



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

H. C. Artmann und die Romantik

Verfasser

Clemens Dirmhirn

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Mein Dank gilt Herrn Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser für die Betreuung dieser Diplomarbeit.

Außerdem möchte ich Herrn Marc-Oliver Schuster, Mag. PhD. sowie Herrn Thomas Eder, Mag. Dr., für ihre Hilfe, ihren Zuspruch und ihre wertvollen Ratschläge danken. Weiters bedanke ich mich bei Herrn Mag. Reinhard Buchberger für die Benutzung der Bibliothek H. C. Artmann und bei all meinen Freunden für die hilfreichen Gespräche während dieser Arbeit.

Danken möchte ich auch meinen Eltern, die mich während meines gesamten Studiums stets bedingungslos unterstützt haben und nicht zuletzt Verena, die mir während des gesamten Arbeitsprozesses zur Seite gestanden ist.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen	7
1 Zum Begriff Intertextualität	9
2 Zum Begriff Romantik	13
3 Artmann und die Grundfiguren romantischer Poetiken	35
3.1 Theorie der Imagination/Weltsetzungen	35
3.2 Autonomie	42
3.3 Vermischung der Gattungen – Vermischung der Töne	56
3.4 Fragment	63
3.5 Transzendentalpoesie – Poetische Selbstreflexion	70
3.6 Abkehr von der formalen Logik	74
3.7 Analyse des Gedichts <i>landschaft 15</i>	78
4 Conclusio	89
Bibliographie	92
Abstract	97
Lebenslauf	98

„Es gibt einen satz, der unangreifbar ist,
nämlich der, daß man dichter sein kann,
ohne auch irgendjemals ein Wort
geschrieben oder gesprochen zu haben.“
(H. C. Artmann)

Vorbemerkungen

H. C. Artmann bezeichnete sich in seinen raren Selbstauskünften mehrfach als Romantiker und ließ dabei keinen Zweifel daran, dass der Begriff tatsächlich im literaturwissenschaftlichen Sinn zu verstehen ist. In einem Gespräch mit Kurt Hofmann formulierte er dies folgendermaßen:

Ich komme ja vom Surrealismus her, ursprünglich. Surrealismus ist für mich etwas ziemlich Verrücktes. Und Romantiker bin ich auch. Also, ein surrealer Romantiker oder ein abstrakter Romantiker, oberflächlich betrachtet, denn meine Herkunft ist überall [...]¹

Noch konkreter wird er im indirekten Zitat durch Brita Steinwendtner:

[...] vor allem als Romantiker sehe er sich, ganz im Eichendorff'schen Sinne. Als Romantiker, nicht als Surrealist – er wisse auch nicht mehr, wie er das damals in den 50er Jahren gemeint hätte.²

Zum ersten Mal versieht er sich nachweislich im November 1973 im Vorwort zu *Unter der Bedeckung eines Hutes* mit diesem Attribut und anders als zum Surrealismus, bleibt er seiner Linie zur Romantik auch fast 25 Jahre später, am 2.2.1997, in einem für die Ö1-Sendung „Ex libris“ aufgezeichneten Interview, weiterhin treu.³

Trotz dieser wiederholten Selbstverortungen im Bereich der Romantik, die in der Sekundärliteratur durchaus wahrgenommen wurden,⁴ ist eine fundierte Auseinandersetzung mit Artmanns Verhältnis zur Romantik bis dato ausgeblieben – dies ganz im Gegensatz

¹H. C. Artmann und K. Hofmann. *H. C. Artmann. ich bin abenteurer und nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann. Mit 33 Fotos und CD.* Bd. 1. Wien: Amalthea, 2001, S. 17.

²B. Steinwendtner. „mein herz ist das kleid eines nie erratenen gedankens“. Zu H. C. Artmann“. In: *H. C. Artmann.* Hrsg. von G. Fuchs und R. Wischenbart. Bd. 3. Graz: Droschl, 1992, S. 155–166, S. 162.

³Vgl. S. Kaar. *H. C. Artmann. Texte und Materialien zum dramatischen Werk.* Wien: Sonderzahl, 2004, S. 136.

⁴Vgl. M. O. Schuster. *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 169 oder auch J. Lajarrige. „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann.* Hrsg. von M. O. Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 167–184, S.175 f.

zur besser erschlossenen Hinwendung Artmanns zu anderen Epochen wie dem Barock.⁵ Dabei könnte eine solche Auseinandersetzung einen wichtigen Beitrag zur Erschließung ausstehender Aufgabenfelder in der Artmann-Forschung leisten.

Auf eines dieser Felder hat Heide Kunzelmann mit Blick auf Artmanns nachgelassene Bibliothek hingewiesen, die in der Wienbibliothek im Wiener Rathaus zugänglich ist und der von November 2006 bis April 2007 eine eigene Ausstellung gewidmet war⁶:

[Es] fehlen in dieser Bibliothek nicht nur die [...] surrealistischen Schlüsseltexte, sondern z.B. auch die Werke der romantischen Zentralfiguren Schlegel, Tieck und Novalis. Eine Abgleichung der diversen Epochenkanons mit der Bibliothek HCA wäre hier sicher erhellend, v.a. hinsichtlich seines Kanonverständnisses bzw. seiner Vorstellungen davon, was zu einem „romantischen Kanon“ [...] gehört und was daraus Sprachmaterial und Lerninhalt werden könnte.⁷

Als weitere Herausforderungen führt Marc-Oliver Schuster u.a. folgende Punkte an⁸:

- die fortgesetzte Suche nach Quellen und Intertext;
- die Verortung seiner Ästhetik und Sprachkunst innerhalb der künstlerischen Moderne inklusive philosophischer Richtungen (trotz seiner expliziten Absage an Philosophie, Theorie und Abstraktion);

Ziel dieser Arbeit ist es, in dem oben abgesteckten Feld einen Beitrag zu leisten.

Eine der Leitfragen wird also jene nach der Ernsthaftigkeit von Artmanns Selbsteinschätzungen als Romantiker sein. Derartigen Selbstauskünften durch SchriftstellerInnen ist grundsätzlich zu misstrauen. Besonders Artmann war bekannt dafür, Mythen um seine Person zu verbreiten – man denke etwa an seine Behauptung, in St. Achatz am Walde geboren zu sein.⁹ Dennoch spricht einiges dafür, dass es lohnend sein könnte,

⁵Vgl. etwa J. Lajarrige. *Hans Carl Artmann, tradition littéraire et exercices de style: la mémoire ouverte ou la mort déjouée*. Bd. 266. Stuttgart: Heinz, 1992 oder J. J. White. „Verschmutzt mit den Bakterien des Barocken“: H. C. Artmann's seventeenth-century pastiches“. In: *German Life and Letters* 34.1 (1980), S. 140–154

⁶Vgl. M. Atze und H. Böhm. *Wann ordnest du deine Bücher?. Die Bibliothek H. C. Artmann*. Wien: Sonderzahl, 2006.

⁷H. Kunzelmann. „Die ‚Bibliothek H. C. Artmann‘ als posthumer Epitext“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Hrsg. von M. O. Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 227–254, S. 247.

⁸Vgl. M. O. Schuster. *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 9.

⁹Vgl. H. C. Artmann. *Gesammelte Prosa*. Hrsg. von K. Reichert. 4 Bde. Salzburg, Wien: Residenz, 1997, Bd. III S.123.

seinem Hinweis nachzugehen.

Eine zentrale Problemstellung betrifft das Fassbarmachen eines Romantikbegriffs, auf den Artmanns Texte bezogen werden können. Epochen sind keine Entitäten, sondern konstruiert und mithin veränderlich. Daher ist es notwendig anzugeben, welche Aspekte im Rahmen dieser Arbeit konstitutiv für die Epoche der Romantik sind.

Dies soll zunächst im Kapitel *Zum Begriff Romantik* geleistet werden, um später konkreter die Analogien, aber auch die Unterschiede in Verständnis und Umsetzung der Figuren romantischer Poetiken und Konzepte bei Artmann im Vergleich mit Protagonisten der Romantik selbst herauszuarbeiten.

In Bezug auf Artmann umfasst der Textkorpus für diese Arbeit die vierbändige *Gesammelte Prosa*¹⁰, sowie *sämtliche Gedichte*¹¹, nebst einigen Interviews und poetologischen Aussagen.

Zudem soll untersucht werden, in welcher Weise Artmanns Texte mit Romantik in Beziehung stehen. Dabei stütze ich mich besonders auf den Intertextualitäts-¹² respektive Systemreferenzbegriff¹³, wie ihn Manfred Pfister, zwischen den Extrempositionen Kristeva¹⁴ und Stierle¹⁵ vermittelnd, versteht.

Schließlich soll erklärt werden, in welchen Kontexten Artmann ironisch-parodistisch, ernsthaft oder postmodern, im Sinne eines Fruchtbarmachens vorhandenen Kulturmaterials für eine eigene neue Poetik/Ästhetik, auf Romantik referenziert.

1 Zum Begriff Intertextualität

Wichtig bei der Beschäftigung mit Bezügen zu einer Epoche ist die Frage nach dem dabei verwendeten Begriff von Intertextualität. Wie bereits erwähnt, werde ich jenen Manfred Pfisters verwenden.

In seiner Darstellung erscheint der Begriff der Systemreferenz kontrovers diskutiert, der manchmal in Opposition zu Einzeltextreferenz, oder aber zu Intertextualität überhaupt

¹⁰Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9.

¹¹H. C. Artmann. *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von K. Reichert. 4. Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2011.

¹²U. Broich, M. Pfister und B. Schulte-Middelich. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Bd. 35. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 1–30.

¹³Ebd., S. 52–57.

¹⁴J. Kristeva. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hrsg. von D. Kimmich, R. G. Renner und B. Stiegler. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 334–348.

¹⁵K. Stierle. „Werk und Intertextualität.“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hrsg. von D. Kimmich, R. G. Renner und B. Stiegler. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 349–359.

gesetzt wird. Allerdings wirkt vor allem die Dichotomie Intertextualität – Systemreferenz nicht plausibel, da durch sie

oft in zwei Kategorien auseinandergerissen [wird], was von der Intuition her zusammengehört. Die Parodie auf einen Einzeltext z.B. wird unter Intertextualität verrechnet, während die Parodie von Gattungsmustern [...] als Systemreferenz verbucht wird.¹⁶

Auch die Opposition Einzeltextreferenz – Systemreferenz kann hinterfragt werden, denn

[e]in System ist überhaupt nur über seine Aktualisierungen greifbar, denen es zugrundeliegt, und jedes System ist gleichzeitig die Aktualisierung eines abstrakteren Systems, wie die Aktualisierung selbst wieder Systemcharakter hat. Ein einzelner literarischer Text hat so selbst Systemcharakter und ist gleichzeitig die Aktualisierung übergreifender Systeme wie etwa der Gattung, und die Gattung ist ein System und gleichzeitig die Aktualisierung abstrakterer Systeme wie der überhistorischen Schreibweise oder der Sprache.¹⁷

Wenn nun auch ein System nur über seine Aktualisierungen greifbar bleibt, so ist es dennoch Ziel und Aufgabe der Wissenschaft, solche Systeme zu konstruieren, um zu allgemeineren Aussagen zu gelangen bzw. Gesetzmäßigkeiten aufzuzeigen.

Es erscheint daher sinnvoll, Systemreferenz als spezielle Form¹⁸ von Intertextualität zu begreifen, bei der der Prätext nicht einem individuellen Prätext entspricht, sondern „von Textkollektiva [...] oder genauer von den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen“¹⁹ gebildet wird.

Besonders für diese Arbeit ist es sinnvoll, ein System Romantik anzunehmen, zumal es ein lange etabliertes ist und Einzeltextreferenzen in Artmanns Werk eher rar bzw. schwer erkennbar sind.

Wo sie für mich identifiziert werden können, werde ich sie als solche ausweisen, doch die naheliegendste Quelle, Artmanns Privatbibliothek, war in dieser Hinsicht wenig ergiebig.²⁰

¹⁶Broich, Pfister und Schulte-Middelich, s. Anm. 12, S. 18.

¹⁷Ebd., S. 18 f.

¹⁸Und zwar als eine, die quantitativ wesentlich verbreiteter, wenn auch diffuser zu fassen ist, als jene der Einzeltextreferenz.

¹⁹Broich, Pfister und Schulte-Middelich, s. Anm. 12, S. 53.

²⁰Abgesehen von den wenigen Texten romantischer Zentralfiguren wie Eichendorff, Arnim, Brentano habe ich auch Texte außerhalb des üblichen Kanons der Romantik auf Lektürenotizen durchgesehen und bin dabei selten fündig geworden.

Kunzelmann bestätigt, mit Rückgriff auf Julie Sanders Begriff der Appropriation²¹, die Schwierigkeit, Einzeltextreferenzen eindeutig ausfindig zu machen.

Die Appropriation ist im Gegensatz zur literarischen Adaption der Bezug auf eine Quelle, der im Rahmen einer Bewegung weg vom informativen Quellentext und hin zu gänzlich neuen kulturellen Produkten und Domänen geschieht. Oder auch: die Spuren der Quelle sind erkennbar, aber durch die Neuheit des Ergebnisses verwischt. [...]

Artmann appropriiert den Inhalt der Bücher in seinem Besitz assoziativ oder kontrastiv, d.h. seine eigenen Texte tragen in sich Spuren aus diesen Quellen, die den Inhalt oder die Form ergänzen, oder die Spuren werden umgekehrt aus ihrem Sinnzusammenhang gelöst und, in extremeren Fällen, pervertiert. Die letztere Art der Textappropriation ist die quantitativ leichter identifizierbare, da alle Zitate, die er in sein Werk einschließt, im Grunde zum Zweck der Spurenverwischung und Leserirreführung immer im Kontrast zum Ursprungstext stehen.²²

Zudem attestiert sie Artmann durch seine Strategie der „Textappropriationen die Zerstreuung, die Fragmentierung und eine Materialverwertung, die immer an den offensichtlichen Anknüpfungspunkten zur Quelle vorbeizieht“²³.

