die Pfeiler dieser Arbeitsfreundschaft genauer.

Bezeichnend ist, dass Artmann anfänglich auch von Freundschaften spricht, als es darum geht zu schreiben, zu reden, zu trinken und zu schwadronieren (vgl. Hofmann 2001, 69) und nicht zuletzt auch dem Hedonismus der *lost generation* in ihrer Promiskuität zu frönen. Verbunden wird man durch eine gemeinsame Ablehnung, die man dem „*Diktat*“ (ebda, 70) und den Polemiken Hans Weigels gegenüber empfindet. Aber auch durch ein gemeinsames Interesse an „*verschollenen aussenseiter[n]*“ (Rühm 1967, 9) der Literaturgeschichte, die nichts als jene Traditionen waren, die der Nationalsozialismus zu verschütten suchte, und durch die gemeinsame Materialien- und Quellensuche entwickelt sich der Kontakt zwischen Artmann und Rühm und auch den anderen, zu einer Freundschaft, die jedoch immer durch den Aspekt der Konkurrenz gekennzeichnet sein sollte. Aus dieser Zeit, den Jahren zwischen 1953 und 1958 stammen die konkret poetischen Gemeinschaftsarbeiten, wie die Gedichtzyklen *other statistix* und *montagen* und die Dialektgedichte, die sich sprachlich doch sehr von den anfänglichen Gedichten Artmanns unterscheiden. Der theoretische, das heißt der konkret sprachkritische Einfluss der anderen, keineswegs so wie Artmann autodidaktischen, Literaten ist während dieser Phase durchaus deutlich nachzuvollziehen. Die Impulse zu Verfahren wie dem „*methodischen inventionismus*“ (ebda, 14), der methodischen Literaturproduktion, die es jedem ermöglichen sollte, Literatur zu produzieren, oder zur Geste eines abenteuerlich-romantischen Anarchismus, der in der Planung des Staatsstreichs kulminierte, von dem im

---

<sup>150</sup> Auch ich bediene mich in dieser Arbeit des Gruppenbegriffs aus Gründen der kategorialen Vereinfachung. Allerdings wird der Ausdruck *Wiener Gruppe* stets in seiner implizit erweiterten Bedeutung verwendet, der anerkennt, dass der Begriff nicht von den ihm assoziierten Autoren erfunden wurde, dass es dementsprechend in den ersten Jahren ihres gemeinsamen Arbeitens keine dezidierte Programmatik und keine Aufnahmekriterien gibt und dass, wie Artmann auch betont (vgl. u.a. Hofmann 2001, 90), dieser Gruppe eine größere Zahl von Mitgliedern zugeordnet werden müsste.

Zusammenhang mit der Schaffung einer alternativen Gesellschaftsordnung bereits die Rede war, stammten von Artmann. An der Kontextualisierung und der Durchführung war Artmann nicht mehr so interessiert (vgl. Hofmann 2001, 80). Zudem verfolgte er eine, aus der Perspektive von Rühm, Wiener und Achleitner, atavistische Haltung, da er sich für Mystifikationen und Metaphorik begeistern konnte, die jenen „zuwider“ (ebda, 25) war. Über die Zeit, in der die Zusammenarbeit Artmanns mit den anderen ein Ende fand, gibt es verschiedene Versionen. Bei Gerhard Rühm ist nachzulesen, Artmann hätte sich „nach dem überraschenden erfolg der <schwoazzn dintn> (1958) [...] unauffällig“ (ebda, 26) von der übrigen Gruppe gelöst. Eine Annäherung wäre erst wieder bei der Arbeit an dem gemeinsamen Dialektband *hosn rosn baa* 1960 gelungen, da zwar keine unmittelbare Zusammenarbeit mehr bestand, man aber „*doch freunde*“ (ebda, 30) gewesen wäre. Als Artmann dann Österreich verlässt, um nach Schweden zu gehen, fühlen sich die zurückbleibenden Avantgardisten laut Rühm „*abgeschnitten, auf verlorenem posten*“ (ebda, 33) und chancenlos.

Artmann selbst bekräftigte immer wieder, dass für ihn das *label Wiener Gruppe* nichts bedeutete, da es keine Gruppe gegeben hätte (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 16) und dass die Kategorisierung als Gruppe lediglich ein Hilfswerkzeug der Germanistik und der Presse gewesen wäre (vgl. ebda). Insofern fühlte er sich nicht ausgeschlossen, da man nicht aus einem Verbund ausgeschlossen werden könnte, in dem man nie gewesen wäre (vgl. Hofmann 2001, 89). Artmann legt proteisches Selbstbewusstsein an den Tag, wenn er sich und seine literarischen Mitstreiter als „*hochkarätige Individualisten*“ (ebda) bezeichnet, von denen nie einer auf den anderen eifersüchtig gewesen wäre (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 16). Für Artmann war das dezidiert „*kein Gruppendenken*“ (ebda). Man hätte nebeneinander und miteinander als Individuen Einzigartiges produziert. Während seines ganzen Lebens ist Artmann darum bemüht,

den Gruppengedanken aus seiner Zusammenarbeit mit Rühm und den anderen herauszuhalten, während letzterer durchaus annimmt, dass eine gemeinsame programmatische Tendenz bestanden hat – man muss nur das Vorwort zur von ihm herausgegebenen Anthologie studieren – und auf ein enges freundschaftliches und professionelles Verhältnis zwischen sich und den anderen, in Österreich verbliebenen, Gruppenmitgliedern besteht: *„achleitner, bayer, wiener und ich schlossen uns noch hermetischer zusammen. als »gruppe« wurde es das jahr der engsten zusammenarbeit. Weitere gemeinschaftsarbeiten entstanden, die theoretische arbeit wurde intensiv vorangetrieben.“* (Rühm 1967, 26)

Auch die Diskrepanz in den Einschätzungen Artmanns und Rühms können auf der Basis einer proteischen Perspektive erklärt werden. Bei Lifton ist zu lesen, wie sehr das proteische Ich von dem Eingebundensein in ein Kollektiv profitieren kann. Es erfährt Bestätigung und Motivation aus dem Gefühl, im Verband zu agieren. Zweifelsohne trifft das auf Artmanns Position am Anfang der 50er Jahre zu. Der Anschluss an Rühm, Wiener, Achleitner und Bayer und die Euphorie, mit der man seine ästhetischen Anknüpfungspunkte in den nicht für den Wiederaufbau tauglichen dadaistischen und surrealistischen Bewegungen sucht und mit der man auf demokratischere Modelle der literarischen Produktion hinarbeitet, entspricht dem, was Lifton als neues Selbstbewusstsein beschreibt, das an religiöse Erleuchtung grenzt: *„[...] a sense like religious illumination in this new status within this collective project“* (Lifton 1993, 90).

Dass Artmann Kraft aus der Anbindung an Gleichgesinnte schöpft, zeigt sich auch in seinen Versuchen als Herausgeber der Literaturzeitschrift „Publikationen“ (vgl. Rühm 1967, 25) und seiner umtriebigen Beteiligung an der Planung poetischer Demonstrationen, an der Organisation von makabren Festen und Lesungen und an der

Errichtung des Katakombentheaters in der Ballgasse (vgl. Hofmann 2001, 71-89 u. Fialik 1998, 7).

Der proteische Autor Artmann schöpft im rauen Kulturklima der Nachkriegszeit großes ästhetisches Selbstbewusstsein aus seinen Arbeitsfreundschaften. Auch später hält Artmann immer daran fest, dass sich junge Dichter stets in Gruppen zusammenfinden sollten, um sich weiterzuentwickeln. So lässt er Christine Huber im Zusammenhang mit seinem Lyrikunterricht an der *Schule für Dichtung* im Jahr 1995 wissen, dass der Austausch mit anderen elementar für einen Autor ist:

in den fünfziger, sechziger jahren, von denen ich immer so gern rede, hat man einen austausch gehabt. aber ich sitze ja jetzt genauso vereinsamt wie die anderen da. [...] mir kommt es immer auf das gegenseitige an [:] gegenseitige befruchtung, die absolut da ist, für mich wie für die anderen. [*Frage, ob A. mit den Studenten in Kontakt bleibt*] sicher. es ergeben sich freundschaften. das ist sehr wichtig. Aber auch die leute untereinander sollten sich zusammentun. So etwas stelle ich mir vor: dass man erreicht, dass sich gruppen bilden, die sich ständig treffen [...] das ist eigentlich mein ziel: dass sich gruppen bilden. (Artmann 1995, 16f)

Charakteristik 20: Der proteische Autor ist grundsätzlich ein Einzelgänger. Er schließt sich nur in seiner frühen Schaffenszeit ästhetischen Bewegungen und Gruppen an, oder begründet sie mit. Wenn er es tut, dann ist diese Verbindung nur temporär und gründet nicht auf einem gemeinsamen ästhetischen Programm.

In Kap. III wurde Artmanns Freundschaftssinn vor dem Hintergrund der Romantik und des Surrealismus angesprochen. In beiden Bewegungen unterstützt der Zusammenschluss in Gruppierungen die Entwicklung gemeinsamer ästhetischer Programme und/oder Tendenzen und erleichtert die Konfrontation mit der kritischen Öffentlichkeit. Es ist auch eine Qualität der proteischen Beziehungen, dass das Ich im Sinn des proteischen Strebens gegen die Ich-Desintegration einerseits in der

Gemeinschaft einen Einheitssinn zu schaffen sucht, andererseits an der existenziellen Notwendigkeit des Im-Fluss-Bleibens (*fluctuation*) festhält und seine Verbindung zur Gemeinschaft kappt, wenn es notwendig ist.

Artmanns Interesse an Gruppenbildung stammt von diesem proteischen Bedürfnis nach ästhetischer Einheit. Er sucht sie durchzusetzen, wo es möglich ist. So berichtet etwa Andreas Okopenko, dass der so genannte linke Flügel der *Neue Wege*-Autoren, denen Artmann seiner Ansicht nach angehört, sich vor allem durch die Geschlossenheit charakterisieren ließ:

im Lebensgefühl extrem und provokant antibürgerlich, rauschig; dem „surrealistischen akt“ geneigt und zum Unterschied von den anderen Gruppen öfters (unter Artmanns Führung) geschlossen auftretend [...] (zit.n. Fuchs/Wischenbart 1992, 52).

Andererseits löst sich Artmann von der Gruppe, sobald er die Möglichkeit hat und ersetzt eine programmatische temporäre Einheit mit der Suche nach der nächsten. Die proteische Existenz, deren Charakteristiken sein Schreiben aufweist, begreift ihre Beziehungen zur Umwelt als Potenzial und zugleich als Gefahr, sich einem Zwang unterordnen zu müssen. Fühlt sie sich zu sehr in ein Raster oder zu einem bestimmten Verhalten gezwungen, emanzipiert sie sich, indem sie die Verbindung löst.

Charakteristik 21: Die proteische Autorschaft ist von einem Misstrauen gegenüber starken Bindungen gezeichnet. Die Dialektik von utopisch-heimatlicher Geborgenheit und Gefahr der ästhetischen Stasis ist in der Instabilität der Position gegenüber Traditionsvorbildern im Werk und in der auktorialen Haltung zu bemerken.

Charakteristisch dafür ist Artmanns Aussage:

Ich lass mich doch nicht in das Establishment einbauen. Das können sie mit mir doch nicht machen. [...] zuerst habt ihr mich niedergemacht und jetzt müsst ihr mir orden geben und staatspreise. (Hofmann 2001, 193f)

Im Werk ist das etwa in der Abwendung von stark konkreter Poesie um 1960 zu bemerken, die parallel zu seiner Abwendung von der *Wiener Gruppe* zu bemerken ist. Der Gedichtband *Landschaften*, der die Zyklen *hirschgehege und leuchtturm* (1962), *landschaften* (1966) und „Elf vereinzelte Gedichte“ (1960) vereint, ist thematisch als wesentlich der Natur zugewandter und semantisch beladener zu sehen, als die Gedichte der Jahre davor. Formal stellen diese Gedichte das Künstliche der Sprachgebilde nicht mehr so sehr in den Vordergrund, es tritt hinter die Betonung der assoziativen Zusammenhänge zwischen den Wörtern, die die Atmosphären abbilden zurück. Als Beispiel für den Kontrast zwischen der *Gruppen-Sprache* und Artmanns erneut individuellem Einschlag seien einige wenige Zeilen aus der Gruppenarbeit „magische kavallerie“ (1956) und dem Gedicht „der käfer, kleiner“ (1960) einander gegenübergestellt:

[...]  
es koste was es wolle  
seine pflicht tun  
schuhe ausziehen  
schuhe ausziehen  
(SG, 326)

und

Der Käfer, kleiner  
ordentlicher panzer,  
das kerbtier, blüte,  
feste, horntragende,  
petersiliengeruch im herz,  
mutlinie, gerade, wenn es  
darauf ankommt morgenröte  
oder abendmond zu durchbeißen  
[...] (SG, 357)

Wo im früheren Gedicht die Betonung auf dem Montagecharakter liegt (Wiederholungen wie in den Beispielzeilen durchziehen das ganze Gedicht), ist im



späteren Gedicht der Blick auf die atmosphärische Erfassung des Käferwesens und des Käferaussehens gerichtet.

Ganz zu Anfang dieser Arbeit wurde das Problem angesprochen, dass sich Artmann einer Verortung auf dem literarischen Feld widersetzt und verweigert. Man kann Artmanns besondere Position am Ende seiner Karriere als eine Art österreichischer Nationaldichter und zugleich im Ausland wesentlich Unbekannter<sup>151</sup> vor dem Hintergrund des proteischen Freiheitsbedürfnisses erklären. Sie hat mit der Art zu tun, in der Artmann seine beruflichen und privaten Beziehungen strukturiert. Sich dem *establishment* einfügen zu lassen, bedeutet sich einer gewissen Eindimensionalität in ästhetischer Hinsicht zu verschreiben. Vom etablierten Autor wird erwartet, dass er sich einem Programm verpflichtet, es bei Bedarf und auch sonst reflektiert und das Unstete in seinem Wesen einer gelassenen Situiertheit weichen lässt. Artmann, so wissen wir, würde lieber in Bewegung bleiben und stetig an sich weiterarbeiten. Der Anschluss an gemeinschaftliche Verbindungen sei, so Lifton, geprägt von Regelmäßigkeit, aber auch von plötzlichen Wendungen („*the periodic and peripatetic aspects of these communal connections*“, Lifton 1993, 103). Überhaupt sei dieser Aspekt des sich Einfügens in soziale Kollektive aller Wahrscheinlichkeit nach das größte Problem der proteischen Existenz: „*Community may well be the most grave problem facing the protean self[,]*“ (ebda) stellt Lifton fest. Der proteische Mensch sucht sich in so genannten „*[f]ree-floating communities*“ oder „*lifestyle enclaves*“ (ebda) einzugliedern, Gemeinschaften, wie sie etwa die *Wiener Dichtergruppe* in den 50er Jahren dargestellt hat, bevor sie zum avantgardistischen Markennamen wurde: „*Free-floating communities attempt [...] to*

---

<sup>151</sup> Für eine erhellende Diskussion der nicht-österreichischen Perspektive auf die österreichische Avantgarde und u.a. Artmanns Position zwischen 1945 und 2003 vgl. Haas, F., Schlösser, H.; Zeyringer, K. (2003): *Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext*. Innsbruck: Haymon

*combine highly fluid arrangements with some of the supportive elements of the traditional community“ (ebda).*

Das Grundprinzip für das proteische Ich ist dabei sich mit einer Bewegung zu assoziieren, die keinem ausformulierten Programm und damit vorgezeichnetem Weg folgt, sondern das Experiment in den Mittelpunkt stellen. Es ist das wahrhaft avantgardistische Prinzip in seiner ursprünglichsten Form. Sobald die Bewegungen von den Identifikations- und Verortungsmechanismen der Gesellschaft und des Marktes eingeholt werden, etwa durch die Namensgebung und die damit einhergehende Verortung, löst sich die Vorreiterrolle auf und das Experiment wird zum institutionalisierten Programm. Das ist der Zeitpunkt, wo dem proteischen Ich der Aspekt der Fluktuation (*fluidity*) fehlt und es sich aus der Verbindung löst, weil sich der Schwerpunkt in Richtung Programm verlagert hat. Da es dem Einzelnen selten obliegt die Positionierung einer Gemeinschaft im Rahmen der Gesellschaft zu steuern, sind für das proteische Ich individuelle Beziehungen eher und öfter die Quelle für Stabilität und Rückhalt, da sie sich leichter kontrollieren lassen.

Charakteristik 22: Die oppositionelle Haltung des proteischen Autors zum *Establishment* entspringt keiner politischen Überzeugung, sondern der Angst vor ästhetisch lähmender Vereinnahmung. Diese Haltung lässt sich bis zu einer Absage an ein explizit politisches ästhetisches Engagement verfolgen.

Artmann arbeitete zwar nach 1958 noch einmal mit Rühm und Co. zusammen, einer ästhetischen Bewegung schloss er sich jedoch Zeit seines Lebens nicht mehr an.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Zwar war Artmann wortführend in der Neue Wege-Gruppe (vgl. Fuchs, Wischenbart 1992, 52), doch diese Zugehörigkeit ist symptomatisch für den ersten Etablierungsschritt eines neuen, jungen Literaten im österreichischen literarischen Untergrund nach dem Krieg. Artmann

Ab 1960, dem Beginn seiner Auslandsperiode, die bis 1972 dauern sollte, sind es vor allem die Beziehungen zu seinen besten Freunden und zu seinen Partnerinnen, die seine Biografie, aber auch seine Schreibpraxis beeinflussen. Im proteischen Sinn formen sie die *enduring connections*, die dauerhaften Verbindungen, die das Ich einzugehen sucht (vgl. ebda, 121). Artmann versucht noch einmal, sich in einer Gemeinschaft zu verwirklichen, die seine ästhetischen Vorstellungen einer grenzenlosen, demokratischen Poesie teilt, und ist 1973 Mitbegründer der Grazer Autorenversammlung, die zu diesem Zeitpunkt auch als „*Anti-P.E.N.*“ (Atze/Böhm 2006, 227) bekannt ist. Fünf Jahre später – ironischerweise war Artmann auch nur eben fünf Jahre der *Wiener Gruppe* enger verbunden (1953-1958) – verlässt er die G.A.V., die ihn zum ersten Präsidenten gewählt hatte. Seine Präsidentschaft kann durchaus als institutionelle Etablierung bezeichnen, die Artmanns Bedürfnis nach Ungebundenheit als verantwortungsvolle Position entgegenwirken musste<sup>153</sup>. In Artmanns Verhalten im Bezug auf Gruppenzugehörigkeit und seine Etablierung im Verbund, sind also, um es zusammenfassend zu sagen, deutlich proteische Verhaltensmuster zu erkennen.

## **5.2 „[D]ie scheußlich hübschen sirenen und undinen des Atlantick“ (GP I, 86) – der proteische Autor und die Frauen**

Vor dem Hintergrund zwischenmenschlicher Beziehungen, die das proteische Ich gefährden können, ist auch Artmanns Haltung zu Frauen zu betrachten. Seine Liebesbeziehungen haben in soziologischer und psychologischer Hinsicht eine Qualität, die im ästhetischen Bereich Rückschlüsse über das Verhältnis des Autors zu seinem Werk, zu seinem Material und zu den Grenzen, die ihm gesetzt sind, zulässt.

---

arbeitete auch hier in einem stärkenden Gruppenkontext, um das geeignete Produktions- und Wirkungsumfeld für seine ästhetischen Experimente zu nutzen.

<sup>153</sup> Bezüglich Artmanns Haltung zum P.E.N.-Club und zur G.A.V. vgl. Hofmann 2001, 196

Artmanns Haltung zu Frauen pendelt zwischen offen demonstrierter, prinzipieller Verantwortungsscheu und einem starken Bedürfnis nach einer dauerhaften Liebesbeziehung (vgl. Hofmann 2001, 155). Belegt ist dieses Verhalten nicht zuletzt in Aspekten seiner Biografie: eine Vaterschaftsklage 1963 (vgl. Brandstetter 2005, 20 u. 36) und fünf Kinder von fünf verschiedenen Frauen (vgl. Hofmann 2001, 141f) können durchaus als Symptom einer gewissen Unbeständigkeit gewertet werden. Artmann stellt seine Beziehung zum anderen Geschlecht zunächst als von Unerreichbarkeit geprägte Fantasien dar (vgl. ebda, 47). Die Geburt des Dichters durch ein, aus eigener Sicht, schlechtes Gedicht geschieht in Verbindung mit einem Mädchen, das für den Soldaten Artmann musenhaft erscheint (vgl. ebda, 58). Noch hält die Schüchternheit vor. Die hedonistische, promiskuitive Atmosphäre des literarischen Untergrundes ab 1951 mit dem Zentrum des „Art Clubs“ („*man hat geschnackelt, dass es nur so gekracht hat*“, ebda, 69) bringt jedoch bald das Bedürfnis bei Artmann hervor, das Schreiben zwar mit dem Erotischen zu verbinden (vgl. ebda, 23; Ruthner, Im Druck), die Verbindungen aber nicht einengend werden zu lassen. Das Motto dazu findet sich in *Nachrichten aus Nord und Süd*:

ich habe vieles durchgemacht und daraus gelernt ich vermittelte erfahrungen ich bin ein ehrlicher mund ich schäme mich dafür ich bin zum dritten mal verheiratet und habe eine geliebt ich bin zum zweitenmal geschieden was meinen sie wie oft mir schon das herz gebrochen ist [...] lassen sie sich von keiner was vormachen einmal ist schön *aber nur kein verhältnis binden sie sich an einen einzigen finger und sie werden sehen am morgen erwachen sie mit einer amputierten hand* [Hervorhebung d. A.] es hätte halt immer beim netten abenteuer bleiben sollen souvenir souvenir [...] (GP III, 346)

„*The protean self*“, so Lifton, „*guards against, but is attracted to [...] the steady, dependable, nurturing love that threatens suffocation in its very anchored and anchoring reliability*“ (Lifton 1993, 121). Die Aussagen Artmanns zu ehelichen

Beziehungen zeigen, dass er durchaus geneigt war, längerfristige Beziehungen einzugehen, weil er Schaffenskraft aus ihnen schöpft:

Reisen sind nicht unbedingt notwendig, damit ich schreiben kann, Gerüche vielleicht, das Klima oder eine Frau. (Hofmann 2001, 23).

Sie zeigen aber auch, dass mit Ausnahme seiner letzten Ehe mit Rosa Pock das Gefühl drohender Enge, das Lifton oben beschreibt, für Artmann unmittelbar mit ehelichen Zwängen verbunden ist:

Meine Frau [in der ersten Ehe] hat mich gesucht und gefunden und war schwanger, und die wollt' unbedingt, dass ich alles aufgib' und einen schönen Posten such' und so, entsetzlich. Ich hab' gesagt, macht's, was wollt's, ich bin mit meinen Gedichten verheiratet [...] (ebda, 155)

Ein Leben lang mit einer Partnerin zusammenzubleiben, findet Artmann noch im Alter „[g]rauenhaft“ (ebda, 141). So ist er, als Paradebeispiel proteischer Unruhe, gezwungen, für seine Verankerung, wie Lifton es nennt, einen anderen Beziehungskontext zu finden. Er tut das, indem er der Poesie explizit die Fähigkeit zuspricht, jener Lebensanker zu sein, den sonst zwischenmenschliche Beziehungen stellen. In dem Text „Dem Pathos der Poesie treu. Über Urs Widmer“ setzt uns der Autor in autofiktionaler Gebärde anhand des Beispiels Urs Widmers exemplarisch auseinander, was einem Dichter einzig und allein die Stabilität verschafft, die er braucht:

Wenn die obrigkeit verlangen sollte, vor ihr zu erscheinen, so begeben man sich in die taiga des widerstandes und nach den archipelagen der aufmüpfigkeit. Widmer hat sich verbindlich gemacht, dem pathos der Poesie treu zu dienen; dies war sein *freier* entschluß. Wenn Widmer in das irrsal der abenteuer seiner texte vorstößt, trägt der rücken seiner schreibenden Hand einen meisterlich tätowierten anker – das zeichen der hoffnung. (GP IV, 225)

Wenn Artmann die Freiheit des Entschlusses, sich dem Pathos zu verschreiben, betont, so tut er das aus der eigenen Überzeugung heraus, dass das Schreiben

letztendlich das einzige ist, das dem Autor immer Sicherheit geben kann. Er schreibt sich damit auch als Verteidiger in den Kontext jener Diskurse ein, die das Elitäre, Pathetische und den „*emphatisch vorgetragenen Kunstanspruch*“ (Haas, Schlösser, Zeyringer 2003, 80) der österreichischen Avantgardeliteratur kritisch verhandeln. Hierin nimmt er eine affirmative Position für das Elitäre der Kunst ein (vgl. Hofmann 2001, 196). Eine feste Beziehung, die der Dichter mit seinem Metier aus freien Stücken und entgegen den Wünschen oder Vorgaben einer Obrigkeit eingeht, steht über jedem gemeinschaftlichen Recht und Geschmack. So lautet Artmanns *Credo*. Vor dem Hintergrund seiner biografischen Beziehungsmuster ist dieser Standpunkt als eigentliches Bekenntnis des Autors Artmann zu seinem Metier zu verstehen, als Bekenntnis zu seiner Liebe für die Sphäre der Dichtung.

Der proteische Autor Artmann hat seine Rolle im Werk eingenommen, die Verbindungen zur realen Welt in den Hintergrund gedrängt und sie einem anderen Ich-Bewusstsein hinterlassen. So, wie Artmann in seinen Texten Traditionen amalgamiert, so übersetzt er auch seine Emotionen für reale Beziehungen in Gefühle für seine Fiktion und für die Freiheit, die sie bietet. Ein schönes Beispiel dafür ist der folgende Ausschnitt aus *Die Suche nach dem gestrigen Tag*, in dem sich das Textgewebe als aufweichende Hülle um die Darstellung eines emotionalen Moments legt und die Syntax zu poetischen Fragmenten reduziert sowie umstrukturiert :

10. oktober.

Und viele andere mehr den reiseweg mit unterflügeln weichfliegende schwalben bauen über wald und feld kleine ausklinken unschuldig in die verliebt sein sie als einzige frau des lebens betrachten ihr seine übersetzungsproben widmen pro blatt ein mund flieg liebe schwalbe flieg mein herz ist eine schandgrube [...] das feuer im herd die krabben und steine gold das glüht silber das blinkt gebirge die spiegeln das land das meer den himmel als die einzige frau als blau finden [...] vorbei die sonne als glühenden ring betrachten pro blatt ein kuß ausklinken übersetzungsproben unterflügeln wie blau der himmel ist [...] ist true if I ever loved you mein schwalbenblau mein übersetzungsblatt mein hintergrund mein [...] (GP II, 28f)

Allmählich wird der Textfokus, die Frau, die das sich sehr zurücknehmende Erzähler-Ich als Liebesobjekt im Zentrum des Lebens anvisiert durch die charakteristisch Artmannsche Polyphonie zuerst zu einem fernerem Inhalt verkleinert und dann durch die Naturmetaphorik („*gebirge die spiegeln das land das meer den himmel*“) in die Reihen poetischer Versatzstücke, wie Farben etc. verwiesen („*als die einzige frau als blau finden*“). Die proteische Anlage, Beziehungen lose zu gestalten, sieht sich hier direkt ins Ästhetische übertragen. Als Folge dieses Befunds lassen sich die beiden untenstehenden Charakteristiken feststellen:

Charakteristik 23: Der proteische Autor steht in poetologischer Hinsicht mit seinem Werk in einer sehr engen Beziehung, die analog zu einer zwischenmenschlichen Liebesbeziehung libidinöse Züge haben kann, was Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen Autor und Text bzw. Wortmaterial hat.

Charakteristik 24: Das Verhältnis von proteischem Autor und Text spiegelt das Ideal der persönlichen Freiheit in der Ästhetik wider. Die proteische Autorschaft propagiert die Freiheit in der Poesie.