Es zeigt sich also, dass gerade bei Artmann oft eine gewisse Tradition erahnbar ist, wenngleich sich keine wörtlichen Zitate finden lassen, die dies untermauern würden. Um dieses Phänomen zu erklären, erscheinen die von Pfister vorgeschlagenen qualitativen Kriterien²⁴ für die Intensität intertextueller Verweise als geeignet.

- *Referentialität*: Dieses Kriterium betrifft den Unterschied von *to use* im Gegensatz zu *to mention/refer to*, also nahtloses Einfügen des Prätextes *versus* Bloßlegen des selbigen als Zitat, wobei bei Letzterem ein intensiverer Fall von Intertextualität vorliegt.
- *Kommunikativität*: Dabei wird der Grad der Bewusstheit des Bezugs beim Autor bzw. der Grad der Deutlichkeit der Markierung angegeben.
- *Autoreflexivität*: In diesem Fall wird Intertextualität nicht nur markiert, sondern auch thematisiert.

²¹Vgl. Kunzelmann, s. Anm. 7, S. 233.

²²Ebd., S. 233.

²³Ebd., S. 249.

²⁴Vgl. Broich, Pfister und Schulte-Middelich, s. Anm. 12, S. 26 ff.

- *Strukturalität*: Mit diesem Kriterium wird die syntagmatische Integration der Prätexte bewertet. Die Skala reicht von nur punktuellen Verweisen auf den Prätext bis dahin, als strukturelle Folie für den gesamten Text zu dienen.
- *Selektivität*: Hier wird die Pointiertheit des Verweises beurteilt. Dabei sind ein Kontinuum von wörtlichen Zitaten, über Anspielungen auf den Prätext, bis hin zu Verweisen auf die Normen und Konventionen einer Gattung, auf Topoi oder auf Mythen möglich.
- *Dialogizität*: Diese, und damit die Intensität des intertextuellen Bezugs, ist um so größer, je höher die semantische und ideologische Spannung zwischen Text und Prätext ist.

Besonders Artmanns Umgang mit dem Kriterium der Selektivität ist es, der ein Festmachen der atmosphärisch erahnbaren Epoche an konkreten Einzeltexten schwierig erscheinen lässt. Der Bezug wird folglich eher durch Anspielungen auf, Gebrauch von, oder aber Durchbrechen und damit Bewusstmachen von romantischen Normen, Konventionen, Topoi und Mythen hergestellt, womit wir uns ganz im Bereich der Systemreferenz befinden.

Wie bei Kunzelmann angedeutet, akkumuliert Artmann eine Vielzahl solcher Systeme. Reichert findet in seinem vielzitierten Zettelkasten²⁵ dafür den folgenden Begriff:

Haltungen:

arturische, schäfferische, euphorische, gentlemanlike, britische kolonialobristenhafte, detektivische bes. Sherlock-holmesische, merlin-im-wald-von-brociliandehafte, treuherzige, edele, handwerksmeisterische, trinkfeste, grämliche, mittelscheitelige, drakulische (>Ich drakulier mich so durch; immer frisches Blut ham.<), sauber-philologische, irisch-revolutionäre, d'Annunziofascistische, kaisertreue, kannibalische, kochkünstlerische, ritterliche, verschämte, rechthaberische, rassistische, faunische, pierrothafte, displaced-personlike, erzieherische, depressive, entwaffnende, und alles möglicherweise an einem Abend.²⁶

²⁵Reicherts *Zettelkasten für ein Nachwort zu H. C.* war ursprünglich als Materialsammlung für ein Nachwort geplant und aufgrund von Zeitdruck als solche veröffentlicht. Der Ton und die Auswahl des Materials ist dabei ganz an Artmann angelehnt. Auch wenn Reichert seine ansonsten verlässlichen Beobachtungen teilweise mit bewussten Unwahrheiten „angereichert“ hat, stellt der Zettelkasten als ganzes eine gelungene Annäherung an Artmann dar. Vgl. Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. S. Anm. 4, S. 25

²⁶K. Reichert und H. C. Artmann. „Zettelkasten für ein Nachwort zu H. C.“ In: *The Best of H. C. Artmann*. Hrsg. von K. Reichert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, S. 381–388, S. 385.

Zwar fehlt in dieser Aufzählung das Attribut romantisch, es würde aber ausgezeichnet in die Liste passen. Die Bibliothek Artmanns ist damit nicht nur als Quelle potentieller intertextueller Bezüge zu sehen, sondern auch als materieller Ausdruck seines Sammelns – er vereint Diskurse, eignet an, appropriiert und kreiert daraus Neues. Seine Bibliothek ist somit Teil seines Werkes und wird als solcher öffentlich wahrgenommen. Dies zeigt eine Ausstellung der Wienbibliothek, die sich Artmanns Bibliothek widmete, was man als gelungene Verschränkung von Kunst und Leben werten kann.²⁷

Wie das System Romantik fassbar gemacht werden kann, soll Gegenstand des nächsten Kapitels sein.

2 Zum Begriff Romantik

Zunächst wird darauf eingegangen, wie sich Romantik aus literaturgeschichtlicher Perspektive darstellt, um zu klären, auf welche etwaigen Phasen innerhalb der Epoche rekurriert wird. Dann soll aus literaturtheoretischer Sicht der Begriff Romantik spezifiziert werden. Die dabei gewonnenen Konzepte dienen als Raster für die Analyse von Artmanns Texten, wobei ich auf die jeweiligen Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Auffassung und Verwendung poetischer Grundfiguren erst im nächsten Kapitel eingehen werde.

Die deutsche Romantik war eine spezifische Ausprägung eines gesamteuropäischen und sogar bis Amerika reichenden Erneuerungsbestrebens.

Während im deutschsprachigen Raum die Goethezeit üblicherweise in die Phasen Sturm und Drang, Klassik und Romantik geteilt wird, nimmt man sie aus europäischer Perspektive als einheitliche „romantische Schule“ wahr, die einen entscheidenden Impuls zur Abkehr vom Klassizismus mit seiner normativen Regelpoetik geliefert hat.²⁸ Eine wichtige Mittlerrolle hatte dabei Madame de Staël mit ihrem Buch *De l'Allemagne*²⁹ inne, in dem sie besonders Goethe und Schiller zu Galionsfiguren der Romantik stilisierte.³⁰ Ein Blick in Artmanns Bibliothek zeigt, dass er auch Vertreter der Romantik bzw. Referenzautoren romantischer Schriftsteller außerhalb des deutschsprachigen Raumes rezipiert haben dürfte, was bei Artmanns umfassenden Sprachkenntnissen³¹ nicht verwun-

²⁷Vgl. Kunzelmann, s. Anm. 7, S. 231.

²⁸Vgl. G. Hoffmeister. „Romantik als europäisches Phänomen“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 216–231, S. 216.

²⁹Es findet sich im übrigen auch in Artmanns Privatbibliothek.

³⁰Vgl. Hoffmeister, s. Anm. 28, S. 223.

³¹Reichert notiert in seinem Zettelkasten: „*Sprachen die er spricht bzw. liest:* / arabisch, bretonisch, chaldäisch, dalmatinisch, estnisch, finnisch, georgisch, huzulisch, irisch, jütländisch, kymrisch, let-

dert.

Zu nennen wären etwa: Walter Scott, Calderón, Lamartine, Nerval, Prešeren, Musset, Dinis, Melville, Beckford, Shelley, Southey, J. F. Cooper, Longfellow, Poe und Burns.

Dennoch möchte ich in dieser Arbeit auf Artmanns Beziehungen zur deutschen Romantik eingehen, da diese in der bisherigen Forschungsliteratur zu Artmann nicht berücksichtigt wurden.

Üblicherweise wird die deutsche Romantik in die drei Phasen Früh-, Hoch- und Spätromantik eingeteilt. In der neueren Forschung wird vor allem Kritik an der dahinter stehenden Denkfigur von „Ausbreitung, Blütezeit und Verfall“³² geübt, die impliziert, Literatur würde einer „naturhaften inneren Entwicklungslogik folgen“³³, die eng mit Wertungen verbunden ist, denn auf den Höhepunkt kann nur der Niedergang folgen.³⁴

Dies trifft zwar gewissermaßen auf die soziopolitischen Entwicklungen zu, wo zahlreiche Errungenschaften, wie Emanzipation von Frauen und Juden, in der späteren restaurativen Phase nach dem Wiener Kongress bzw. mit den Karlsbader Beschlüssen wieder zurückgenommen wurden, in ästhetischer Hinsicht lässt sich dieses Urteil allerdings nicht ohne weiteres treffen.

Tatsächlich war die Romantik eine ungewöhnlich langlebige Bewegung, die fast ein halbes Jahrhundert lang ein bestimmender Faktor im literarischen Diskurs war und es schaffte, sich selbst zu erneuern.

Ihre ästhetischen Grundprinzipien erwiesen sich als so tragfähig und entfalten eine solche Attraktivität, dass neben die älteren Vertreter nach und nach eine deutlich jüngere Schicht von nachrückenden Autoren trat, die deren Bestrebungen aufnahm, in Teilen modifizierte und verändert weitertradierte.³⁵

Während dieser langen Zeit hat die romantische Bewegung dabei unterschiedliche Entwicklungen genommen.

Die Theoriebildung ereignete sich dabei besonders in der Frühromantik. Die sogenannte Hochromantik zeichnet sich durch große Vielfalt und Experimentierfreudigkeit in der

tisch, malayisch, norwegisch, ottakringisch, piktisch, qumranisch, rätoromanisch, suaheli, türkisch, urdu, vedisch, wendisch, xuatl, yukatanisch, zimbrisch.“ Zudem war er auch als Übersetzer aus dem Dänischen, Englischen, Französischen, Gälischen, Jiddischen, Niederländischen, Schwedischen, sowie dem Spanischen tätig. Vgl. Reichert und Artmann, s. Anm. 26, S. 382

³²W. Bunzel. „Die Spätromantik“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 42–59, S. 42.

³³Ebd., S. 42.

³⁴Vgl. Bunzel, s. Anm. 32, S. 42; und D. Kremer. *Romantik*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2001, S. 47.

³⁵Bunzel, s. Anm. 32, S. 44.

Umsetzung der poetischen Konzepte aus, die Spätromantik ist geprägt von zunehmend selbstkritischen Tendenzen. Dementsprechend wurde vorgeschlagen, Romantik in eine „theorie-typische“, eine „produktions-typische“ und in eine „rezeptions-typische Phase“ einzuteilen.³⁶ Allerdings sind damit nur Tendenzen benannt, denn alle drei Phasen sind in erster Linie auf die Produktion von Texten gerichtet, weshalb auch „diesen Unterscheidungskriterien letztlich die nötige Trennschärfe“³⁷ fehlt.

Doch auch externe Faktoren fanden ihren nachhaltigen Niederschlag in der Entwicklung der Bewegung, an deren Anfang ein gegen Klassik und Aufklärung gerichtetes ästhetisches Programm der Entdifferenzierung stand. Dieses beinhaltet zum einen die Absolutsetzung des Ästhetischen und entwirft zum anderen die Utopie einer entgrenzten Welt, in der Kunst und Leben untrennbar vermischt sind.

Jena als wichtigstes Zentrum der Frühromantik bleibt zunächst von den Koalitionskriegen verschont. Die Weltsetzungen der Figuren in den Texten etwa Novalis' oder auch Wackenroders und Tiecks dieser Zeit zeichnen sich zumeist³⁸ durch harmonische Verbundenheit aus, ganz im Sinne von Schellings Theorie der Weltseele.

Im Zuge der politischen Entwicklungen Anfang des 19. Jahrhunderts (Reichsdeputationshauptschluss 1803, Ende des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation 1806, Gründung des Rheinbundes 1806 sowie die Napoleonischen Kriege) und des durch den frühen Tod Wackenroders und Novalis' verringerten Einflusses der Gründungsfiguren auf die Bewegung, wird das Primat der Ästhetik zunehmend in Frage gestellt.

Der absolut gesetzte autonomieästhetische Anspruch wurde relativiert zugunsten zweckästhetischer Zielsetzungen, der ursprünglich kosmopolitische Ansatz erfuhr eine Verengung ins Nationale, und Romantikkritik wurde fortan [in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts] zu einem integralen Bestandteil des eigenen Schreibprojekts.³⁹

Zunehmend treten in den Texten an Stelle harmonischer Weltsetzungen, solche böser oder wahnsinniger Figuren und Blicke in die Abgründe der Nachtseite des Menschen, was meist unter den Terminus „schwarze Romantik“ gefasst wird.

³⁶Vgl. Bunzel, s. Anm. 32, S. 43 f. mit Rückgriff auf *Gedichte der Romantik*. Hrsg. von W. Frühwald. Stuttgart: Reclam, 1984, S. 19 f.

³⁷Ebd., S. 43.

³⁸Eine Ausnahme bildet Brentanos Roman *Godwi*, in dem bereits nahezu alle Forderungen des Jenaer Kreises umgesetzt sind, an dessen Ende jedoch die grausame Realität des Krieges in die bunten Weltsetzungen einbricht. Erklärbar ist dieser Umstand dadurch, dass Brentano in der Gegend von Koblenz aufwuchs, wo das linke Rheinufer bereits 1794 durch die französischen Revolutionsheere besetzt wurde.

³⁹Bunzel, s. Anm. 32, S. 44.

Während der Spätromantik wird, angesichts der Erkenntnis der Grenzen – um nicht zu sagen: der Undurchführbarkeit – des einstmals entworfenen ästhetischen Projekts, der Versuch unternommen, „eine auf dem Prinzip radikaler Subjektivität beruhende Konzeption von Kunst nachträglich so gesellschaftlich“ zu verankern, „dass sie ihren tendenziell asozialen Charakter verliert.“⁴⁰

Entgegen frühromantischer Absichten, wo Sakralisierung der Kunst und Profanisierung des Sakralen bzw. die Schaffung einer Kunstreligion gefordert wurden, sollte nun die katholische Religion „wieder als übergreifender Sinn- und Verständnishorizont von Kunst dienen“⁴¹, in dessen Rahmen – etwas paradox – die Eigenständigkeit der Literatur gewährleistet sein solle. Besonders Eichendorff, der späte Brentano, Schlegel und Görres sind die Vertreter dieser Richtung, was etwa bei Heine Kritik an ihrer katholischen Rückwärtsgewandtheit hervorruft. Tatsächlich ist jedoch weder Eichendorffs positiv konnotierte, noch Heines ironisch-kritische Identifikation von katholisch und romantisch so zutreffend.⁴²

Das säkulare Gegenmodell Tiecks, der sich nicht auf das Muster einer christlichen Literatur verpflichten wollte, sah vor, sich wieder stärker auf die sozial-kommunikative Funktion von Kunst zu besinnen. Er wollte damit, ebenso wie das rivalisierende christliche Modell, erreichen, dass an die lebensweltliche Verbindlichkeit der Literatur, von der sich die transzendentalphilosophisch orientierte frühromantische Poetik verabschiedet hatte, wieder angeknüpft werde.

Am Ende

[...] erwies sich die zwischenzeitlich gemachte Erfahrung der letztlich nur begrenzten Reichweite und Tragfähigkeit des universalistisch gedachten romantischen Programms absoluter künstlerischer Autonomie mit seinem radikalen Anspruch auf poetische Umgestaltung der Lebenswelt im Sinne einer weitreichenden Entdifferenzierung sozialer Funktionsbereiche für viele Autoren als so einschneidend, dass sie ihre Schriftstellerexistenz insgesamt zu hinterfragen begannen.⁴³

Bei all den unterschiedlichen Wegen, die die Romantik genommen hat, blieben die frühromantischen universalpoetischen Dichtungskonzepte dennoch stets die entscheidenden Anknüpfungspunkte bis in die Spätromantik hinein. Daher ist es notwendig darauf und

⁴⁰Bunzel, s. Anm. 32, S. 45.

⁴¹Ebd., S. 46.

⁴²Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 43.

⁴³Bunzel, s. Anm. 32, S. 45.

auf die daraus abgeleiteten poetischen Grundfiguren genauer einzugehen.

Zunächst ist festzustellen, dass die frühromantische Poetiktheorie nicht in Form eines abgeschlossenen Systems mit klaren Grenzen und Hierarchien vorliegt, sondern durchaus konsequenterweise in einer Fülle von Fragmenten⁴⁴, die teilweise bewusst im Nachhinein zu solchen gemacht wurden und also aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst wurden, um so „den Eindruck von Romantik, Anarchie und Magie“⁴⁵ zu erwecken. Viele dieser Fragmente wurden erst im 20. Jahrhundert in ihrem eigentlichen Kontext bekannt und damit verständlich.⁴⁶

Obwohl die Liste der Akteure der frühromantischen Theoriebildung relativ überschaubar ist – Detlef Kremer hebt vor allem Schlegel und Novalis hervor⁴⁷, Manfred Frank fügt diesen noch Niethammer, Sinclair, Zwilling und vor allem Hölderlin hinzu⁴⁸ – wurden Grundfiguren romantischer Poetiken teilweise unterschiedlich gefasst. Auch innerhalb einzelner Denker gibt es diachron Inkohärenzen, die jedoch durchaus beabsichtigt sind⁴⁹. Zudem stellt Kremer mit Rückgriff auf Gockel fest:

Die Begriffe der frühromantischen Poetik lassen sich nicht kategorisieren oder schematisieren. Sie sind so angelegt, daß ihr begrifflicher Kern von einer metaphorischen Vagheit umgeben und nur in einem Spiel von Ambivalenzen zu entwickeln ist. Sie sind gleichzeitig diskursiv und unterlaufen die Diskursivität metaphorisch und assoziativ, werden der äußeren Form nach in Definitionen eingebunden, die allerdings in zahllosen weiteren scheinbaren Definitionen verschoben und verändert werden.⁵⁰

Und Schlegel selbst schreibt im berühmten 116. Athenäums-Fragment:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...] Andre Dicht-

⁴⁴Friedrich Schlegels Beiträge finden sich einerseits in der Zeitschrift *Lyceum der schönen Künste* und andererseits in der mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Athenäum*, die zwischen 1798 und 1800 erschien. In letzterer befindet sich auch ein kleiner Teil von Novalis' Fragmenten, der größere Teil seiner Aufzeichnungen wurde jedoch in *Allgemeines Brouillon* posthum veröffentlicht. Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 90. Für eine genauere Auflistung der Fragmente Friedrich Schlegels und Novalis' siehe auch L. Pikulik. *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: C.H. Beck, 1992, S. 88 ff.

⁴⁵M. Frank. „Philosophische Grundlagen der Frühromantik“. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), S. 37–130, S. 75.

⁴⁶Vgl. ebd., S. 75.

⁴⁷Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 90.

⁴⁸Vgl. Frank, s. Anm. 45.

⁴⁹Pikulik, s. Anm. 44, S. 93 f.

⁵⁰Kremer, s. Anm. 34, S. 93 Vgl. auch Gockel, H. „Friedrich Schlegels Theorie des Fragments“. In: *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hrsg. von E. Ribbat. Königstein: Athenäum, 1979, S. 29.

arten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen.⁵¹

All dies zeigt die Schwierigkeiten, eine heterogene und dynamische Poetiktheorie wie jene der Frühromantik adäquat darzustellen.

Den poststrukturalistischen Weg einer Annäherung hat dabei Werner Hamacher mit seinem Aufsatz *Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz*⁵² besprochen. Dabei folgt er dem romantischen Kritikbegriff, der die Kritik selbst zum Kunstwerk erhebt, weshalb seine Ausführungen auf weiten Strecken dunkel bleiben. Der komplizierte Satzbau verstärkt dabei den Eindruck von Romantik und Unverständlichkeit.

Um einen ersten Überblick geben zu können, nähere ich mich daher, angelehnt an Kremers Kapitel *Grundfiguren der romantischen Poetik*⁵³ und an die Darstellung Pikuliks⁵⁴, den zentralen Begriffen dieser Theorie ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Auch wenn die dort vorgenommenen Systematisierungen weniger im Sinne der Romantik erfolgen, als dies bei Hamacher der Fall ist, eignen sie sich besser für eine erste Übersicht. Diese ist, wie gesagt, als Annäherung und gemäß der romantischen Ironie als vorläufig zu verstehen.

Die Romantik verstand sich als Gegenbewegung zu Klassik und Aufklärung. Ihre Vertreter kritisieren besonders das,

was an ihr [der Aufklärung] spezifisch cartesianisch ist: die mechanistische Welterklärung sowie die Voraussetzungen, auf denen sie beruht, d.h. die analytische Vernunft, den Dualismus von Geist und Materie, die Spaltung von Subjekt und Objekt. Und was sein [Novalis'] eigenes Denken als Position hiergegen aufbaut, ist denn auch — in genauer Antithese — die Erklärung der Welt als Organismus, die Synthese von Geist und Materie, die Einheit von Subjekt und Objekt.⁵⁵

⁵¹F. Schlegel. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hrsg. von H. Eichner. Paderborn u.a.: Schöningh, 1967 (im Folgenden zit. als KFSa II), S. 183.

⁵²W. Hamacher. „Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz“. In: *Entferntes Verstehen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998, S. 195–234.

⁵³Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 89 ff.

⁵⁴Pikulik, s. Anm. 44.

⁵⁵Ebd., S. 22.

Dennoch bedeutet dies nicht, dass Rationalität abgelehnt wird. Vielmehr steht sie gänzlich gleichberechtigt neben Phantasie und Einbildungskraft. Denn nicht nur die Bereiche des Wissens, sondern auch die des Nicht-Wissens sollen erweitert und erschlossen werden:

Die Aufklärung ist bestrebt, Unbekanntes auf Bekanntes zurückzuführen, die Romantik legt es vielfach darauf an, Bekanntes auf einen unbekanntem Untergrund zu beziehen und es von daher zu relativieren. Was dabei gesucht wird, ist wiederum das Ganze, die Einheit der Welt, so wie die Verbindung der rationalen mit den irrationalen Kräften auf die Einheit des Gemüts zielt.⁵⁶

Zunächst stellte die Aufklärung aber auch eine wichtige Quelle der frühromantischen Theoriebildung dar. In der Forschung wurden seit den 1960er-Jahren zahlreiche Anstrengungen unternommen, die Kontinuitäten von Aufklärung hin zu Frühromantik hervorzuheben. Dies vor allem deshalb, um nach der Instrumentalisierung der Epoche durch den Nationalsozialismus diese wieder salonfähig zu machen, allerdings zum Preis der Abtrennung der Spätromantik, die als irrational verworfen wurde, wodurch ein ganzheitlicheres Bild der Epoche auch mit ihren vielfältigen inneren Spannungen verstellt war.

Tatsächlich ist in der Frühphase der Romantik „eine starke Abhängigkeit von philosophischen Vorgaben der Aufklärung bzw. des frühen Deutschen Idealismus“⁵⁷ feststellbar. Auf gewisse ideengeschichtliche Voraussetzungen soll nun genauer eingegangen werden. Einen entscheidenden Impuls hat Kant⁵⁸ mit seiner erkenntnistheoretischen Transzendentalphilosophie geliefert, die er in seiner *Kritik der reinen Vernunft* darlegt. Darin stellt er den Anspruch, durch die Untersuchung der Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, die gesamte Philosophie auf eine neue Basis gestellt zu haben.

Dabei geht er davon aus, dass der Mensch die Welt nicht erkennt, wie sie an sich ist, sondern sie erscheint ihm so, wie er sie zu erkennen vermag. Das heißt erst der ordnende Geist produziert die Welt so, wie wir sie für wahr nehmen. Kant zeigt damit ganz klar die Grenzen unseres Wissens auf, das die Erscheinungswelt nicht überschreiten kann.

Damit entspricht seine Theorie einer „Zwei-Welten-Theorie [...]“, die auf Hardenbergs Unterscheidung zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt vorausdeutet⁵⁹. Während

⁵⁶Pikulik, s. Anm. 44, S. 25.

⁵⁷Kremer, s. Anm. 34, S. 45 f.

⁵⁸Frank weist darauf hin, dass Hölderlin und Novalis Kant durch zwei Textfilter hindurch rezipiert haben dürften. Zum einen durch die zweite Auflage von Jacobis Spinoza-Buches und zum anderen durch Reinholds Wende im Jahr 1792, in der er sich von einer Grundsatzphilosophie abwendet, was sich in Korrespondenzen und seinem Aufsatz *Ueber den Unterschied zwischen dem gesunden Verstande und der philosophierenden Vernunft in Rücksicht auf die Fundamente des durch beyde möglichen Wissens*, in: ders., *Beyträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen*, Jena 1794,1/3–45. niedergeschlagen hat. Vgl. Frank, s. Anm. 45, S. 39

⁵⁹Pikulik, s. Anm. 44, S. 34.

Kant akzeptiert, dass die von ihm aufgezeigte Grenze nicht überschritten werden kann, geht es etwa Novalis genau um die Frage nach einem Erkennen außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung. Das Konzept eines dafür geeigneten Organs liefert ihm dabei abermals Kant:

Indem er [Kant] die Vernunft als das Vermögen der ‚Ideen‘ vom Verstand als dem Vermögen der ‚Begriffe‘ abhob und den ‚reinen Vernunftbegriff‘ als ‚Begriff des Unbedingten‘ auffaßte (Kant IV, 328), dem ‚reinen Verstand‘ hingegen so viel Beschränktheit und Blindheit zuschrieb, nicht einmal sich über die ‚Grenzen seines Gebrauchs‘ im klaren zu sein und ‚zu wissen, was innerhalb oder außerhalb seiner ganzen Sphäre liegen mag‘ (III, 269), verlieh er der Vernunft eine Würde, die sie als Organ höherer Einsicht auszeichnete.⁶⁰

Ein weiterer Impuls kommt von Johann Gottlieb Fichte, der in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* von 1794 Kants Philosophie insofern modifiziert, als er das Subjekt nicht mehr als empirisches, sondern als transzendentes Ich versteht. Dieses entspricht Kants „transzendente[r] Einheit des Selbstbewußtseins“⁶¹, die dafür verantwortlich ist, dass alle Vorstellungen, die aus einer gewissen Anschauung resultieren, als eigene Vorstellungen erfahren werden.

Während Kant diese nicht weiter untersucht, beschreibt Fichte sie als dialektische Synthese aus Subjekt und Objekt, die er Ich und Nicht-Ich nennt.⁶²

Indem sich das Ich seiner selbst bewusst ist, setzt es sich als solches. Dies entspricht dem ersten Grundsatz seiner Wissenschaftslehre. Um sich aber als Ich erfahren zu können, muss es sich ein Nicht-Ich entgegensetzen, das es also begrenzt. Dies vollzieht Fichte im zweiten Grundsatz. „Das Wissen des Ich, seine Reflexion, besteht somit aus der permanenten Dialektik von Setzen und Entgegensetzen.“⁶³

Dieses Setzen und Entgegensetzen ist Reflexion und als solche eine Tätigkeit des transzendentalen Ich, das, wie erwähnt, nicht dem empirischen Ich entspricht. Denn letzterem ist das Setzen des Nicht-Ich – also von Welt – nicht bewusst. Dies erfolgt einzig durch die produktive Einbildungskraft des transzendentalen Ich.

Damit invertiert Fichte die Begriffe Wahrnehmung und Einbildungskraft und liefert eine philosophische Legitimierung der Phantasie:⁶⁴ „Sagt Fichte, daß die Welt ein Produkt

⁶⁰Pikulik, s. Anm. 44, S. 35.

⁶¹I. Kant. *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von W. Weischedel. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974 (im Folgenden zit. als KrV I), S. 136.

⁶²Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 37.

⁶³Ebd., S. 37.