Auch an anderen Stellen im Werk wird die Übersetzung von Artmanns proteischem Freiheitswillen in poetische Beziehungen deutlich. Der Frauenheld und Hochstapler ist durchaus ein Motiv und Thema in Artmanns Werk (vgl. die Figur „René de Clavigny“ in GP III, 38; oder eine Strophe aus der Montage „magische kavallerie“, die sich dem Stigma der außerehelichen Fortpflanzung ironisch annimmt: „*uneheliche kinder / kreuzweis zusammenbinden / der winter steht bevor*“, SG, 329). Liebesgedichte wie „Einige Zeit Sklave bei Potiphar sein seinen Wein trinken“ (ebda, 388)

thematisieren den prototypischen Ehebruch, wobei das lyrische Ich die Rolle des Ehebrechers Joseph übernimmt. Prosa wie „Holofernes“, die zuvor schon Beispiel für das Grotesk-Grausame im Werk war, passt ebenfalls in den Kontext der thematischen Abhandlung des proteischen Freiheitswillens vor einem Beziehungshintergrund. Die Gestalt des Holofernes, bekannt als biblischer brandschatzender assyrischer Feldherr, der von der Jüdin Judith zuerst verführt und dann enthauptet wird, gerät bei Artmann aus männlicher Perspektive zur Apologie des beschädigten, traumatisierten Soldaten. Das fiktive Zitat in der Einleitung beginnt mit den Worten:

Königlich bin ich zwar noch doch ein torso schon [...] (GP I, 47)

Bezeichnend für den Subtext über die grausame, die männliche Freiheit beschneidende Frau, ist die Tatsache, dass Holofernes in Artmanns Text nicht der Kopf, sondern das Gesicht abgeschnitten wird:

O Holofernes, Holofernes! unsterblich bleibt die trauer deines abgeschnittenen gesichts denn deine anmut war zu gross vor den frauen und mädchen und zu edel deine hand da sie auftat dein zelt für den wein und das unkraut und die mutige übertretung der menschlichen vernunft; (ebda)

Das biblische Original Holofernes fällt der List und der Versuchung der schönen Judith zum Opfer und bezahlt sein Verlangen mit dem Leben. Judith wird in das befestigte Zelt des Feldherren vorgelassen und nützt in der Art einer altertümlichen Guerilla die Gelegenheit, das drohende Schreckensregiment der Assyrer von ihrer Heimat abzuwenden. Bei Artmann hingegen verliert der Angerufene im wahrsten Sinne des Wortes das Gesicht, weil er, zu arglos in Liebesdingen und gebannt von der Versuchung, der „*schlange*“ (ebda), wider aller Vernunft, Zugang zu seinem privaten, ungeschützten Bereich erlaubt. Der Text hat zwei Ebenen, einmal die appropriative, biblische und dann noch die Abschiedsthematik, in der der Zurückgelassene das Gefühl hat, sein Gesicht verloren zu haben:



*Schön traurig ist das hinausgehen aus den bahnhöfen des abschieds [...] und unser gesicht bleibt abgeschnitten für immer. (ebda, 48)*

Am Ende scheint Holofernes' Schicksal das Schicksal aller Männer zu sein, die einen Abschied hinter sich haben, bei dem sie derjenige sind, der jemanden zurücklässt. Es führte wohl zu weit, diese pathetische Pose als Rechtfertigung für das Fehlen von Verantwortungsgefühlen in Liebesbeziehungen zu lesen. Als Indiz für eine so geartete Haltung des Autors zum anderen Geschlecht taugt der Text jedoch allemal. Der Subtext suggeriert, dass Frauen die Macht haben, vor allem einem naiven Mann, der ihnen vertraut, das Gesicht zu rauben, sodass der Mann, um sein Gesicht betrogen, gesichtslos weiterleben muss. Unwillkürlich denkt man dabei an die universalkulturelle Metapher des Gesichtsverlusts, aber auch an Artmanns Vorliebe für das Maskenspiel. Ein Mann ohne Gesicht muss sich geradezu Masken aufsetzen, um existieren zu können. Die Frage, ob die Affinität zum literarischen Identitätswechsel auch aus einem Bewusstsein eines proteisch geprägten Autors erwächst, dass seine Liebesbeziehungen die Ursache eines Gesichtsverlusts sein können und dass das Knüpfen von Beziehungen ästhetisch eng mit der Motivation des steten Rollenwechsels verbunden ist, ist naheliegend.

Nun sind intensive Beziehungen zum anderen Geschlecht für das Autor-Ich nicht nur ein Übel. Artmann erfüllt auch die Rolle des ausdauernden Minnesängers, als „*meister artmann frauenlob*“ (SG, 550) gerüstet, um – nicht ohne Ironie – im Tausch von Poesie für Zuneigung vornehmlich der niederen Minne frönen zu können:

Als des morgens wangenröte  
Ilsebel aus träumen schob,  
war das alpha ihrer worte  
meister artmann frauenlob!

braun die locken, kohleaugen,  
roter lippen nelkenschwung,  
und der nacken einer schwänin,  
veneris verkündigung ..

[...]  
wält es, wotan, dass ich nimmer  
von der dame scheiden muß,  
gib mir ewig tag und nächte,  
um zu tauschen vers für kuß!  
(SG, 551)

So offensichtlich es diesem Gedicht aus dem Zyklus *Aus meiner Botanisiertrommel* an Ernsthaftigkeit fehlt (nur die Rolle verspricht ewige Liebe), so emphatisch wird die Liebe als Ziel der Sehnsucht, mystisches Einverständnis und Basis des Lustvollen in anderen Gedichten Artmanns über die Jahre und quer durch die Stile erlebt, besprochen und besungen (vgl. als exemplarischen Querschnitt: „La Bionda“, SG, 9: „Die Anatomie“, ebda, 77; „ach anselm“, ebda, 117; „Im Eis erstarrten Quell“, ebda, 147; „A keneg fon egibtn“, ebda, 230; „En da nocht“, ebda, 227). Die Rolle, die das Erotische in der einfallsgesteuerten Poetik Artmanns spielt, ist beispielhaft dargestellt in einer Episode aus *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*, die den Autor in der Husarenrolle als

sehr willkommene[n] hausfreund im frau *Venus* berg (GP I, 164)

ausweist und eine fantasievolle metaphorische Darstellungen eines Orgasmus als Ritt auf zwei „*brunnenmädchen*“ (ebda, 166) zum Venusberg zum Inhalt hat. Schreiben ist für Artmann ein erotischer Vorgang (vgl. Hofmann 2001, 23), obgleich er als Autor einen ästhetisch undifferenzierten Zugang zu dieser Engführung hat. So geht es ihm in erster Linie um den Sexualakt selbst, den er der „*künstlerische[n] Vollendung*“ (ebda) zuführen will, was für ihn jedoch wiederum getrennt von seiner Schreibmotivation ist. Im Prinzip bedeutet das, dass der Autor die Erfahrungen aus seinem persönlichen Sexualleben in die Kunst überführt sehen will, aber so, dass sie nicht inhaltlich offenkundig werden:

Unbewußt rutscht die Sexualität natürlich in's Schreiben rein, aber bewusst mache ich das nicht, das wäre ja auch sehr billig. (ebda)

Attraktiv an einer Engführung von orgasmischem Empfinden und Schreibpraxis mag für Artmann also vor allem das Empfinden sein, das Roland Barthes im Zusammenhang mit dem „*Text der Wollust [,] der in den Zustand des Sich-Verlierens versetzt*“<sup>154</sup>, erwähnt. Wieder hat es mit einer Auffassung von Literatur zu tun, die sich mit der Entgrenzung und damit dem Ich-Verlust beschäftigt. Barthes unterscheidet zwischen Texten der Lust und der Wollust, die einander ergänzen und beim Rezipienten zwei extreme Empfindungen auslösen: einerseits die Ich-Affirmation („*Text der Lust[,] der befriedigt, erfüllt, Euphorie erregt; der von der Kultur herkommt, nicht mit ihr bricht [...]*“, Barthes 1974, 22) und andererseits ein Subjekt, das seinen Verlust sucht (vgl. ebda)<sup>155</sup>. An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass ein Verhältnis zwischen der Art, wie Artmann die Liebe und die Sexualität in seinen Texten thematisiert und als Phänomen ästhetisiert, und seiner persönlichen Haltung zu diesen Bereichen der menschlichen Existenz besteht. Dass Artmann der Sexualität eine Rolle in seiner Poetik zuschreibt, rührt von seinem Selbstverständnis als instabiler Autor her, der zwischen Selbstfindung und Selbstverlust schwankt, was ein weiterer Ausdruck einer proteischen Befindlichkeit ist.

Charakteristik 25: Der proteische Autor demonstriert in seinen Texten ein erotisiertes Schreiben. Grundprinzip dabei ist der stete Gang an der Grenze zur Ich-Auflösung in Wollust (Barthes).

Die Bedeutung erotischer Bindungen für den proteischen Autor wird nun im Licht der Tatsache, dass das Lustprinzip ein wesentlicher Aspekt der Artmannschen Poetik ist, kurz zusammengefasst. Artmanns Werk weist in Bezug auf die Darstellung

---

<sup>154</sup> Barthes, R. (1974): Die Lust am Text. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (sv 378), 22

<sup>155</sup> Mehr dazu ist in meiner Studie zur erotischen Poetologie Artmanns zu finden (vgl. Ruthner, Im Druck).

von Liebesbeziehungen und erotisch konnotierten Beziehungen eindeutig proteische Züge auf. Diese Züge sind in der Art reflektiert, wie der Autor sein Verhältnis zur Dichtung einem Liebesverhältnis angleicht und die Stabilität aus diesem abstrakten Verhältnis erhält, die er aus Partnerschaften scheinbar nicht schöpfen kann. Die Umstände der einzelnen realbiografischen Beziehungen des Autors mit seinen Frauen sind dabei nicht von Belang. Was jedoch interessant ist, sind die Position, die Artmann gegenüber Frauen in ästhetischer Hinsicht einnimmt, und die Muster, die seine eingegangenen und gelösten Beziehungen während seines Lebens geformt haben. Sie weisen auf proteische Verhaltensmuster der problematischen Suche nach Nähe bei gleichzeitigem Freiheitsbedürfnis hin, wie es auch in seiner Annäherung an Gleichgesinnte in der *Wiener Gruppe* zu bemerken ist. Die Tatsache, dass Artmanns Poetik tatsächlich in mehrfacher Hinsicht auf die Geschlechterbeziehungen Bezug nimmt und sie gleichsam ästhetisiert, legitimiert ihre Betrachtung unter dem Licht des Proteanismus.

### **5.3 Zwischen Kult und existenzieller Wahrheit – die Freundschaften des proteischen Autors**

So auf denn, lasst uns trinken, wie es sich gehört,  
der alten zeiten zwar eingedenk, doch neu verpackt:  
drum, freunde, lauscht, vernehmt, erfahrt  
was sich der *artmann* denkt, der euch dies lied  
aufsagt!  
(SG, 741)

Die letzte Art für die Ästhetik wichtiger, prägender zwischenmenschlicher Verbindungen sind die Freundschaften, die nicht in erster Linie auf dem gegenseitigen Nutzen beruhen. Mit Blick auf Artmanns Jahre mit der *Wiener Gruppe* wurde die Arbeitsfreundschaft thematisiert, deren Nebenprodukt die gegenseitige Befruchtung ist. Doch es ist die persönliche Freundschaft mit Einzelnen als Idealform der proteischen *enduring connection*, die, so meine These, viel mehr Gewicht in der Diskussion einer

Artmannschen Poetik hat, als seine Assoziation mit der *Wiener Gruppe*. Der Grund liegt in der Tatsache, dass sich in der Freundschaft, die sich nicht nur auf ästhetische Ähnlichkeiten stützt, die proteische Utopie der Gleichzeitigkeit einer starken Verbindung mit dem Bewusstsein unbedingter Freiheit annähernd realisieren lässt.

Artmann pflegte einige lebenslange Freundschaften im In- und Ausland, wie die Sekundärliteratur zu berichten weiß (vgl. Brandstätter 2005, 80; Bisinger 1972, 15; Jean Paul Jacobs in Atze/Böhm 2006, 211; Stefan Alker zu den Widmungsexemplaren der »Bibliothek H.C. Artmann« in ebda, 164, etc.). Exemplarisch dafür seien zwei dieser Freundschaften hervorgehoben. Mit Klaus Reichert, seinem wichtigsten Herausgeber, verbindet Artmann Reicherts große Einsicht in die Werkzusammenhänge und eine Wertschätzung von Autor und Werk, die das wissenschaftliche Interesse am Text deutlich übersteigt. Das hat Reichert in seinen Vorworten und Kommentaren zu Artmanns Werk über mehrere Jahrzehnte hinweg immer wieder betont und gezeigt. Sein „Zettelkasten zu H.C. Artmann“ (BO, 381) ist nach wie vor einer der originellsten und verständigsten Kommentare zu Artmanns Poetik. Und es war auch Reichert, der am 16. Dezember 2000 die Grabbrede hielt (vgl. Hofmann 2001, 217).

Ein zweiter Name ist über die Jahre prominent in H.C. Artmanns Werk zu finden, sowohl in Widmungen (*Nachrichten aus Nord und Süd*), als auch in biografischen Schilderungen. Es ist Peter Rosei, zu dem Artmann eine enge, freundschaftliche Verbindung unterhält, die vor allem deswegen so wichtig ist, da auch sie über eine starke ästhetische Komponente verfügt, die wesentlich wichtiger für eine Artmannsche Poetik ist, als die Theorien und Programme der *Wiener Gruppe*. Die Freundschaft zwischen Artmann und Rosei kann als Beleg dafür herangezogen werden, wie der proteische Autor in einer *enduring connection* ästhetische Stabilität sucht und dauerhaft erhält. Es gibt in dieser Hinsicht mehrere paratextuelle, wie auch

intertextuelle Indizien, von denen hier zwei kurz näher erklärt werden sollen. Erstens handelt es sich um die Widmungen, die sowohl bei Artmann, als auch bei Rosei auf eine Art poetologisches Netzwerk hinweisen, wenn man die Titel in die paratextuelle Analyse mit einschließt. Rosei widmet Artmann im Jahr 1975 seinen *Entwurf für eine Welt ohne Menschen. Entwurf zu einer Reise ohne Ziel* mit den Worten: „*Dieses Büchlein zum Gedenken/Möchte ich Meister Artmann schenken./Verfaßt hat es ein Fliegermann/Zwischen Start- und Landebahn;/Manchmal ist er auch zu Fuß, hebt die Hand zum Fliegergruß;/Bei Damen spielt er gern Charmeur:/ Peter Rosei heißt der Herr*“ (Atze/Böhm 2006, 164). Dieses kleine Gelegenheitsgedicht, das nur privaten Widmungscharakter hat, bestätigt, dass Rosei, in Imitation des Artmannschen Sprachduktus, in der Bildhaftigkeit der Luftfahrt-Motive Artmanns romantisch-surrealistischen Freiheitsbegriff durchaus teilt. Vor dem Hintergrund des Aufbruchs Roseis aus Wien nach Salzburg, gibt Rosei Artmann gewissermaßen stilistisch codiert zu verstehen, dass sie bezüglich ihres Lebensgefühls große Gemeinsamkeiten haben.

Tatsächlich lassen sich auch in einem späteren, ebenfalls Artmann offiziell gewidmeten Roman Roseis aus dem Jahr 1978, in dem Artmann auch *Nachrichten aus Nord und Süd* veröffentlicht (und Rosei widmet), poetologische Aspekte ausmachen, die sich der jüngere Autor mit Artmann teilt. Der Ich-Erzähler aus Roseis Roman *Von hier nach dort*<sup>156</sup> beschreibt unaufgeregt und bedächtig eine Reise ohne bestimmtes Ziel, die er auf seinem Motorrad beginnt. Er skizziert in nüchterner Erzählprosa Begegnungen mit Zufallsbekanntschaften und Eindrücke einer, einzig vom Straßenverlauf bestimmten, Fortbewegung. Seine einzige Konstante in einem familienlosen Leben voller Sehnsucht nach Bindung ist der vornamenlose beste Freund

---

<sup>156</sup> Rosei, P. (1978): *Von hier nach dort*. Wien, Salzburg: Residenz

„Perkins“, ein älterer dandyhafter Geschäftspartner, mit dem der Ich-Erzähler illegale Rauschmittel verkauft und in dem unschwer Züge Artmanns zu erkennen sind.

Roseis Text ist eine prosaische Meditation über die Themen Tod, Sehnsucht, Freiheit, Lebenslust und Melancholie und liest sich wie eine Glosse zu Artmanns Werk, die zwar narrativ lose, aber dennoch ungleich deutlicher strukturiert als dieses ist. Vieles, was in diesem Buch zitawürdig ist, könnte als *addendum* zu einer Artmannschen Poetik fungieren. Enggeführt mit den Beobachtungen mit dem Titel „Fragmentarisches über H.C. Artmann und eine Freundschaft“, der 2006 ursprünglich in Roseis Band *Die sog. Unsterblichkeit. Kleine Schriften* und danach in M. Atze und H. Böhm's Buch „*Wann ordnest Du Deine Bücher?*“ erschienen ist, ergibt sich ein Rahmen einer ästhetischen und emotionalen Korrelation zwischen den Werken Roseis und Artmanns. Beiden gemeinsam ist die Haltung

- zur persönlichen Freiheit (vgl. Atze/Böhm 2006, 218),
- zum poetischen Gehalt des Banalsten (vgl. ebda),
- zur „*poetische[n] Tugend [in der] Fähigkeit, fünf gerade sein zu lassen*“ (ebda),
- zur Aufbruchsstimmung und der damit verbundenen „*Präferenz für das Künftige, für das, was noch nicht Sache oder Norm geworden ist.*“ (ebda) und
- zur Lebenslust, in der „*ein einziges, riesiges Glück*“ (ebda) das Unglück als „*Betriebsunfall*“ (ebda) integriert.

*Von hier nach dort* präsentiert sich als Wechselspiel von Beschreibung, Abbildung und metaphysischer Diskussion über die Vergänglichkeit, die Sehnsucht nach Verlorenem (vgl. ebda, 108) und Gewesenem, aber auch von dem, was im Zukünftigen möglich ist. Präziser ist der a-materielle, poetische Akt nicht zu umschreiben, als es Rosei tut: „*In*

*dieser Stimmung kam es mir dann so vor, als brauchte ich meinen Blick nur irgendwohin zu richten, ein Neues, Nie Gesehenes zu sehen. Und mein Blick hatte etwas vom Zauber: Das Schauen war schon das Begreifen“* (ebda, 32).

Die Freundschaft mit Peter Rosei besaß für Artmann große Wichtigkeit. Artmann bezieht aus der Existenz eines ähnlich Fühlenden die Sicherheit, dass sein Lebensgefühl auch ästhetisch umzusetzen und fortzusetzen ist. Rosei selbst drückt das so aus: *„Hatte der eine einmal, gegen jede Wahrscheinlichkeit, die Absicht, zurückzustecken oder klein beizugeben, übernahm der andere gleich den Part der Aufmunterung, der Begeisterung, der kompromisslosen Linie – und so ging die Reise fort.“* (Atze/Böhm 2006, 219). Man ergänzte sich und kompensierte das, was Rosei, *„etwas Unfertiges“* an Menschen nennt, die, so wie er und Artmann, den *„Betrieb ewiger Jugend“* (ebda, 218f) aufrechterhalten.

Roseis Werk zeichnet sich im Sinne einer solchen Fragmentarisierung eines Unfertigen überdies ebenfalls durch einen gewissen Ich-Verlust aus. Man denke an den Erzählband *Wege*<sup>157</sup> (1974), in dem die Individuen wiederholt an der Wirklichkeit und letztendlich an der Gefahr ihres eigenen Verschwindens als Subjekt laborieren. Auch das Ich in *Von hier nach dort* ist proteisch in seiner Suche nach sich selbst: *„Ich will leben, aber es gelingt mir nicht. Die Sehnsucht, sein eigenes Ziel zu sein oder zu werden: Liegt da der Fehler? Wird das nicht geduldet, nicht erlaubt?“* (Rosei 1978, 13). Doch dieser Proteanismus ist selbstreflexiv, kritisch. Er hinterfragt das Rollenspiel, die Maske, das, was bei Artmann laut Rosei noch selbstverständlich angenommen wird: *„Es gab da eine Oberfläche bei HC; und ein Geheimnis: Ich spiele euch etwas vor: Damit etwas in mir spielt. [...] Was ich denke, wisst ihr nicht. Geht euch nichts an. [...] Auf's Denken kommt's auch weniger an, Freunde: Sei DA! Mit der Vergangenheit*

---

<sup>157</sup> Rosei, P. (1974): *Wege*. Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 311)



*habe ich nichts am Hut. Habe ich keine Vergangenheit, so werde ich vielleicht umso mehr Zukunft haben?“* (Atze/Böhm 2006, 219). Bei Rosei liest sich das Motto, das er Artmann so emphatisch zuschreibt wie folgt: *„Schöner Gedanke: So Da Sein in seiner ganzen Menschlichkeit als einzelner“* (Rosei 1978, 25). Als Motiv wird dieser Satz später im Roman noch einmal aufgenommen: *Ich war müde, wie verwundet von dem Gefühl, dass ich lebte. So Da Sein in seiner Menschlichkeit als einzelner: Inständig horchte ich in die Welt hinaus, als könnte ich mir von dorthier begegnen“* (ebda, 93). Die menschliche Existenz trägt also ihren Zweck bereits in sich: Dasein ist Da Sein, vor Ort sein. Rosei identifiziert hier, zusammen mit Gerald Bisinger, dass das Ziel des Daseins die Euphorie, *„also der absolute Besitz augenblicklicher Gegenwart“*, ist und zugleich der Wunsch sich selbst unter den Masken und Rollen zu erkennen. Es entspricht im Grunde dem proteischen Wunsch eine Einheit für alle Ich-Fragmente zu finden. Rosei und Artmann teilen sich nicht nur diese Sehnsucht nach einer utopischen Heimat, sie verstehen und verwenden auch das surrealistische Potenzial des Traumes (vgl. den Kafka-Bezug bei Rosei, 1978, 92) als Wiege des Wunderbaren und des Grotesken, dem sich der Träumer nur allein nähern kann.

Rosei versucht nicht, Artmann zu einer Programmatik zu überreden, um Positionen zu klären. Im Gegenteil, er akzeptiert die Unterschiede in der ästhetischen Auffassung und die Tatsache, dass es Bereiche, auch im ästhetischen Da/Sein gibt, die es gilt alleine, individuell zu lösen und zu konsolidieren. So berichtet er: *„Es gab da diesen Pakt im Grundsätzlichen: Mach es mit dir alleine ab, das Dunkle, das Traurige, das Mörderische“* (ebda, 219). Es handelt sich um jenen Zustand des Zweifels, den das proteische Ich als spirituelle Ebbe (*„ebbs and flows in connection with a secular spirituality“*, Lifton 1993, 127) empfindet und von dem im Anschluss noch zu reden sein wird. Rosei bekräftigt jedenfalls, dass das Zentrum ihrer Freundschaft auf dem

unausgesprochenen Pakt beruht „*nur das Helle, Heitere, das Holde*“ (Atze/Böhm 2006, 219) zu beachten und zu feiern. Es belegt ein weiteres Mal den Befund, dass freundschaftliche Beziehungen für Artmann Zeit seines Lebens die Funktion der Stabilisierung der eigenen Position in den Zeitläuften durch Betonung des Positiven haben. Stefan Alker weist darauf hin, dass es sich bei Artmann und Rosei um zwei sehr unterschiedliche Charaktere handelt (vgl. ebda), was sich mit dem deckt, was Lifton zur Grundcharakteristik proteisch fluktuierender Beziehungen zu sagen hat: „*[they] come in odd places and combinations [...]*“ (Lifton 1993, 103). Die Freundschaft mit dem um 25 Jahre jüngeren Rosei, die in unterschiedlichen Zugängen zur Poetisierung des Lebens (bei Rosei theoretisch, bei Artmann praktisch umgesetzt, vgl. Atze/Böhm 2006, 218) besteht, mutet wie eine weitere seltsame Kombination in Artmanns Werk an, passt jedoch als Teilchen in das Mosaik der proteischen Autorfigur, die in der Integration der *odd combinations* ihre Einheit sucht.

Nicht nur diese hedonistisch konnotierte Verbindung, auch bereits der weit weniger emotional angelegte stilisierte Freundschaftskult, den Artmann und Gerhard Rühm betrieben und sich im Barockzitat als *Philander* und *Laertes* bezeichneten, beweist, dass der proteische Autor Artmann die Stabilisierung seiner Persona als notwendig erkannt haben muss. Wie jedoch schon zuvor erläutert wurde, erweist sich diese Verbindung, wie Melitta Becker nachgewiesen hat, als poetologisch nicht so effektiv für Artmann, wie seine Freundschaft zu Rosei (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 47-69). Es scheint, als bliebe die Beziehung zu Rühm, Wiener und Achleitner gewissermaßen einem Rollenspiel verhaftet, das und in dem sich Artmann als „*Diskursbegründer*“ und als jemand zeigt, der mit den anderen im selben Boot des angefeindeten literarischen Untergrundes sitzt. Die Beziehung mit dem Kern der *Wiener Gruppe* ist nicht so sehr auf das Da Sein ausgerichtet, sondern auf die Etablierung neuer

ästhetischer Grundsätze, was, als die Fronten von Leitkultur und „entarteter“ Avantgarde schließlich deutlich geworden waren, die Zusammenarbeit zwischen Rühm, Achleitner, Wiener auf der einen und Artmann auf der anderen Seite auch auslaufen lässt.

Artmanns Beziehung zu Rosei ist ungleich konstanter und auf einer Empfindsamkeit aufgebaut, die ein ähnliches Werteverständnis und eine ähnliche poetische Weltanschauung unter dem Schirm des Möglichkeitssinns vereint. Das gilt auch für den Blick auf die Grenzen der menschlichen Existenz. Für Rosei hat sich der proteische Wunsch, den Tod zu besiegen und zu überdauern, in Artmanns Leben und vor allem seinem Werk erfüllt. Sechs Jahre nach dessen Tod schreibt er: „*Er ist so unglaublich lebendig*“ (Atze/Böhm 2006, 220) und bezieht sich dabei nicht unbedingt auf das gängige spirituelle Bild der Verstorbenen, die ‚in uns weiterleben‘. Vielmehr attestiert Rosei Artmann eine wichtige Rolle als poetischer Diskursbegründer, aber vielmehr noch, als Menschenmodell: „*Dereinst wird er [...] gerühmt sein als EINE Verkörperung unserer kollektiven Seele; als zum Grundbestand unserer Kultur gehörig*“ (ebda). Mag dieses Urteil auch gefärbt sein von persönlichen Empfindungen, so drückt es doch auch aus, dass Artmanns Persönlichkeit überzeitliche und überindividuelle Merkmale an den Tag legt. Insofern unterstützt Roseis Perspektive auf diesen Autor auch den Befund der vorliegenden Untersuchung, dass wir es mit einer beispielhaften Autorfigur zu tun haben. In der nächsten Charakteristik ist die Bedeutung enger Bindungen für den proteischen Autor ausformuliert:

*Charakteristik 26:* Die poetischen Freundschaftsbeziehungen des proteischen Autors können trotz ihres manchmal ungewöhnlichen oder sogar atypischen Charakters (als *odd combinations*) in ästhetischer Hinsicht als glossarartige Quellen für das Werk des

Autors betrachtet werden. Im Sinne der persönlichen Stabilisierung assoziiert sich der proteische Autor mit ästhetisch Verwandten. Diese Verwandtschaft zeigt sich im Werk und ist meist Alters-, Herkunfts-, Geschichts- und sogar Sprachenübergreifend.

## 6. PROTEISCHE AUTORSCHAFT, SPIRITUALITÄT UND MORAL

Eine diebin träumt genau wie alle anderen menschen.  
(GP I, 29)

In der poetischen Freundschaft zwischen Peter Rosei und H.C. Artmann wird alles ausgeklammert, das zum dunklen Bereich der menschlichen Existenz gehört. Das poetische Abenteuer Artmanns in der Gemeinschaft kennt keine Melancholie und lässt das Böse programmatisch beiseite. Im Text ist das Böse jedoch als komplexe Darstellung einer halb-ironischen Amoralität aufgenommen, die durch die typischen Engführungen von Charakteren und der Autoridentität auf das Autor-Ich rekurriert. Spiritualität und ein hedonistisches Grundverständnis von Literatur sind hier die treibenden Kräfte.

Artmanns Werk zeichnet sich durch eine allumfassende und ostentativ demonstrierte Abwesenheit einer ernsthaft moralisierenden auktorialen Perspektive aus. Sofern die Moral zum Thema wird, wie etwa im einleitenden Zitat oben, im Gedicht „Nachdem die Golddrachen zahm geworden waren“ (SG, 19) oder in „Überall wo Hamlet hinkam“ (GP I, 44), gehört sie nicht zu einem auktorialen Metadiskurs, sondern ist eindeutig Teil einer akausalen Argumentation, einer Rolle oder einer appropriierten Schablone. In besagtem Gedicht ist *„die moral [...] sehr leicht zu entnehmen wie etwa aus einem sehr deutlichen taschenkalender: schulen sind immer aus schilfrohr [...]“* (SG, 19). Und Hamlet ist durch Shakespeare so deutlich in einen Moraldiskurs eingebettet, dass Artmanns appropriative Annäherung an diese Figur diese Haltung

ironisch kontrastiert. Artmanns Hamlet tritt als oberflächlicher Abklatsch des Originals auf, der lediglich aus Eitelkeit monologisiert und moralisiert:

*ich* will euch trost sagen aber nicht deshalb weil ich mitleid hätte [...] vor allem ist es die konstellation der lichter in diesem saal denn was sonst wohl sollte mich dazu treiben oder glaubt ihr wirklich dass einer der es gerecht meint mit sich selbst behaupten wollte ein tiefer innerer zwang bestimme ihn dazu und nicht wie es wahr ist: ein einwirken der äusseren umstände auf seine eitelkeit ..? [...] denkt ihr dass alle unsere aussagen und handlungen von wichtigkeit einer offensichtlichen moral entspringen? *Ich* bin genug ohne falsch euch zu gestehn dass gerade *die* gesten welche ich am meisten an mir liebe diejenigen sind die jeder moralischen grundlage entbehren ... (GP I, 45)

Artmanns Figur ist, ungleich dem ursprünglichen zweifelnden Dänenprinzen und seinem Schöpfer ähnlich, überzeugter Amoralist und Poseur unter dem Schatten eines „im Walde verlorene[n] Totem[s]“, wie der Titel der frühen Textsammlung lautet, in der der Herbst des Lebens, Verwesung, Vergänglichkeit und Melancholie eine motivische Kette zwischen den Texten bilden. In diesen 1949 bis 1953 entstandenen Prosa-Fantasmagorien und Kurztexten ist bereits der gewisse dekadente Subdiskurs angelegt, der sich auch in späteren Jahren in Artmanns Werk zeigen sollte und der stets einer amoralischen Haltung des Ichs im Text verpflichtet bleibt.