⁶⁴Vgl. ebd., S. 37.

der unbewußt tätigen Einbildungskraft ist, verleiht er ihr den Status eines fiktiven Gebildes, so als sei sie etwa ein Werk der Poesie.“⁶⁵

Besonders auf Novalis übt dieser Gedanke eine große Anziehung aus, was ihn zur Forderung veranlasst: „Die Welt muß romantisirt werden.“⁶⁶

Während Fichtes Lehre eines völlig autonomen transzendentalen Ich zunächst weitgehend⁶⁷ Begeisterung auslöste, nahmen die frühen Romantiker zunehmend davon Abstand. Dies dürfte einerseits Fichtes mangelndem Interesse an ästhetischen Fragen und seiner „Mißachtung der Objektwelt“ geschuldet sein.⁶⁸ Denn während bei Kant ein Ding an sich angenommen wird, ist bei Fichte an der Stelle eines „realen Seinsgrundes“ lediglich „die Leere einer Fiktion“. Besonders bei Novalis regt sich Zweifel an Fichtes Konzept, wonach Welt nur Fiktion sei. Er nimmt dagegen ein Sein an, das dem Wissen des transzendentalen Ichs vorausgeht. Andererseits könnte auch die zunehmende Skepsis an einer Grundsatzphilosophie dazu beigetragen haben.

Vermehrten Einfluss kann dagegen die Naturphilosophie geltend machen, wie sie besonders Schelling in seiner 1797 erschienenen *Einleitung zu: Ideen zu einer Philosophie der Natur* entworfen hat.

Regulativ für die romantische Naturphilosophie ist die Vorstellung eines ursprünglichen Absoluten, das sich in der Natur und Geschichte vergegenständlicht und damit entzweit hat. Dem Prozeß der Geschichte kommt ein ambivalentes Moment zu, da sich in ihm sowohl der Verlust einer ursprünglichen Einheit ereignet, als er auch Medium einer idealistischen Wiederherstellung jener Einheit auf höherer reflexiver Stufe ist. Als bevorzugtes Medium der Offenbarung des Absoluten und mithin als Medium par excellence, um die Trennung der subjektiven und objektiven Sphäre aufzuheben, erscheint in der Romantik, im [...] Rekurs auf Schiller, vor allem die Kunst.⁶⁹

Der Kunst kommt demnach die Aufgabe zu, die verlorene Natureinheit kulturell und also auf höherem Niveau wiederherzustellen. Man sieht, wie eng hier die Verflechtung von Kunst- und Naturphilosophie gedacht wird, wenn auch am Ende der Ästhetik klar

⁶⁵Pikulik, s. Anm. 44, S. 38.

⁶⁶Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2: *Das philosophische Werk I*. Hrsg. von P. Kluckhohn, R. H. Samuel u. a. 3. Aufl. Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer, 1981 (im Folgenden zit. als Novalis-HKA II), S. 545.

⁶⁷Frank weist darauf hin, dass bereits vor Fichtes Eintreffen in Jena im Umfeld seines Vorgängers Reinhold Zweifel an einer Grundsatzphilosophie aufkommen, weshalb Fichtes Weiterentwicklung der selben als Anachronismus empfunden wurde. Vgl. Frank, s. Anm. 45, S. 42, 49

⁶⁸Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 38.

⁶⁹Kremer, s. Anm. 34, S. 60.

das Primat zukommt.⁷⁰ Der Einfluss der Naturphilosophie ist gerade in Novalis' Abkehr von Fichte ablesbar. Denn das Sein, das – anders als bei Fichte – dem Wissen des transzendentalen Ich vorausgeht,

[...] gewinnt im Denken Hardenbergs den Charakter eines Seinsgrundes, aus dem alles hervorgeht und mit dem alles, was sich von ihm gelöst hat, die entfremdete Realität, in der sich unser Leben abspielt, wiedervereinigt werden soll.⁷¹

Hier kommt auch die bereits besprochene Gleichstellung von Rationalität und Phantasie bzw. von Deduktion und Spekulation zum Tragen, denn dieser Seinsgrund ist allein durch Rationalität nicht erfassbar. Gegen Ende seiner Fichte-Studien schreibt Novalis daher: „Wissenschaft ist nur Eine Hälfte. Glauben ist die Andre.“⁷² Man erkennt, wie eng verzahnt die frühromantische Theoriebildung mit der Philosophie der Aufklärung und des deutschen Idealismus ist. Bei aller Theorieorientiertheit sind es aber Schlegel und Novalis, die schließlich ein Programm erarbeiten, das mit dem Autonomiepostulat die Loslösung der Literatur von jeglichen anderen Aussagesystemen fordert.⁷³ Die Bedeutung dieser Forderung für die frühromantische Kunsttheorie wird im 252. Athenäums-Fragment Friedrich Schlegels deutlich:

Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber, würde mit der Selbstständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, dass es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei.⁷⁴

Damit stellt sie sich nicht nur gegen die Indienstnahme der Literatur durch die Aufklärung zur moralischen Erziehung der Leserschaft, sondern markiert generell die Unabhängigkeit von jeglicher Zweckbestimmung von Kunst. Sie akzeptiert folglich weder moralische, theologische noch philosophische Instanzen als „Vormund“ ihrer Kunstpraxis.⁷⁵ Denn ihr selbst eignet etwas, was in kein anderes Diskurssystem übertragbar ist und folglich ihren Wert und ihre Daseinsberechtigung ausmacht:

Die Autonomie des romantischen Textes besteht auf der Unmöglichkeit, in

⁷⁰Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 60.

⁷¹Pikulik, s. Anm. 44, S. 40.

⁷²Novalis-HKA II, S. 257.

⁷³Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 45 f.

⁷⁴KFSA II, S. 207.

⁷⁵Vgl. S. Vietta. „Die Frühromantik“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 11–25, S. 15.

philosophische, religiöse, ökonomische oder politische Diskurse übersetzt werden zu können, ohne seiner spezifischen Literarizität entledigt zu werden.⁷⁶

Die absolute Freiheit des Dichters steht damit an oberster Stelle, was Schlegel im 116. Athenäums-Fragment unmissverständlich formuliert: Die romantische Poesie „allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr oberstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“⁷⁷

Dementsprechend wird auch Abstand von Mimesis – seit Aristoteles der Zentralbegriff der Ästhetik – genommen, um sie durch Begriffe wie „produzieren“, „schaffen“, „experimentieren“⁷⁸ zu ersetzen.

Gestützt wird dies durch Kants Feststellung in seiner *Kritik der reinen Vernunft* wo er schreibt, „daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt“⁷⁹. Diesen Gedanken der Inversion von Wahrnehmung und Einbildungskraft greift Novalis in seinen Kantstudien auf.

Wir wissen etwas nur – insofern wir es *ausdrücken* – i.e. *machen* können. Je fertiger und mannichfacher wir etwas *produciren, ausführen* können, desto besser *wissen* wir es – Wir wissen es vollkommen, wenn wir es überall, und auf alle Art *mittheilen*, erregen können – einen individuellen *A u s d r u c k* desselben in jedem Organ bewirken können.⁸⁰

Aus dem Gedanken der Produktivität des menschlichen Geistes und der Gleichsetzung von Kunst mit Produktivität: „Kunst – Fähigkeit bestimmt und frey zu produciren“⁸¹ folgt die Feststellung, dass letztlich jeder Mensch ein potentieller Künstler ist. „Fast jeder Mensch ist in geringen Grad schon Künstler – Er sieht in der That heraus und nicht herein – Er fühlt heraus und nicht herein.“⁸²

Das Schöne als Gegenstand der Kunst liegt nicht bereits vor, sondern wird erst durch den Künstler produziert.⁸³

Dementsprechend muss die Welt poetisiert werden. Hierin liegt auch der Grund zum ästhetischen Programm der Entdifferenzierung, also der Vermischung von Kunst und Leben durch Absolutsetzung des Ästhetischen.

⁷⁶Kremer, s. Anm. 34, S. 6.

⁷⁷KFSA II, S. 183.

⁷⁸Vietta, s. Anm. 75, S. 13.

⁷⁹KrV I, S. 23.

⁸⁰Novalis-HKA II, S. 589.

⁸¹Novalis-HKA II, S. 585.

⁸²Novalis-HKA II, S. 574.

⁸³Vgl. Novalis-HKA II, S. 573.

Gleichzeitig aber wird der Begriff des Ästhetischen selbst neu gefasst. Schlegel stellt fest, dass viele der hervorragendsten Werke moderner Poesie keineswegs dem an der griechischen Antike orientierten Ideal des Schönen entsprechen, sondern vielmehr einer Ästhetik des Hässlichen folgen.⁸⁴ Das Anziehende, das diesem Hässlichen zukommt, ist dabei das Neue, Interessante, Frappante.⁸⁵

Schiller bezieht in den Kallias-Briefen (1793) folgende Position, wobei er bereits die spätere Opposition von klassischer und romantischer Dichtung andeutet⁸⁶:

Der große Künstler [...] zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität), der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt)⁸⁷

Was bei Schiller noch als Mangel ausgewiesen wird, ist für Schlegel der einzig gangbare Weg: die Subjektivierung der Ästhetik. Objektive Kriterien für Schönheit erscheinen hingegen überholt.

Damit hat er nicht nur einen weiteren wichtigen Schritt in Richtung Autonomie der Kunst getan, sondern zudem „eine Tendenz der gesamten modernen Kunst antizipiert.“⁸⁸ Misst man Romantik an ihren eigenen Ansprüchen, nämlich Literatur bzw. Kunst autonom zu machen, wonach Kunst vom Leben nicht mehr trennbar wäre, muss man ihr Scheitern diagnostizieren. Dennoch kann man ihr zugestehen, weniger abhängig von anderen Diskurssystemen als alle vorangegangenen Epochen gewesen zu sein.⁸⁹

Nun sollen die wichtigsten Strategien und Konzepte im Streben nach Autonomie durch Absolutsetzung des Ästhetischen bzw. nach der Darstellung des Absoluten überhaupt vorgestellt werden.

Die zentralen Mittel zum Erreichen der Autonomie sind das Moment der Selbstreflexivität sowie Allegorie und Verrätselung der Schrift bishin zu einer regelrechten Hermetik. Diese manifestieren sich in einer Reihe poetischer Grundfiguren der Romantik, die ich angelehnt an Kremer und Pikulik abhandeln möchte und die nicht immer leicht voneinander abgrenzbar sind.

Eines der wichtigsten Konzepte romantischer Poetiken ist das der Reflexion. Sie ist

⁸⁴Vgl. F. Schlegel. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 1: *Studien des klassischen Altertums*. Hrsg. von E. Behler. Paderborn u.a.: Schöningh, 1979 (im Folgenden zit. als KFSA I), S. 218 f.

⁸⁵Vgl. Vietta, s. Anm. 75, S. 19.

⁸⁶Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 91.

⁸⁷F. Schiller. *Werke und Briefe*. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Janz R.-P. Frankfurt/Main: Dt. Klassiker-Verlag, 1992, S. 326.

⁸⁸Vietta, s. Anm. 75, S. 19.

⁸⁹Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 89.

nach Schlegel gegeben, „wenn man nämlich nicht bloß auf den vorgestellten Gegenstand, sondern auch auf die vorstellende Tätigkeit sieht [...] Reflexion ist soviel als Zurückbringung der Aufmerksamkeit auf uns selbst.“⁹⁰ Indem das denkende Ich nicht nur seinen Gegenstand im Blick hat, sondern auch sich selbst als Denkendes erlebt, wird es sich seiner selbst bewusst. „Dabei ist es nur ein Schritt von dem Bewußtsein ‚Ich denke (bzw. empfinde, erkenne etc.)‘ zu dem Bewußtsein ‚Ich bin die Quelle meines Denkens (bzw. Empfindens, Erkennens etc.)‘.“⁹¹ Kant macht in seiner Transzendentalphilosophie genau diesen Schritt:

In seiner Erkenntnistheorie das Erkennen selbst zum Gegenstand des Erkennens machend, es also reflektierend, lenkte er nicht nur die ‚Aufmerksamkeit auf uns selbst‘ als Erkennende, sondern fand im Subjekt sogar den Bestimmungsgrund des Erkennens.⁹²

Damit ist mit der Reflexion unweigerlich die Selbstanschauung des Bewußtseins verbunden, die von Hölderlin und Novalis als ‚intellektuelle [auch intellektuale] Anschauung‘ bezeichnet wird. Daraus erwächst für die Frühromantiker die Frage, ob ein Erkennen des transzendentalen Selbstbewußtseins möglich sei.

Kants Position dazu ist, dass das transzendente Selbstbewusstsein „zwar die Einheit der Apperzeption gewährleiste, jedoch selber kein Gegenstand der Erkenntnis werden könne, da es der Sinnlichkeit ermangele.“⁹³

Fichte hakt genau hier ein und stellt mit seiner Grundsatzphilosophie den Anspruch, seine Struktur durchdrungen zu haben. Indem er das Ich viel radikaler als Kant zum Grund alles Seienden macht, in dem er selbst das Nicht-Ich enthalten sieht, kommt der Reflexion ein völlig neuartiger Stellenwert zu.

Während bei Fichte Reflexion an eine Grenze kommen kann, nämlich dann, wenn sich das Selbstbewusstsein vollständig erfasst hat, wird sie von den Romantikern als unendlicher Prozess einer Annäherung ans Absolute gedacht. Bei Schlegel wird dieser Prozess durch die sogenannte romantische Ironie ermöglicht, auf die ich weiter unten noch eingehen werde, bei Novalis bietet er sich „als mystische Tiefschürfung des inneren Sinns“⁹⁴ dar.

⁹⁰F. Schlegel. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 13: *Schriften aus dem Nachlaß. Philosophische Vorlesungen 2*. Hrsg. von J.-J. Anstett. Paderborn u.a.: Schöningh, 1964 (im Folgenden zit. als KFSA XIII), S. 234 f.

⁹¹Pikulik, s. Anm. 44, S. 46.

⁹²Ebd., S. 46.

⁹³Ebd., S. 46.

⁹⁴Ebd., S. 47.

Bereits Schiller hat sich in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* mit der Figur der Reflexion auseinandergesetzt, wo sie allerdings negativ konnotiert ist. Denn Schiller macht sie für den zunehmenden Mangel an Unmittelbarkeit in der Literatur verantwortlich.

Im 25. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* macht er die scharfsinnige Beobachtung, dass durch die Reflexion das Objekt der selben dem betrachtenden Ich in die Ferne gerückt erscheint, bzw. dass es zu einer Spaltung in Sein und Bewusstsein kommt.⁹⁵ Im Falle der Selbstreflexion ist der Mensch zudem der Spaltung in betrachtetes Objekt und betrachtendes Subjekt ausgesetzt. Pikulik spricht in diesem Zusammenhang von einem doppelten Entzug:

Mit der ‚Zurückbringung der Aufmerksamkeit‘ auf die eigene Subjektivität entzieht er sich Welt, mit der Intellektualisierung des Seins im Bewußtsein entzieht er sich Leben.⁹⁶

Auch Kleist widmet sich diesem Problem in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater*, wo er Kindern, Tieren und Marionetten, die kein oder nur geringes Bewusstsein ihrer Handlungen haben, das höchste Maß an Grazie zuspricht:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet [. . .]: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.⁹⁷

Kleists unerreichbare Lösung des Problems ist also unendliche Reflexion, die in die vollkommene Selbstdurchdringung des Geistes mündet, und die das Subjekt gewissermaßen wieder in den Zustand der Unschuld versetzt, in dem ihm Grazie eignet.

⁹⁵Auch Hölderlin beschreibt etwas Ähnliches, wenn er das kantische Urteil – vermutlich mit Rückgriff auf Fichte – etymologisch mit einem Ur-Teilen erklärt und es damit im Geiste der romantischen Naturphilosophie in Zusammenhang mit einem, durch die Reflexion verlorenen, ursprünglichen Ganzen bringt. Vgl. Frank, s. Anm. 45, S. 50

⁹⁶Pikulik, s. Anm. 44, S. 49.

⁹⁷H. von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von H. Sembdner. 5. Aufl. Bd. 2. München: C. Hanser Verlag, 1970, S. 345.

Generell ist das Verhältnis der Romantiker zur Figur der Reflexion ein ambivalentes. Teilweise wurde sie höchst enthusiastisch aufgenommen und nimmt besonders bei Schlegel einen zentralen Stellenwert ein. Und was bei Kleist eine zutiefst melancholische Note hat, nämlich der Verlust von Unmittelbarkeit, wird bei Brentano positiv gewertet und geradezu zum Wesen des Romantischen erklärt:

Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem Seinigen mitgiebt, ist romantisch. [...] [D]as Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.⁹⁸

Dennoch wird auch Kleists Lösung, also das Erreichen des Absoluten in der Kunst, von den Romantikern zunächst umgesetzt, allerdings bezahlen praktisch alle romantischen Figuren das Erreichen des Absoluten auf Erden mit dem Tode. Sie sterben meistens an Entkräftung, was auch als Kritik an der Überforderung der romantischen Künstler gelesen werden kann.

Demgegenüber wird eine zweite Lösung verfolgt, die im Verlauf der Romantik zunehmend der ersten vorgezogen wird. Sie besteht darin, „mit psychischen Zuständen, geistigen Haltungen, poetischen Formen wie Naivität, Traum, Rausch, Mythos, Glaube“⁹⁹ ausgleichend der Reflexion entgegenzuwirken. Während bei der ersten Variante Reflexion ins Absolute gesteigert wird, soll sie in der zweiten kompensiert werden.

Welch zentrale Stellung sie trotzdem bei Schlegel einnimmt, der ihr Prinzip auf zahlreiche Domänen anwendet, wird im folgenden Zitat Pikuliks deutlich:

Wenn die Neigung zur Reflexion sich in der Dichtung niederschlägt, dann entsteht Poesie, die über sich selbst denkt, also auf einer ersten Stufe bereits das, was Schlegel später ‚Poesie der Poesie‘ nennt, und wenn sie sich in der Wissenschaft niederschlägt, dann entsteht das Wissen des Wissens wie in Fichtes Wissenschaftslehre. Wenn schließlich die Reflexion sogar über sich selbst reflektiert und sich dabei in einen unendlichen Prozeß einspinnt, wie in der frühen Romantik, dann entsteht das Höchstmaß an Selbstdurchdringung des Geistes[.]¹⁰⁰

⁹⁸C. Brentano. *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman*. Hrsg. von E. Behler. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 289.

⁹⁹Pikulik, s. Anm. 44, S. 51.

¹⁰⁰Ebd., S. 48.

Bei Schlegel klingt dies folgendermaßen: „Reflexion über die Reflexion ist der Geist der kritischen Philosophie als Philosophie der Philosophie.“¹⁰¹

Eine solch kritische Philosophie hat Kant mit seiner Transzendentalphilosophie vorgelegt, die, wie bereits weiter oben besprochen, die Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis auszuloten sucht.

Analog dazu führt Schlegel im 238. Athenäums-Fragment den Begriff der Transzendentalpoesie ein:

Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte.¹⁰²

Die romantische Dichtkunst hat darin die Bedingungen der Möglichkeit literarischer Kunst stets mitzureflectieren. Dementsprechend nennt Schlegel jene Poesie, die auf einer Metaebene sich selbst zum Gegenstand macht, „Poesie der Poesie“, bzw. „kritische Poesie“.¹⁰³

Mit dem Verweis auf das Verhältnis von Idealem zu Realem stellt Schlegel den Bezug zu Schillers Begriff der „sentimentalischen Dichtart“ her, als die er die Transzendentalpoesie ausweist.¹⁰⁴

Zentral für die Vermittlung zwischen den Sphären des „Realen – Idealen“, für die wahlweise auch die Begriffspaare „Endlichkeit – Unendlichkeit“, „Bedingtheit – Unbedingtheit“ oder „Bestimmtheit – Unbestimmtheit“ eingesetzt werden können, ist die romantische Ironie.

Diese ist nicht zu verwechseln mit der rhetorischen Figur der Ironie, sondern bezeichnet vielmehr eine philosophische Denkhaltung und zwar eine sokratische, die abseits des systematischen Philosophierens liegt.¹⁰⁵ In seinem Essay *Über die Unverständlichkeit* trägt Schlegel dem sokratischen Gedanken – nämlich zu wissen, dass man nichts weiß – Rechnung, denn das Absolute kann nicht gewusst werden. Man kann sich ihm nur in einem unendlichen Prozess annähern. Während Verständlichkeit Scheinwissen produziert, birgt für Schlegel die Unverständlichkeit ein verborgenes Wissen.¹⁰⁶

¹⁰¹F. Schlegel. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 18: *Schriften aus dem Nachlaß. Philosophische Lehrjahre 1796 – 1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796 – 1828 1*. Hrsg. von E. Behler. Paderborn u.a.: Schöningh, 1963 (im Folgenden zit. als KFSa XVIII), S. 320.

¹⁰²KFSa II, S. 204.

¹⁰³Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 155.

¹⁰⁴Vgl. ebd., S. 155.

¹⁰⁵Vgl. ebd., S. 107.

¹⁰⁶Vgl. KFSa II, S. 370.

Die Figur der Ironie hält äußerste Widersprüchlichkeiten bewusst, ohne sie jedoch aufzulösen, wie Schlegel etwa im 108. Lyceums-Fragment darlegt: „Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.“¹⁰⁷

Der Widerstreit von Unbedingtem und Bedingtem, Unendlichem und Endlichem, Idealem und Realem, Unbestimmtem und Bestimmtem, Unverständlichem und Verständlichem wird durch die Figur der Ironie bewusst gemacht und zeigt damit die Schwelle zwischen beiden auf. Damit hat sie gleichzeitig eine trennende und eine verbindende Funktion: Sie betont einerseits den „Zwiespalt der Welt“, und verweist andererseits vom Endlichen auf das Unendliche.¹⁰⁸

Was die Unvereinbarkeit von Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung betrifft, so ist damit ein weiteres Mal das bereits erwähnte Problem der Unverständlichkeit angesprochen. Wäre man in der Lage das Absolute zu erfassen, ließe es sich nicht verständlich mitteilen; drückte man sich dagegen verständlich aus, ginge es zwangsläufig am Absoluten vorbei.

Im Nachdenken muss hier zwangsläufig Position bezogen werden. Durch den Gestus der Ironie wird diese allerdings angesichts des Absoluten – durchaus analog zur rhetorischen Figur der Ironie – lächerlich gemacht und als vorläufig sogleich wieder verworfen und durch eine neue ersetzt, die abermals verworfen werden muss etc. Alle Setzung wird somit in der Schweben gehalten. Die Ironie ist damit der Modus eines unendlichen Prozesses der Selbstrelativierung mit dem Ziel einer Annäherung an das Absolute.¹⁰⁹ Schlegel hat dies im 51. Athenäums-Fragment auch als „steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“¹¹⁰ charakterisiert.

Das Erkennen der eigenen Position als vorläufig setzt zudem stete Reflexion voraus, die ebenso progressiv voranschreiten muss.

Wenn die Ironie zwischen Idealem und Realem vermittelt, so schlägt sich dies auch in der durch Kant eingeführten Unterscheidung von Vernunft (als das Vermögen der Ideen) und Verstand (als das Vermögen der Begriffe) nieder¹¹¹. Könnte das Absolute, das ja wie Novalis schließlich erkennt¹¹², einer kantschen regulativen Idee entspricht, gefasst werden, würde es in die Welt der Begriffe überführt. Da dies nur annäherungsweise geschehen kann, muss auch dieser Bereich in der Schweben gehalten werden, was die frühen

¹⁰⁷KFSA II, S. 160.

¹⁰⁸Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 109.

¹⁰⁹Vgl. ebd., S. 111.

¹¹⁰KFSA II, S. 172.

¹¹¹Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 35.

¹¹²Vgl. Frank, s. Anm. 45, S. 104.

Romantiker dadurch erreichen, dass sie ihre Begriffsdefinitionen – die im Grunde solche gar nicht sind, sonder vielmehr „perspektivische Annäherungen an etwas eigentlich Undefinierbares“¹¹³ – in fragmentarischer Form darlegen, die sich, wie bereits weiter oben erwähnt, durchaus widersprechen können. Im 48. Lyceums-Fragment schreibt Schlegel daher: „Ironie ist die Form des Paradoxen“¹¹⁴.

Diese Struktur des Paradoxen bringt grundlegende Abgrenzungsprobleme zwischen den einzelnen Begriffen mit sich, die durchaus gewollt sind.

So hängt Ironie durch die Rede vom „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ mit der Theorie der Weltsetzungen zusammen, ebenso mit dem Begriff der Reflexion. Schlegel bringt sie auch in Verbindung mit dem Witz, der seinerseits als Einfall dargestellt wird. In ihrer Vorläufigkeit hat die Ironie auch etwas Experimentelles. Diese Begriffe in ein klares hierarchisches System zu bringen, muss zwangsläufig scheitern und ist aus den genannten Gründen auch nicht sinnvoll.

Lohnend dagegen ist es, sich *die* Form der Romantik schlechthin genauer anzusehen: das Fragment.

Pikulik geht „nicht von einer Einheitsform des romantischen Fragments“ aus und betont etwa die Unterschiede bei Schlegel und Novalis, die sich hauptsächlich in ihrer Schreibhaltung äußern. Während Schlegel scharfsinnig, provokant und auf das Publikum gerichtet schreibt, bei gleichzeitigem Kalkül dieses vor den Kopf zu stoßen, wirken Novalis' Fragmente mystisch-tiefsinnig, verhalten, introvertiert und meditativ.¹¹⁵ Dies sei auch Ausdruck dessen, dass Schlegel durch sein Vorbild Chamfort in einer französischen Tradition des Aphorismus steht, während Novalis eine solche zumindest nicht bewusst gewesen sein dürfte.¹¹⁶

Gemeinsam ist den beiden hingegen, dass das Fragment im Gegensatz zur klassisch-aufklärerischen Abhandlung nicht versucht Zu-Ende-Gedachtes zu vermitteln, sondern eine vorläufige Perspektive in der Annäherung an die Wahrheit einzunehmen. Es ist nicht Resultat, sondern Ausdruck des laufenden Denkprozesses. Es demonstriert nicht nur die Regheit des Geistes, nämlich „*dass* er denkt, sondern auch *wie* er denkt.“ Fragmente sind damit nicht bloß Mitteilung, sondern auch Darstellung des Denkens. Allerdings trifft dies nur beim Betrachten ihrer Gesamtheit zu, wo sie einander relativieren und aufheben, nicht aber mit Blick auf ein einzelnes.¹¹⁷

¹¹³Pikulik, s. Anm. 44, S. 112.

¹¹⁴KFSA II, S. 153.

¹¹⁵Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 128 f.

¹¹⁶Vgl. ebd., S. 124 f., S.128.

¹¹⁷Vgl. ebd., S. 125.

Im Fragment ist damit auch das Verhältnis des jeweils einzelnen Getrennten zum gesamten Ganzen bewusst gehalten, also ganz im Sinne der romantischen Naturphilosophie bzw. im Verhältnis des Realen zum Idealen. Damit lässt sich das Absolute zwar nicht fassen, es wird jedoch darauf verwiesen.