Moral, Ethik, Politik, Religion und Ideologie sind in Artmanns Werk, aber auch in der Autorhaltung, unmöglich als klar definierte Themenbereiche auszumachen. Die Forschung dazu hat sich zwischen Jörg Drews' Standpunkt zu Artmanns politischem Interesse (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 176ff) und neuerdings M.O. Schusters Analyse eines christlichen Zitatstils bei Artmann (vgl. Schuster 2005) angesiedelt. Aus gutem Grund hat noch niemand die genannten Bereiche in weitreichenderen Fallstudien untersucht. Einen ersten Impuls zu einer genaueren Betrachtung eines Moraldiskurses will dieses Teilkapitel nun bieten. Über eine spirituelle Dezentrierung, die sprichwörtliche Unzerstörbarkeit der auktorialen Präsenz und eine programmatisch skeptisch-mystische Autorhaltung wird das Element des Bösen, das von der

österreichischen Nachkriegsavantgarde als kulturelles *label* verwendet wurde, als ästhetische Größe bei Artmann beschrieben. Es ist im Zuge dessen möglich, eine Verbindung zwischen Artmanns sozialer Herkunft und der ästhetisch thematisierten Amoralität herzustellen. Schließlich wird vor diesem Hintergrund der Aspekt der Radikalität im Werk beleuchtet, der dann zum letzten Themenkomplex der proteischen Autorschaft, dem proteischen Humorverständnis Artmanns überleitet. Folgende Charakteristik soll als Einleitung fungieren:

Charakteristik 27: Das Werk des proteischen Autors ist charakteristischerweise außerhalb religiöser und moralischer Paradigmen angelegt und demonstriert einen starken Skeptizismus.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen zur Auswirkung der spirituellen Dezentrierung beim Autor ist ein weiteres Mal die Annahme, dass das Leben und das Werk Artmanns von dem Moment des Überlebens und des Entkommens vor dem Vollzug der Todesstrafe im Jahr 1945 geprägt sind. Eine der traumatischsten Erfahrungen, denen ein Mensch sich gegenübersehen kann, ist der Tod, eine erzwungene Auseinandersetzung mit dem eigenen Ende, wie Artmann es erfahren hat. Diese Erfahrung hat notwendigerweise unmittelbare Auswirkungen auf das, was ein Mensch künftig für sein Schicksal hält. Der Proteanismus stellt hier ein Extrem dar, dessen Antipode der Fundamentalismus ist. Was der fundamentalistische Mensch im Moment des Überlebens für absolute Vorbestimmung und höhere, meist göttliche Fügung hält, das ist für den proteischen Menschen der existenzielle Freibrief für ein sozusagen zweites Leben abseits der Konvention und der vorgegebenen Meinung. In der

typisch kraftvollen, lebensbejahenden Geste Artmanns zeigt sich ein proteischer Autor als äußerst widerborstig und zukunftsorientiert.

Charakteristik 28: Das Werk des proteischen Autors ist in all seinen Aspekten Ausdruck der Anti-Dogmatik und der Unkonventionalität.

Die folgende Betrachtung von Artmanns auktorialer Haltung wird durch Jean Paul Jacobs Befund ergänzt, dass *„die Artmannsche Poesie [...] der Beweis dafür [ist], dass wir nicht in der Hölle leben [und] die klarste Anweisung, wie man [dieser] gefahrlos entfliehen kann“* (Atze/Böhm 2006, 216). Sie bringt mehr Kontur in Peter Roseis Beobachtung, *„HC war imstande, wo alle rot sehen, grün zu sehen und auch dabei zu bleiben: Eigensinn, Skurrilität, Charakterstärke oder Engstirnigkeit [waren] wohl auch verantwortlich dafür, dass er als Künstler unbeirrbar an seinen Urteilen und am eingeschlagenen Weg festhielt“* (ebda, 217).

### **6.1 Spirituelle Dezentrierung als Ursache auktorialen Autonomiestrebens**

Bei Robert Lifton wird der drohende Tod als ursprünglichste Form traumatischer Erfahrungen zum Angelpunkt der proteischen Existenz. Der Sieg des Überlebenden löst bei diesem ein proteisches Weltempfinden und Verhalten aus und die Todesnähe und seine Unausweichlichkeit bestimmen die Parameter menschlichen Denkens in der Spanne des Lebenskreislaufs. Der proteische Mensch lebt im Glauben, dass der Lebenskreislauf ihm erlaubt, vom vorgezeichneten Weg abzuweichen und dem Ende auszuweichen. Diese Haltung resultiert in einem Muster ewiger Jugendlichkeit (*„a sense of self that remains bound to youthfulness and the young themselves“*, Lifton 1993, 126), das Peter Rosei auch bei Artmann zu bemerken glaubt. Tatsächlich knüpft

Artmann seine literarische Produktion eng an seinen Lebenskreislauf. Kurt Hofmann gegenüber gesteht er:

Ich möchte noch so viel machen, so viel. Jetzt, wo ich gerade so schön drinnen bin. Und was ist, ich werde 80. Da bleibt die nackte Panik. Das wird nie mehr weggehen, und wenn die Panik nicht mehr da ist, ist alles aus, dann ist man alt. Ich werde dauernd gefragt [...] »Woran arbeiten Sie gerade?«, da kann ich immer nur sagen, an mir (Hofmann 2001, 37).

Nun stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen diesem Muster, dem Werk und dem Moral- und Ethikverständnis des Autors. Bei Artmann haben wir bisher gesehen, dass sein Autor-Ich in seinen Texten eine programmatisch zu nennende Todesverachtung an den Tag legt, indem er narrativ regelmäßig Wiedergeburtsszenarien bemüht. Er tut dies, indem er Figuren und das Autor-Ich als unzerstörbar charakterisiert oder sie in einer Form von Binnenintertextualität in verschiedenen Texten auftauchen lässt. Das lässt folgenden Schluss zur Autorschaft zu:

Charakteristik 29: Das Erzähler-Ich und die Figuren im Werk eines proteischen Autors erweisen sich in einer spezifischen Form als unzerstörbar.

Schließlich, und das ist das Thema dieses Teilkapitels, beeinflusst das Bewusstsein von der Endlichkeit des Lebens auch die ethische und spirituelle Ausrichtung der proteischen Existenz, deren Ich-Bewusstsein fragil und von Zweifeln geprägt ist. Lifton schreibt: „*In its aversion to dogma, the protean self tends to settle for a pluralistic spirituality that allows for doubt and uncertainty and includes a stress on personal responsibility*“ (Lifton 1993, 127). Der proteische Mensch, der einmal in die Nähe der alles auslöschenden Macht des Todes gekommen ist, sucht verstärkt nach einem Sinn im Leben. Diese Sinnsuche wird, wie früher schon angedeutet wurde, bei Artmann zum Programm erhoben und zwar in der Amalgamierung vieler



kulturhistorisch und ästhetisch kontextualisierter *questes* – der Suche nach Heimat, nach Einheit und nach dauerhaften Beziehungen.

Auch die pluralistische Spiritualität, in der bei Artmann Residuen der romantischen Esoterik anklingen, äußert sich in seiner Poetik deutlich, etwa in dem seltsam anmutenden Zugeständnis der schöpferischen Kraft an Feen:

Was sollte ich machen ohne Elfen und Feen? Ich hätte keinen Ansatz zum Schreiben. Es gibt nur zwei Plätze, wo ich gerne bin: Das ist Irland und in der Bretagne. Irgendwie dieses Abgeschlossene. Als ob man durch eine Wand geht, durch eine unsichtbare, und sich woanders befindet. (vgl. Brandt 2001, 57)

Die Hinwendung zum heidnischen Personal früherer Zeiten gründet bei Artmann wohl weniger auf überzeugtem Glauben an Naturgottheiten und Figurationen aus deren Kontext. Es ist vielmehr Resultat einer proteischen Abwendung von einer einheitlichen, christlichen Glaubenslehre hin zu einer offeneren, subversiven Glaubensform. Artmann präsentiert ein Paralleluniversum zum Katholizismus, in deren Kontext er sozialisiert wurde. M.O. Schuster hat gezeigt, wie Artmann den christlichen Stil durch das Zitat relativiert (vgl. Schuster 2005). Die Verwendung von christlich konnotierten Figuren in einem gesellschaftskritischen Zusammenhang, wie etwa Engel und Teufel im Kurzdrama *Schas, sehr heiß bitte*, tut ihr Übriges zur absoluten Unterwanderung jeder ernsthafteren religiösen Tendenz im Werk (vgl. Schuster 2010, 242). Gerade das zuvor genannte Stück thematisiert in satirisch-nestroyhafter Weise den Konnex zwischen der belasteten österreichischen Geschichte und der katholischen Kirche. Und auch in Gesprächen schreibt Artmann in einem stark vereinfachenden Rundumschlag der Religion eine politisch außerordentlich problematische Rolle zu:

Es ist immer diese leidige Religion, die dazwischensteht. Sonst – die ganze Welt wäre friedlich, wenn wir keinen Papst hätten oder weiß Gott was. [...] ich bin ein paganer Mensch. (Brandt 2001, 33)

Lifton erklärt, dass das proteische Ich eine antireligiöse Haltung einnimmt, weil es einen spirituellen Sinnverlust erlebt hat und diesen in einer agnostischen Art zu kompensieren sucht. Dabei driftet es immer wieder in Richtung dialektischer, mystischer Erklärungsmuster, wenn der philosophische Anarchismus, dem es sich verschrieben hat, es im Stich lässt (vgl. Lifton 1993, 128). Hand in Hand mit einem tiefen Misstrauen in die sekularen und religiösen Institutionen, die der Gesellschaft vorstehen, entwickelt sich ein paradox anmutendes Wechselspiel zwischen Skeptizismus und Mystizismus. Die damit zusammenhängende Charakteristik lautet:

*Charakteristik 30:* Der proteische Autor zeigt eine skeptische und meist mystische Haltung zu metaphysischen Fragen. Keinesfalls verschreibt er sich religiösen Dogmen (vgl. Charakteristik 27).

Artmann fällt nun genau in diese Kategorie. In der Situation sich für eine Selbstdefinition entscheiden zu müssen, findet er sich zwischen Ratio und Metaphysik hin- und hergerissen:

Ich bin sehr skeptisch. Und als Skeptiker kann man kein Mystiker sein. Aber ich bin zu mystisch, um ein richtiger Skeptiker zu sein. Ich bin lieber Skeptiker, nein, lieber ein Mystiker, aber da bin ich wieder zu skeptisch dazu, als so zwanglos irgend etwas anzuerkennen – ich weiß nicht. (Brandt 2001, 34)

Artmanns Unwillen, sich deutlich zu äußern, ist in dieser Selbstdefinition ebenso evident, wie eine gewisse Hilflosigkeit. Seine Weigerung, Auskünfte über sich selbst und seine Stellung auf dem literarischen Feld zu geben, ist in gewisser Weise von dieser Hilflosigkeit geleitet. So tritt er Teile seines kulturellen Kapitals an seine Frau, Rosa Pock-Artmann, ab („Diese Rede hat meine Frau geschrieben“, vgl. Schuster 2008). Es ist vielleicht tatsächlich nicht so sehr der fehlende *good will*, der die Verortung dieses

Autors so schwer gemacht hat, sondern vielmehr dessen eigene, ontologisch unverankerte Position innerhalb seiner eigenen Lebenskoordinaten, die nur in einer Werkidentität Fuß fasst, die auf Rollenspielen basiert (vgl. das Seiltänzer-Motiv). Folgende Charakteristik fasst dies zusammen:

Charakteristik 31: Dem proteischen Autor ist es nicht möglich, sich in einem ästhetischen System oder Programm dauerhaft einzuordnen. Diese Weigerung ist nicht das Resultat einer poetologischen Strategie zur Vergrößerung des kulturellen Kapitals, sondern entspringt dem ehrlichen Unvermögen zur dauerhaften Bindung an eine ästhetische Programmatik aus Gründen einer existenziellen Skepsis gegenüber vorgegebenen Ordnungen.

## **6.2 Die Behandlung des Bösen bei Artmann: negativer Proteanismus**

In Kapitel 10 seines Buches, betitelt mit „*The Dark Side*“, untersucht Lifton die Kehrseite des proteischen Empfindens und eröffnet dem Leser, dass einer proteischen Existenz viele existenzielle Fallen gestellt sind, gerade weil sie sich als so unverankert versteht. Neben der immer präsenten Gefahr der Ich-Auflösung kann das Bewusstsein endloser Möglichkeiten auch zu einem Chaos der Möglichkeiten führen. Die Suche nach dem Neuen kann in eine Schleife ewiger Oberflächlichkeit geraten und dazu führen, dass das proteische Ich kaum mehr einen Sinn in seiner Existenz erblickt (vgl. Lifton 1993, 190). Infolgedessen setzt es Aktionen, die zum Teil gänzlich eines moralischen Gehaltes entbehren können: „*Negative proteanism [...] is fluidity so lacking in moral content and sustainable inner form that it is likely to result in fragmentation (or near fragmentation) of the self, harm to others, or both*“ (ebda, 190f). Die äußerste Form des negativen Proteanismus ist laut Lifton eine weltzerstörende

Gewalt, die aus einer privaten Sinnsuche entsteht. Sie öffnet der proteischen Demagogie, dem proteischen Faschismus und dem proteischen Mord Tür und Tor (vgl. ebda, 191). Dabei spielt eine massive soziale Entwurzelung eine große Rolle, die durch das Phänomen des Totalitarismus zur Gefahr für das Ich werden kann: *„[F]undamentalism and other forms of totalism, embraced to overcome fragmentation, can intensify that fragmentation in turn; [...] the same can be said of the static self. The latter, in its relation to [...] the modern »neutralization and disappearance of symbols« can proceed to a »zero point« of immobilization. Any such negative proteanism succumbs to a formlessness that is inseparable from dissociation, whose extreme expression is the bizarre phenomenon of multiple personality”* (ebda, 192).

Eine Transponierung dieses Aspektes des Proteischen auf die ästhetische Ebene birgt einige methodische Schwierigkeiten. Man könnte dem Moralbegriff Artmanns eine ganze weitere Studie widmen, dementsprechend erfolgt die Diskussion des moralischen Gehalts in Leben und Werk an dieser Stelle sehr verkürzt. Zu Beginn muss darauf hingewiesen werden, dass die Moral in der Ästhetik viele Facetten haben kann. Man kann die moralische Wirkungsmacht von Texten diskutieren, die moralische Ausrichtung von Inhalt und Form untersuchen oder die moralische Haltung der Autorfigur betrachten. Im Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus auf der Autorhaltung und auf der Wirkungsmacht dieser Haltung. Denn, so lautet meine These an dieser Stelle, es ist die Rezeption der österreichischen Neo-Avantgarde der 50er Jahre durch die bürgerliche Literaturkritik, die uns einen Beleg für den proteischen Gehalt der Werke Artmanns liefert. Die bürgerliche Öffentlichkeit macht der jungen Dichtung der Nachkriegszeit im Grunde den Vorwurf, ein negativ proteisches Programm, wie Lifton es beschreibt, zu verfolgen. Man nennt die Autoren *„Ent-Artmänner“* (Hofmann 2001, 88) oder beschimpft sie bei einer Lesung des

Gedichtbandes *hosn rosn baa* als „*kulturschande*“ (Rühm 1967, 30) und wünscht sie „*in die gaskammer*“ (ebda). Die konservativen und die noch stark einer totalitären Ideologie verpflichteten Kräfte im Publikum fühlten sich offenkundig bedroht von den Gedichten. Was dieses Nachkriegspublikum so aufgeregt hat, war die Tatsache, dass ihnen in der poetisierten Amoralität ein Spiegel vorgehalten wurde – nicht nur durch die Inhalte, sondern auch durch die Form und vor allem die Haltung der Dichter, die unter Artmanns Surrealismus-affiner Anleitung das Abgründige des menschlichen Charakters an die sprachliche Oberfläche zogen. Besonders die inhaltlich scheinbar respektlose Verwendung des Dialekts in der bürgerlichen Gussform des ‚höheren Selbstaudrucks‘, des Gedichts, und die Konzentration auf das Wienerische als Sprache der Gosse, wie es auch Adolf Hitler wahrgenommen hatte (zur Dialektrezeption im Nationalsozialismus vgl. Pabisch o.J., 12ff), erschütterte das Wiederaufbaupublikum. Es hatte sich unter progressiver Kunst etwas Anderes, Identitätsaffimativeres vorgestellt, nicht ein diskursives Ausgraben und Zur-Schau-Stellen abgründiger, verwerflicher, perverser Tendenzen, die jede Kultur als identitärer Subtext begleiten und die Sigmund Freud in *Das Unbehagen in der Kultur*<sup>158</sup> beschrieben hat. Die Öffentlichkeit der 50er Jahre in Österreich war, wie Hilde Schmölder es pauschal ausdrückt, repräsentiert von der „*Lauheit, Intoleranz und Verständnislosigkeit des Bürgers, der in Sachen Kunst noch nicht entnazifiziert war*“ (Schmölder 1973, 9). Ein Ausbruch aus dieser selbstverschuldeten kulturgeschichtlichen Eindimensionalität war für die neue Kunst der Nachkriegszeit lediglich durch eine Offenlegung, Ent- und Abdeckung aller Tendenzen des Menschlichen zu erreichen – auch des Konzepts des Bösen.

Anhand einiger Beispiele wird nun skizziert, wie sich das Böse als Signal des Amoralischen in Artmanns Werk und Haltung präsentiert, woraus es motiviert ist und

---

<sup>158</sup> Freud, S.: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: ders. (1960): *Abriß der Psychoanalyse*. *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer (Fischer Bücherei, 47), 90-191

welche Wirkung es hat. All das geschieht unter der Annahme, dass hier der proteische Aspekt der Artmannschen Autorschaft rezeptionsästhetisch, also implizit in der Ablehnung eines sichtbar werdenden Chaos der Möglichkeiten (vgl. Lifton 1993, 190) durch die fundamentalistischen Kräfte der Gesellschaft deutlich wird. Dass dabei immer von gesellschaftlichen Tendenzen, nicht von Absoluta die Rede ist, versteht sich von selbst. Das Fundamentalistische ebenso wie das Anarchische sind lediglich Extreme, an denen sich gesellschaftliche Akteure orientieren. Die Charakteristik zur identitätsstiftenden Rezeption proteischer Autorschaft lautet:

Charakteristik 32: Die proteische Autorschaft reagiert direkt proportional auf die Perversionen einer fundamentalistisch orientierten gesellschaftlichen Moral, indem sie sie ästhetisiert und in formale und inhaltliche Manifestationen steter Offenheit umwidmet. Eine negative Rezeption spiegelt das Unbehagen mit dem proteischen Ansatz wieder und bekräftigt dadurch die Autorschaft.

Die „*fluidity [...] lacking in moral content*“, die Lifton anspricht, ist als auktoriale Geste in Artmanns Werk angedeutet und kann als Reaktion auf den soziokulturellen Kontext der Nachkriegszeit verstanden werden, in dem das Moralisieren einen Beigeschmack von Heuchelei hatte. Wie zuvor angedeutet, ist die Amoralität in Artmanns Werk als Subdiskurs vertreten und das Böse, das Artmann für einige Zeit als poetische Haltung kultiviert hat, ist mehr eine spirituelle und ästhetische Größe für ihn als eine moralisch-ethische. Artmann ordnet sein deontologisches, das heißt sein „*sollensethisches*“<sup>159</sup> Empfinden seiner Dichterexistenz unter – zur Erinnerung: er löst sich aus einer Verbindung mit Kind mit den Worten, er wäre mit

---

<sup>159</sup> Horster, D. (2009): Ethik. Stuttgart: Reclam (reclam tb 20324), 12

seinen Gedichten verheiratet (vgl. Hofmann 2001, 155). In diesem Sinne kann folgende Charakteristik zur proteischen Autormoral formuliert werden:

Charakteristik 33: Der proteische Autor empfindet die Deontologie der Lebenspraxis gegenüber der Deontologie seiner ästhetischen Praxis als zweitrangig. Diese Relativierung der Moral ist im Werk inhaltlich und formal als Absage an gegenwärtig herrschende poetische Regeln widergespiegelt.

Die Abwesenheit eines expliziten moral-ethischen Diskurses in seinem Werk läuft in den ersten Jahrzehnten der Nachkriegszeit parallel zum Aufbau des moralorientierten Vergangenheitsbewältigungsdiskurses in Deutschland und eines in dieser Beziehung sehr verhaltenen, relativierenden österreichischen Wiederaufbaudiskurses, der von der Opferrolle Österreichs im Zweiten Weltkrieg geprägt war (vgl. Rathkolb 2005, 47f). Vor diesem Hintergrund ist Artmanns nivellierende Behandlung des Bösen aus kritischer Sicht ungleich prekärer. Sein Werk reflektiert die Banalität des Bösen<sup>160</sup>, wie Hannah Arendt sie als zentrales Phänomen des Faschismus definiert hat, nicht, da es das Böse programmatisch ästhetisiert und poetisiert.

Diese Ästhetisierung ist zum Beispiel in der Schematisierung ‚böser‘ Charaktere in den Dialektgedichten wie dem „bösen *geatna*“ (SG, 160) oder dem „*blauboad*“ (ebda, 157) nachzuvollziehen. Sie ist auch in der Verwendung traditionell böser Figuren als Schablonen zu entdecken, wie zum Beispiel bei den öfter vorkommenden Hexen oder dem Horrorpersonal im Werk, den Vampiren, Menschenfressern, Werwölfen etc. Die Schematisierung des Bösen kulminiert in seinem Formelcharakter, explizit und

---

<sup>160</sup> Vgl. Arendt, H. (2006): Über das Böse. Vorlesungen zu Fragen der Ethik. München: Piper, 150

prosaisch ausgewiesen in der 1954 entstandenen Gedichtsammlung *Böse Formeln* (SG, 535). Die rhythmisierte Dringlichkeit der gebundenen Rede und die Themen Mord, Kannibalismus, Furcht und Perversion, zusammen mit der Schablonenhaftigkeit von Märchensignalen, wie Hänsel und Gretel, die einen Auftritt haben, macht diese Sammlung von sieben Gedichten exemplarisch für die Art einer provokanten, jedoch impliziten und immer noch poetischen Moralkritik bei Artmann. Vier Stellen aus dieser Sammlung sollen dies als Schlaglichter rhizomatischer Realitätssignale erläutern:

der mord ist ein  
weiß vögelein  
aus österreich  
hergefliegen  
(aus: TRAMONTAN, SG, 536)

pum pum pum  
die scherze  
streuen sich schwarz  
vom forum..  
(aus: PUM PUM PUM, ebda, 537)

o bischof  
rüttel den fetischbaum  
äthiopien  
kocht blätter  
und engelein..  
(aus: O BISCHOF, ebda, 539)

durch den schornstein  
da zieht der rauch  
so leicht-  
[...]  
verbrannt  
wird deine hand  
und zu rauch  
und zu aschen auch  
und dein haar  
und dein kopf [etc.]



(aus: DURCH DEN SCHORNSTEIN, ebda)

Selbst wenn hier jede Interpretation im Hinblick auf den historischen Kontext eines damals gerade mal zehn Jahre hinter sich gebrachten Faschismus Gefahr läuft, unverhältnismäßig großen Sinn stiften zu wollen, beschleicht den Leser basierend auf seinem Wissen von historischen Diskursen doch die Ahnung, dass die Gedichte sich auch auf die ideologischen Ideale dieser Zeit bzw. deren Erschütterung beziehen. Die Formel „*der mord ist ein...*“ erinnert in ihrer symbolistischen Stärke an Paul Celans *Todesfuge*; Scherze, die sich schwarz vom Forum streuen, evozieren analog zu den Foren der antiken Rhetorik eine Rednergruppe, die aktionistisch schwarzen Humor unter das Volk bringt (zum Beispiel in den poetischen akten) und durch Subversivität provoziert<sup>161</sup>. Die christliche Religion, in ihren Praktiken als pervers gekennzeichnet (Fetischbaum), wird durch mystische Naturreligionen konkurrenziert, denen größere Macht beschieden ist (sie „*kochen*“ das christliche Personal); und die Verbrennung von Menschen, deren Asche durch Schornsteine aufsteigt, bedarf in ihrer Holocaust-Bildlichkeit kaum einer weiteren Erläuterung. Artmanns *Böse Formeln* gehören zu seinem Beschwörungsmaterial, einer poetisch-performativen Praxis, der er in Einklang mit seinem Selbstbild als Zauberer eine gewisse Wirkungsmacht zugesteht, auch wenn er literarischem Engagement generell eine Absage erteilt (vgl. Hofmann 2001, 89). Monika Schmitz-Emans hat diese poetische Praxis Artmanns untersucht und bestätigt, dass es sich bei den performativen, poetischen Akten um eine „*Geste der Selbstvergewisserung*“ (Schuster 2010, 239) handelt. Mit Lifton haben wir wiederum festgestellt, dass auch jeder Akt des Protestes des proteischen Ichs einem Akt der

---

<sup>161</sup> Eine zweite rhizomatische Verbindung verweist auf das Märchenmotiv des dreimaligen Klopfens, das meist Unheil verheißt (vgl. auch das darauf folgende Gedicht „Mach auf“, SG, 538). Das „*Pum pum pum*“ wird von Artmann motivisch noch einmal in *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern* vier Jahre später aufgenommen, in einer Szene, in der der Husar dem gestiefelten Kater auf das Klopfen hin öffnet und von ihm wegen Desertion „*einkassiert*“ (GP I, 162) wird. Unheil bedeutet also, dass der Tod droht.

Selbstbestätigung gleichkommt. Insofern wird die Verbindung zwischen Artmanns poetischer Protesthaltung, die sich als Antipoetik zur bürgerlichen Wiederaufbauästhetik darstellt und seiner auktorialen Gestik vor dem Hintergrund eines proteischen Aktivismus interpretierbar. Dieser Aktivismus ist wiederum von einem proteischen Ethik- und Ideologieverständnis getragen, das unmittelbar mit dem sozialhistorischen Kontext des Autors zusammenhängt. Das sozusagen relativierte Böse in Artmanns Werk fungiert hierbei als ontologischer Fokuspunkt für diese beiden Aspekte der proteischen Autorschaft. Charakteristik 34 lautet demnach folgendermaßen:

Charakteristik 34: Für den proteischen Autor ist die appellative Funktion von Literatur eine Strategie der Selbstvergewisserung. Jeder literarische bzw. poetische Protestakt wird so zum Akt der Selbstaffirmation des proteischen Autors.

### **6.3 Artmanns Vorstadtprägung als Basis der amoralischen Autorgeste**

Bei Lars Brandt ist zu lesen, dass sich Artmann als „*Anarchist[...] austriakischer Prägung*“ (Brandt 2001, 71) bezeichnet. Das anarchische Element in Artmanns Selbstverständnis ist nicht zuletzt das Ergebnis einer oppositionellen Haltung zur Gesellschaft, die bei ihm auch eine besondere klassenorientierte Schlagseite hat, selbst wenn Artmann das in Gesprächen vordergründig verneint.

Für Lifton ist das proteische Moralverständnis bekanntlich von einem tiefen Misstrauen gegenüber Autoritäten, Institutionen und generell gegenüber kollektiv getragenen Ideen gesteuert. Dieser Zweifel an Ideologien und Glaubenssystemen wird für das proteische Ich zu einem eigenen Glaubensakt („*article of faith*“, Lifton 1993, 107) und ist ausgedrückt in einer gewissen taktischen Beweglichkeit bzw. einer politischen und gesellschaftlichen Haltung ‚zwischen allen Stühlen‘. Dies lässt sich

direkt auf die ästhetische Haltung Artmanns übertragen, der, wie wir gesehen haben, die Metaphern des Seiltänzers, des Aviatikers und des Eisschollenhüpfers ausführlich bemüht, um seine auktoriale Persönlichkeit zu charakterisieren. Als „*surrealer Romantiker*“ trägt er sich in kultur- und literaturgeschichtliche Traditionslinien ein, die auf eine ästhetische Revolte gegenüber allen einengenden und konservativen Tendenzen abzielen. Als „*brechmittel der linken [...] juckpulver der rechten*“ (GP II, 9) und einer, der „*positionen ersonnen*“ (ebda) hat, weist sich der Autor als jemand aus, der dezidiert antipolitisch handeln will und eher einem gewissen ideologischen Konstruktivismus als anderen Überzeugungen anhängt. In den Interviews bekräftigt Artmann diese Haltung auch als Basis seiner politischen Identität. Was zum absolut Bösesten gehört zu dem Menschen fähig sind, bezeichnet Artmann als surreal:

[W]as in Wien passiert, ist schon sehr surreal. Bizarre Morde, Menschenfresser, Frauenzerstückler. (Hofmann 2001, 102)

Wie schon an früherer Stelle angedeutet, sind für ihn diese grausamen Verbrechen Lieferanten eines gewissen lustvollen Grauens, das er in den ästhetischen Bereich transponiert. In dieser Hinsicht demonstriert der Autor eine gewisse Abgestumpftheit, die bei Lifton als „*protean perception of absurdity*“ und „*numbing*“ (beide Lifton 1993, 142) bezeichnet wird. Für Lifton ist dieser Zustand einer De-Emotionalisierung ebenfalls das Resultat der Ich-Dislozierung, die das proteische Bewusstsein erst zu gründen hilft. Die Ästhetisierung dieser Empfindung der Absurdität muss im Lichte der produktionsästhetischen Prozesse des Kontexts betrachtet werden, bevor man von einer proteischen Werkcharakteristik sprechen kann. Welche kontextuellen Bedingungen unterstützen nun das Bedürfnis zur Vermittlung von „*Lustangst*“ (Hofmann 2001, 102), wie Artmann das widersprüchliche Empfinden von lustvoll erfahrenem Bösen nennt? Und welchen produktionsästhetischen Hintergrund hat dieses Bedürfnis?

Ein Ansatzpunkt zur Beantwortung dieser Frage ist die Tatsache, dass sich die jungen Avantgardedichter um Artmann die Affinität des historischen Surrealismus zum Abgründigen und Schauerlichen für ihre Abgrenzung vom neo-realistischen *mainstream* zunutze machen, wie Peter Bürger herauszeichnet (vgl. Bürger 1996, 134ff). Artmann und die *Wiener Gruppen*-Mitglieder kreieren in den 50er Jahren einen neuen, ‚bösen‘ Surrealismus, der sich wesensmäßig von dem originalen Surrealismus unterscheidet:

[D]ie Schärfe [des Surrealismus in Wien] ist erst nach dem Krieg gekommen. (Brandt 2001, 122)

Die Mitglieder der *Wiener Gruppe*, Artmann jedoch nur anfänglich, poetisieren das moralisch und ethisch Verwerfliche und Problematische und lösen es aus dem historischen Kontext, der ihnen viel Material bietet. Und die unmittelbare Geschichte bietet ihnen mehr Material, als die Originalsurrealisten je zur Verfügung hatten. Sie „überhöh[en]“ (ebda) die abgründige Seite des Menschlichen und machen es damit zu ihrer Ansichtssache, also zu einem präzise betrachteten Objekt. Als exemplarisch dafür sei die Montage „vorbereitungen für eine hinrichtung“ (Rühm 1967, 43) von Friedrich Achleitner aus dem Jahr 1957 genannt. Dabei handelt es sich um eine minutiöse Darstellung eines bestimmten Bewegungsablaufes, der in solch minimalen Schritten geschildert wird, dass der Sinn der ganzen Bewegung vor dem semantischen Hintergrund des Titels nicht mehr ersichtlich ist. Bei genauerer Betrachtung erschließen sich dem Leser Aspekte einer Bodenturner-Kür, die, selbst bereits dem Titel entfremdet, auch noch völlig kontextentfremdet in der Skizzierung des Ablaufs einer katholischen Messe abgeschlossen werden (vgl. ebda, 46). Durch den Titel erhält die trockene, präzise Schilderung der auszuführenden Bewegungen einen bedrohlichen Unterton. Der Leser erwartet mit einem Gefühl des leisen Grauens, dass sich am Schluss alles zu einer deutlich werdenden Hinrichtungsszene verengt und wird durch die Engführung mit einem katholischen Ritual überrascht und schockiert.

Der Schock spielt in der Avantgardeliteratur eine programmatische Rolle (vgl. Bürger 1974, 79) und auch Artmann und die *Wiener Gruppe* nutzen das Provokationspotenzial gewisser Themen, sozialhistorischer Kontexte und Register weidlich aus, um bürgerliche Tabugrenzen zu überschreiten. Wie Artmann das im Hinblick auf die Sexualität anstellt, habe ich in meiner Untersuchung seiner erotischen Poetologie zu zeigen versucht (vgl. Ruthner, im Druck). In Bezug auf moralische Tabus hat besonders der Dialekt als eine bis dahin eindimensional sozial konnotierte, wandelbare Sprachversion das Interesse Artmanns und der *Wiener Gruppe* geweckt, weil er perfekt dazu eignete, das Ungute, Verwerfliche, Sinistre und schlichtweg Böse in der niederen menschlichen Natur zu verbalisieren (vgl. Hofmann 2001, 104f), ganz im Gegenteil zur naiv-trivialen Heimatdichtung vor und während der Nazizeit<sup>162</sup>. Zwischen 1955 und 1974 entstehen Gedichte mit Titeln wie „wos unguaz“, „blauboad 1“ und „blauboad 2“, „kindafazara“ oder „brodaschbiaglgalarii“, um nur wenige zu nennen.

Die Dialektgedichte Artmanns und der *Wiener Gruppe* werden von der Kritik in Kategorien gepresst, womit der Klassendiskurs mit der literarischen Auseinandersetzung mit dem Dialekt in Verbindung gebracht und der Fokus auf eine Sprache der Peripherie gerichtet wurde. Der Herausgeber der *schwoazzn dintn*, Hans Sedlmayer, schreibt in seinem Vorwort: „*In Breitensee hat sich neulich die Wiener Vorstadt mit dem Surrealismus eingelassen, und daraus ist ein Dichter entstanden, ein wirklicher*“ (zit. n. Bisinger 1972, 47). Bei Kurt Hofmann findet man ein weiteres Mal eine Paraphrase als Artmanns Originalaussage präsentiert:

Eine Ehe zwischen Surrealismus und Wiener Vorstadt. (Hofmann 2001, 105)

---

<sup>162</sup> Zur Geschichte der subversiven Dialektdichtung in Österreich vgl. Pabisch, P. (o.J. [1978]): *Anti-Heimatdichtung im Dialekt*. Wien: A. Schendl, 12ff

Vor den soziologischen Untersuchungen Wolfgang Maderthaners und Lutz Musners zur Position der Vorstadtgesellschaft im Stadtgesellschaftsgefüge stellt sich Artmanns poetische Motivation als Reaktion auf die Abwertung der Vorstadt durch das Zentrum auch soziologisch dar. Sie ordnen „[d]ie Episteme des bürgerlichen Verdachts“ in verschiedene Kategorien ein: „*die Vorstadt als Ort potentieller Rebellionen und Revolten, die Vorstadt als Ort der Krankheit, des Siechtums und der Prostitution, die Vorstadt als Ort der Kriminalität und des Vagantentums, die Vorstadt als Ort ethnisch-kultureller Unordnung und Durchmischung (und damit als Projektionsfläche antisemitischer Ressentiments), letztlich also die Vorstadt als sozialpathologisches Geschwür, das den vorgeblich gesunden Stadtlaib zu bedrohen scheint.*“<sup>163</sup> Maderthaners und Musners Befund unterstützt Pabischs Ansatz, dass die Dialektdichtung Artmanns und der *Wiener Gruppe* vor allem den faschistischen Nerv der Nachkriegsgesellschaft getroffen hat, indem sie die bedrohliche Unordnung der Vorstadt – die Polyethnizität und -spiritualität der Vertreter des ehemaligen Vielvölkerstaates – in den bürgerlichen literarischen Markt hereinholt. Auch das oben angesprochene Gefühl des permanenten Gefährdet-Seins ist ein Charakteristikum des sozialen Prekariats der Vorstadt.

Die Beziehung zwischen dem Surrealismus und der Vorstadt ist in Sedlmayers Zitat aus seinem Vorwort zur *schwoazzn dintn* als außereheliches Verhältnis gekennzeichnet und damit im Bürgertum als anrühig stigmatisiert. Bei Hofmann hat das Verhältnis in der Aussage, die Artmann zugeschrieben wird, jedoch sozial legalen Status. Dieser Aspekt der bürgerlichen Wertung ist wichtig, denn die Radikalität der Assoziation von Sprache und sozialem Status ist vor dem Hintergrund der 50er Jahre zu sehen, in der die Bürgerlichkeit die Leitkultur definiert. Die Dialektgedichte Artmanns

---

<sup>163</sup> Maderthaner, W., Musner, L. (1999): Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900. Frankfurt a. M., N.Y.: Peter Lang, 52-53

sind damals in ihrer Neuheit insofern auch als ein Emanzipationsversuch vom Bürgertum zu betrachten. Dieser Umstand wiederum betrifft Artmann mehr als die anderen Autoren der *Wiener Gruppe*, weil er eng mit dessen sozialer Herkunft verbunden ist. Für den im Wiener Vorstadtbezirk Breitensee geborenen Dichter Artmann ist die Vorstadt keine Maske, so wie etwa für den Bürgersohn Rühm. Tatsächlich wirken Rühms Dialektgedichte in ihrer Groteskheit („ogribm und gwassat“, Rühm 1967, 149), ihrer Vulgarität („wauns aun da schenan blaun donau“, ebda) und ihrer Abstraktheit („epitaf auf den selbstmörder dlü. Imaginäres dialektgedicht“, ebda, 151) deutlich als künstliche Lautmalereien. Artmanns Dialektdichtung hingegen ist vielmehr eine Art lautmalerische Rückschau auf den sozialen Kontext der eigenen Jugend. So vermitteln zum Beispiel die „Drei Weanabemische Schuasadanz med ana r Iwasetzung das ma was wos s auf Deidsch hast“ (SG, 243) nicht nur einen Eindruck des lebensecht wiedergegebenen hybriden Jargons und Habitus’ der böhmischen Arbeiter- und Kleinbürger, die in der Zwischenkriegszeit Artmanns Heimatviertel Breitensee in großer Zahl bevölkerten (vgl. Hofmann 2001, 39; Pabisch o.J., 14). Die Gedichte geben auch einen Eindruck der Reaktion des deutschsprachigen Anteils dieser Vorstadtgesellschaft in der ironischen Erklärung für den Grund der Übersetzung von einer Lauttranskription in eine andere, ebenso außergewöhnliche, „*med ana r Iwasetzung das ma was wos s auf Deidsch hast*“.

Diese „šustr“-Tänze sind nicht der einzige Beleg dafür, dass der Dialekt für Artmann einerseits die neue sprachliche Experimentierdimension des Konkreten erschloss, wie auch für Rühm und die anderen *Wiener Gruppenmitglieder* (vgl. Pabisch o.J., 17), dass er aber andererseits für Artmann ein Medium war, seine soziale Herkunft in der ästhetischen Produktion affirmativ zu verarbeiten. Im Hinblick auf Artmanns proteische Prägung ist folgende Charakteristik dazu zu formulieren:

Charakteristik 35: Der proteische Autor nutzt Soziolekte und Register seines persönlichen Kontexts, um sich seiner sozialen Herkunft und Position zu versichern. Er betont die ausgefallenen Charakteristiken und grotesk-humorvollen Aspekte des Registers und setzt sie damit in ironisch-kritischen Bezug zu kollektiv höher bewerteten Soziolekten.

Peter Pabisch bietet in einer Kategorisierung der Anti-Heimatsdichtung im Dialekt eine Mischform zweier Richtungen an, die Artmann hierbei einschlägt. Es ist die *„phantasiebetonte Art, die zwar das Dialektidiom, nicht jedoch den ontischen Hintergrund der äußeren heimatlichen Szene berücksichtigt, sondern universal bleibt“* (Pabisch o.J., 24), wie etwa in „Fünf dahitianische Gedichte“ (SG, 241), aber auch die *„an die äußere Realität der Heimat gebundene Art, die durch Ironie das heimatliche Idyll antithetisch ins Triebhafte, Brutale, Animalische verkehrt [...]“* (Pabisch o.J., 24). Womit wir wieder beim moralisch Abgründigen im Werk angelangt sind.

Bestes Beispiel dafür ist der „kindafazara“, einst von Ernst Kölz vertont und von Helmut Qualtinger unnachahmlich sinister interpretiert:

kölaschdiang  
kölaschdiang  
dreimal deafst rodn  
*ans zwa drei*  
*ans zwa drei*  
wea duat schded  
met da zitrechn haund [...]  
(SG, 158)

Das Triebhafte, Brutale, Animalische, also in Summe das Böse bei Artmann, ist verbunden mit der Evokation subtiler Gefühle des Gefährdetseins. Die Texte sind nie Darstellungen plakativer, konkreter Gewalt, sehr wohl haben sie jedoch einen Subtext,



der den unmittelbar bevorstehenden Katastrophenfall vorstellt. Der „kindafazara“ lauert seiner Beute auf und zwischenmenschliche Probleme, wie im Gedicht „wos unguaz“ thematisiert, sind gespiegelt in surrealen, unheimlichen Vorgängen:

hosd nix bemeagt?  
des messa do  
hod se alanech  
gaunz von söwa  
griad...  
[...]  
do schdimmd wos ned!  
do is wos zwischen uns!  
do is wos unguaz  
zwischn dia r und mia ...  
(SG, 159)

Artmanns Texte stellen radikal Unbehagen dar, wenn sie es darauf anlegen. Artmann kompensiert darin sein eigenes proteisches Unbehagen mit der Welt (vgl. Liftons Ausführungen zu „*uneas[iness]*“, Lifton 1993, 6) durch das Unbehagen, das seine Textgebilde beim Rezipienten hervorrufen können. Damit ist Artmann in der österreichischen Nachkriegsliteratur nicht alleine. Hilde Schmölder hat die Einführung von Radikalismus und Surrealismus im Unterbau der österreichischen Nachkriegsliteratur<sup>164</sup> als typisch wienerisches Phänomen beschrieben (vgl. Schmölder 1973, 7-9). Aus ihrem Gespräch mit Artmann entnimmt man, dass dieser den Wiener Dialekt in seiner Vulgarität, Bösartigkeit und Gemeinheit als Material schätzt, von dem Kulturbetrieb in Wien aber abgekoppelt sein möchte (vgl. ebda, 29). Bei Hofmann bestätigt Artmann viel später noch einmal, dass der Wiener Dialekt das geeignete Medium ist, um die „*Lustangst*“ des surrealen Wien zu verschriftlichen und gleichzeitig das stete Experiment weiterzuführen und eine ungeschriebene Sprache zu schreiben

---

<sup>164</sup> Vgl. Menasse 2005, 138 - 169

(vgl. ebda). Der Autor reflektiert auch in diesem Fall erst die Wirkung der Radikalität seiner Texte, als die Rezeption sich deutlich dazu äußert:

Die »schwoazze dintn« hat natürlich Klein- und Bildungsbürger zutiefst verunsichert, weil plötzlich das gängige Bild von Literatur auf den Kopf gestellt wurde, und der immer so unwürdig und minderwertig geltende Dialekt poetische Energien freisetzte, die so ganz und gar nicht in diese so harmoniesüchtigen fünfziger Jahre passten. Die meisten Leute aber waren begeistert [...] Das ist so stark ins Volk gegangen, volksliedmäßig schon. [...] Sie haben sich in ihrer eigenen Sprache erkannt, was aber drinnen gestanden ist, das haben sie zum großen Teil nicht erkannt, vielleicht die Intellektuellere, die haben sich wieder mokiert, dass ich in einer Sprache schreibe, die aus der Gosse kommt. (ebda, 109)

In Artmanns unverholten schadenfrohem Kommentar zur fehlgegangenen Dialektrezeption im Österreich der 50er Jahre werden Ansätze zur Formung eines negativ proteischen Bewusstseins offensichtlich. Die der Sprache innewohnenden „*poetischen Energien*“ ermöglichen es dem Autor, eine subversive Richtung einzuschlagen, die letztlich alle Ebenen der Gesellschaft unterminiert, selbst das „*Volk*“. Sprache hat bei Artmann eine virale Funktion, die auch die rhizomatische Struktur der Texte widerspiegelt: Durchdringen und von innen den Sinn auflösen. Gesellschaftlichen Harmoniebedürfnissen<sup>165</sup> wird eine Poesie entgegengestellt, die die Eindimensionalität und den Konstruktionscharakter dieser Bedürfnisse bloßstellt. Dichtung wird formal und inhaltlich zur Bedrohung, unterstützt von dem antibürgerlichen Nimbus des Dialekts, der gleichzeitig die Naivität der Volksrezeption aufdeckt. Die Dichtung spaltet hier. Charakteristik sechsunddreissig fasst dies zusammen:

Charakteristik 36: Der proteische Autor reagiert auf ein verstärktes kollektives Harmoniebedürfnis mit einer Literatur, die die Eindimensionalität und den

---

<sup>165</sup> Zu den abstrakten Idealen der bürgerlichen Gesellschaft vgl. Marcuse, H. (1965): Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (ed. Suhrkamp 101), 64ff. Zur besonderen österreichischen Form der gesellschaftlichen Harmonie in der Sozialpartnerschaft vgl. Menasse 2005, 138f

Konstruktionscharakter dieses Harmoniediskurses aufzeigt, indem sie gegenläufige formale und inhaltliche Charakteristiken integriert und hermeneutische Fallen stellt. Dazu gehört etwa eine Sprache, die assoziativ positiv rezipiert wird, aber verwerfliche Inhalte präsentiert, die als Subtext nicht mit rezipiert werden.

Artmanns radikaler ästhetischer Ansatz und sein Werk, das formal und narrativ die Ganzheit angreift und inhaltlich das Böse, Abgründige unterstreicht, wenn es sich auf den heimatlichen gesellschaftlichen Kontext bezieht<sup>166</sup>, ist gefördert durch seine soziale Herkunft. Im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern der *Wiener Gruppe* ist Artmann im Hinblick auf die Literatur ein Autodidakt, er kann nicht auf eine höhere Schulbildung, geschweige denn ein Universitätsstudium zurückgreifen, wie etwa Gerhard Rühm oder Friedrich Achleitner. Durch den Kontrast seiner Berufswahl und seiner kleinbürgerlichen, bildungsfernen Herkunft ergibt sich eine nicht unbedingt günstig zu nennende Ausgangsposition auf dem sich neu aufladenden literarischen Feld der Nachkriegszeit. Fehlendes kulturelles Kapital und das historisch gespaltene Verhältnis von Bürgertum, Kleinbürgertum und Arbeiterklasse erschweren Artmann den Eingang in die Schicht der intellektuellen Literaten der Nachkriegszeit und schüren seine antiintellektuelle Pose (vgl. Schusters Ausführungen zur „*Bescheidenheitsgeste*“, Schuster 2008, 227) und Defensivhaltung, wenn es um seine Verortung als Autor geht. Diese Diskrepanz zwischen Schriftstellerei und der fehlenden klassisch-humanistischen Bildung bei Artmann schafft zugleich auch das Potenzial zur proteischen Reaktion auf die Verhältnisse, die von einer starken Ambivalenz zur bildungsbürgerlichen Kultur

---

<sup>166</sup> Vgl. auch *Von der Wiener Seite* (GP I, 249), das sich mit der Natur des Wieners ironisch-kritisch auseinandersetzt. Die anderen Texte über Wien, zum Beispiel die Gedichte „Wien alt“ und „Wien Ost“ (beide SG, 732), oder Wanderungen sind der atmosphärischen Darstellung eines geografisch bestimmten naturmagischen Ortes gewidmet.

gekennzeichnet ist (vgl. Lifton zur Ambivalenz in den proteischen Beziehungen, Lifton 1993, 155)<sup>167</sup>. Die nächste Charakteristik geht auf diese Verhältnisse ein:

Charakteristik 37: Oft ist der proteische Autor bildungsmäßig und im Hinblick auf die ästhetische Erziehung Autodidakt. Meist erfolgt der Zugang zu ästhetischen Lehrmitteln und Büchern auch unter ungünstigen, erschwerten Bedingungen und die Unterstützung der ästhetischen Motivation durch das soziale Umfeld ist gering.

#### **6.4 Ungünstige individuelle Umstände als Wiege proteischer, ästhetischer Radikalität**

In Kap. 8 seiner Untersuchung zur proteischen Existenz führt Robert Lifton vor, wie sich anfänglich sozial ungünstige familiäre Ausgangspositionen („*fairly unpropitious [backgrounds]*“, Lifton 1993, 136) in verschiedener Hinsicht als fruchtbarer Boden für eine Persönlichkeitstransformation erweisen können. Bei Artmann sind es weniger existenzielle Probleme im Zusammenhang mit einem gewalttätigen oder ihn vernachlässigenden Elternhaus, wie sie Liftons Fälle oft aufweisen. Seine Eltern, der Vater Schuster, die Mutter ein ehemaliges Dienstmädchen und dann eine Hausfrau, erwähnt der Autor immer mit großem Respekt und großer Zuneigung (vgl. die Widmung in *Fleiss und Industrie*, GP, 252). Es sind nicht innerfamiliäre Probleme, sondern wirtschaftliche Beschränkungen und politische Umwälzungen, die Artmann in seiner Jugend in Österreich zwischen 1921 und 1938 erfahren musste und die in der Art, wie er sich als Autor gebärdet, ihre Spuren hinterlassen haben. In die *Nachrichten aus Nord und Süd* ist der politische Differenzdiskurs im Vielvölker-Zwischenkriegsstaat Österreich vor der Folie der ärmlichen Jugend Artmanns wiederaufgenommen:

---

<sup>167</sup> Artmanns bewundernde und gleichzeitig misstrauische Haltung gegenüber seinem bürgerlichen Umfeld wurde auch in einem Gespräch der Autorin mit einem Verleger und Freund Artmanns, Christian Thanhäuser im November 2007 diskutiert.

meine kinderstube war zwar bescheiden ich bin bei erdäpfelsuppe und zwetschkenknödel aufgewachsen allein ich habe immer danach getrachtet ein mensch zu bleiben der nirgends aneckt schon im zartesten knabenalter vermied ich es glashäuser zu zerstören oder polizeihunde zu vergiften trotzdem rief mir ein mährischer zitherlehrer nach *värbrächnatur* [...] (GP III, 347f)

Der Erzähler stellt sich nicht nur in den autofiktionalen Texten, sondern auch in seinen autobiografischen Erinnerungen als feinfühligem diplomatischem Jugendlichen dar, dem jegliche Provokation der Autoritäten fern lag, der jedoch fremden- und klassenfeindlichen Schmähungen trotzdem nicht entkommen konnte. Andererseits gibt Artmann im Gespräch zu, dass der „*Proletenkult*“ (Hofmann 2001, 45) ihm nicht zugesagt hätte und er viel lieber „*im weißen Anzug am Strand*“ (ebda) gesessen hätte. Bereits als Junge hätte er immer schon den „*ganz Großen gespielt*“ (ebda), doch wäre er meist einsam gewesen.

Die Jugend hält, wenn man Artmanns Erinnerungen glauben will, für den jungen *Dandy*-Anwärter vor allem eines bereit: Enttäuschung in der Zurückweisung anderer, die ihn bestenfalls als Spinner bezeichnet hätten (vgl. ebda, 44f). Dementsprechend lautet das autofiktionale Fazit zu einer Jugend jenseits der Wirkungsmacht des märchenhaften Denkens:

das mit der goldenen jugend ist ein blecherner trick der erwachsenen bekanntlich klebt uhu ja alles und die zeit reißt alte wunden auf die sieben zwerge hatten es als kinder auch mehr als beschissen das mit schneewittchen kam erst viel später im reiferen mannesalter [...] (GP III, 348).

Das Bewusstsein einer im Hinblick auf Freundschaften und wirtschaftliches Vermögen defizitären Kindheit und Jugend wird bei Artmann durch die Ermutigung seiner Mutter zum Schreiben ins Positive gekehrt. Sie, die laut Artmann selbst gerne geschrieben hätte (vgl. Hofmann 2001, 48), unterstützt seinen Wunsch, Sprachen zu lernen und Schreibversuche zu starten. In gewissem Sinne entwirft Artmann über die

alternative Narration auch eine Alternative zu seiner Lebensnarration. Dieses Verfahren ist von Robert Lifton als deutlich proteisch ausgewiesen (vgl. Lifton 1993, 137).

Lifton beschreibt den Fall eines Richters, der schmerzhaften Erlebnissen in der Kindheit durch das Erfinden von Abenteuergeschichten emotional entkommen konnte: „[...] *adventure stories especially [...] contributed further to his imaginative transcendence of his immediate environment.*“ (ebda, 138). Die Imagination kann helfen, emotionale und materielle Defizite auszugleichen, so Liftons Verdikt. Ein solches Vorgehen ist typisch für proteische Charaktere, das meist auch mit einem starken Gefühl fehlender Lebenskohärenz und einer gewissen Unempfindlichkeit gegenüber den Mitmenschen verbunden ist. Diese Unempfindlichkeit wiederum muss vom proteischen Ich mühselig über aktive Anstrengungen irgendwo dazugehören ausgeglichen werden (vgl. ebda, 141), wie Artmanns Beziehung zur *Wiener Gruppe* bezeugt. Seine Zugehörigkeit zu ihr ist, wie schon zu sehen war, geprägt von Widersprüchlichkeit. Der Sinn für Exotisches, Außergewöhnliches und sein unbedingtes Streben nach dem nächsten Neuen machen ihn zu einem Gruppenvorreiter, aber auch zu einem Außenseiter.

Artmanns Radikalität war nicht so sehr in seiner Sprache zu erkennen, als in seiner Haltung. Die in der *Acht Punkte Proklamation* verordnete poetische absolute Demokratie, die Averbalität, Immaterialität und Alogik werden von einem 32-jährigen Artmann gefordert, der den ästhetischen Zugang zur Kompensation seiner Außenseiterrolle durch die Selbstbestätigung als Dichter in einem Manifest zementieren will. Es sind die pathetischen Worte eines Autors, der ein Zeichen setzen will, dass seine antiautoritäre, selbstgenügsame Pose in all ihrer Widersprüchlichkeit als Poetologie gelten muss, *weil* er es sagt. Die Radikalität besteht darin, dass sich das Autor-Ich nicht erklären, aber in diesem Schritt akzeptiert werden will. So sagt die

*Proklamation* ebenso viel über den Autor Artmann aus, wie über seine Werkästhetik.

Charakteristik 38 und 39 lauten im Zusammenhang damit:

Charakteristik 38: Die ungünstigen sozialen, ökonomischen oder politischen Ausgangsbedingungen des proteischen Autors sind oft Anlass für ein apodiktisches erstes Bekenntnis zur Autorschaft und für eine Mystifikation der eigenen Autor-Werdung.

Charakteristik 39: Der proteische Autor kompensiert seine Außenseiterrolle in einer idiosynkratischen Autorgebärde, gepaart mit einer nur vage nachvollziehbaren Ästhetik.

## **6.5 Das Geschichts- und Politikbild des proteischen Autors**

Artmanns Engagement gilt seiner eigenen Person, nicht der Gesellschaft. So sehr er sich weigert, andere Autoritäten anzuerkennen, so überzeugt und bestimmt gebärdet er sich in Fragen zur Existenz und Gestalt seiner Autorschaft. Dementsprechend ist Artmanns Autorschaft als tendenziell radikal zu bezeichnen, weil sie von einem ästhetischen Fundamentalismus getragen wird, der die Allmacht des Autor-Ichs vorschreibt:

Wenn ich sage, das gibt's, dann gibt's das. (Hofmann 2001, 39)

Oft, aber nicht immer, so hat Lifton es beobachtet, zielt der Beruf eines Menschen mit proteischen Zügen auf politisch aktivistische Tätigkeiten ab (vgl. Lifton 1993, 111f). Manchmal kommen der Protest oder das aktivistische Empfinden – oder das poetische Agieren – einer gewissen Selbstbestätigung gleich, die das schwebende Element im Weltbild des proteischen Ich mit seinem Selbstbild als instabiler Existenz engführt (vgl. Kap. II, 69): „*Proteanism does not necessarily mean protest or activism [...] But as has been apparent in the protests of many people described, the struggles and*

*shifts within the individual self are likely to be associated with a sense that society, too, is changing or requires change” (Lifton 1993, 115).*

Artmann hat die proteische Motivation zum poetischen Agieren verinnerlicht, wenn er es auch nicht selbstreflexiv deuten kann. Im Hinblick auf einen literarisch-politischen Aktivismus sagt er nicht ohne Resignation:

Wir wollten die Gesellschaft verändern. Aber man kann natürlich nichts bewirken. Man kann für die, die auch meiner Meinung sind, was schreiben und macht ihnen dadurch eine Freude. Verändern kann man gar nichts. Sonst hätte ich den Golfkrieg verhindert [...] oder irgend so was. (Hofmann 2001, 89)

Literatur hat in Artmanns Poetik keine direkte politische Wirkungsmacht. Sie taugt lediglich zum *delectare*. Das *prodesse* im Hinblick auf eine ideologische Umerziehung ist in Artmanns Augen nicht möglich. Dementsprechend legt er seine Poetik grundsätzlich als apolitisch an und geht damit einen anderen Weg als seine romantischen und surrealistischen Vorbilder. Die Revolution ist in der Sprache zu suchen, nirgendwo sonst. Die Charakteristik dazu lautet:

Charakteristik 40: Der proteische Autor ist wesensmäßig unpolitisch. Eine *l’art pour l’art*-Position verschließt sich ihm aber aufgrund seiner persönlichen traumatischen Erfahrungen, die er gezwungen ist in seinem Werk umzusetzen. Die Politik des proteischen Autors ist seine Sprache.

So unpolitisch sich Artmann zu positionieren versucht, so radikal sind seine poetologischen Signale. Mehrmals spricht er an, dass er keinen Charakter besäße und deswegen auch keine Feinde habe. Darin liegt er ein weiteres Mal auf der Linie Liftons, der den proteischen Menschen als essentiell postmoderne Existenz als jemanden sieht, für den die Charakterbildung im Rahmen bürgerlicher Paradigmen nicht mehr das



oberste Lebensziel ist (vgl. ebda). Artmanns ästhetische Radikalität besteht darin, in der Ausgestaltung und der Abbildungsmacht des Wortmaterials bis zum Äußersten zu gehen und den Exotismus seiner Wortkombinationen vor alles andere und, auf Textebene, vor allem vor seine auktoriale Persönlichkeit zu stellen. Indem er auf metatextueller Ebene dieselbe Persönlichkeit kunstvoll in Gesten, Gebärden und Posen inszeniert, kreiert er das Paradox eines Autors, den es im Grunde nur außerhalb seines Textes gibt. Der Autor ist als Chimäre angelegt, das soll der Leser glauben.

Artmanns Protesthaltung, die in den Gesprächen durchscheint, ist untrennbar mit seiner proteischen Selbsterfahrung als geschichts- und charakterloser Mensch verbunden. Vor dem Hintergrund dieses Selbstverständnisses erklären sich seine anarchistische Haltung und der ästhetische Anarchismus, der in der Unrubrizierbarkeit seines Werks manifest wird.

Charakteristik 41: Ein proteischer auktorialer Anarchismus manifestiert sich in der Unrubrizierbarkeit oder wesentlich erschwerten Rubrizierbarkeit seines Werks.

Politisch hält sich Artmann, wie schon im Zusammenhang mit seinem Ethikverständnis zu sehen war, in einer paradoxen Schwebeposition zwischen Konservatismus und Anarchismus, was mit seiner kleinbürgerlichen Herkunft zu tun hat, aus der er beruflich aufzusteigen sucht, der er jedoch emotional verhaftet bleibt. Bei Lars Brandt bezeichnet er seine politische Rolle als „*Auführer*“ (Brandt 2001, 85), was konsistent ist mit seiner Rolle als Diskursbegründer und poetischer Impulsgeber direkt nach dem Krieg.

Bei Brandt ist nachzulesen, dass Rosei und Artmann handelten, als wäre ihnen „*alles schnurzegal*“ (ebda). Die Verbindungen zur bundesdeutschen APO in den 1960er

Jahren werden von Artmann betont, ebenso wie die Affinität zur Spaß-Guerilla aus der prototypischen Kommune I in Berlin (vgl. ebda, 72). Deutlich appropriiert Artmann die politisch-anarchistische Ausrichtung der APO-Szene zu einem zeitlosen, antipolitischen, anarchischen Widerstand gegen gesellschaftliche Zwänge, „[o]hne politische Parteien oder so was“ (ebda). Artmanns Unterstützung der linken Szene Berlins, mit der er nach eigener Behauptung umfassend bekannt gewesen sein will (vgl. ebda), erfolgt in Ansätzen nach einem ähnlichen Beziehungsmuster, wie seine Assoziation mit der *Wiener Gruppe*. Artmann nähert sich der Linken an, weil sie, wie er, gegen gesellschaftliche Zwänge aufbegehrt und weil er den Spaß in den Vordergrund stellt.