Das Fragment ist also vorläufig und nicht Selbstzweck, sondern auf ein utopisches Projekt gerichtet¹¹⁸, das die Gesamtheit der Texte einer in die Zukunft offenen Bewegung der Romantik umfassen soll.¹¹⁹ Schlegel findet dafür das Bild des „absoluten Buch[es]“.¹²⁰ Schließlich schärft sich das Profil des Fragments auch in der Abgrenzung zur Abhandlung:

Während die Abhandlung von den Garantien und Sicherheiten der logischen Gesetze profitiert, lebt das Fragment von Gnaden der überraschenden Entdeckung, des Einfalls, und von den tastenden Schritten des Experiments.¹²¹

Der Einfall arbeitet besonders dem Fragment zu, als er nicht langsam entwickelt und wohl überlegt ist, sondern gleichsam aus dem Nichts kommt „und [auch den] überrascht [. . .], der ihn hat.“ Damit setzt er auch der Reflexion seine Unmittelbarkeit entgegen. Er ist nicht Mittel zum Zweck, sondern genügt sich selbst und trägt damit zur Autonomie des Kunstwerks bei. In seiner Absichtslosigkeit „ist er auch nicht bloß Produkt des Verstandes, sondern ebensowohl der Phantasie [. . .].“¹²²

Gleichzeitig erzeugt er den Eindruck von Flüchtigkeit, weil er nicht begründet, sondern lediglich behauptet:

Er [der Einfall] läßt sich schwerlich ‚nachvollziehen‘, denn er ist nichts Abgeleitetes, nichts Begründetes, sondern ist Behauptung, die sich den Beweis erspart, ja sich ihm widersetzt. Da ihm dieses Fundament abgeht, bleibt er schwebend und ist auch nur transitorisch. Er ist so schnell verflogen, wie er gekommen ist, so daß ein Fragment, als Niederschlag des Einfalls, notwendig kurz ist, ja sogar dahin tendiert, nur kurzzeitig im Gedächtnis des Lesers zu haften und rasch wieder vergessen zu werden.¹²³

Der Einfall hat demnach auch seinen Beitrag an der Kürze der Form des Fragments. Schon Novalis wertet in einer Aussage über Schelling die Kurzlebigkeit des Gedankens

¹¹⁸Vgl. P. Szondi. „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie“. In: *Schriften*. Bd. 2. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 11–31, S. 20.

¹¹⁹Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 96 f.

¹²⁰KFSA II, S. 265.

¹²¹Pikulik, s. Anm. 44, S. 87.

¹²²Ebd., S. 96.

¹²³Ebd., S. 97.

als Ausdruck eines lebendigen, beweglichen Geistes.¹²⁴ Darin drückt sich gleichzeitig die Wahrnehmung einer Beschleunigung der Zeit um 1800 aus.

In seiner Plötzlichkeit und Spontanität ist der Witz ein typisches Charakteristikum des Einfalls. Und gerade in seiner Tendenz zur unteilbaren Vereinzelnung, die sich auch im Fragment manifestiert, verweist er paradoxerweise auf ein unteilbares Ganzes.¹²⁵

Darüber hinaus liegt der Wert des Witzes für die Romantiker in seiner Eigenschaft „zwischen Verschiedenartigem Ähnlichkeiten zu entdecken“ und „zwischen Heterogenem überraschend eine Brücke zu schlagen“, was dem Streben nach Vereinigung des Getrennten zuarbeitet.¹²⁶

In diesem Punkt besteht eine Ähnlichkeit zur Analogie, die die Zusammengehörigkeit alles Existierenden zu einem gemeinsamen Ganzen betont.

Besonders Novalis ist fasziniert von dem Gedanken einer Verbindung von Mikro- und Makrokosmos, also dem allumfassenden Einem, das sich im Vereinzeln spiegelt und der Vorstellung, das Vereinzelte sei jeweils untereinander verbunden und bilde diese Einheit. Über den „Zauberstab der Analogie“ versucht er alles mit allem in Beziehung zu setzen und gerät damit hart an die „Grenze zum Beziehungswahn“¹²⁷:

Aehnlichkeiten von Kranckheiten – Jedes Organ kann ziemlich alle Kranckheiten der Andern haben. [...] (Aehnlichkeit des Nasenschleims und des Saamens – ähnlicher Geruch im Catarrh – der Galle und des Speichels. Des Urins und der Ausdünstungsmaterie etc.) (Das Gehirn gleicht den Hoden.)¹²⁸

Dieses In-Beziehung-Setzen erfolgt dabei ganz im Sinne der frühromantischen Naturphilosophie und bildet das utopische Projekt einer allumfassenden Enzyklopädistik.¹²⁹

Pikulik weist dabei auf einen wichtigen Umstand hin. Durch die Analogie wird nämlich nicht nur ein universeller Sach-, sondern auch ein ebensolcher „Verweiszusammenhang“ hergestellt:

Wenn alles mit allem zusammenhängt, ist jedes Existierende auch der Verweis auf anderes Existierendes und alles Existierende im Ganzen. Da hierbei das

¹²⁴Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 97.

¹²⁵Vgl. Frank, s. Anm. 45, S. 116 ff.

¹²⁶Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 99.

¹²⁷Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 62 mit Rückgriff auf Blumenberg, H. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981.

¹²⁸Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Hrsg. von P. Kluckhohn, R.H. Samuel u. a. 3. Aufl. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 1983 (im Folgenden zit. als Novalis-HKA III), S. 444.

¹²⁹Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 61 f.

eine für das andere steht wie umgekehrt auch das andere für das eine, ergibt sich ein ‚Repräsentations‘-Verhältnis reziproker Art [...]

Novalis schreibt daher: „Alles kann Symbol des Andern seyn – Symbolische Function.“¹³⁰ Ein weiterer Modus des Denkens, der nicht nur im Fragment, sondern auch im Essay seinen Ausdruck findet, ist das Experiment. Novalis entlehnt diesen Begriff aus den Naturwissenschaften und erreicht damit eine gewisse Konnotation von Wissenschaftlichkeit: „Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstellungs-Vermögen ganz auf eine dem physikalischen Experimentiren analoge Weise. Zusammen Setzen. Entstehn lassen – etc.“

Renate Kühn hat mit Rückgriff auf Max Bense auf einen grundlegenden Unterschied zwischen literarischem und naturwissenschaftlichem Experiment hingewiesen. Während es bei letzterem um die „Überprüfung eines Ergebnisses“ geht, ist es im ersteren ein „Probieren“.¹³¹

Essay ist dabei durchaus wörtlich als „Versuch“ zu verstehen und Schlegel betont ganz in diesem Sinne die Prozesshaftigkeit dabei: „Der Essay nicht *Ein* Experiment sondern ein beständiges Experimentiren. – Auch Kants Schriften Essays.“¹³² Hier wird, ebenso wie beim Einfall, der Reflexion wieder etwas an Unmittelbarkeit abgewonnen. Das Schreiben begleitet das tastende Denken. Beides gestaltet sich unvollständig und vorläufig und steht damit im Gegensatz zur klassischen Abhandlung, bei der die Niederschrift erst einsetzt, wenn ein vermeintlicher Endpunkt des Gedachten erreicht ist.

Dabei ist eine gewisse Tendenz erkennbar, die davon Abstand nimmt, Sprache als Zweck dafür zu betrachten, Zu-Ende-Gedachtes niederzuschreiben und Gefallen findet am Spiel mit der Sprache um ihrer selbst willen. Novalis antizipiert dies folgendermaßen:

Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich blos um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn einer blos spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. [...] Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit

¹³⁰Novalis-HKA III, S. 398.

¹³¹Vgl. R. Kühn. *Der poetische Imperativ*. Bielefeld: Aisthesis, 1997, S. 9 f.

¹³²KFSA XVIII, S. 215.

sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge.¹³³

Im Experimentieren mit Sprache deutet sich eine tiefere Wahrheit an. Dieses Geheimnis wird aber eben nur angedeutet und nicht gelüftet, denn das Spielen mit Sprache ist ein hermetisches Verfahren. Als solches gewährleistet es wiederum die Autonomie der Kunst, womit ich zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen, zu den Grundfiguren romantischer Poetiken, zurückgekehrt bin.

An dieser Stelle möchte ich nun die wichtigsten Forderungen, Konzepte und Figuren noch einmal auflisten, auch um eine grobe Struktur für den Analyseteil im nächsten Kapitel vorzugeben.

Zunächst ist das *Autonomiepostulat* zu nennen, das in Abgrenzung zum Klassizismus erfolgt und wichtigster Bestandteil im Programm einer *progressiven Universalpoesie* ist, die nicht ohne eine auf Kant und Fichte aufbauende *Theorie der Imagination* bzw. der Weltsetzungen gedacht werden kann.

Eine weitere Forderung ergibt sich aus Schlegels analog zu Kants Transzendentalphilosophie entwickelten *Transzendentalpoesie*, in der die Bedingungen der Möglichkeit von Poesie mitreflektiert werden sollen.

Eine dritte Forderung erwächst aus der *romantischen Naturphilosophie*, die über den durch die Reflexion erzeugten Verlust von Einheit und Unmittelbarkeit nachdenkt, und die Utopie einer Wiedervereinigung auf höherer reflexiver Stufe entwirft.

Anzuführen ist schließlich noch die Forderung nach einer *Aufwertung von Phantasie und Einbildungskraft* gegenüber dem rein rationalen Diskurs der Aufklärung, was mit einer gewissen *Abwertung der formalen Logik* einhergeht.

Die wichtigsten Strategien in der Auseinandersetzung mit bzw. im Versuch einer Umsetzung dieser Forderungen sind:

- das Moment der Reflexion
- das Konzept der romantischen Ironie
- die Form des Fragments
- die produktiven Verfahren von Einfall, Witz, Analogie und Experiment

¹³³Novalis-HKA II, S. 672.

3 Artmann und die Grundfiguren romantischer Poetiken

3.1 Theorie der Imagination/Weltsetzungen

Die Basis der Progressiven Universalpoesie ist die, auf den Impulsen von Kant und Fichte aufbauende, Theorie der Imagination bzw. der Weltsetzungen, die im Romantik-Teil bereits ausführlich besprochen wurde.

Ein gewisses Interesse für Imagination ist auch an vielen von Artmanns Texten abzulesen. So etwa an einem kurzen Prosatext mit dem bezeichnenden Titel *Darstellung und betrachtung eines imaginären zustandes*. Darstellung und Betrachtung erweckt dabei den Eindruck einer wissenschaftlichen Abhandlung, was an den Begriff des Experiments denken lässt. Die wissenschaftliche Abhandlung an sich ist hingegen eine Form, die dem Romantischen entgegengesetzt ist. Liest man etwas weiter, so findet sich folgender Satz: „Eine nachricht gebiert die andere: so entstehen gerüchte über fremde länder und deren bewohner – lügen wie fasane ohne leber . . .“¹³⁴

Artmann scheint hier gleichsam das phantastische Potential veralteter Abhandlungen auszuschöpfen. Seine Vorliebe für Lexika aus dem 18. Jahrhundert und andere veraltete Quellen ist ja hinlänglich bekannt.¹³⁵

Einige Zeilen weiter ist von einem „entdecker“ zu lesen, was an die oft haarsträubenden Reiseberichte aus jener Zeit und davor denken lässt. Die phantastischen Auswüchse dieses Diskurses scheinen hier beobachtet, dargestellt und ins Übertriebene extrapoliert. Etwa wenn es heißt: „Aus den hütten der australischen buschregion stehlen kanguruhs kleine kinder – sie werden in bauchtaschen aufwachsen . . .“

Auch sein Interesse für veränderte oder fehlerhafte Wahrnehmung ist in seinem Werk belegbar. Zu erwähnen wäre etwa die wiederkehrende Thematisierung von Träumen – besonders in *Grünverschlossene Botschaft. 90 Träume*¹³⁶, das offensichtlich von dem in Artmanns Bibliothek vorhandenen sogenannten Schusterbuben-Traumbuch beeinflusst

¹³⁴ Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 158 f.

¹³⁵ Vgl. etwa M. Atze und H. Böhm. „Artmanns Bücherwelt. Erläutert an einundzwanzig Beispielen“. In: *Wann ordnest du deine Bücher?. Die Bibliothek H. C. Artmann*. Hrsg. von M. Atze und H. Böhm. Wien: Sonderzahl, 2006, S. 23–117 besonders hervorzuheben sind die Beispiele *Erdbeschreibung zum Gebrauche der studierenden Jugend in den kaiserl. königl. Staaten. Dritter Theil*. ab S.44 ff. und *Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Realencyklopädie für die gebildeten Stände. In fünfzehn Bänden*. ab S. 48 ff.

¹³⁶ Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 189–224.

ist¹³⁷ – aber auch fehlerhafte Wahrnehmung, hervorgerufen durch große Distanz, wird beispielsweise in *Die elchfährt* zum Thema:

Ferne objekte hält man etwa für die maus, den ochen, die leopardin, den hasen, oder für das fischlein im bauch des krokodils; die ferne verringert die kraft des auges, pflanzt in unsere wahrnehmungen den winzigen kern des irrthums; wer war der mann, der dann doch eine frau war, wer das mädchen, das sich nachher als puppe entpuppte?¹³⁸

Hier sind deutliche Anklänge an Brentanos Bestimmung des Romantischen erkennbar, der das Romantische in all dem sieht, was als Mittler „zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden“¹³⁹ steht, wie ein „Perspectiv“ mit gefärbtem Glas und geschliffener Linse.¹⁴⁰

Artmann macht hier nicht das Fernrohr, sondern die Entfernung selbst zum wahrnehmungsverändernden Medium.

Besonders das letzte Beispiel, also „das mädchen, das sich nacher als puppe entpuppte“ lässt an Olympia in E.T.A Hoffmanns *Der Sandmann* denken. Dort wird, wie bei Brentano, das Medium des Fernrohrs aufgegriffen, durch das hindurch erst der Effekt von Lebendigkeit des toten Automaten dem Protagonisten Nathanael verstärkt erscheint, wobei dies lediglich die rationale Lesart ist. Letztlich bleibt der Leser/die Leserin nämlich im Unklaren darüber, ob Nathanael den Täuschungen durch neue technische Hilfsmittel erliegt, oder aber tatsächlich Opfer diabolische Kräfte wird.