Zugleich zeugen Aussagen in dem Gespräch mit Brandt von einer konservativen Auffassung von Kultur, die sich von einer ‚Übevölkerung‘ bedroht sieht (vgl. ebda, 86). Mit einer gewissen Hilflosigkeit konstatiert Artmann, dass die „*Situation [...] bedrohlich*“ (ebda, 85) wäre und zeigt sich als Angehöriger einer österreichischen Gesellschaft, die aus vielen Gründen seit den 1980er Jahren mehr und ungleich emotionaler aufgeladen mit der ethnischen Globalisierung hadert, als es etwa die deutsche Gesellschaft tut.

Artmanns politisches Bewusstsein ist nicht von ideologischen Überzeugungen, sondern von dem Bauchgefühl eines Individualisten im wechselhaften historischen Kontext gezeichnet. Artmanns Geschichtsbild entspricht der Geschichtsauffassung, die Lifton bei einem proteischen Menschen identifiziert hat: „*History records the flow or movements of events and experiences. It includes [...] moments that seem to leave nothing behind [...] but the mystery of spectral connections between people long separated by place and time, but somehow speaking the same language.*“ (Lifton 1993, 131) Die Aura, die den wahren Dichter, wie Artmann ihn in der *Proklamation*

beschreibt, auszeichnet, ist nichts als das Einfangen dieser spektralen Verbindungen, die Lifton beschreibt –

der [...] gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen. (SG, 748)

Der poetische Akt ist im Grunde proteische Geschichtsschreibung, das heißt ein Aufzeichnen des Flusses singulärer Momente, Geschehnisse und Erfahrungen – Atmosphären – die nur dadurch geeint werden, dass sie von einem Dichter „*geföhlt*“ werden. Die proteische Existenz erföhrt Geschichte als ein Durchdrungensein von historischen Geschehnissen (vgl. Lifton 1993, 132), das keinem Muster, keiner bestimmten Logik folgt, sondern amorphen Charakter hat. Insofern wird Geschichte als *grand récit*, als kollektive Narrative, empfunden, die nicht vorhersehbarer als die individuelle Narrative (vgl. ebda, 133) und ihr damit gleichwertig ist.

In der Aufzeichnung poetischer Akte in der Erinnerung, wie Punkt 8 der *Proklamation* ausführt (vgl. SG, 749), wird die Geschichte des proteischen Autors geschrieben. Um diese Art von Historiografie zu ermöglichen, muss der konkurrierenden realen Geschichtsschreibung ein Riegel vorgeschoben werden. Das geschieht in der Außerkraftsetzung der auktorialen Erinnerung, wenn Artmann behauptet, keine Geschichte zu haben. Die „wertfreie Gleichzeitigkeit des Daseins“ ebenso wie die konstatierte eigene Charakterlosigkeit unterstützen die neue, vom Möglichkeitssinn durchdrungene proteische Geschichtsschreibung, indem sie die historische Wirklichkeit apodiktisch relativieren.

Charakteristik 42: Das Geschichtsbild, das der proteische Autor in seinem Werk präsentiert, ist eine Folge von fragmentarischen Episoden, die in keinem realen zeitlichen Kontext stehen und in der Extremform eine alternative, imaginäre Vergangenheit darstellen. Vor allem die Literaturgeschichte wird als eine Art

Materiallager gleichwertiger ästhetischer Phänomene mit unterschiedlich epochaler Färbung aufgefasst. Das findet u.a. Ausdruck im stilistischen und epochengebundenen literarischen Rollen- und Maskenspiel des proteischen Autors. (vgl. auch Charakteristik 11)

Artmann, der sich Zeit seines Lebens als absoluter Anti-Theoretiker und Anti-Philosoph dargestellt hat, entwirft durch seine ästhetische und individualhistorische Praxis ein schemenhaftes, komplexes philosophisches Weltbild, das mehr mit der Kritik der zeitgeschichtlichen Verhältnisse zu tun hat, als so mancher explizit kritischer Versuch der künstlerischen Vergangenheitsbewältigung. Sein proteischer poetischer Aktivismus, der unter der Flagge der Nutzlosigkeit („*man kann natürlich nichts bewirken*“) in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts vorstößt, folgt der Überzeugung, dass der ästhetische Kampf mit dem stetig drohenden Ich-Verlust den Gedanken am Leben hält, dass nichts sicher ist und dass dieses Bewusstsein erst den Fortschritt bedeutet. Oder wie Lifton es ausdrückt: „*the only way to »get out« [...] is to preserve things [into the future], to maintain that principle of the protean Sisyphus along with the recognition [...], that the chaos in society and in people, as well as the need to confront it, »never ends«*“ (Lifton 1993, 119). „*Preservation*“, Erhaltung, bedeutet in der Literatur Appropriation und Überführung von einem in einen anderen Kontext.

Artmann verfasst keine reflexiv politischen Texte, sondern nur Texte, die diese Instabilität widerspiegeln. Mit den Worten Jörg Drews': „*Artmanns unpolitische Dichtung [hat] doch mit Politik zu tun: sie ist der literarisch-utopische Hinweis darauf, dass jeder potentiell mehr Rollen, mehr Charaktere, mehr Lebensmöglichkeiten in sich hat als der Alltag durchzuspielen erlaubt [...]*“ (Bisinger 1972, 148). Drews' Befund führt zu Charakteristik 43.

Charakteristik 43: Die Politik des proteischen Autors ist neben der Sprache auch in der Rollenhaftigkeit seiner Texte und der Manifestation vom Möglichkeitscharakter des Lebens durchgesetzt

Politik ist, wie das ganze Leben, für den proteischen Autor ein Rollenspiel. Das polemische „Manifest“ (SG, 38) gegen die Wiedereinführung eines österreichischen Bundesheeres von 1955 ist eine Schablone in Nachahmung avantgardistischer Praktiken. Es bekräftigt zudem grundsätzlich die eigene Position des Autors und ehemaligen Deserteurs und stellt weder eine ästhetische noch eine politische Grundsatzklärung größerer Dimension dar, sondern eine einmalige Protestäußerung, die als Teil des Werks konzipiert und rezipiert wurde. Artmanns Manifest protestiert gegen die Pläne der Regierung Julius Raabs, die Identität des österreichischen Kleinstaates nach dem Staatsvertrag,

im ersten luftzug einer sogenannten endgültigen freiheit (ebda),

durch ein eigenes Heer auf Kosten der Jugend des Landes untermauern zu wollen. Was Artmanns Text anprangert, ist die drohende Wiederholung seines eigenen Schicksals:

es ist eine bodenlose frechheit [...]  
die kaum schulentwachsene jugend  
an die dreckflinten zu pressen!!  
das ist atavismus!!  
das ist neanderthal!!  
das ist vorbereitung zum legalisierten menschenfressertum !!  
[...]  
(ebda)

Im pathetischen Stil avantgardistischer Bilderstürmer, bildlich umgesetzt in der ausufernden Verwendung von Ausrufezeichen, und in einem stark polemischen Register, ist das Manifest durchaus auch auf eine ästhetische Schockwirkung hin

angelegt. Von Gerhard Rühm erfährt man, dass 25 Leute das Manifest unterschrieben hatten und dass der dazugehörige „*protestgang*“ (Rühm 1967, 20) mit einer Festnahme durch die Polizei endete (vgl. auch Pabisch 1978, 25).

## **6.6 Kulturelle Radikalität als proteische Strategie**

Artmann in der Rolle des politischen Redners gibt im „Manifest“ nicht nur explizit Aufschluss über seine pazifistische Ausrichtung und, wie Pabisch meint, über „*viel von der Problematik in [seinem] Werk*“ (ebda, 24), sondern auch über den Ursprung eines seiner Hauptmotive, den „*transponierten*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 77) Kannibalismus, den Jacques Lajarrige ausführlich analysiert hat. Als poetologische Grundsatzerklärung taugt das „Manifest“ nur bedingt und vor allem als eine Art Aufbruchssignal für eine weitere Thematisierung der gesellschaftlichen Problematik im Werk, wie Lajarrige (ebda, 79) und auch Pabisch (Pabisch 1978, 25) feststellen. Die Problematik der Grenzen überschreitenden Gesellschaft, die das Individuum Zwängen und Todesgefahren aussetzt, wird „transponiert“, so Lajarrige und Pabisch. Beide verwenden diesen Ausdruck, der ein anderes Wort für übersetzen ist.

Auch Robert Lifton spricht im Zusammenhang mit dem proteischen Aktivismus eine Art Transponierung an: „*Every aspect of protean restlessness, confusion, and combinatory possibility goes into the work experience. [W]ork is crucial in its function of »making a living«, a phrase that here includes not only the economic dimension [...] but also the meaning and coherence of the life at issue*“ (Lifton 1993, 115). Das schwankende Lebensgefühl des proteischen Menschen in seiner Instabilität, seiner Angst vor dem Selbstverlust, aber auch seinem Sinn für die Freiheit und die Möglichkeit, fließt immer in die Arbeit ein bzw. wird in sie übersetzt. Dementsprechend repräsentiert die Arbeit, in ihrer englischen Bedeutung damit auch das Werk, das

proteische Weltempfinden. Wenn Artmanns Erfahrungen im Krieg der Auslöser seines proteischen Wesens sind, dann ist das „Manifest“ als Angelpunkt zwischen proteischer Autorempfindung und Werk zu verstehen. In diesem Text vollzieht sich die Übersetzung der Erfahrung in die ästhetische Praxis. Lajarrige zeichnet das Paradoxe an der *„dem Werk eingeschriebene[n] Formel der transponierten Kannibalistik“* (Fuchs/Wischenbart 1992, 79) in ihrer bald negativen, bald positiven Konnotation heraus und ordnet das Kannibalismusmotiv bei Artmann zwischen einer Anprangerung eines ritualisierten bzw. institutionalisierten Mordes und dem Bedürfnis des Autors nach einer Rehabilitierung der Absichten des Soldaten ein, der unter Zwang handelt, das heißt mordet (vgl. ebda, 81). Bei Christian Moser, der die literarischen und filmischen Inszenierungen der Anthropophagie untersucht hat<sup>168</sup>, ist nachzulesen, wie sich die Figur des Kannibalen vom mythischen, *„okzidentale[n] Phantasieprodukt“* (ebda, 23) einer noch primitiven Populäranthropologie bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer *„kulturellen Ikone“* (ebda, 25) des Spätkapitalismus entwickelt. Die negative Konnotation des „transponierten Kannibalismus“ bei Artmann ist insofern noch dem jahrhundertealten abendländischen mythischen Verständnis vom wilden ‚Menschenfresser‘ verpflichtet, doch die ironische Behandlung des Kannibalismus als Atavismus (vgl. das „Manifest“ oder „Keine Menschenfresser, bitte!“, GPI, 296) weist bereits auf die Wahrnehmung des Kannibalen als Ikone, in der sich *„die beiden gegensätzlichen, ethnozentrischen und kulturkritischen Traditionslinien, die den europäischen Diskurs über den Kannibalismus seit Jahrhunderten bestimmen [kreuzen]. [I]ndem sie sich kreuzen, neutralisieren sie sich gegenseitig [.] Die Gestalt des Kannibalen wird [...] ästhetisiert; das kritische Potential der Metapher verflüchtigt*

---

<sup>168</sup> Moser, C. (2005): Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie. Von James Cook bis Bret Easton Ellis. Bielefeld: Aisthesis (Aisthesis Essay, Bd. 18)

*sich. Der anthropophagische Akt gewinnt das dubiose Ansehen eines kathartischen Vorgangs [...]“ (Moser 2005, 25).*

Eine Erklärung der paradoxen Verwendung der Kannibalismusformel bei Artmann ist in der proteischen Autorperspektive enthalten. Moser führt in seiner Studie die exotische Attraktivität der Anthropophagie mit der Entdecker- und Abenteurerkultur der westlichen Welt des 17.-20. Jahrhunderts zusammen. Die Entdeckungsreise, bei Artmann zum poetischen Prinzip gemacht, ist für Moser in ihrer Bewegung von den Rändern ins Innere des Unbekannten auch eine „*epistemologische Neuordnung*“ (ebda, 67), im Zuge deren sich der Reisende der Gefahr aussetzt, selbst verloren zu gehen. Das Unbekannte, die Wildnis, hat die kannibalistische Fähigkeit, den Reisenden, der ihr nichts als „*die eigene Stärke, um sich in der Fremde zu behaupten*“ (ebda, 68) entgegenzusetzen hat, zu vereinnahmen und zu verschlingen. So bleibt nach einiger Zeit eine Wildnis im Abenteurer zurück, die „*in ihm selbst verborgen ist und jederzeit wieder hervorzubrechen droht*“ (ebda). Der Versuch, dieses Hervorbrechen zu unterbinden und zu kontrollieren, entspricht dem proteischen Bemühen, sich den Ich-Verlust vom Leibe zu halten. Folgende parallele Lesart für die Strategien des proteischen Autors Artmann wird daher vorgeschlagen: Artmanns Transponierung seiner Kriegserfahrung (Flucht und Desertion) in sein Werk ist die Folge einer proteischen, dislozierenden, also ent-ortenden Erfahrung. Das, was der junge Soldat Artmann zuerst als Abenteuer empfunden hat (vgl. Hofmann 2001, 50), wandelt sich bald zu einer erschütternden, destabilisierenden Erfahrung. Der Autor lernt die Kehrseite des Krieges, die nihilisierende Macht pseudo-zivilatorischer Rituale kennen und findet sich in einer Situation (Flucht, Desertion) wieder, wo er alle Kräfte aufbieten muss, um sich selbst nicht zu verlieren. Die epistemologische Neuordnung, von der Moser spricht, bedeutet für Artmann eine Hinwendung zur Ästhetik und die



Ästhetisierung seiner Erfahrung mit der Wildnis in der menschlichen Existenz. Diese Neuordnung stimmt überein mit der Erfahrung des Seins-Schwindelgefühls, das Terry Eagleton beschreibt und das phantastische ästhetische Ressourcen in der Vorstellungskraft des Ichs aktiviert. Das Ich kämpft mit der Endlichkeit des Lebens, mit dem Bewusstsein von den Abgründen des Menschlichen und mit der Gefahr, davon vereinnahmt zu werden. Auf dieser Folie sind Artmanns paradoxe Aussagen zu Ideologie und politischem Engagement zu verstehen, aber auch sein Zugang zum Abenteuer Schreiben.

„*Am Anfang war der Kannibalismus*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 77) schreibt Lajarrige und setzt damit einen Grundstein für eine Poetologiebeschreibung von Artmanns Werk. Denn alles, was der Autor als proteischer *survivor* als poetisches Nachspiel zur Nah-Todeserfahrung verfasst, ist von dem Unbehagen geprägt, dass den Abenteurer befällt, der in unbekanntes Gelände eindringt, sei es topografisch, sei es literarisch. Der Autor und sein Text haben ein Verhältnis, das einem zwischenmenschlichen Verhältnis mit all seinen positiven und negativen Seiten um nichts nachsteht. Der „*Zuhälter der Wörter*“, der Autor, als der sich Artmann präsentiert, läuft ständig Gefahr, von seinen Wortkombinationen als Autor ausgehoben zu werden, das heißt hinter das Werk gedrängt zu werden. Das Experiment des Schreibens wird von Artmann mit proteischer Begeisterung, aber auch mit Unruhe betrieben. Gerade weil der Entgrenzung formal vom Autor so viel Raum zugestanden wird, kann das Werk das Leben des Autors jederzeit infiltrieren. Was als avantgardistisches Desiderat angelegt ist, kann also auch durchaus zu einer Art ästhetischem *hostile takeover* geraten. Davon zeugt die Formel des transponierten Kannibalismus, davon zeugt auch die Hilflosigkeit des Autors in Interviews, der immer

wieder darauf hinweist, dass er die Zügel seiner eigenen Texte nicht in der Hand hat und es

wie ein Dämon (Hofmann 2001, 17)

aus ihm „*rauskommt*“, wenn er schreibt.

Die Masken, die eine so große Rolle im Werk spielen, geben nicht nur dem Autor die Möglichkeit, die Rollen und damit die Aktionen zu wechseln – zur Erinnerung: er bezeichnet erotische Abenteuer als „*maskerade*“ (BO, 119). Auch die Figuren und nicht zuletzt die Sprache selbst scheinen sich ohne Unterlass zu maskieren. Die Textoberfläche ist daher nie als das zu rezipieren, als was sie sich gibt. Und der Rezeptionsvorgang ist eine Spiegelung des abenteuerlichen, aufregenden und teils unbehaglichen Schreibvorgangs sowie des abenteuerlichen poetischen Aktes.

Unter der Oberfläche lauern Diskurse als maskierte Subtexte, bereit auch den Leser, der ihre Spur aufnimmt, zu vereinnahmen. Das Leseerlebnis, das man mit Artmanns rhizomatischem Werk hat, gleicht der Expedition aus der formalen Zivilisation in die formale Wildnis. Eine proteische Autorschaft weist in dieser Hinsicht die folgende Charakteristik auf:

Charakteristik 44: Der proteische Autor produziert in erster Linie nicht für die Rezeption, sondern trotz der Rezeption. Eine Wirkung seiner Texte wird von ihm nicht primär antizipiert, jedoch gutgeheißen. Dies schlägt sich oft in stark hermetischen Texten nieder.

So, wie sich das Ich im Text verliert, so verliert sich auch der Leser und wird von den Möglichkeiten der formalen Freiheit überwältigt. Lajarrige setzt den Kannibalismus bei Artmann in den Kontext der Sexualität, der indirekten

Zivilisationskritik und der Darstellung unausgeglichener Kräfteverhältnisse (vgl. Fuchs/Wischenbart 1992, 105 f) und streicht die „*Reversibilität der kannibalischen Beziehungen*“ (ebda, 106) in seinem Werk heraus, wie sie etwa in den Harman-Versen aus *Allerleirausch* offenbar wird:

warte, warte noch een weilchen,/bald kommt artmann auch zu dir./mit dem kleinen hackebeilchen,/und mach schabefleisch aus dir. (SG, 513)

Thematisiert wird hier, Lajarrige zufolge, das „*als gegenseitig aufzehrend erlebte Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Publikum [.] Das radikale Motto transponiert den zermalmtten Leser in eine literarische Welt*“ (Fuchs/Wischenbart 1992, 103). Man kann es sich so vorstellen, dass der Autor den Leser nach diesem Motto – dem einführenden Leitspruch – für das Rezeptionserlebnis, das heißt das Verschlungenwerden durch den Text, vorbereitet, indem er ihn in kleine Happen ‚zerlegt‘. In anderen Worten: dem lesenden Ich droht ebenfalls eine Fragmentierung, die ihm in hermeneutischer Hinsicht jedoch zuträglich sein wird. Der proteische Autor bereitet, in Analogie zu Artmanns poetologischer ‚Zuhälter‘-Metapher, das hermeneutische Bett für Leser und Text, indem er ihre Formen angleicht.

Die Radikalität einer solchen Lesart ist gerechtfertigt durch die Radikalität, mit der Artmann die diegetischen Ebenen miteinander in Beziehung setzt. Wie schon in Kap. III erklärt, ist das Werk als ideale Konstruktion ein rhizomatisches Geflecht aus poetischen Akten, in der die Wertigkeiten zwischen auktorialer Autorität und Textschöpfung minimiert sind. Die Kannibalismus-Formel spiegelt dieses „*unausgeglichene Kräfteverhältni[s]*“ (ebda, 106) wider und demonstriert laut Lajarrige die existenzielle Beschäftigung mit „*einer Überwindung kannibalischer Verhältnisse*“ (ebda). Der Dichter verbindet „*[e]ine Neuregelung der zwischenmenschlichen Beziehungen – sei es auf politischer, kultureller oder privater Ebene – [...] eindeutig mit einer Negierung des Kannibalismus*“ (ebda).

Vor dem Hintergrund der früheren Ausführungen zu proteischen Beziehungsmustern und in Bezug auf die anthropophagische Qualität, die Literatur in Artmanns Ästhetik hat, bedeutet der Versuch einer Überwindung des Kannibalismus auch eine Überwindung der Gefahren, die der Text, die Sprache, das Wort für Autor und Leser bereithält. Im Sinne einer proteischen Auffassung von Autor und Text wird darin der proteische Kampf gegen den Selbstverlust (*the protean struggle*) offenbar. Nicht nur der Kannibalismus als Phänomen, alles Böse, das in Artmanns Texten inhaltlich und als auktoriale Qualität („*Böse sein war für uns Ehrensache*“, Hofmann 2001, 89) zu Tage tritt, ist, sofern es nicht literarisches Zitat ist, ein Signal für die proteische Anstrengung.

Charakteristik 45: Der Text stellt für den proteischen Autor zugleich utopische ‚Heimat‘ und vereinnahmende Gefahr dar. In der proteischen Autorschaft ist damit der Grundkampf der modernen mit der postmodernen Auffassung vom Tod des Autors angelegt. Der proteische Autor befindet sich darin zwischen den beiden kulturgeschichtlichen Perioden in der Schweben.

Die Waffe des proteischen Autors ist die Fähigkeit zu transponieren, zu übersetzen. Wir erinnern uns: auch die Appropriation ist eine Übersetzung. Die Übersetzung ist nicht nur Mittel für Artmann und seine Mitstreiter Anfang der 1950er Jahre, neue Impulse zu erlangen, die Möglichkeit zu übertragen ist in strikt psychologischem Sinn für Artmann auch eine Chance, den verstörenden Erfahrungen ins Ästhetische auszuweichen. Elisabeth Parth hat beschrieben, welche Art Übersetzer Artmann tatsächlich ist: ein „*poète-traducteur*“ (Schuster 2010, 101), der die phatische Funktion des Textes, die Kommunikationskanäle zwischen Autor und Rezipient

weidlich ausnutzt (vgl. ebda, 105), seine „*poetische Grammatik*“ (ebda, 114) ohne gattungsbezogenen Vorbehalt einsetzt und die appellative Funktion der dramatischen Rede für seine Zwecke, etwa die Schockwirkung, gebraucht (vgl. ebda, 118). Artmanns Übersetzungen sind, so resümiert Parth, Kompensationen von Bedeutungsverlust, indem sie eine neue Realität schaffen (vgl. ebda, 132).

Der Übersetzungsprozess wird durch die Konstruktion einer neuen Text-Realität und durch den neuen semantischen Gehalt, den Artmanns Übersetzungen den Originaltexten geben und den sie damit zu etwas gänzlich Neuem, Artmann-esken machen, zu einem integrativ proteischen Prozess. Das konstruktivistische Element in Artmanns Ästhetik schließt auch hier wieder an die Notwendigkeit der eigenen Narrative für das proteische Ich an. Übersetzen bedeutet für Artmann zudem auch die Affirmation der (einseitigen) freundschaftsähnlichen Beziehung zu den Verfassern der Originale:

Andere würden [die Übersetzung] als Eigenes herausgeben, aber da ist mir der verstorbene Dichter als Bruder und Kamerad irgendwie zu wichtig [...] Das sind Freunde. (zit.n. ebda)

Im Sinne der proteischen *enduring connection* stellt diese textuelle Beziehung das Ideal für Artmann dar. Um dieser metaphysischen Beziehung Raum geben zu können, muss der Text in eine physische Dimension überführt/übersetzt werden. Das geschieht bei Artmann unter anderem mit Formeln physischer Entgrenzung, wie eben dem kannibalistischen Element im Werk, das den Autor in den Text eingehen, das heißt hinter dem Text verschwinden lässt. In dieser Form finden instabiler Autor und Text zusammen und beziehen den Rezipienten in das Verhältnis mit ein. Verschiedene, qualitativ unterschiedliche Aspekte des literarischen Produktions- und Rezeptionsprozesses werden in ein ästhetisches Erlebnis integriert. Man kann dieses Erlebnis als proteisch integrativen poetischen Akt bezeichnen.

Charakteristik 46: Der Übersetzungsprozess ist der ideale ästhetische Prozess für den proteischen Autor. Er vereint das Element der Neukonstruktion von Narrativen, die Selbstbestätigung in inter-auktorialen Beziehungen sowie einen integrativen ästhetischen Literaturansatz, der Produktion, Text und Rezeption eng zusammenführt. ‚Integrativ‘ bedeutet hier, Widersprüche zu ignorieren und Unvereinbares unter dem größten gemeinsamen Nenner zusammenzuführen.

### **6.7 Zur proteischen Absage an die Analyse**

Das Subversive und damit Politische in diesem poetischen Akt des integrativen Proteanismus sind Kollateralwirkungen des Ästhetischen. Das bedeutet sie sind nicht intentional, was in Artmanns Selbstdarstellung und der fragmentarischen Präsentation seiner schemenhaften Poetik deutlich wird, die von einer Stimmung der generellen Wirkungslosigkeit von Dichtung, des eigenen Unvermögens zu analytischer, reflexiver und rationaler Anstrengung, sowie der Vergeblichkeit dieser Bemühungen emblematisch durchzogen ist. Eine lapidare Bemerkung Artmanns gegenüber Lars Brandt macht dies deutlich:

Ich müsste logisch denken können. Intellektuell sein. Aber was nützt die ganze Vernunft?  
(Brandt 2001, 111)

Der Autor zweifelt aus seiner fehlenden Analysefähigkeit heraus an der Wirkungsmacht des Rationalen in der Kunst. Diese Überzeugung von der Wirkungslosigkeit der Dichtung im politischen Kontext ist ebenfalls Teil einer proteischen Poetik, die auf einer Engführung von Widersprüchlichkeiten und unvereinbaren ästhetischen und kontextuellen Elementen beruht. Denn die erste Motivation des proteischen Autors ist es, seiner fragmentierten Weltsicht eine einheitliche Form zu geben, koste es was es wolle – selbst wenn dieser Prozess

bedeutet, einem fragmentierten Werk einen gemeinsamen Nenner zu geben. Weltsicht, Erfahrung und ästhetische Impulse werden in eine Form gepresst. Konsequenterweise fehlt ihnen der philosophische, ästhetische oder politische Überbau.

Integrativer Proteanismus bedeutet, sich von dem Vorhaben nicht abbringen lassen zu wollen seiner eigenen Identität Kontinuität zu verschaffen. Die zeitweise an die Oberfläche dringende Wut in Artmanns Werk und Interviews über die gesellschaftlichen Verhältnisse, etwa über die Dickhäutigkeit kultureller Klischees (vgl. Brandt 2001, 112 u. 91), über Klassendünkel und bürgerliche Scheinmoral (vgl. u.a. *Nachrichten aus Nord und Süd*, GP III, 374; Artmann zur erotischen Komponente in den Dialektgedichten, vgl. Hofmann 2001, 197), über die Ignoranz der Öffentlichkeit gegenüber der modernen Kunst (wie im „Manifest“ zu sehen ist, vgl. SG, 38f), ebenso wie seine oben angesprochene Verweigerungshaltung sind auktoriale Signale eines solchen Formgewinnungsprozesses. Im Werk findet sich der Prozess durch die oben bereits erläuterte grundlegende Verweigerung der Sinnstiftung bestätigt. Da, wo sich der Text formal und wirkungsästhetisch gegen die hegemonialen ästhetischen Autoritäten sträubt, sträubt sich auch der Autor gegen die Zwänge. So soll Artmanns emphatisch ikonoklastische Reaktion auf die zahmen Vorschläge seines Avantgardekollektivs für Anhaltspunkte laut eigener Aussage die folgende gewesen sein:

Hört's mir doch auf mit dem Rilke, hab' ich geschrien, was soll ich mit dem Scheiß. Die verbotenen Expressionisten, das ist was. (Hofmann 2001, 66),

Es war ein Aufruf zur *tabula rasa*.

Der Autor trägt die radikale Verweigerung in sich selbst weiter, denn die „*märchenhaftigkeit*“ (GP II, 24) des Dichters bzw. seine Unglaublichkeit als ästhetisches Prinzip sind ebenfalls Ausprägungen eines proteischen Sträubens gegen Zwang. Artmann ist hier apodiktisch:

Erwachsene dürfen keinesfalls mehr an ihn glauben. Einige ausnahmen vielleicht, nicht viele, sagen wir sonntagskinder. (ebda)

Die „*Erwachsene[n]*“ repräsentieren die Autoritäten.<sup>169</sup> Eine Aufnahme in den Kreis derer, die noch an den Dichter glauben, setzt voraus, dass sie entweder Kinder bzw. von kindlicher Naivität sind, oder einer Kategorie Auserwählter zugehören, die das Kindliche noch in sich haben.

Diese poetologische Regel liegt ganz auf der Linie der proteischen Ablehnung von Zwang, allerdings hat sie eine, für Artmann typische starke ironische Schlagseite. Noch an den Weihnachtsmann zu glauben gilt unter Kindern als Zeichen fast sträflicher Naivität und schließt sie aus dem Kreis der Erwachsenen aus. Erwachsen zu sein und erwachsen zu werden und sich dementsprechend zu benehmen wird letztendlich aber in jeder Kultur als universelles, vernünftiges Lebensziel angesehen. Wenn nun der Zugang zu einem wahren Verständnis von Poesie dem verwehrt bleibt, der erwachsen ist, so kehrt sich dieses universale Verständnis vom Lebenskreislauf und seiner Bedeutung um. Es wird absurd. Der Dichter benötigt, um zu existieren, ein Publikum, das an ihn glaubt. Dieses Publikum jedoch kann nur ein elitärer Kreis sein, der sich dem Autor gegenüber mit staunender Naivität nähert, die in die kindliche Vergangenheit weist. So ein poetologischer Ansatz, der das Sequenzielle eines Menschenlebens außer Kraft setzen will, hat proteische Qualität. Der Autor weiß um den Effekt dieses Ansatzes und um das Praktische daran. Besonders in der Auseinandersetzung mit den Kritikern, die naturgemäß die Analyse der Metaphysik vorziehen, hilft der Ansatz, weil er ihre Argumentation im Grunde in diesem Kontext zu Nichts reduziert, da sie nicht zu den zulässigen Rezipienten, den naiv Glaubenden gehören<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Zur Frage der kindlichen Naivität in Artmanns Poesie-Konzept vgl. Schuster 2010, 245.

<sup>170</sup> Der ursprüngliche Impuls für diese Haltung stammt von Artmanns surrealistischem Vorbild Anatole France (vgl. Schuster 2010, 244 u. 249).



Charakteristik 57: Der proteische Autor sichert sich gegenüber der Literaturkritik durch eine Poetik ab, die das Kritische *per se* außer Kraft setzt.

Die poetologische Absage an jedes analytische Interesse an ihm vermittelt der proteische Autor Artmann mit Ironie, wie die Analogie zwischen Weihnachtsmann und Dichter oben beweist. Die Prominenz eines humoristischen Diskurses ist die letzte wesentliche Charakteristik in Artmanns Werk und seiner Autorgebärde, die im Rahmen einer proteischen Autorschaft umfassend besprochen werden soll. Ihr ist das nächste Unterkapitel gewidmet.

## 7. HUMOR UND ALOGIK ALS PROTEISCHE QUALITÄTEN

Von mir sagen sie auch immer, der ist doch so unernst, tiefernst soll man sein, ein Priester der Germanistik, pfui teufel, sagt der Zauberer aus dem Wald. (Hofmann 2001, 16)

Dieses Gesprächszitat belegt, dass der Autor, der sich in surrealistischer Tradition als Zauberer versteht, der natürliche Feind der erhabenen Literatur zu sein scheint. Im Gespräch mit Brandt macht Artmann deutlich, dass ihm die herkömmliche Funktion des Witzes als kultureller, identitärer Zement, wenn man so will, gegen den Strich geht:

Jedes Land hat seine Ostfriesen. Und das geht von einem zum anderen über. Das sind immer die gleichen Witze, und das ärgert mich fürchterlich. (Brandt 2001, 112)

Humor ist für ihn nicht ein Mittel zur Verständigung Gleichgesinnter, die, weil sie die gleiche kulturell gewachsene Weltsicht haben, einen exklusiven Zugang zu bestimmten Witzen haben. Dieser Funktion des Humors versucht Artmann durch das Element des Überraschenden, ständig Neuen entgegenzutreten. Inwiefern diese Motivation als proteische zu sehen ist, soll nun erläutert werden.

„*Poise and Equipoise*“, Gewicht und Gegengewicht, nennt Lifton das Kapitel, das sich mit der Art und Weise beschäftigt, in der die Gratwanderung des proteischen Ichs aufrechterhalten wird. Oder, im Fall der proteischen Autorschaft, die Strategien, die es dem Autor ermöglichen, den semantischen Schwebezustand seiner Texte und seiner sprachlichen Konstrukte zu gewährleisten. Im Zentrum steht dabei der Umgang mit Humor und dem Absurden, die als existenzielles Gleitmittel bezeichnet werden, mit denen das Ich das Unvereinbare in seiner Welterfahrung zu vereinen sucht. Lifton konstatiert, dass die Weltliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem hohen Grad von satirischem Spott („*mockery*“, Lifton 1993, 96), Selbstverspottung und Ironie durchwachsen ist, insbesondere die Literatur des Überlebens („*literature of survival*“, ebda), wie Lifton sie etwa bei Kurt Vonnegut, Günter Grass oder Don DeLillo vorfindet. Das Element einer tödlichen Absurdität, die jede Möglichkeit einer direkten Auseinandersetzung mit den Umständen unmöglich macht, ist den Literaturen Lifton zufolge als universeller Subtext eingeschrieben.

Es ist nicht so sehr der Humor, als besagter satirischer und ironischer Umgang mit sich selbst und dem Kontext, der dem proteischen Ich hilft, seine Erfahrungen aus Vergangenheit und Gegenwart zu verarbeiten und in konstruktiven Fortschritt, im Gegensatz zu einer kompletten Dekonstruktion, münden zu lassen. Das proteische Bewusstsein, das hier zu Grunde liegt, ist, dass nichts als ‚wahr‘ und für bare Münze genommen werden kann, das man im Leben erfährt (vgl. ebda, 94). Die einzige Möglichkeit ist, sich mittels (Selbst-)Ironie oder Satire davor zurückzuhalten. Der Humor wird von Lifton dabei als positive Erfahrung der sonst so krass empfundenen Unstimmigkeiten gesehen und kommt dann zum Zug, wenn das Ich sich in seiner abweisenden Haltung gegenüber der Realität sicher fühlt. Die erste proteische Reaktion

aber ist satirisch oder ironisch, daher muss zuerst überprüft werden, ob Artmanns Werk zum Humoristischen oder zum Satirischen bzw. Ironischen tendiert.

Die zweite wichtige Anregung bei Lifton ist, dass er das Bedürfnis des proteischen Menschen zum Rollenwechsel (*shapeshifting*) in Verbindung mit dem Absurden setzt (vgl. ebda, 98) und dass der Proteus bereits bei Homer in der *Odysee* Züge einer leicht burlesken Figur trägt. Damit wäre die Verbindung phänotypisch festgelegt. Die politische Repräsentation der proteischen Absurditätsaffinität übernimmt bei Lifton der Schriftsteller und ehemalige tschechische Staatspräsident Vaclav Havel, der Ironie und Selbstironie dazu eingesetzt haben soll, seine Menschlichkeit gegenüber den Anforderungen des hohen Amtes zu bewahren und der sich zuweilen laut eigener Auskunft als Akteur eines absurden Theaterstückes fühlte (vgl. ebda). Der Rollenwechsel – auch der gewollte und bewusste, wie es ein Autor im Text vollzieht – konfrontiert das Ich immer aufs Neue mit der Absurdität des Lebens und provoziert dadurch, Lifton entsprechend, eine angemessene, ironische oder satirische Reaktion. Zusammenfassend definiert Lifton, Ursache und Reaktion verknüpfend, die Absurdität, die Satire und Ironie als wesentliche Ausdrucksarten des proteischen Menschen, die es ihm erlauben mehrere Dinge gleichzeitig zu tun: Verbitterung und Wut zu zeigen und diese Emotionen zuweilen mit einem Gefühl der Zuneigung zu verbinden; ein Eingreifen oder Stören (im Original „*interference*“) jeder Art von Unauthentizität manifest machen zu können und gewisse Muster dieses metaphorischen Zum-Gleiten-Bringens (*lubrication*) als eine aufrecht erhaltene, einheitliche innere Form zu präsentieren (vgl. ebda). In anderen Worten und vereinfacht ausgedrückt: Ironie und Satire ermöglichen es dem proteischen Ich durch ihre subversive Qualität, trotz aller traumatischer, erschütternder und am Selbst nagender Erfahrungen, ein erfolgreiches Leben zu führen und gegen alle Widrigkeiten zu bestehen.

Für eine proteische Autorschaft kann man dementsprechend folgende Charakteristik formulieren:

Charakteristik 48: Ironie und Satire spielen im Werk des proteischen Autors eine grundlegende Rolle. Durch ihr subversives Potenzial sind sie die Basis einer Literatur, die, im Gegensatz zur humoristischen Literatur, die Instabilität des Lebens zum Thema macht.

Man muss allerdings begrifflich zwischen Humor und dem, was Lifton als „*mockery*“ bezeichnet, differenzieren. Das erschwert die Besprechung des komischen Elements bei Artmann. Dieser bekennt sich programmatisch lediglich zum Schwarzen Humor der Surrealisten, dessen primärer Definition durch André Breton es an begrifflicher Schärfe mangelt. Peter Bürger kontextualisiert den surrealistischen Humor folgendermaßen: *„Auf eine Situation, in der der Mensch eine zweifelhafte Sicherheit in einer Ordnung sucht, die ihn um die Möglichkeit der Selbstverwirklichung bringt, antwortet Breton mit dem Lob der Kräfte, die das bestehende System zu unterdrücken sucht, der liberté, der imagination und der Verknüpfung beider in der folie“* (Bürger 1996, 65). Humor ist also *in extremis* ein vom Freiheitsbedürfnis und der Vorstellungskraft angeleiteter Wahnsinn, der eine Reaktion auf die *„Unvernünftigkeit der bloß instrumentellen Vernunft“* (ebda, 68) ist.

Artmanns Humor ist anders gestaltet, er bekundet *„für Irrenkunst [...] nichts übrig“* (Hofmann 2001, 14) zu haben. Sein Humor, der alle Facetten seines Werks durchdringt und in die Lebenspraxis hinüberreicht, teilt zwar den surrealistischen Anspruch auf einen Weg abseits der gängigen Ordnung, aber er ist subtiler, zurückhaltender und geht nicht ins Äußerste einer entfesselten sprachlichen Groteske.

Der Humor ist bei Wilpert allgemein definiert als *„Gemütsstimmung, die sich über die Unzulänglichkeiten des Menschenlebens wohlwollend, doch distanziert lächelnd erhebt und über das Niedrig-Komische, Unnatürliche hinweg zu einer gesunden und natürlichen Weltauffassung durchdringt [...]“* (Wilpert 1989, 393). Nun unterscheidet Wilpert zwischen dem Humor als Ausdruck einer erhabenen Weltsicht, die *„durch milde, humane Nachsicht und erhabene Gelassenheit“* (ebda) gekennzeichnet ist und im Kontrast zur *„direkten Betrachtung vom scharfen Spott der Satire wie der uneigentlichen Redeweise der Ironie und der derben Komik“* (ebda) steht. Ironie und derbe Komik fänden sich vor allem in literarischen Kurzformen, da sie auf einer *„Diskrepanz von Idee und Erscheinung“* (ebda, 394) beruhen, die ohne Ironie nicht auf längere Sicht durchzuhalten ist. Ersteres Phänomen entspräche dann dem genuinen Humor, dessen Paradegattung der episch breite Roman wäre. Zwei Aspekte, die interessant für unsere Bestimmung des Artmannsschen Humors im Rahmen der proteischen Autorschaft sind, stechen bei der Definition Wilperts hervor. Erstens die Tatsache, dass Ironie nach einer literarischen Kurzform verlangt, die Artmanns Hauptform ist (vgl. Hofmann 2001, 17). Und zweitens, dass der Mensch Humor aus *„dem Grunde schlichter Kindereinfalt oder der Freiheit des Geistes und dem wiedererlangten seel[ischen] Gleichgewicht nach schwersten Erschütterungen“* (ebda, 393) einsetzt. Kindliche Einfalt bzw. Naivität ist ein Ziel Artmanns im Sinne Anatole Frances und Max Jacobs, wie ich in meiner Bearbeitung des Artmann-Nachlasses erläutert habe (vgl. Schuster 2010, 245).

Die Freiheit des Geistes und das wiedererlangte seelische Gleichgewicht stellen die Grundmotivation des Proteanismus, aber auch Artmanns utopisches poetisches Ziel dar (vgl. die Ausführungen zur utopischen Heimat in diesem Kapitel). Das komische Element in Artmanns Werk ist getragen vom proteischen *„mocking mimikry“* (Lifton

1993, 94). In den Appropriationen von Figuren, Stoffen und Stilen, den Imitationen von Stilen, Soziolekten und Registern und schließlich den Mystifikationen außer- und innerhalb der Texte zeigen sich der Spott, die Ironie und der satirische Zug Artmanns. Er verbindet die Ironie- und Satirefähigkeit mit der Fähigkeit, reflektiert Verzerertes, Verändertes und Transponiertes, also Neues zu produzieren. Allerdings immer mit Konzessionen an sein individuelles Regelverständnis.

Im Gespräch mit Christine Huber über seine Tätigkeit als Lehrer an der *Schule Für Dichtung* fasst Artmann seine Vorstellung von poetischen Regeln und Regelpoetiken wie folgt in Worte:

ich bin streng, wenn es um dichtung geht. [...] wo es wirklich um die metrik geht, um den reim da muß ich streng sein, sonst entstehen schlampige sachen. erst wenn man das wirklich beherrscht, dann kann man schlampig sein, dann kann man scherze damit machen, dann kann man sich was erlauben. [...] man muß wissen, wie die regel ist. [...] man kann ganz schuldig, mit absicht, mit hohn und spott, oder mit häme [einen falschen reim verwenden], aber das merkt man dann. Er muß gewollt sein, wenn etwas falsch ist. dann ist es eine verfremdung. aber vorerst muß ich wissen, wie es wirklich geht. formen sind einfach da, die darf ich nicht völlig unschuldigerweise verletzen. (Artmann 1995, 13)

In diesem bemerkenswerten Bekenntnis, das essentiell eine Aporie der Form ist, zeigt sich ein weiterer Aspekt von Artmann Proteanismus. Es ist der Hang zum Fundamentalismus, der jeden proteischen Menschen in seinem Streben nach Form bisweilen befällt. Laut Lifton benötigen und bedingen Proteanismus und Fundamentalismus einander (vgl. Lifton 1993, 160). Indem der Autor hier umfassende Kenntnisse der dichterischen Form zur Voraussetzung der ästhetischen Arbeit mit Form, das heißt der lubrizierenden Veränderung der Form macht, wird er zum temporären Fundamentalisten. In diesem Bekenntnis der proteischen Autorschaft zeigt sich auch der Unterschied zwischen dem poetischen Akt, der im Prinzip jedem passieren kann, der nur ein bisschen in dieser Richtung sensibilisiert ist, und dem dichterischen Akt, der Wissen und Bewusstsein verlangt.

Was das Thema des proteischen Spotts oder der Ironie betrifft, so haben wir hier den Beleg, dass Artmann diese Techniken kalkuliert einsetzt, um die Verfremdungserfahrung zu verbalisieren. Lifton stellt fest, dass das Absurde und mitunter Grotteske ebenfalls eine Strategie des proteischen Ichs sind, deren Ziel es ist, das Gleichgewicht zwischen Innen und Außen wieder herzustellen. Bei Artmann nimmt das Absurde und Grotteske ebenfalls viel Platz im Werk ein, wie ich seinerzeit in meiner Diplomarbeit ausführlich belegt habe<sup>171</sup>. Es scheint, als ob die alogische Geste, wie sie P. Pabisch beschrieben hat, unmittelbar mit dem proteischen Bedürfnis der *lubrication* zusammenhängt. Wie, das wird im Folgenden näher erklärt.

### **7.1 Ich-Spaltung und Schwarzer Humor**

Laut Robert Lifton ist die Auffassung des proteischen Menschen, dass die Außenwelt nicht mit seiner Innenwelt zusammenpasst. Der Effekt ist ein Gefühl der Surrealität, das durch nichts besser ausgedrückt werden kann, als durch ein so genanntes Interferenzsystem („*system of interferences*“, Lifton 1993, 97), ein System des Zwischenfunkens. Dieses Interferenzsystem bringt in der Literatur des proteischen Autors die Außenwelt, in der das Ich operiert, mit seiner Innenwelt zusammen, in der dieses Ich mehrere Ausprägungen hat, die verschiedenen Gesetzen gehorchen. Der Witz als Basis der satirischen und ironischen Phänomene entsteht als kognitives Spiel zwischen den einzelnen Ich-Ausprägungen, die seit Sigmund Freud als Quelle der sogenannten ‚Freudschen Versprecher‘ bekannt sind<sup>172</sup>.

In Kap. II war bereits die Rede von einer Zuordnung des Freudschen Es zum Erzähler und zur auktorialen Selbstrepräsentation im Text. Durch Freuds ausführliche

---

<sup>171</sup> Vgl. Kunzelmann, H. (2001): Das Grotteske bei H.C. Artmann. Diplomarbeit. Wien

<sup>172</sup> Vgl. Freud, S. (1978): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a. M.: Fischer, 146ff

Untersuchung des psychologischen Ursprungs und der Technik des Witzes und durch die bereitwillige Aufnahme dieser Theorien durch die Surrealisten, die wiederum Artmann anleiteten, ist hier eine Verbindung zwischen dem fragmentierten Ich, wie es dem proteischen Konzept zu Grunde liegt, und dem Witz gegeben. Es ist André Breton, der in seiner *Anthologie des Schwarzen Humors*<sup>173</sup> einen Autor bespricht, der H.C. Artmann nahe steht – Alfred Jarry, dessen surreales Stück *Ubu Roi* Artmann in den Wiener Dialekt transponiert hat, was Elisabeth Parth näher untersucht hat<sup>174</sup>. Laut Breton ist König Ubu eine Figur, in der sich Freuds Prototypen *Ich*, *Es* und *Über-Ich* streiten und Breton definiert Humor im Zusammenhang mit dieser literarisierten innersubjektiven Auseinandersetzung wie folgt, wobei er die Freudsche Ordnung verändert: „*Läßt man gelten, dass der Humor eine Erwidernng des mit dem Über-Ich verbundenen Lustprinzips [sic! Anm.: offenbar handelt es sich hier um eine Fehlinterpretation von Freuds Über-Ich-Kategorie] auf das dem Ich verbundenen Realitätsprinzip darstellt, wenn dieses Ich in eine zu missliche Lage gerät, dann wird man in der Gestalt des Ubu unschwer die [...] Verkörperung des Nietzschechen-Freudschen Es erblicken, das die Gesamtheit der [...] verdrängten Kräfte bezeichnet, von denen das Ich nur die gerade zulässige, ganz der Vorsicht gehorchende Emanation ist .]*“ (ebda, 339) Das Es, so Breton, ist „*völlig amoralisch[...]*“ (ebda, 340), es überdeckt Ich und Über-Ich, dem Breton schließlich doch seinen ursprünglichen „*hypermoralische[n]*“ (ebda) Charakter zugesteht. Das Es gelangt „*zur höchsten Macht [und lässt seinem] Zerstörungstrieb volle Freiheit*“ (ebda), was für Breton die Basis des Schwarzen Humors ist.

---

<sup>173</sup> Breton, A.(1971): *Anthologie des Schwarzen Humors*. Hamburg: Rogner & Bernhard. - Die Anthologie ist erstmals 1940 (im selben Jahr wie Freuds Studie zum Witz), danach in überarbeiteten Auflagen 1945 und 1950 erschienen.

<sup>174</sup> Parth, E.: H. C. Artmann – Dichter und Übersetzer. *König Ubu*, die Wiener Fassung des *Ubu Roi* von Alfred Jarry. In: Schuster 2010, 97-146



Der Autor dieser Auseinandersetzung mit sich selbst, „*gibt sich am Rande des Werkes zu erkennen; der Requisiteur [...]*“ (ebda, 339).

Der Humor eines Autors ist als eine Reaktion auf unliebsame Erfahrungen des realitätsnahen Ichs zu sehen. Dies deckt sich mit den Ursprüngen des Proteanismus, der bekanntlich eine Reaktion auf Traumatisches ist. Pierre Piob zufolge muss Humor in der Lage sein, „*das Nichts in Gelächter auf[zu]lösen*“ (zit.n. ebda, 13). Eine existenzielle Färbung ist bereits deutlich zu bemerken. Das surrealistische Gelächter wird beim proteischen Menschen zur „*mockery and self-mockery*“ (Lifton 1993, 94), das heißt zu Spott, Satire, Farce und Selbstironie. Es ist ein Lachen mit einem Zweck und mit einer Ursache. Es provoziert und es befreit.

Anhand eines exemplarischen Textes stellt Breton hier das surreale Autor-Ich und seine Innenwelt vor. Eine Verbindung zwischen *Ubu Roi* und seinem Schöpfer Alfred Jarry, dem surrealistischen Humor, wie ihn Breton definiert, und Artmann birgt spannende Ansatzpunkte für die Betrachtung der Ursprünge einer proteischen Autorschaft, deren narrative Basis auch die innerlich aufgelöste und nach außen hin behauptete auktoriale Einheit ist. Denn Bretons Definition von Humor klingt in Robert Liftons Beschreibung der proteischen Widerstandskraft an, die in einer Ich-Fragmentierung ihren Ausweg findet. Die Engführung der psychoanalytischen Trennung von Ich, Es und Über-Ich und Artmanns erzähltheoretischer Trennung von Artmann, der realen Person, Artmann-als Erzähler und Artmann als Name im Text hat viel mit dieser proteischen Ich-Desintegration zu tun. Und es scheint, als ob diese proteische Disposition Artmanns eine Ursache der ironischen und satirischen Züge in seinem Werk ist.

Artmann bezeichnet sich selbst als einen „*Erzitter der Pataphysik*“ (zit.n. Schuster 2010, 104) und bezieht sich dabei auf Alfred Jarrys Konzept der so genannten

Pataphysik, einer „*Wissenschaft der imaginären Lösungen*“ (ebda), die die Überwindung alter Ordnungen durch neue propagiert. Die Auflösung der auktorialen Einheit in eine Vielzahl von Ichs (bei Jarry noch in die drei Sparten des Freud'schen Selbst) geschieht unter dem Dach dieser poetischen Pseudo-Wissenschaft. Daher können wir annehmen, dass die konstruierte ästhetische Distanz zwischen Autor, Erzähler und Namensmaske (die Mystifikation) bei Artmann eine Reaktion auf diese Auflösung und damit ein Lösungsversuch bzw. ein Ersatz für die alte Ordnung ist, wie auch immer diese gestaltet sein mag.

Breton, für den Jarry der Prototyp des surrealistischen Humoristen ist, weist darauf hin, dass Jarry in seinem Werk, das Artmann so interessiert hat, eine Dimension des Monströsen aufzeigt, die unmittelbar auf die Übermacht des Es zurückzuführen ist (vgl. ebda, 126) und die Jarry in seine Persönlichkeit integriert haben soll (s. Breton 1971, 339: „*nach der ersten Uraufführung des »Ubu Roi« soll Jarry begonnen haben, sich mit seiner Schöpfung um jeden Preis zu identifizieren [.]*“).

Wie bei Artmann öffnen sich die Grenzen der Fiktion in die Realität hin. König Ubu und Artmanns Kasper/l-Figuren, etwa aus *die ausnehmend schönen lieder des edlen caspar oder gemeinhin hans wurstel genannt* (SG, 105) oder auch aus den Punch & Judy-Stücken der Sammlung *ein engel hilft mir frühaufliegen*, sind aus einem Guss, wobei sich die psychoanalytische Ebene mit der narrativ theoretischen Ebene verbindet. Aus dieser Perspektive lässt sich das Verhältnis Autor-Ich und Text im Sinne Bretons aufschlüsseln. Der Sexualtrieb – das Es – lenkt Wünsche und Absichten (vgl. Schuster 2010, 125). „*Amoralität [regiert] in einem grotesken akausalen Handlungsablauf*“ (ebda) und der Autor ist in seinen Splitterungen, seinen Rollen vertreten.

Abgesehen davon, dass hier ein proteisches Moralverständnis, dessen Basisamoralität früher diskutiert wurde, zum Tragen kommt, wird der Faden der Frage

Foucaults nach dem „Wer spricht?“ mit dem Faden von Genettes Suche nach den para- und epitextuellen Autorspuren und dem der fragmentierten Selbstrepräsentation als Autor-Ich, lyrisches Es und lyrisches Über-Ich zusammengeführt.

Ein Textbeispiel erklärt diese Spaltung der Autorstimme. In den *ausnehmend schöne[n] liedern des edlen caspar* treffen wir auf alle drei dieser Ichs: Das Es steht für das Lustprinzip, wie auch Breton nach anfänglicher Verwirrung befindet. Dieses Prinzip ist einerseits inhaltlich in den anzüglichen Wortspielereien und andererseits in den Aspekten der erotischen Poetologie umgesetzt, die Artmanns Werk trägt (vgl. Ruther: im Druck). Das Über-Ich tritt auf in der Namensmystifikation einer metamorphen, ikonischen Märchenerzählergestalt:

eine schneegans  
hans  
christian  
artmansen  
mit namen  
weist ihm  
richtung  
und weg  
(SG, 135)

Das Autor-Ich aber ist die Figur des „caspar“ selbst:

ich caspar  
[...]  
(SG, 108)

ich lebe selbst  
im manuscript  
[...]  
(ebda, 109)

Diese Caspar-Figur ist als böse ausgewiesen und peilt die Verführung eines bereits vergebenen Mädchens namens „*antonia*“ (vgl. ebda 117) an. Angeleitet durch nichts als „*wollust*“ (ebda, 128) ist Caspar das Paradebeispiel für den „*mißbrauch der*

*lasterhaftigkeit*“ (ebda, 113), wie es der Titel der Sammlung deutlich ironisch expliziert. Gleichzeitig bringt Artmann den wollüstigen Autor und Leser mit ein, indem er die Caspar-Figur zu einem intertextuellen Echo anderer Hanswurstfiguren im Werk werden lässt, die meist mit dem Schöpfer, Abenteurer und Dichter enggeführt werden. Das Autor-Ich in seiner Triebhaftigkeit ist mit dem zum Es gewordenen Ich im *Ubu roi* zu vergleichen. Es hat Beispielfunktion und wird vom Erzähler-Über-Ich mit kurzer, schmerzhafter Selbsterkenntnis gestraft. Laut Freud ist das Über-Ich der Ursprung der moralischen Reflexion. Die Selbsterkenntnis des triebhaften Ichs führt unweigerlich zu einer Annihilation des lyrischen, triebhaften Ich, das dem Es die Überhand gelassen hat, durch das Über-Ich:

[der mond] scheint mir  
ins angesicht  
er nennet mich  
den bösewicht nur  
[...]  
mir wird so weh..  
stirb hin  
[...]  
einen caspar  
gibt es nimmermehr...  
(SG, 109)

Aber das widerspenstige, triebhafte Es (im Sinne der proteischen Unzerstörbarkeit) taucht nichtsdestotrotz wieder auf und versichert sich ironisch seiner Amoralität. Caspar gibt einer Bettlerin Geld und verkehrt das moralische Prinzip der Nächstenliebe und Großzügigkeit zu etwas Nachteiligem für das Individuum:

jedesmal  
wenn ich was  
gutes tu  
stürzt mir  
ein mächtiger  
zacken aus dem hut

und versehrt..  
mein Knie..  
(ebda, 141)

Das *kleine[...] handbuch zum mißbrauch der lasterhaftigkeit* endet schließlich mit einer deutlichen Verlagerung auf den Caspar-Diskurs und damit den Diskurs des subversiv attraktiv Bösen, das immer auch eine Komponente des Artmannschen schwarzen Humors ist. Antonien wird in Anklängen an die biblische Gottesanrufung, einem mehrmals wiederholten „*hosannah hosannah*“ (ebda, 143), drängend von einem zunehmend vereinsamenden, dennoch intensiver werdenden lyrischen Ich, das nun eigentlich als lyrisches Es zu bezeichnen ist angesprochen:

antonia  
siehst du mich  
am bildschirm?  
(SG, 143)

Die Zeilen suggerieren Distanz vom Liebesobjekt, aber auch Distanz von sich selbst in einem Verschwinden in nördlichen Gefilden zu den „*finnen/esten/letten*“ (ebda, 144) und in der Reduktion zu einem Simulakrum auf dem Bildschirm im Sinne Baudrillards<sup>175</sup>.

Diese psychologisierende Lesart des fragmentierten lyrischen Ich bei Artmann ist als Anregung zu verstehen, die polyphone Grundstruktur seiner Texte von der Seite einer geteilten Autor-Stimme her aufzurollen. Die diegetische Aufspaltung in Autor-Ich, lyrisches Es und lyrisches Über-Ich, die bei Artmann prominent im Werk zu finden ist, kann in Form der folgenden Formel festgehalten werden:

---

<sup>175</sup> Jean Baudrillard definiert das Simulakrum ursprünglich als eine „Kopie ohne Original“ (Nünning 1998, 490) und als Begriff für „Repräsentationen und Artefakte, die sich nicht mehr auf Vorbilder, Substanzen, Zwecke und Ideal zurückführen lassen, sondern mit Hilfe von Modellen und Codes Realitätseffekte simulieren und operationalisierbar machen.“ (ebda)

Charakteristik 49: Das proteische Selbst zeigt sich in einem lyrischen Ich, das zwischen Repräsentationen des Ich, Über-Ich und Es<sup>176</sup> oszilliert.

Diese Formel für das Verständnis einer gesplitteten Autorenstimme setzt auf produktionsästhetischer Ebene um, was wirkungsästhetisch bei Artmann als „alogische Geste“ zu finden ist. Der Rezeption wird eine neue Form der literarischen Ich-Repräsentation vorgestellt. In der verwirrenden Vielgestaltigkeit des lyrischen Ichs, das durch seine herkömmliche literaturwissenschaftliche Bezeichnung auf eine autorsubjektive Einheitlichkeit zielt, gelingt Artmann die „alogische Geste“. Er setzt sein poetisches Prinzip zuallererst bei sich selbst, in seiner textlichen Repräsentation ein, in der er die Ich-Defragmentierung walten lässt. Dann weitet er den Einsatzbereich des Alogischen auf die Objektbezüge in seinem Werk, zwischen den Wortbedeutungen und ihren Klängen aus. Peter Pabisch führt aus, wie das Aufeinandertreffen von Logischem und Alogischem, das heißt dem „mit keinem kausalen Maßstab Eichbare[n]“ (Pabisch 1978, 41), bei Artmann eine Reflexion des „verworrene[n], alogische[n] Zustand[es] des menschlichen Lebens und der Welt“ (ebda) ergibt. Er erläutert auch, wie die Qualität der „alogische[n] Schwerelosigkeit [dieser] Dichtung [...] jeder Tragik das „schmöz“ [nimmt].“ (ebda, 93) Wenn einem in einem Traum unter anderem

neun engel ohne pflanzenschutzmittel (GP II, 222)

aus dem aufgeschlitzten Leib kriechen, wie es der 87. Traum in *Grünverschlossene Botschaft* vorsieht, und wenn es im Anschluss daran heißt:

---

<sup>176</sup> Zum Zweck der Unterscheidung soll das proteische Ich, wie es Lifton beschreibt, wenn notwendig als Ich (P) abgekürzt werden, während das Ich aus dem ursprünglichen Freud'schen Modell weiterhin als Ich bezeichnet wird.