Das Fernrohr als (möglicherweise) die Wahrnehmung veränderndes Medium findet sich auch in einem von Artmanns Texten: *Von einem Fernrohr*.¹⁴¹ Hier wird zunächst scheinbar aus auktorialer Sicht von „[s]ieben im walde vergrabene[n] leichnämer[n]“ berichtet, die auf einer kleinen Waldlichtung tanzen. Später zieht der nunmehrige Ich-Erzähler für Details einen „forstadjunkt“ als Quelle heran, „welcher sie in einer müssigen stunde durchs fernrohr erspähte“. Durch diese, für die Romantik typische, Auffächerung der Perspektive ist es dem Leser/der Leserin überlassen, ob er/sie eine phantastische Lesart akzeptiert oder eine rationale vorzieht, die dieser Quelle die Glaubwürdigkeit abspricht. Diese Spannung wird dadurch verstärkt, dass das Fernrohr im eigentlichen Text eine höchst untergeordnete Rolle als Hilfsmittel einer Sekundärquelle spielt, durch die pro-

¹³⁷Vgl. Atze und Böhm, „Artmanns Bücherwelt. Erläutert an einundzwanzig Beispielen“, s. Anm. 135, S.24 ff.

¹³⁸Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 152.

¹³⁹Brentano, s. Anm. 98, S. 289.

¹⁴⁰Vgl. ebd., S. 289.

¹⁴¹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. I, S. 21 f.

minente Stellung im Titel aber stark *foregrounded* erscheint.

Neben den genannten Systemreferenzen zur Romantik finden sich in diesem Text auch solche zum Barock. Beispielsweise durch die auffällige Orthographie, oder das Motiv des Totentanzes. Dies schließt sich im Falle Artmanns jedoch keineswegs aus. Darauf werde ich im Punkt Vermischung der Gattungen noch näher eingehen.

Hinweise auf die zentrale Rolle der Einbildungskraft liefert auch Artmanns Vorwort zu *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen*

Ich betrachte die folgenden texte als bloße inhaltsverzeichnisse für den leser, als literarisierte inhaltsverzeichnisse freilich; als anhaltspunkte und als ideen für *noch* nicht existierende, erst in der vorstellung sich vollziehende gegebenheiten. Ich versuche mich also praktisch in ausgriffen auf die zukunft. Ein inhaltsverzeichnis weist auf etwas hin, das erst zu realisieren wäre: es ist ein *vorentwurf*, und ein solcher befaßt sich mit der zukunft.¹⁴²

Besonders die Formulierung „*noch* nicht existierende, erst in der vorstellung sich vollziehende gegebenheiten“ verrät den hohen Stellenwert, den Artmann der Einbildungskraft zubilligt. Doch auch ein für die Romantik typisches, im weiteren Sinne sympoetisches, Moment wird darin erkennbar, denn der Leser/die Leserin wird ganz zentral in den Schaffensprozess eingebunden. Artmann bekräftigt diesen Eindruck auch in einem Gespräch mit Michael Krüger anlässlich der Rauriser Literaturtage 1991 mit folgenden Worten:

Ich gebe nur Inhaltsverzeichnisse, und dann kann man sich das Ganze befeischen. Ich stelle nur ein Skelett hin, und jeder kann nach seinem Belieben mit Fleisch und Herz und Nieren und Leber auf seine Art...¹⁴³

Trotz einer gewissen Morbidität in der Metaphorik, die nicht zuletzt im Dienste der „psychological smallness“ im Sinne Marc-Oliver Schusters steht¹⁴⁴, sind deutliche Analogien zu Novalis erkennbar, der über seine Fragmente schreibt, sie seien „litterarische Sämereyen“¹⁴⁵. Auch er betont die Notwendigkeit eines Lesers/einer Leserin, in dessen/deren Inneren erst die Saat aufgehen und wachsen kann. An anderer Stelle ergänzt er: „Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn.“¹⁴⁶

¹⁴²Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 139.

¹⁴³H. C. Artmann und M. Krüger. „Wer es versteht, der versteht es. H. C. Artmann im Gespräch mit Michael Krüger“. In: *H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Fuchs und R. Wischenbart. Bd. 3. Graz: Droschl, 1992, S. 11–18, S. 15.

¹⁴⁴Vgl. Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. S. Anm. 4, S. 152 ff.

¹⁴⁵Novalis-HKA II, S. 463.

¹⁴⁶Novalis-HKA II, S. 470.

Während diese Aussage Novalis' eng verzahnt ist mit der speziellen Rolle der Kritik in der Romantik, an die hohe Erwartungen gestellt sind, überwiegt bei Artmann allerdings der Eindruck einer gewissen Unlust, Anleitungen zum Lesen seiner Texte zu liefern. Was der oder die Einzelne mit seinen Texten macht, liegt für ihn außerhalb seines Einflussbereichs und ist letztlich Privatsache.

Dennoch ist es wichtig, *dass* etwas damit gemacht wird, denn erst in der Vorstellung beim Lesen realisieren sich seine „ausgriffe[...] auf die zukunft“. Auf dieses utopische Element geht er im weiteren Verlauf des Vorworts stärker ein und bringt es explizit in Zusammenhang mit Romantik, als deren Vertreter er sich ein weiteres Mal darstellt:

Mit diesen texten soll ein weg, eine methode gefunden werden, um von der engen und allgegenwärtigen vergangenheit, wie sie da in der literatur als abgehalfterter Ahasver herumgeistert, wegzukommen. Hiermit soll der *sehnsucht nach einer besseren vergangenheit* entgegengetreten werden; wehmütiges sicherinnern ist fruchtlos, ein abgestorbener kirschbaum, der sich nie mehr beblättern wird. Wohl bin ich *romantiker* – aber war nicht *jede* romantik von etwas erfüllt, das uns hin und wieder gegen ende des winters gleich einer noch unrealen frühlingsbrise überfällt?

Dieser utopische Impetus richtet sich gegen eine Rückwärtsgewandtheit, wie sie besonders der Romantik in ihrer Spätphase oft zum Vorwurf gemacht wurde und betont das Utopische, das der Romantik keineswegs fremd ist.

Tatsächlich beinhaltet das romantische Projekt, wie ich es im Theorieteil bereits umrissen habe, und wie besonders Peter Szondi es hervorgehoben hat¹⁴⁷, ein zutiefst utopisches Element. Dabei wird durchaus eine ähnliche Tendenz zur „smallness“ erkennbar wie bei Artmann, denn:

Die Relativierung des Gegenwärtigen auf die Zukunft ist [...] dialektischen Wesens. Sie ist negativ, insofern sie die moderne Dichtung als Vorübung, als ein bloß Provisorisches auffaßt, wendet sich aber ins Positive, indem sie in deren Bestimmung als progressives Moment eingeht.¹⁴⁸

¹⁴⁷Szondi bezieht sich hier vor allem auf die drei Wurzeln von Friedrich Schlegels geschichtsphilosophischer Konzeption: „das Erlebnis der Antike, das reflektierte Leiden an der Moderne, die Hoffnung auf das kommende Reich Gottes. [...] Die Dreizahl reflektiert die der Zeitdimensionen (Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft)“ Szondi, s. Anm. 118, S. 11

¹⁴⁸Ebd., S. 19.

Relativieren der eigenen Dichtung als „vorentwurf“ ist nun genau das, was Artmann macht.¹⁴⁹ Gleichzeitig bergen die Texte ein progressives Moment, das sich gegen „wehmütiges sicherinnern“ richtet. Eines, das Artmann in gewisser Weise auch an sich erkennt und ablegen möchte. Denn auch er hängt beizeiten einer „*sehnsucht nach einer besseren vergangenheit*“ nach, die getragen ist von einer Trauer um eine „nicht bewusst genug empfundene Wirklichkeit“¹⁵⁰, die danach verlangt, im Nachhinein poetisiert zu werden. Dies wird etwa in seinem schwedischen Tagebuch mit dem bezeichnenden Titel *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken* deutlich, in dem gleichzeitig auch die die Vergangenheit abwertende Phrase „Schnee von gestern“ mitklingt, die diese Trauer wieder etwas relativiert und ironisiert.

Das schwedische Tagebuch ist inspiriert von Carl von Linnés privatem Forschungstagebuch *Iter Lapponicum*, auf das Artmann 1961 bei einem Aufenthalt in Stockholm stößt. Linné sammelt darin „isolierte Eindrücke und Wahrnehmungsdetails“¹⁵¹ seiner Lapplandreise, wobei durch Zeitdruck und andere Widrigkeiten unterschiedlichste Krankheiten, Tiere, Pflanzen, Mineralien und andere beobachtete Phänomene scheinbar zufällig nebeneinander zu stehen kommen, was Artmann in Zusammenhang mit dem surrealistischen „Begriff vom automatischen Schreiben“¹⁵² bringt. Er ist fasziniert von dieser „wertfreie[n] Gleichzeitigkeit des Daseins“¹⁵³ und beginnt während der Übersetzung von Linnés Text mit seinem imaginären schwedischen Tagebuch. Dabei geht es ihm nicht um die Darstellung von Tagesabläufen, sondern um eine Schärfung des Blicks „für die voluminösen Einzelheiten dieses täglichen Daseins“.¹⁵⁴ Diese Einzelheiten nimmt Artmann auf seinen zahlreichen Reisen intensiv auf, wie er selbst bestätigt:

[...] reisen bedeutet für mich nicht Fortbewegung, sondern wohnen dort, wo ich vorbeifahre, Sichtbares aufnehmen und mit diesem Sichtbaren mein eigenes Gesicht verändern.¹⁵⁵

¹⁴⁹Vergleiche auch Titel wie *Versuch über spiel und tanz*, *Versuch eines fluchs*, *Versuch einer unterwürfigkeit*, *Versuch einer beleidigung*, *Verstuch* [sic!] *einer verliebtheit*, *Versuch über tee und theater*, *Versuch einer kleinen chrestomathie mit zisternen*.

¹⁵⁰M. Backes. „H. C. Artmanns Darstellung der Dichterexistenz und die Wiener Gruppe“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Hrsg. von M. O. Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 55–72, S. 64.

¹⁵¹Vgl. ebd., S. 58.

¹⁵²H. C. Artmann u. a. *Ein Gedicht und sein Autor*. Hrsg. von W. Höllerer. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967, S. 349.

¹⁵³Ebd., S. 348.

¹⁵⁴Ebd., S. 349.

¹⁵⁵Ebd., S. 349.

Dabei bleiben diese Einzelheiten nicht auf eine Einbettung in physische Erfahrungen beschränkt. Artmann stellt die „wertfreie[...] Gleichzeitigkeit des Daseins“ auch im Rahmen neuer, gesetzter Welten aus.

Diese Haltung findet sich nicht nur im schwedischen Tagebuch, sondern bleibt bis ins spätere Werk erkennbar¹⁵⁶:

kastanien, eichen, ahorne und koniferen: emerson nahm sich zeit, um unter schönen bäumen plato oder goethe zu lesen, wobei er, als extraaufgabe, ein tagebuch schrieb, einem odin gleich, von dem man ebenfalls sagt, er habe eine kleine waldhütte besessen. welche botschaft sich daraus für mich ergibt? eine oder keine! allein die tatsache, daß es so war, genügt mir vollends.¹⁵⁷

Was auffällt ist, dass jegliche Zweckgerichtetheit negiert bzw. für unwichtig erklärt wird. Die „leuchtende[...] Faktizität“¹⁵⁸ allein stellt einen Wert für sich dar, wobei diese „Faktizität“ keineswegs überprüfbar, ja sehr wahrscheinlich erfunden ist.

So findet sich das Ich des Diaristen in der Intersektion von Welten wieder, die als gleichzeitig und gleich möglich geschildert werden, wo die materiellen Dinge und Alltagssituationen keinen höheren Realitätswert besitzen als die psychischen Erlebnisse, die sich über das Traumgeschehen und die poetische Einbildungskraft am Werk manifestieren.¹⁵⁹

Mit der Betonung auf die Willkür des Dichters und der daraus resultierenden Beliebigkeit der Setzungen im Sinne von außerhalb einer kausalen Logik stehend, sowie mit der ebenso willkürlichen Aufhebung dieser gesetzten Welten, unterhält Artmann eine kaum zu übersehende Nähe zur Figur der romantischen Ironie. Diese zeigt sich besonders an folgendem kurzen Text, der ursprünglich in der Zeitschrift *publikationen* 1951 veröffentlicht und später in der Festschrift *Der Landgraf zu Camprodon* in der Rubrik *Anerkannte Apogryphen* abgedruckt wurde:

dies ist eine geschichte, die ich im oktober geschrieben habe. er und sie beginnen mit einem spiel karten, aber mittendrin findet es sich, daß eine gewisse farbe irgendwie fehlt und man hört wieder auf, ohne zu wissen, wer von den

¹⁵⁶Generell scheinen im schwedischen Tagebuch zahlreiche poetische Strategien erstmals auf, die bis ins späte Werk verfolgt werden können.

¹⁵⁷Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. IV, S. 169.

¹⁵⁸Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 348.

¹⁵⁹Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 182.

beiden eigentlich gewonnen hätte ...

aber das sind alles Dummheiten: außer ihm ist kein Mensch im Raum¹⁶⁰

Was hier gezeigt wird, könnte man als „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“¹⁶¹ bezeichnen, um mit Schlegel zu sprechen.

Es ist jedoch einzuschränken, dass Artmanns Aufhebung der Setzung, die zudem intradiegetisch ist, also ihrerseits im Rahmen einer Setzung erfolgt, kaum einer Annäherung an das Absolute geschuldet ist. Es erscheint nicht plausibel anzunehmen, dass die Relativierung der vormals angenommenen Position angesichts der Erkenntnis des eigenen Standpunkts als unvollkommen, verglichen mit einem Idealen, erfolgt. Wohl aber werden darin typisch romantische Figuren und Strategien verfolgt, die ihrerseits, wie im Theorieteil ausgeführt, schwer vom Begriff der romantischen Ironie abzugrenzen sind.