Dieser gräuliche Traum ist indessen vollkommen harmlos und bedeutet für den kommenden Morgen eine lustige Nachricht oder eine kleinere Geldsendung oder einen unsichtbaren Spaziergang durch ein Damensonnenbad. (ebda),

dann ist damit deutlich ausgedrückt, worum es Artmann nach Pabisch geht. Die Grausamkeit eines bestialischen Mordes ist nicht nur durch die Gattung, das Traumbuch, sondern auch durch die vielfältigen „*odd combinations*“ relativiert – die „*engel ohne pflanzenschutzmittel*“ allein reizen in ihrer grotesken semantischen Paarung von Religion und Chemie zum Lachen. Der Kontrast zwischen der ausgesprochen harmlosen Traumdeutung und der Brutalität des Traumes ist in seiner Groteskheit ein weiterer humoristischer Faktor.

Das Phänomen der Akausalität ist eng mit Amoralität verbunden, wie zuvor im Zusammenhang mit Jarrys *König Ubu* und Artmanns übersetzende Annäherung an das Stück zu sehen war. Beide wiederum sind Quellen eines Humors, der bei den französischen Surrealisten aus der Auseinandersetzung des Autors mit seinen Trieben, seiner Moralvorstellung und seiner letztendlich machtlosen Position im Leben entspringt. Wenn ein Autor wie Artmann das Akausale, Alogische als Grundzug seines Werks einfügt, dann bereitet er damit auch dem lubrizierenden Humor den Boden. Man kann davon ausgehen, dass ein solches Werk nicht ohne das Lachen auskommt.

Angetrieben wird der Autor von der proteischen Motivation, dem Tragischen im Leben, dem ästhetisch das Erhabene entspricht, ein Gegengewicht in einer euphorischen Leichtigkeit zu geben, die ästhetisch im Kalauer umgesetzt ist. Mit folgender Definition Sigmund Freuds eines „*Mechanismus der humoristischen Lust*“ (Freud 1978, 192) können schließlich die Grundlage der proteischen ausgleichenden lubrizierenden Leichtigkeit und auch Artmanns ästhetische Strategie der „alogischen Geste“ zusammengeführt in den Kontext eines individuellen bzw. auktorialen Wunsches nach Lustgewinn gestellt werden:

In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats [, nämlich die Erzeugung von Lust des Witzes aus erspartem Hemmungsaufwand, die der Komik aus erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand, und die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand,] stammt die Lust von einer Ersparung; alle drei kommen darin überein, dass sie Methoden darstellen, um aus der seelischen Tätigkeit eine Lust wiederzugewinnen, welche eigentlich erst durch die Entwicklung dieser Tätigkeit verlorengegangen ist. Denn die Euphorie, welche wir wir auf diesen Wegen zu erreichen streben, ist nichts als die Stimmung einer Lebenszeit, in welcher wir unsere psychische Arbeit überhaupt mit geringem Aufwand zu bestreiten pflegten, die Stimmung unserer Kindheit, in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen. (ebda, 193)

Für Freud sehnt sich der ‚lustige‘ Mensch nach einem bestimmten Bewusstseinszustand, der dem entspricht, was das proteische Ich als „*place for many places*“ (Lifton 1993, 230), als Zufluchtsort anstrebt und der auch das repräsentiert, was H.C. Artmann „*Sehnsucht, rückwärtsgewendet*“ (GP IV, 127) nennt. Im Aspekt des Humors bzw. in der Dominanz des Alogischen, Unvorhersehbaren, Schwebenden in Artmanns Werk, so kann man zusammenfassend sagen, sind alle ästhetischen Strategien zusammengeführt, die zum großen Ausdruck dieser romantischen Sehnsucht beitragen und die ihn zu einem proteischen Autor machen.

Das nächste und letzte Kapitel dieser Arbeit erläutert nun, was ein Modell eines proteischen Autortypus für die Artmannforschung bedeuten kann und wie es auszusehen hat.



## V. FAZIT

### 1. METHODISCHE MOTIVATION

H.C. Artmann ist ein Autor, dessen auktoriale Haltung die Rezeption und die Wissenschaft gleichermaßen herausfordert wie sein Werk. Bei diesem Dichter, der in der österreichischen Literaturgeschichte eine Position inne hat, in der er zugleich eine Autorität darstellt und sich dieser eigentümlich verwehrt, war die Frage nach dem Einfluss des Autors auf Form und Semantik seines Werks immer tabu. Es wurde nicht bezweifelt, dass die Haltung Artmanns seinen Texten eine zusätzliche, wichtige Dimension verleiht, aber es wurde auch nicht bezweifelt, dass jede analytische Arbeit daran der Strahlkraft und Faszination an den Texten abträglich wäre. Die Germanistik in ihrem Streben nach Trennschärfe und Kontextualisierung war für Artmann der erklärte Gegner seiner Berufung. Keiner seiner bevorzugten kritischen Betrachtern seines Wirkens, namentlich sei hier vor allem Klaus Reichert genannt, war Germanist. Die „*Intellektualitätsabsenz*“ (Schuster 2008, 237) und die demonstrative Widerborstigkeit Artmanns gegenüber einer programmatischen Verortung zeigten Wirkung und die Abwesenheit einer ausformulierten Poetologie tat ihr übriges zum Rückzug der Wissenschaft aus dem Bereich der psychologischen Kontextanalyse von Werk und Autor. Martin A. Hainz erläutert das Problem und zitiert dabei Ernst Jandl: „*[Es besteht eine] Lust auf den eigentlichen Artmann. Nicht ihn, sondern sein Werk gründlich erarbeitend wäre letztlich über Textcorpus und Verfasser mehr zu erfahren. [...] Jede Annäherung an den Dichter unter Verkennung des Poetischen in seiner Lebensgestaltung führte dagegen in die [...] Tautologie – „Artmann als die Formel für Artmann“*“ (Schuster 2010, 256).

In der vorliegenden Arbeit halte ich mich jedoch an einen Satz des Psychiaters und Dichters Walter Vogt: „[Es gibt] so etwas wie eine geisteswissenschaftliche Unschärferelation: entweder eine Wissenschaft ist exakt, oder sie fragt nach dem Sinn“ (Kudszus 1977, 164). Ich gehe davon aus, dass eine semiotische Interpretation der auktorialen Pose Artmanns wesentliche Erkenntnisse zu den Ursachen seines essentiell rhizomatischen Werks, seiner instabilen Autorschaft und der programmatischen Unstetigkeit in Werk und Autorgebärde bringen kann. Der Problematik eines solchen, in die methodische Unschärfe spielenden Ansatzes habe ich zu begegnen versucht, indem ich meine Befunde zur auktorialen Befindlichkeit jeweils mit Textbeispielen belegt habe.

Artmanns Werk, das Fehlen einer klaren Poetik sowie seine Haltung gegenüber dem literarischen Feld weisen zahlreiche Signale dafür auf, dass die Dichterpose den Diskurs über ihn dominiert. Insofern ist die Analyse des Autor-Ichs in seiner Gestalt und Befindlichkeit der Weg zu einem besseren Verständnis der Produktionsbedingungen, seiner Poetik und letztendlich seiner Wirkung. Der Kern jeder Identität, individuell oder kollektiv, ist das Selbstbewusstsein. Jedes Ereignis, das das Selbstbewusstsein zum ersten Mal nachhaltig erschüttert, bleibt in die Ich-Erfahrung eingeschrieben und prägt dessen Handlungen (Akte) und Charakter. Klaus Reicherts Bemerkung, dass „das gute alte lyrische Ich [bei Artmann immer] in Anführungszeichen“ (SG, 751) stünde, untermauert meine Analyse der Bedeutung und Ursache dieser Anführungszeichen, wenn man so will. Auch die Tatsache, dass in Artmanns Werk der Charakter kein auf den Menschen beschränktes Phänomen ist (vgl. „der regen ist ein mann von charakter“, GP II, 105), signalisiert eine im Werk thematisierte, metamorphe Auffassung des Autors von der menschlichen Existenz. Die ästhetischen Implikationen dieser Auffassung betreffen die narrative, die formale und

die phänomenologische Struktur des Werks zentral und ihre Untersuchung muss durch einen theoretischen Ansatz vereinheitlicht werden, der sich im Grenzbereich von Realität und Fiktion ansiedeln lässt.

Robert Liftons Theorie vom proteischen Menschen kommt diesem Anspruch nach. Mithilfe seines Konzepts eines postmodernen Ichs, das seine Erfahrung und Erschütterung produktiv in einer Neukonstitution seines gesellschaftlichen Kontexts und seines Selbstverständnisses als ein vielfältiges, Rollen spielendes Ich umsetzt, können in besagtem Grenzbereich Charakteristiken einer neuen Form von Autorschaft extrapoliert werden, die zum Phänotyp des proteischen Autors führen.

## **2. ERGEBNISSE ZU ARTMANNS PROTEISCHER AUTORSCHAFT**

In den vier Kapiteln dieser Arbeit wurden zwei Anliegen verfolgt. Zum einen wurden mögliche Ursachen von H.C. Artmanns Verweigerung selbstreflexiver Äußerungen ermittelt und der Zusammenhang zwischen dieser Verweigerung und der rhizomatischen Struktur der Texte und der Autorgebärde hergestellt. Zum anderen sind während dieser Untersuchung die Eigenschaften aufgezeigt worden, die das Werk und die Pose eines proteischen Autors charakterisieren. Im Anhang befindet sich eine nach theoretischen Nutzbereichen geordnete Aufzählung all dieser Charakteristiken auf einen Blick. Obwohl die Charakteristiken aus der direkten Auseinandersetzung mit Artmann entstanden sind, sind sie dennoch bewusst allgemein gehalten, um die Identifikation mit anderen Autoren zu erleichtern.

Das Phänomen des proteischen Autors ist nicht auf nationale Literaturen oder Sprachen beschränkt. Auch kann sein Auftreten nicht zeitlich präzise abgegrenzt werden, was die einschränkende Typologisierung fast unmöglich macht. Es wird lediglich mit der Entwicklung eines modernen Ich-Bewusstseins in Verbindung gesetzt

werden können, das hier und da auch schon vor der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert manifest wurde. Ich habe zudem bewusst auf eine feste begriffliche Bindung dieser Autortendenz an bestimmte Gattungen verzichtet, da die Tendenz zum Fragment und zur kleinen Form sowohl Prosatexte, als auch dramatische Werke und Lyrik betrifft.

Wichtig ist, dass prinzipiell zwischen einem proteischen Autor und dem Thema des proteischen Ichs in der Literatur unterschieden werden muss. Nicht jeder Text, der ein Ich dieser Gestalt beinhaltet, ist auch von einem proteischen Autor geschrieben worden.

Der wesentlichste Charakterzug eines proteischen Autors ist sein Spiel mit der eigenen Identität im Text. Dieses proteische Rollenspiel ist mehr als die Präsentation verschiedener Perspektiven durch Figuren und mehr als die Ausgestaltung von Rollen in episch breiteren Texten, die letztlich doch wieder als gedankliche Konstrukte einer einzigen Person oder eines omnipotenten Erzählers zu erkennen sind. Es ist ein Textgrenzen überschreitendes Maskenspiel, das den Rezeptionsprozess, während er in vollem Gange ist, aus der Fiktion in die Realität hinüberleitet. Der proteische Autor begreift Fiktion und Realität – anders als der Standard-Leser – nicht als getrennte Sphären. In seinem Werk setzt er seine alternative Existenz durch. Dazu bedarf er neben der Mitwirkung der Leserschaft und des Marktes auch die der Kritik und wohl auch der Wissenschaft.

Der proteische Autor macht sich programmatisch nichts aus Kategorien und Zuschreibungen – er entwickelt eigene Raster, ...oder „*Skelette*“, wie Artmann sie nennt. Für ihn lauern Kategorisierungen überall – in der Rezeption durch die bürgerliche Gesellschaft und ihre Autoritäten, in der engen Zusammenarbeit mit anderen Autoren in ästhetischen Gruppen, in Beziehungen zu Kollegen und Freunden,

in privaten Beziehungen und letztlich in der Beziehung zum Leser. So stellt er Distanz her, sobald er die Nähe etabliert hat. Er erreicht die Distanz durch persönlichen Einsatz und im Werk durch ein Versteckspiel des Ichs.

Verortung bedeutet Verankerung des Reisenden, in all seiner intertextuellen, motivisch romantischen und surrealistischen Pracht. Verankerung bedeutet persönliche Stasis und hat die Zerstörung des utopischen Existenzwunsches des Ich (P) und seiner Poetik des unendlich Möglichen zur Folge. Das spatiale Element, die Raumgewinnung durch Reisen und Beziehungswechsel, wird in dieser Poetik zur impulsiven Voraussetzung der auktorialen Freiheit, die Rolle zu ändern. Artmann sagt:

Reisen bedeutet für mich nicht Fortbewegung, sondern wohnen dort, wo ich vorbeifahre, Sichtbares aufnehmen und mit diesem Sichtbaren mein eigenes Gesicht verändern. (BO, 375)

Der proteische Autor ist auf Heimatsuche, das ist direkt oder indirekt im Werk thematisiert. Er sucht Halt im Potenzial der Sprache zur narrativen Gestaltung, seine Beobachtungen sind

handfest und sich berufend auf die groben Tatsachen. (ebda, 374)

Das dislozierte Ich des Autors in seiner Lebenspraxis sucht die Möglichkeit der der Ortung im Wort. Die Aneinanderreihung von Worten, ihrem Klang und ihrer semantischen Wirkung entsprechend,

trägt in sich ein Moment des Surrealen und gleichzeitig eine augenblickshafte Erscheinung des Willens und der Selbstbehauptung, die das [...] isolierte Wort hineinstellt in eine umgreifende Erfahrung. (ebda)

Der proteische Autor ist auf der Suche nach dem Anschluss an die größeren Zusammenhänge in der menschlichen Existenz. Wenn man weiß, dass Artmann die Wörter als Werkzeug und Trennwand zwischen seinem ursprünglichen Selbst und der Welt einsetzt, dann wird klar, dass jedes Wort, das mit einem anderen kombiniert wird oder alleine wirkt, ein Schritt zurück in Richtung einer „umgreifenden“ Welterfahrung

ist. Als proteischer Autor gilt für ihn nur der „*augenblickshaft*“ erscheinende Wille und die fragmentiert und in Wortkombinationen transponierte „*Selbstbehauptung*“. Dieser Autor bedarf der Sprache, um seinen Zustand der stets drohenden Ich-Auflösung zu kompensieren und ihm durch die Formbarkeit der Sprache vorzubeugen.

Es ist gezeigt worden, dass die drohende Ich-Auflösung des Autors mit den ungünstigen oder verstörenden sozialen oder ökonomischen Bedingungen zum Zeitpunkt des beginnenden Selbstverständnisses als Autor zusammenhängt. Ein Weltkrieg, wie im Fall Artmanns, mag hierbei die deutlichste Rolle spielen, wobei der Grad der Todesgefahr und des Traumas eine direkte Auswirkung auf den Grad des zersplitterten Autor-Ichs und der auktorialen Unzuverlässigkeit haben mag. Narrative und formale Inkohärenz und Ich-Fragmentierung stehen ebenfalls in direktem Zusammenhang. (Lifton bezieht sich in seiner Studie vor allem auf den Zweiten Weltkrieg und Kriege, die danach stattgefunden haben, schließt aber nicht aus, dass jeder Krieg potenziell Verstörung auslösen kann.)

Auch in der Frage der Wirklichkeitsabbildung, das heißt des realistischen Gehalts eines Werks, kommt der proteische Ich-Zustand zum Tragen. Ein proteischer Autor nimmt Abstand von der Darstellung von Totalität. Artmann dazu:

Mein Ehrgeiz [geht] auch nicht dahin [...], in einem >klassischen< Romanwerk ein geschlossenes und schlüssiges Dasein vorzugeben. (ebda, 375)

Der proteische Autor will es nicht, weil er es nicht kann. Seine Lebenserfahrung beinhaltet den Aspekt der Schlüssigkeit nicht, zu verstörend und destabilisierend waren die Ereignisse. Schlüssigkeit bedeutet vieles, dem der proteische Autor ablehnend gegenübersteht: Eindeutigkeit, fehlende Ambivalenz und nicht zuletzt einen zu Ende gegangenen Weg, vor dem er sich geradezu ängstigt. Die menschliche Existenz folgt dem Prinzip des symbolisierenden Ich, so Lifton (vgl. Lifton 1993, 29). Durch die Fähigkeit, Erfahrung in Symbole zu überführen und *vice versa*, ist dem Ich die

Möglichkeit gegeben, viele falsche Dichotomien in dieser Erfahrung aufzulösen; so werden etwa Leben und Tod in einem Symbolsystem leichter ertragbar. Der proteische Autor empfindet dementsprechend in der Totalität der Schlüssigkeit ein Ende bzw. den Tod symbolisiert, dem er ausweichen will.

Der Tod ist ein Schlüsselaspekt im Zusammenhang mit der proteischen Autorschaft. Er ist das Symbol ultimativer Machtlosigkeit. So strebt der proteische Autor danach, seine Machtlosigkeit über die Sprachmacht, den appellativen Charakter seiner sprachlichen Konstruktionen, aber auch über die Bildhaftigkeit der Sprache selbst zu kompensieren. Verwandlung ist Macht, das thematisiert der Autor oft genug, etwa im Traum Nr. 63 in *Grünverschlossene Botschaft*, wo dem Träumer die Rolle eines sich von einem Vogel in eine kannibalische Hexe Verwandeln suggeriert wird, die zur Realisierung eines ursprünglich geträumten Geldgewinns führt (vgl. GP II, 213). Wenn Artmann von sich behauptet, ein „*literarischer Sadist*“ (Hofmann 2001, 21) zu sein, dann gibt er diesem proteischen Drängen zur Macht auf poetologischer Ebene nach (Sadismus ist laut Erich Fromm „*die Verwandlung der Ohnmacht in das Erlebnis der Allmacht*“<sup>177</sup>). Doch die Wörter lassen sich nicht immer schänden, ihnen wohnt eine eigene Kraft inne, über die der Autor nicht gebieten kann:

Worte [...] üben Magie, die über mich hinweggeht[,] ich setze vielmehr Worte in Szene und sie treiben ihre eigene Choreographie. (BO, 376)

In dieser hier von Artmann skizzierten produktionsästhetischen Erfahrung manifestiert sich das proteische Gesetz von Gewicht und Gegengewicht (*poise and equipoise*). Wie überhaupt Artmanns Autorschaft auf Gegensatzpaaren und Widersprüchen, Paradoxien und Dichotomien beruht. Das haben diese Arbeit und die Artmannforschung hinreichend belegt.

---

<sup>177</sup> Fromm, E. (1974): *Anatomie der menschlichen Destruktivität*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 263

Der dahingehend vielleicht deutlichste Gegensatz in Artmanns Autorschaft ist der von Melancholie und Humor, oder, wenn man sich auf Inhaltliches bezieht, Zartheit und Grausamkeit, Idyll und Grotteske, Heiterkeit und Brutalität. Proteisches Agieren nach dem Prinzip von *poise and equipoise* ist hier das übergeordnete Prinzip. Auch formal setzt es sich durch in den narrativ kohärenten Abenteuerfantasien, wie zum Beispiel *Die Jagd nach Dr. U*, den Schauerromanen oder den Mythen-Neuschöpfungen *Mein Erbteil von Vater und Mutter* im Gegensatz zu etwa der hermetischen Lyrik auf vielen Strecken. Nie verliert der proteische Autor das Gleichgewicht aus den Augen. Eine gattungsübergreifende synchrone Textanalyse würde zu Tage fördern, dass die Hermetik der lyrischen Sprache, die das Hauptspielfeld des proteischen Rollenspiels ist, durch die semantische Zugänglichkeit der Prosa ausgeglichen wird.

Der Humor des proteischen Autors nimmt oft die Form des Kalauers an. Er ist in seiner Unverbindlichkeit das Gegengewicht zur bedrohlichen Ich-Desintegration der proteischen Autorexistenz und auf Textebene das Mittel zur demonstrativen Auflösung jeder Verbundenheit mit ästhetisch hegemonialen Autoritäten und zugleich Signal des Überraschungs- und Veränderungswillens desselben. Langeweile, das Resultat fehlenden Humors, und das *Establishment* sind eins für den proteischen Autor. So ist das Festgeschrieben-Sein auf eine Identität ebenfalls langweilig. Der Autor fordert:

Ich möchte gerne das Opfer höchst bizarrer Verwechslungen werden. Eines abends für Artmann gehalten werden und dabei König Arthus sein[.] Ein Januskopf ist schon etwas wert. (GP II, 18)

Der Weg dorthin führt über den Überraschungsgehalt der Wortkombinationen und die oft offenbar werdende ironische implizite Aufforderung an den Leser zur Nachfolge auf dem Weg.



Aneinandergereihte Wörter sind für den proteischen Autor die Basis aller existenziellen Veränderung. Die Schlüssel dazu sind beim proteischen Autor Artmann im Kleinen zu finden, zum Beispiel in Wendungen wie

and so on and so on on danse on ... (ebda, 27).

Die prinzipielle Regieanweisung für seine Wortinszenierungen ist eine Suche, die in der folgenden Frage Ausdruck findet:

Was gibt mir die vokabel [...]? (ebda, 83)

*Pars pro toto* steht der Begriff der Vokabel hier für die Sprache in ihrer pragmatischen wie in ihrer repräsentativen Funktion. Die Antwort auf die Frage ist: eine Lösung, wenn auch nur temporär. Der proteische Autor ist „*Pataphysiker*“, wie Alfred Jarry. Er sucht nach einer Lebensalternative durch die Urbarmachung der Repräsentationsfunktion der Sprache, weil er spürt, dass das größte Potenzial zur Veränderung im auktorialen Selbstverständnis liegt.

### **3. ZUM UNMITTELBAREN NUTZEN DER TYPOLOGIE FÜR DIE ARTMANNFORSCHUNG**

Erstes Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, einen Weg zu einem neuen Verständnis von H.C. Artmanns auktorialer Pose zu eröffnen. Zugleich sollte auch die Grundlage für eine Autortypologie geschaffen werden, die im Zusammenhang mit anderen AutorInnen anwendbar ist. Im Kontrast zur herrschenden Meinung, Artmanns Werk wäre lediglich in weitgehender Umgehung der Person zu interpretieren, habe ich versucht, zwischen den Extremen apologetischer und apothetischer Ansätze und im Sinne einer textorientierten, semiotischen Analyse einen Zugang zur Frage „*Wer spricht?*“ bei Artmann zu finden.

Das Ergebnis ist die Charakterisierung einer Autorschaft, die sich zwischen Werkfülle und Theorieverweigerung entfalten kann, weil sie sich von einer schlüssigen

Erzählerhaltung und damit von Signalen ihrer realen Existenz distanziert. Ich habe Möglichkeiten aufgezeigt, wie man diese Distanzierung über den Text aufschlüsseln und in direkte Beziehung mit der psychosozialen Befindlichkeit des Autors setzen kann.

Für die Position H.C. Artmanns in der Literaturgeschichte bringt meine Lesart seiner Autorschaft die Bestätigung seiner Bedeutung als Initiator. Der Proteanismus, so lautet eine These, die noch durch weitere Untersuchungen zu stützen sein wird, wird erst als postmodernes Phänomen wirklich virulent, obwohl seine Anlagen in der modernen menschlichen Befindlichkeit zu suchen sind. Artmanns Proteanismus erklärt das Paradox seiner produktionsästhetischen Rückwärtsgewandtheit bei einer gleichzeitigen wirkungsästhetischen Progressivität, die ihresgleichen sucht. Seine proteische Prägung ist auch der Grund dafür, dass er als Außenseiter gleichzeitig den stark integrativen Status auf dem Feld haben konnte, den er hatte.

Der Proteanismus Artmanns erklärt schließlich auch die Unschärfe zwischen dem Dichter- und Abenteuererhabitus, der nicht nur die Poetologie dieses Autors, sondern auch sein Weltbild wesentlich prägt. Die Unschärfe ist das Resultat proteischer Skepsis an starren Strukturen und Verbindungen und zieht sich durch alle Bereiche seiner auktorialen Repräsentation. Sie macht Artmanns widersprüchliche politische Widerstandshaltung gegen links und rechts verständlich sowie die Tatsache, dass die revolutionäre Pose der frühen Zeit nicht in engagierter Literatur umgesetzt worden war. Die Unschärfe erklärt letztlich auch, wie sich Artmann mit Überzeugung als „*surrealer* [, *abstrakter*] *Romantiker*“ (Hofmann 2001, 17) bezeichnen und sich zugleich von den federführenden Ästheten der beiden Bewegungen deutlich distanzieren konnte. Schließlich lässt sie es auch plausibel erscheinen, warum Artmann es auf die Verquickung so vieler ästhetisch konträrer Epochen, Stile und Gattungen anlegte und sich ein historisches Bewusstsein bei gleichzeitiger Geschichtslosigkeit zusprach.

Die proteische Autorschaft erschließt sich aus der Betrachtung der gegenseitigen Beeinflussung von Leben und Werk. Meine Charakteristiken stellen nur die Basis der Beschreibung einer solchen auktorialen Prägung dar und es gibt gewiss eine Zahl von Bezügen zwischen Textgestalt und Autorverhalten bzw. zwischen Rezeption und Autorverhalten, die ich nicht beleuchtet habe. Insofern ist eine Gültigkeitsprüfung des proteischen Autortypus erst durch eine Anwendung auf andere Autoren, von denen im Anschluss noch zu sprechen ist, zu erhalten.

#### **4. SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBLICK**

In Kap. I wurden die Forderungen Martin A. Hainz' an die neue Artmannforschung aufgelistet (s. Kap I, 12). Er sieht den besten Weg zu einem tieferen Verständnis des Dichters über die Analyse der Defizite in den (Sprach-)Masken. Die Betrachtung des proteischen Elements in der Autorschaft ist genau das: eine Analyse der Ursachen persönlicher, das heißt realhistorischer Defizite, die aus der Maskierung des Autors resultiert, der Auswege und Kompensationsmöglichkeiten für die Defizite sucht.

Auch die Forderung nach der Realiensicherung passt in die Arbeit zur proteischen Autorschaft Artmanns, da dessen Umgang mit Quellen im Kontext der proteischen Prägung als symptomatisch bezeichnet werden kann.

Hainz fordert schließlich die Forschung auf, in einem Status des permanenten Anstrebens zu verharren, um der „*bleibende[n] Unabsehbarkeit*“ (Schuster 2010, 260) des Artmannschen Werks gerecht zu werden. Das Wesen des Proteischen ist, meiner Ansicht nach, die theoretische Entsprechung zu eben dieser Unabsehbarkeit. Der proteische Autor macht sie geradezu zum Programm und existenziellen Prinzip seiner Autorschaft. Das Proteische bringt tatsächlich ein Muster in das Unrubrizierbare ein und erlaubt der Wissenschaft die Spuren, die der Autor legt, in den Kontext zu verlängern, ohne dabei kategorial dogmatisch zu werden.

Zur Zukunft des Modells des proteischen Autors bleibt auch noch einiges zu sagen. Die hier vorgestellten Charakteristiken sind der erste Schritt zu einer Beschreibung eines Autorentyps, von dem noch kein ausgereiftes Modell existiert. In dieser Hinsicht müsste zuallererst folgendes unternommen werden, um überhaupt annähernd einen Modellcharakter zu erhalten:

1. Der theoretische Kontext müsste verortet werden. Autormodelle der Literaturgeschichte werden auf Konstanten und Unterschiede hin untersucht, was sowohl in den Bereich der komparatistischen Imagologie hineinspielt, das heißt in den Bereich der Analyse nationenbezogener Fremd- und Selbstbilder (vgl. Metzler 1998, 232), als auch in den Bereich der Geschichte der Autorpoetiken der Neuzeit selbst. Die synchronen und asynchronen Grenzen des Modells müssen ebenso definiert werden, wie allgemeingültige Basischarakteristiken.
2. Dazu müssen die hier präsentierten Charakteristiken in einem nächsten Schritt über eine Anwendung auf andere Autorschaften zu allgemein gültigeren Thesen über den proteischen Autor verdichtet werden.
3. Schließlich müssten diese Thesen dann in Fallstudien auf ihre Tauglichkeit hin überprüft werden. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang ein Autor, der sich dazu anbietet und zu dem auch H.C. Artmann in gewisser ästhetischer Verwandtschaft steht: Arno Schmidt. Ihn und Artmann verbinden nicht nur biografische Merkmale, wie die Kriegserfahrungen und die Arbeit für die englischsprachigen Besatzungsmächte nach Kriegsende. Auch Werkmerkmale, etwa die Bedeutung des Wortes für beide Autoren (vgl. Schmidts Etym-Theorie<sup>178</sup>), die Dualität von Realität und Fiktion im Text,

---

<sup>178</sup> Martynkewicz, W. (1992): Arno Schmidt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (rm 50484), 120

oder geteilte literarische Affinitäten zu Autoren des Barock oder der Romantik, wie die zu E.A. Poes Werk (vgl. auch Brandt 2001, 27), lassen bei beiden ähnliche persönliche Dispositionen vermuten. In der Pose des Außenseiters und in der demonstrativen Einsamkeit Schmidts finden sich zudem ebenfalls Anklänge an ein auktoriales Rollenverhalten, das im Zusammenhang mit dem Werk proteische Züge aufweisen kann. Eine Betrachtung der Parallelen der beiden Autoren in dieser Hinsicht steht noch aus, brächte jedoch u.a. auch interessante Ergebnisse zur übernationalen Gültigkeit der Idee von der proteischen Autorschaft, wenn man auf eine Trennung von österreichischem und deutschem Produktionskontext besteht.

Letztendlich gäbe es noch die Möglichkeit, den Ansatz zum Proteischen selbst zu erweitern und für den Kontext der literarischen Felder im 21. Jahrhundert zu aktualisieren. In der Nachfolge Robert Liftons hat sich der amerikanische Wirtschaftstrendforscher Jeremy Rifkin mit den Implikationen des proteischen Wesens auf die Weltökonomie beschäftigt. Seine Studie *The Age of Access* (deutscher Titel: *Access. Das Verschwinden des Eigentums*)<sup>179</sup> geht auf die Veränderungen ein, die der Welt im Zusammenhang mit dem proteischen Bewusstsein, das für ihn archetypisch ist, bevorsteht. Die traumatische Erfahrung, die den Proteanismus auslöst, ist dabei zur kollektiven Empfindung eines Durchdrungenwerdens von einer medialisierten und globalisierten Welt geworden (vgl. Rifkin 2000, 250). Besonders im Hinblick auf die Bedeutung der zwischenmenschlichen Vernetzung und dem Bedeutungsverlust des Eigentums zugunsten des Zugangs zu diesen Netzen sieht Rifkin existenzielle Veränderungen. Er prophezeit eine Kultur, in der eine technisch unterstützte Multiplizität der Diskurse besteht und der proteische Mensch für eine globalisierte

---

<sup>179</sup>Rifkin, J. (2000): *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt a. M.: Campus

Hybrid-Kultur verantwortlich zeichnet. Im Hinblick auf die proteische Autorschaft hat diese vor allem Bedeutung, wenn es um neue *Hypertext*-Gattungen wie den *Blog* geht, der nichts anderes als eine multidimensional vernetzte Tagebucheintragung in Fragmentform ist und in kurioser Rückbindung an die orale Erzähltradition steht (vgl. „*Blogging is writing out loud*“, Andrew Sullivan in: *The Atlantic Magazine*. Nov. 2008, 108). In Anlehnung an den Diskursvermittler bei Foucault und Lifton wird der proteische Mensch bei Rifkin als „*gatekeeper*“, als „*Pförtner*“ (Rifkin 2000, 140), zur Zentralfigur einer „*schwerelosen Ökonomie*“ (ebda, 44).

Ohne nun näher auf Rifkins Modell eingehen zu können, sei hier darauf hingewiesen, dass dessen Weiterentwicklung von Liftons Modell zu einer differenzierteren und aktuellen Sicht auf einen proteischen Charakter im allgemeinen soziohistorischen Kontext führt und damit für das proteische Autormodell neue Dimensionen des Verhaltens auf dem literarischen Feld sowie des Umgangs mit Intertextualität im Zeitalter des Computers und mit Gattungsgrenzen öffnet. Rifkin geht außerdem genauer auf die gesellschaftlichen Paradigmenwechsel ein, die den proteischen Menschen nunmehr nicht mehr als Außenseiter und abwegige Existenz, sondern als Zentrum der globalisierten Weltgesellschaft verstehen. Die generelle Aufwertung des Spielethos, die Etablierung der Sprunghaftigkeit als kognitiver Standard und die Verflüssigung der Lebenswelten durch den medialen Einfluss sind nur einige der Veränderungen, die Rifkin für das neue Jahrtausend diagnostiziert. Was dies für ein literarisches Modell wie das, das ich hier angedacht habe, bedeutet, muss späteren Untersuchungen überlassen werden.

Für H.C. Artmanns Status als proteischer Autor in der österreichischen Literatur jedenfalls belegt der Ausblick auf Rifkins Thesen, dass er nicht nur ästhetisch, sondern auch menschlich seiner Zeit um Dekaden voraus war. Der selbsternannte „*Statist mit*

*Sprache*“ (Hofmann 2001, 82) hat sich in seinem Rückzug auf die Rollenhaftigkeit seines Daseins als sensibler literarischer Sensor für Zukünftiges erwiesen, das er durch die Reaktualisierung des Vergangenen meisterhaft paradox zu ergänzen wusste.

## **VI. ANHANG**

### **1. BIBLIOGRAFIE**

#### **1.1 Siglenverzeichnis**

GP, I-IV	Gesammelte Prosa, Band 1-4
SG	Sämtliche Gedichte (2003)
BO	The Best of H. C. Artmann

#### **1.2 Primärliteratur**

**ARTMANN, Hans Carl**

- (1997): Gesammelte Prosa. 4 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz
- (2003): Sämtliche Gedichte. Hrsg. u.m. Nachw.v. Klaus Reichert. Salzburg: Jung & Jung
- (Hrsg.) (1971): Detective Magazine der 13. Salzburg: Residenz
- (1962; 1969): die fahrt zur insel nantucket. Theater. Wien: edition 62. (Nr. 1.) – Neuausg. mit einem Vorwort von Peter O. Chotjewitz. Neuwied/Berlin: Luchterhand
- (Hrsg.) (1995): Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten. Wien: Passagen
- (1964): ARTMANN BRIEF. Mappe mit einer farbigen Lithographie von Wolfgang Bayrle. Bad Homburg: Gulliver-Presse, 1964
- (1966): Drakula Drakula. ein transsylvanisches Abenteuer. Mit 14 Radierungen von Uwe Bremer. Berlin: Rainer.

**BRANDSTETTER, A. (Hrsg.)**(2005): H.C. Artmann. Ich brauch einen Wintermantel etc. Briefe an Herbert Wochinz. Salzburg: Jung & Jung

*JAHRBUCH der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1997.* Göttingen: Wallstein, 1998

**REICHERT, K. (1970) (Hrsg.):** The Best of H. C. Artmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stb 275)



**RÜHM, G.** (Hrsg.) (1967): Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt

### **1.3 Sekundärliteratur**

**ADEL, K.** (1982): Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945. Wien: Braumüller

**ADORNO, T.W.** (1973): Studien zum autoritären Charakter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 (stw 1182)

**ALKER, S.:** »Dieses Büchlein zum Gedenken, möchte ich Meister Artmann schenken«. Über Widmungsexemplare aus der Bibliothek H. C. Artmanns. In: Atze, Böhm 2006, 165-181

**ANDERS, Günther** (1984): Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. München: Beck

**ARENDT, H.** (2006): Über das Böse. Vorlesungen zu Fragen der Ethik. München: Piper

**ASPETSBERGER, F., Frei, N., Lenauer, H.** (Hrsg.) (1984): Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Wien: ÖBV

**ATZE, M.:** »Ein Orphanium für Bücher« Einführung. In: Atze, M., Böhm, H. (Hrsg.) (2006): »Wann ordnest Du Deine Bücher?« Die Bibliothek H. C. Artmann. Wien: Sonderzahl, 8-21

**ATZE, M.:** Der suchende Leser H. C. Artmann und seine Funde. Von golemartigen unglaublichen Buchhandlungen, Prachtantiquariaten und prominenten Provenienzen. In: Atze, Böhm 2006, 118-123

**BACKES, M.** (2001): Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die konkrete Poesie. München: Wilhelm Fink

**BARRIÈRE, H., Eicher, T., Müller, M.** (Hrsg.) (2004): Schuld-Komplexe. Das Werk Alexander Lernet-Holenias im Nachkriegskontext. Oberhausen: Athena (= Österreichische Literatur in Kontexten, Bd. 10)

**BARTHES, R.:** Der Tod des Autors. In: Jannidis, F., Lauer, G., Martinez, M., u.a. (Hrsg.) (2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 185-193

- BARTHES, R.** (1974): Die Lust am Text. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (sv 378)
- BARTHES, R.** (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (ed. Suhrkamp 92)
- BAUER, M.** (1997): Verzeichnis der Schriften H. C. Artmanns von 1950 - 1996 . Wien: Böhlau
- BAUER, W.:** Porträt der Woche. H. C. Artmann (aus: Kleine Zeitung, 24.6.1967, zit.n. Fuchs, Wischenbart 1992, 167)
- BECKER, M.:** Philander contra Laertes? In: Fuchs, Wischenbart 1992, 47-76
- BENJAMIN, W.** (1991): Gesammelte Werke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- BERNHARD, T.** (1967): Verstörung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 1480)
- BIRGFELD, J.:** » ...ein ganz klein wenig zu sehr ins >Antiquierende<<. In: Atze, Böhm 2006, 148-163
- BISINGER, G.** (Hrsg.)(1972): Über H. C. Artmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stb 541)
- BODE, C.** (1988): Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen: Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft ; 43)
- BODINI, V.** (1971): Los poetas surrealistas Españoles. Trad. De Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets Ed. (Cuadernos Infimos; 26)
- BOHN, V.** (1993): Deutsche Literatur seit 1945. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stb 2485)
- BORRMANN, N.** (2004): Orte des Schreckens. München: Atmosphären
- BÖSCHENSTEIN, B., Weigel, S.** (1997): Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stb 3127)
- BOTOND, A.** (Hrsg.) (1970): Über Thomas Bernhard. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (ed suhrkamp 401)
- BOURDIEU, P.** (1999): Die Regeln der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1539)
- BRANDT, L.** (2001): H. C. Artmann. Salzburg, Wien, Frankfurt a. M.: Residenz
- BRANDT, L.** (2001) Film: Momente des Glücks – H. C. Artmann (WDR/Arte 2000, R: Lars Brandt)

- BRETON, A.**(1971): Anthologie des Schwarzen Humors. Hamburg: Rogner & Bernhard
- BRITTNACHER, H. R.** (1994): Ästhetik des Horrors. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp
- BROKS, P.** (2003): Into the Silent Land. London: Atlantic
- BRUNE, C.** (2003): Roland Barthes. Literatursemiotologie und literarisches Schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann
- BUCHER, A.** (1992): die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern: Peter Lang
- BÜRGER, P.** (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (ed. Suhrkamp 727)
- BÜRGER, P.** (1996): Der französische Surrealismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1222)
- BÜRGER, P.** (2000): Ursprung des postmodernen Denkens. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft
- BUSHELL, A.** (2007): Poetry in a provisional State. The Austrian Lyric 1945-1955. Cardiff: University of Wales Press
- Zu Lewis CARROLL: <http://www.guardian.co.uk/world/2001/oct/29/gender.uk/print> (Juli 2010)
- DAHRENDORF, Ralf** (2006, zun. 1959): Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle; 16. Auflage; Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden
- Zu **DDT**: <http://www.nrdc.org/health/pesticides/hcarson.asp> (Juli 2010)
- DELEUZE, G., Guattari, F.** (1977): Rhizom. Berlin: Merve
- DISCHNER, G., Faber, R.** (Hrsg.) (1979): Romantische Utopie – Utopische Romantik. Hildesheim: Gerstenberg
- DONNENBERG, J.** (Hrsg.)(1981): Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. Stuttgart: Akademischer Verlag (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 100)
- DREWS, J.:** Der Churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H. C. Artmanns Prosa. In: Fuchs, Wischenbart 1992, 171-180

- DUDEN.** Das große Fremdwörterbuch (2007): Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. 4., aktualisierte Auflage Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.  
[http://duden-suche.de/suche/artikel.php?shortname=dgw&artikel\\_id=53228&verweis=1](http://duden-suche.de/suche/artikel.php?shortname=dgw&artikel_id=53228&verweis=1)
- EAGLETON, T.** (1993): Ideologie. Eine Einführung. Aus dem Engl. von Anja Tippner. Stuttgart, Weimar: Metzler
- EDER, Th.; Kastberger, K.** (Hrsg.) (2000): Schluss mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Zsolnay (Profile, Bd. 5)
- EISENDLE, H.** (Hrsg.) (1995): Österreich lesen. Texte von Artmann bis Zeemann. Wien: Deuticke
- EWERS, H.H.** (1920): Das Grauen. München: G. Müller
- FEDERMAIER, L.:** Das Alberne und das Erhabene. In: Literatur und Kritik, 331/ 1999, 25-31
- FICHTE, H.:** Lob auf H.C. Artmann. In: Biesinger [!], G., Chotjewitz, P. (Hrsg.) (1966): Der Landgraf zu Campodron. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann. Hamburg: Ramseger, 33-34
- FRANK, S., Lachmann, R., Sasse, S., Schahadat, S., Schramm, C.** (Hrsg.) (2001): Mystifikation – Autorschaft- Original. Tübingen: Gunter Narr Verlag (= Literatur und Anthropologie. Hrsg.v. G. V. Graevenitz, Bd 9)
- FRASER, G.M.** (1976): Flashman at the Charge. From the Flashman Papers 1854-55. London: Pan Books
- FROMM, E.** (1974): Anatomie der menschlichen Destruktivität. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt
- FOUCAULT, M.** (1963): Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt a. M.: Fischer (Fischer Wissenschaft 1480)
- FOUCAULT, M.** (2003): Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Auswahl u. Nachw. Vo. Martin Stingelin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1675)
- FREUD, S.:** Das Unbehagen in der Kultur. In: ders. (1960): Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt a.M.: Fischer (Fischer Bücherei, 47), 90-191
- FREUD, S.** (1978): Der Witz. Frankfurt a. M.: Fischer (Fischer tb 6083)

- FREUND, W.** (1999): Deutsche Phantastik. München: Fink (utb 2091)
- FUCHS, G., Wischenbart, R.** (Hrsg.) (1992): H. C. Artmann. Dossier 3. Graz: Droschl
- Zu Gad **GROSS:** <http://www.newseum.org/scripts/Journalist/Detail.asp?PhotoID=168>  
(07/07/09)
- GAUSS, K.M.:** Kalkulierte Verwirrung. Das Traktat als Roman. - »Das Labyrinth« von Gerhard Roth. In: Neue Zürcher Zeitung, 24.2.2005
- GENETTE, G.**(1989): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M.: Campus (stw 1510)
- GENETTE, G.** (1998): Die Erzählung. München: Fink
- GRABES, H.** (2004): Einführung in die Literatur und Kunst der Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden. Tübingen: A. Francke (UTB 2611)
- GRUBER, R.P.:** HC Artmann: Phallus Phalli Steigern. (aus: Protokolle, 1975/ H.1, zit.n. Fuchs, Wischenbart 1992, 181)
- GSPAN, A.** (1956): Do zacetkov Romantike. Laibach: Slovenska Matica
- HAAS, F., Schlösser, H.; Zeyringer, K.** (2003): Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. Innsbruck: Haymon
- HAFFNER P.:** Die fixe Idee. Carl von Linné und die Rache Gottes. In: NZZ Folio 02/97 [Online-Version:<http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/8a3fff39-6e7d-4eaf-9680-7096f104c0aa.aspx> (01/05/09)]
- HAINZ, M. A.:** H. C. Artmann: Werk – Nachlaß –Wirkung ... und Versäumnis. In: Schuster 2010, 255-279
- HASLINGER, J.** (1987): Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand
- HELL, C.:** Der letzte fahrende Geselle. [Gespräch mit Klaus Reichert]. In: Die Furche, 13.11.1997
- HERMAND, J.** (1994): Geschichte der Germanistik. Reinbek: Rohwolt
- HERMS, U.:** Proteus mit der Chrysantheme. In: Bisinger, G. (Hrsg.)(1972): Über H. C. Artmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stb 541), 62-67

- HESSE, H.,** Isenberg, K. (Hrsg.)(1925): Novalis. Dokumente seines Lebens. Berlin: Fischer (= Merkwürdige Geschichten und Menschen)
- HOFMANN, K.** (2001): H.C. Artmann. Ich bin Abenteurer nicht Dichter. München, Wien: Amalthea
- HOROWITZ, M.** (2001): H. C. Artmann : eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler. Wien: Ueberreuter
- HORSTER, D.** (2009): Ethik. Stuttgart: Reclam (reclam tb 20324)
- HOWARD, E.:** Paramount's 1939 western GERONIMO ... a forgotten movie with a giant legacy. (<http://www.b-westerns.com/geronimo.htm>) (Juli 2010)
- INFORMATIONSMITTEL (IFB)** : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft des Bibliotheks- und Servicezentrums Baden-Württemberg; [http://swbplus.bsz-bw.de/IFB\\_07-1\\_037.htm](http://swbplus.bsz-bw.de/IFB_07-1_037.htm)
- JACOBS, J.-P.:** Verführung zur Poesie oder Kamanda tanzt vor Artmann. In: Atze, Böhm 2006, 205-216
- JOOSS, B.** (1999): Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin: Reimer
- JOYCE, J.** (1986): Ulysses. Ed. by H. W. Gabler. New York: Random House
- KAAR, S.** (1998): Orte der Ortlosigkeit. H.C. Artmanns dramatische Texte im Kontext der Wiener Gruppe. Diss. Wien
- KAAR, S.** (2004): H. C. Artmann. Texte und Materialien zum dramatischen Werk. Wien: Sonderzahl
- KAAR, S.,** Millecker; Ch., Millner A. (2003): Donauweibchen, Dracula und Pocahontas : H. C. Artmanns Mythenspiele. Wien: Ed. Praesens
- KERSCHBAUMER, M.-Th.:** „Für H.C. Artmann“. Literatur & Kritik, Mai 1991, 253/254, 71
- KINSKY-WEINFURTER, G.** (1998): Sturz der Denkmäler. Staat und Hochkultur. Ein Schwarzbuch der Kulturpolitik. Wien: Libro

- KLEINEN, Günter:** Musik als Medium der politischen Bildung. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.) (2005): Aus Politik und Zeitgeschichte. Nr. 11/ 14. März 2005, 35
- KLINGER, C., Müller-Funk, W. (Hrsg.)**(2004): Das Jahrhundert der Avantgarden. München: Fink
- KOLLERITSCH, A., Waldorf, G. (Hrsg.)**(1980): Manuskripte. Zeitschrift für Literatur. Graz: Forum Stadtpark (20. Jahrgang, 67.Heft)
- KOS, W. (1994):** Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag. Wien: Sonderzahl
- KRYSMANSKI, H.J.:** 'Die kommunistische Verschwörung' zum 150. Jubiläum des Kommunistischen Manifests. In: 'Z', 33/1998
- KUDSZUS, W. (Hrsg.) (1977):** Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets. Tübingen: Max Niemeyer. (Deutsche Texte; 45)
- KUNZELMANN, H. (2001):** Das Groteske bei H.C. Artmann, Diplomarbeit, Wien
- KUNZELMANN, H., LIEBSCHER, M.:** Kontinuitäten und Brüche. Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945. (Einleitung). In: Kunzelmann, H., Liebscher, M., Eicher, Th. (Hrsg.) (2006): Kontinuitäten und Brüche. Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945. Oberhausen: Athena (= Österreichische Literatur in Kontexten; Bd 12), 7-20
- KUNZELMANN, H.:** Die »Bibliothek H.C. Artmann« als posthumer Epitext. In: **SCHUSTER, M.- O. (Hrsg.)**(2010): Aufbau wozu: Neues zu H. C. Artmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 227-253
- KUNZELMANN, H.:** »Zuhälter der Wörter«. H. C. Artmanns erotische Poetologie. In: Ruthner, C., Whiting, R. (Hrsg.) (Im Druck): Sexuality, Eroticism and Gender in Austrian literature and culture: Proceedings of the MALCA 2007 Conference at the University of Alberta, Edmonton. Austrian Culture Series. New York et al.: Peter Lang.
- LAJARRIGE, J. (1992):** Hans Carl Artmann, Tradition littéraire et exercices de style : la mémoire ouverte ou la mort déjouée. Stuttgart: Heinz (=Salzburger Beiträge zur Germanistik 23)
- LAJARRIGE, J.:** Grundzüge der transponierten Kannibalistik. In: Fuchs, Wischenbart 1992, 77-110

- LERNET-HOLENIA, A.:** Gruß des Dichters. In: Der Turm. Monatsschrift für Österreichische Kultur 1, H.4/5 (1945/46)
- LIFTON, R.J. (1993):** The Protean Self. Human resilience in an Age of Fragmentation. Chicago, London: Univ. of Chicago Press
- Zu: “**LORD LISTER**, genannt Raffles, der große Unbekannte”:  
<http://home.arcor.de/vorkriegscomics/lordlister.htm> (Juli 2010)
- LOVECRAFT, H.P. (1995):** Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 2422)
- LUKÁCS, Georg (1982):** Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt / Neuwied
- LUTTER, Ch., Musner, Lutz (Hrsg.)(2003):** Kulturstudien in Österreich. Wien: Löcker
- MADERTHANER, W., Musner, L. (1999):** Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900. Frankfurt a. M.: Campus Verlag
- MAGRIS, C. (2000):** Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Überarbeitete Ausgabe mit Vorwort vom Autor. Wien: Paul Zsolnay
- MARCUSE, H. (1965):** Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (ed. Suhrkamp 101)
- MARTYNKEWICZ, W. (1992):** Arno Schmidt. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt (rm 50484)
- MAYER-PROIDL, J.(2008):** Das mystische Waldviertel. Sagen von Horn bis Teltsch (Telc). Horn:Berger & Söhne
- MENASSE, R. (2005):** Das war Österreich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 3691)
- MICHAELIS, R.:** Kultur im Ausverkauf. In: DIE ZEIT, 18.06.1976, Nr. 26 (<http://www.zeit.de/1976/26/Kultur-iM-Ausverkauf>)
- MOHLER, A. (1994):** Die Konservative Revolution in Deutschland 1918 – 1932. Ein Handbuch. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- MOSER, C. (2005):** Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis. Bielefeld: Aisthesis (Aisthesis Essay, Bd. 18)



- NADEAU, M.** (1965): Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt (re 55437)
- NAVRATIL, L.** (1995): Schizophrenie und Kunst. Geist und Psyche. München: Fischer
- NAVRATIL, L.** (1971): a+b leuchten im Klee. Psychopathologische Texte. München: Hanser
- NÜNNING, A.** (Hrsg.) (1998): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler
- PABISCH, P.** (o.J. [1978]): Anti-Heimatdichtung im Dialekt. Wien: Schendl
- PABISCH, P.**(1978): Ein Versuch über die die literarische Alogik bei H. C. Artmann. Wien: Schendl
- PARTH, E.:** H. C. Artmann – Dichter und Übersetzer. *König Ubu*, die Wiener Fassung des *Ubu Roi* von Alfred Jarry. In: Schuster 2010, 97-146
- PREE, C.** (2007): Bibliografie deutschsprachiger Science Fiction Stories und Bücher. <http://www.chpr.at/uebs/artmanhs.htm> (Juli 2009)
- REICHERT, K.:** Poetik des Einfalls. In: Fuchs, Wischenbart 1992, 111-146
- RESIDENZVERLAGSHOME PAGE:** <http://www.residenzverlag.at/?m=80&o=8> (Aug 09)
- RIBBAT, E.**( Hrsg.) (1979): Romantik. Königstein/Ts.: Athenäum (AT2149)
- POHL, R.:** Titiens Tango, auf eine Reihe von Schellacks gepresst. Warum so oft untergeht, was in wahrheit gerne obenauf wäre – zu H.C. Artmanns ‚nordmeer:‘ aus den „gedichten von der wollust des dichtens in w/orte gefasst. In: Manuskripte 153/2001, 19
- PUHL, W.** (1993): Dichter für die Freiheit.Von der subversiven Kraft der Literatur in Osteuropa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 2173)
- RATHKOLB, O.** (2005): Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005. Wien: Zsolnay
- REIN-HAGEN, M.** (1998): Vampire: The Masquerade. Stone Mountain, G.A.: White Wolf Game Comp.
- RIFKIN, J.** (2000): Access. Das Verschwinden des Eigentums. Frankfurt a. M.: Campus
- RIHA, K.** (1971): Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart: Metzler (=Texte Metzler 22)

- RÖBL, H.** (1998) Die Fahrt zur Insel Nantucket : einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H. C. Artmanns poetische Verfahren. Stuttgart: Heinz
- ROLLIN, M.:** Das Leben – eine einzige Erfindung. In: Spiegel Online, 28.10.2006 (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,444334,00.html>)
- ROSEI, P.** (1974): Wege. Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 311)
- ROSEI, P.** (1978): Von hier nach dort. Wien, Salzburg: Residenz
- ROSEI, P.:** Fragmentarisches über H.C. Artmann und eine Freundschaft. In: Atze, Böhm 2006, 217-221
- ROTTENSTEINER, F.** (Hrsg.)(1984,1997): H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek Suhrkamp Bd. 344; st 2733)
- SAFRANSKI, R.** (2007): Romantik. Eine deutsche Affäre. München: Hanser
- SANDERS, J.** (2006): Adaptation and Appropriation. N.Y., Oxford: Routledge (=New Critical Idiom)
- SANDERS, R.:** DIE ZEIT, 19.08.1966 Nr. 34 - 19. August 1966 (<http://www.zeit.de/1966/34/Ein-Dichter-mit-Lesende>)
- SCHMATZ, F.** (1992): Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter. Wien: Haymon
- SCHMATZ, F.:** >Ein Gedicht und sein Autor< . In: Manuskripte 153/2001, 18
- SCHMIED, W.** (2001): H.C. Artmann, 1921-2000: Erinnerungen und Essays. Aachen: Rimbaud
- SCHMIDT, A.** (2008): Traumflausn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Bibliothek Suhrkamp 1432)
- SCHMIDT-DENGLER, W.** (1995): Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1845 bis 1990. Salzburg, Wien: Residenz
- SCHNEIDER, U.** (2005): Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag. Göttingen: Wallstein
- SCHUSTER, M.-O.**( 2004): H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity. Thesis. University of Toronto

- SCHUSTER, M.-O.** (2005): Christlicher Stil als Zitat in H.C. Artmanns synchronistischer Autonomie-Ästhetik. In: Stil als Zeichen. Funktion – Brüche – Inszenierungen. Beiträge des 11. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DSG) vom 24.-26. Juni 2005 an der Europa-Universität Viadrina. Frankfurt a.d. Oder (Universitätschriften – Schriftenreihe der Europa-Universität Viadrina, Band 24)
- SCHUSTER, M.-O.:** »Diese Rede hat zum größten Teil meine Frau geschrieben.«: Arealismus und Ironie in H.C. Artmanns Büchner-Preisrede »Sprachlosigkeit«. In: Whiting, R. (Hrsg.) (2008): *seminar. A Journal of Germanic Studies*. Vol. XLIV, Nr.2, S.226-251
- SCHUSTER, M.-O.** (Hrsg.) (2010): Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann. Würzburg: Königshausen & Neumann
- SHWEDER, R.A.:** Keep your life open. In: The New York Times, 20.2.1994
- SEDLMAYER, H.:** Über die Gefahren der modernen Kunst, in: Das Menschenbild in unserer Zeit (Darmstädter Gespräch 1950), Darmstadt 1951, 48-62 (Diskussion)
- SIGUÁN, M., Wagner, K.** (2004): Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. Und 20. Jahrhundert. Amsterdam, New York: Rodopi (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 78)
- SONNLEITNER, J.** (Hrsg.) (1996): Joseph Anton Stranitzky – Joseph Felix Kurz – Philipp Hafner – Joachim Perinet – Adolf Bäuerle. Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Salzburg, Wien: Residenz (= Eine österreichische Bibliothek)
- SULLIVAN, A.:** Why I blog. In: The Atlantic Magazine, November 2008, 106-113
- TSVASMANN, L. R.** (Hrsg.) (2006): Das große Lexikon Medien und Kommunikation. Kompendium interdisziplinärer Konzepte. Würzburg: Ergon-Verlag
- VALLAZZA, M.:** als in die zukunft projizierte vergangenheit. Literatur & Kritik, Mai 1991, 253/254, 75
- VONNEGUT, K.** (1952): Player Piano. N.Y.: Charles Scribner's Sons
- WAGNER-ENGELHAAF, M.** (2000): Autobiographie. Stuttgart, Weimar: Metzler (Sammlung Metzler; Bd. 323)
- WALTER-BUCHEBNER-LITERATURPROJEKT** (1987): Die Wiener Gruppe. Hrsg.v. d. Walter-Buchebner-Ges. Wien, Köln, u.a.: Böhlau

- WEHR, B.:** Der selbstbewusste Akt der Inbesitznahme. Einiges über H. C. Artmanns Umgang mit Büchern. In: Atze, Böhm 2006, 118-123
- WEISER, K. (2010):** NATIVE AMERICAN LEGENDS. Geronimo - The Last Apache Holdout (<http://www.legendsofamerica.com/na-geronimo.html>) (Juli 2010)
- WIDMER, U.:** H.C. Artmann zum sechzigsten Geburtstag. (aus: Die Presse, 13./14. Juni 1981, zit.n. Fuchs, Wischenbart 1992, 191)
- WILPERT, G.v. (1989):** Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. U. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner (Kröners Taschenausgabe; Bd. 231)
- WINKLER, D. (1996):** Die neo-kybernetische Literatur. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 125)
- WOLF, W. (1993):** Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer (= Anglia, Bd. 32)
- WOLTER, Ute (2006):** Katalog der Artmann Sammlung Knupfer. Universitätsbibliothek Köln.  
([http://www.ub.unikoeln.de/e303/e7307/e7308/e8127/e8129/e8128/Artmann\\_07\\_Wolter\\_Katalog\\_ger.pdf](http://www.ub.unikoeln.de/e303/e7307/e7308/e8127/e8129/e8128/Artmann_07_Wolter_Katalog_ger.pdf))
- WOLTER, U. (Hrsg.) (2006):** Sammelband Sammeln und Lesen. Die Kölner H.C. Artmann-Sammlung Knupfer. Lektüren. Köln: Schriften der Universitäts- und Stadtbibliothek.
- ZNIVA, J.:** Biographie. In: Fuchs, Wischenbart 1992, 243-290

## 2. KOPIE, MASCHINENSCHRIFT: GERALD BISINGER »IM JETZT« (1988)

Fundstück aus der Nachlassbibliothek H.C. Artmanns, November 2008

Ort: Wienbibliothek, Wiener Rathaus

Beigelegt dem Gedichtband Gerald Bisingers, *Poema ex Ponto*, S.11

[Sign. B 198701]

Gerald Bisinger

### Im Jetzt

Im Freien sitzend auf dem Naschmarkt in Wien denk ich daran daß vorgestern Abend im Gespräch nach meiner Lesung zu Salzburg H. C. dieses Gegensatzpaar vorgebracht hat Euphorie dawider gesetzt die Gefühls- Gedanken- und Erinnerungsaura für welche Sehnsucht oft als Bezeichnung gebraucht wird Euphorie wär dann also der absolute Besitz augenblicklicher Gegenwart solcher die selbst sich demnach völlig genügt im Erleben des Einzelnen noch scheint die Sonne auf mich auf dem Naschmarkt zu Wien heute Abend Wind treibt Haupthaar mir herein ins Gesicht sehnsuchtslos denk ich an Salzburg euphorisch an den dort von H. C. definierbar gemachten Begriff Euphorie ich sitze an einem Tischchen nahe dem Pavillon von dem Gasthaus Zur Eisernen Zeit sitz in der Sonne und schreibe im Jetzt

ICH

Wien, den 22. Juni 1988

mit herzlichen Grüßen: Gerald