Am augenfälligsten ist dabei die Sprunghaftigkeit, die das Resultat seiner Poetik des Einfalls ist, der Klaus Reichert einen ganzen Aufsatz gewidmet hat. Reicherts Urteil über Artmanns Texte im Allgemeinen ist auch bezogen auf obigen Text sehr treffend:

Da ist keine Ruhe, keine Entwicklung, keine Entfaltung eines Plot oder eines Charakters, kaum eine erzählbare Situation, kaum Konstruktion, sondern die Texte entwickeln sich Einfällen entlang, die den Fortgang gewissermaßen aus sich heraus generieren, mit entsprechender narrativer Unfolgerichtigkeit.¹⁶²

Auch der Witz als Charakteristikum des Einfalls mit seinen Eigenschaften des plötzlichen Auftretens und seiner Spontanität ist unverkennbar vorhanden. Gleichzeitig wirkt der Text auch experimentell im Sinne eines abgebrochenen Gedankenexperiments. Reichert würde von einem „abgebrochene[n] Wagnis“¹⁶³ sprechen. Dieses Spontane, Sprunghafte hat zwangsläufig eine fragmentarische Form zur Folge, die Artmann durch den Einsatz von Punkten zusätzlich hervorhebt, worauf ich später noch einmal zurückkommen werde. Der Effekt ist zum einen Illusionsstörung und zum anderen eine gewisse Hermetik. Letztere ist eine wichtige Strategie im nächsten Aspekt der progressiven Universalpoesie: dem der Autonomie.

¹⁶⁰H. C. Artmann, „Anerkannte Apokryphen“. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger und P. O. Chotjewitz. Wangen: Ramseger, 1966, S. 40–87, S. 62.

¹⁶¹KFSA II, S. 172.

¹⁶²K. Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“. In: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. von K. Reichert. Bd. 4. Salzburg, Wien: Residenz, 1997, S. 233–267, S. 234.

¹⁶³K. Reichert, „Zu H. C. Artmann. Schwebende Wirklichkeiten – Zur Lyrik H. C. Artmanns –“. In: *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von K. Reichert. 4. Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2011, S. 756.

3.2 Autonomie

Dass Artmann eine Autonomieästhetik verfolgt, ist in der Forschung seit langem bekannt. Reichert spricht von einer „Ästhetik des Schwebens“¹⁶⁴ und benutzt somit einerseits einen Begriff, der auch von Schlegel verwendet wird, andererseits einen, der im Bereich des Metaphorisch-Literarischen bleibt.

Greifbarer ist Schusters Analyse, die die Prinzipien *Arealismus* und *Synchronie* als Konstituenten für Autonomie identifiziert.

[T]he presentation of signs as autonomous means that they are to be seen as unbound from both realism and diachrony. This notion of autonomy is best understood as a coupling of two components, arealism and synchrony.¹⁶⁵

Durch diese beiden Komponenten erklärt sich also die weitgehende Abwesenheit von Realismus und Diachronie. Wohl können realistische und auch kausal-diachrone Elemente in Artmanns Dichtung vorkommen. Dies erfolgt dann allerdings mehr als Zitat oder als Rolle in die er schlüpft. Den weiteren Rahmen bilden aber unverändert Arealismus und Synchronie.¹⁶⁶

Dabei gilt es zu beachten, Ersteren nicht mit Anti-Realismus zu verwechseln,¹⁶⁷ sondern ihn als außerhalb der Dichotomie Realismus – Anti-Realismus stehend zu betrachten.

Like the position of agnosticism in relation to both theism and atheism, so Artmann's arealism relates, in a purely static sense of ‚meta,‘ [sic!] to realism and anti-realism.¹⁶⁸

Fiktionalität ist dabei Artmanns wichtigstes Mittel, um sich außerhalb der Zwänge des Realismus bewegen zu können.

In interviews as well as in literary and theoretical texts, he uses the terms phantastisch, märchenhaft, magisch, and mythisch to stress the idea of area-

¹⁶⁴„Artmanns Ästhetik des Schwebens ist niemandem und nichts verpflichtet, außer sich selbst, sie folgt keinem Programm, gehört keiner Richtung an, folgt keiner Strömung, aber zugleich besteht sie aus lauter Kristallisationspunkten, in denen die poetischen Tendenzen des Zeitalters samt der modernen und postmodernen Verfügbarkeit über Traditionen und über eine mittlerweile global definierten Kultur sich schneiden.“ Reichert, „Zu H. C. Artmann. Schwebende Wirklichkeiten – Zur Lyrik H. C. Artmanns –“, s. Anm. 163, S. 756

¹⁶⁵Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Post-modernity*. S. Anm. 4, S. 157.

¹⁶⁶Vgl. ebd., S. 164.

¹⁶⁷Vgl. ebd., S. 161.

¹⁶⁸Ebd., S. 160.

lism via fictionality. What one might read as a concession to fiction is more a concession to the freedom from realist conventions.¹⁶⁹

Dass sich Artmann seiner arealistischen Haltung bewusst war, auch wenn er sie selbst nicht als solche bezeichnete, zeigt seine Rede *Sprachlosigkeit*, die folgendermaßen beginnt: „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.“ Den Begriff Synchronie hat Artmann selbst jedoch nie thematisiert. Schuster begreift ihn als „umbrella-term“ für „suspension of communication, pragmatic, use-value, development, plot, explanation, causality, etc.“¹⁷⁰

Autonomie ist auch *das* Kernelement der Frühromantik à la Schlegel und Novalis. An dieser Stelle sei daher nochmals an Schlegel erinnert, der postuliert, dass eine Philosophie der Poesie mit der Selbstständigkeit des Schönen beginne, vom Wahren und Sittlichen getrennt.¹⁷¹

Er befreit die Literatur damit von der Rolle, lediglich Mittel zum Zweck der moralischen Belehrung zu sein, und stärkt mit dem Primat des Schönen ihren Eigenwert. Dieses Schöne wird allerdings ebenfalls neu gefasst. In seiner Charakterisierung einer Poetik des Hässlichen ersetzt es Schlegel mit den Begriffen des Neuen, Interessanten, Frappanten.

Diese Traditionslinie ist auch bei Artmann deutlich erkennbar, ja sogar noch weiter getrieben. Die Ablehnung von Moralisierendem im Rahmen literarischer Betätigung zeigt sich unter anderem in der bewussten Darstellung von Amoralischem, um damit die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass diese Texte auf Ästhetisierung angelegt sind.

Zu nennen wäre etwa die Figur des bösen Caspar¹⁷², der sich in *um der wahrheit*¹⁷³ vom Frauen-Schänden aufs Brandstiften verlegt. Im Gedicht *caspar*¹⁷⁴ – das erste aus

¹⁶⁹Vgl. Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. S. Anm. 4, S. 162. Hierin liegt jedoch auch das Trennende zu den Romantikern, denn Reichert stellt fest: „Es ist [...] keine phantastische [Literatur] im Sinne der Romantiker [...], die ja immerhin durchs Irreale die Frage nach dem, was denn real sei, neu und auf ihre Weise stellen.“ Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“, s. Anm. 162, S. 242.

¹⁷⁰Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. S. Anm. 4, S. 165.

¹⁷¹Vgl. KFSA II, S. 207.

¹⁷²Vgl. hierzu die Aufsätze M. Schmitz-Emans. „kein zauber ist mir fremd geblieben‘: H. C. Artmanns Wortgeburten“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 19–42, S. 39 ff. und A. Millner. „Kasperl als Dichter: Über die Lustige Figur in H. C. Artmanns Stücken“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 147–154

¹⁷³Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S.85 f.

¹⁷⁴Ebd., S. 114.

dem Zyklus mit dem bezeichnenden Titel *anselm, antonia und der böse caspar oder ein kleines handbuch zum mißbrauch der lasterhaftigkeit* – erschlägt er eine Gaslaterne mit einer Tulpe, in *die ausnehmend schönen lieder des edlen caspar oder gemeinhin hans wurstel genannt* bezeichnet er eine Frau als „fut“¹⁷⁵ und gibt Verse wie „grüß gott / ihr negerinnen / wie schön ists / in euch drinnen“¹⁷⁶ von sich.

Eine weitere Figur stellt Artmann in seiner *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen actes* unter Punkt sechs als vorbildlich vor: „Zu den verehrungswürdigsten meistern des poetischen actes zählen wir in erster linie den satanisch-elegischen C.D. Nero [...]“¹⁷⁷ und Hamlet lässt er sagen: „*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“¹⁷⁸

Die Beschäftigung mit Amoralischem zeigt sich auch an wiederkehrenden Themen, zu denen Tabus wie Kannibalismus, Inzest oder Sodomie zählen. Reichert schreibt Artmann im *Zettelkasten* unter anderem ja folgende Haltungen zu: „[...] britische kolonialobristenhafte [...], d’Annuncio-fascistische, kaisertreue [...], rassistische, [...]“¹⁷⁹, womit einige der dunkelsten Rollen und Figuren benannt wären, in die Artmann zuweilen schlüpfte. Stets werden diesen Figuren harmlose an die Seite gestellt, oder harmlose bzw. lächerliche Attribute beigefügt. So, wenn caspar „hans wurstel“ genannt, dem „satanisch-elegischen C.D. Nero“ der „philosophisch-menschliche[...] Don Quijote“¹⁸⁰ beige stellt wird, oder auch in folgender Aufzählung in *Das suchen nach dem gestrigen tag*:

Allerlei herren: Herr Hitler, herr Stalin, herr Himmler, herr Korbes, herr Cromwell, herr Buonaparte, herr Iskarioth [...] herr Krampus, herr Wauwau [...] herr Kater Carlo [...] herr Polizei, herr Obrigkeit, herr Regierung, herr Mitläufer [...], herr Schwejk, herr Sonntag, herr Montag [...] ¹⁸¹

Schuster kommentiert Artmanns „Haltungen“ folgendermaßen: „While these stances oppose his political and aesthetic taste, their adoption does not compromise him (and have never irritated critics).“ Dass diese Haltungen seinem „aesthetic taste“ entgegenstünden, gilt meines Erachtens nur in einem alltagssprachlichen Verständnis und ist streng genommen falsch. Vielmehr entsprechen sie eben einer Ästhetik des Hässlichen, die hier

¹⁷⁵ Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 106.

¹⁷⁶ Ebd., S. 111.

¹⁷⁷ Ebd., S. 749.

¹⁷⁸ Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. I, S. 45.

¹⁷⁹ Reichert und Artmann, s. Anm. 26, S. 385.

¹⁸⁰ Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 749.

¹⁸¹ Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 61.

auf die Spitze getrieben ist. Wie Artmann den Begriff des Schönen fasst, wird etwa in seiner *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen actes* deutlich:

Die alogische geste selbst kann [...] zu einem act von ausgezeichneter schönheit, ja zum gedicht erhoben werden. Schönheit allerdings ist ein begriff, welcher sich hier in einem sehr geweiteten spielraum bewegen darf.¹⁸²

Mit dem Autonomie konstituierenden Begriff Synchronie liefert Schuster ein geeignetes Werkzeug, um die Verweigerung zu moralisieren zu erklären, denn im gleichzeitigen Nebeneinander ist Kausalität, geschweige denn *plot* gar nicht möglich. Diese sind jedoch die Minimalbedingungen für Schuldbewusstsein.¹⁸³ Aus rein ästhetischer Sicht spricht Artmann also durchaus auch für sich, wenn er schreibt:

Der enkelsohn des großvaters des mörders ist der mörder, er hätte etliche menschen auf dem gewissen, hat sie aber tatsächlich nicht, weil er kein gewissen besitzt – ein solches erscheint ihm wertlos.¹⁸⁴

Auch was den Status dieser amoralischen Rollen betrifft, ist Schuster zuzustimmen:

Since this role-play is entertainment without realist premises, he can principally adopt any stance, however real and offensive. What he marks as an adopted role, becomes quoted and thus suspended of its realist status and defining pragmatic.¹⁸⁵

In diesem Kontext zeigt der Begriff Arealismus seine Stärke, denn in ihm hat die Frage nach Realismus oder Fiktion schlicht keine Bedeutung. Er steht außerhalb dieser Opposition. Im Erwähnen realer Persönlichkeiten oder Orte referenziert Artmann nicht eigentlich auf die tatsächlich existierenden Gegebenheiten, sondern zitiert sie lediglich herbei. Er macht das starke Verlangen danach sichtbar, Erfahrungen in die Kategorien Real – Fiktional einzuteilen, indem er diese Grenze negiert oder damit spielt. Somit vermischt er die Bereiche Kunst und Leben und erfüllt eine weitere wichtige Forderung der Frühromantik.

¹⁸²Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 748.

¹⁸³Vgl. M. O. Schuster. „Nur das Kino – als Einstimmung“: Filmkultur, Visualität und Räumlichkeit im Rahmen von H. C. Artmanns Autonomieästhetik“. In: *Visions and visionaries in contemporary Austrian literature and film*. Hrsg. von M. Lamb-Faffelberger und P.S. Saur. Bd. 34. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2004, S. 160.

¹⁸⁴Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S.169.

¹⁸⁵Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Post-modernity*. S. Anm. 4, S. 164.

Diese ergibt sich aus der Abkehr von Mimesis als Zentralbegriff der Ästhetik. Die Betonung liegt nunmehr auf der Produktivität des Geistes, auf der Einbildungskraft, die die Autonomie gewährleistet. Autonomie wäre aber nicht gegeben, würde man den Bezug zur Realität kategorisch ausschließen, denn mit der Eingrenzung auf das rein Fiktive würde eine Unfreiheit lediglich durch eine andere ersetzt. Folgerichtig bedient sich Artmanns Arealismus der Fiktion als Mittel, aus dem rein Mimetischen auszubrechen, ohne sich dabei nur aufs Fiktionale festzulegen.

Novalis zufolge verfüge jeder Mensch über Einbildungskraft und könne daher potentiell Künstler/Künstlerin sein. Denn in seiner Beschäftigung mit Kant stellt er fest, dass das Schöne nicht vorliegt, sondern erst durch den Künstler/die Künstlerin in der Umkehrung von Wahrnehmung und Einbildungskraft produziert werden müsse. Dies mündet in der romantischen Forderung nach Poetisierung der Welt und nach einer Entdifferenzierung, respektive Vermischung von Kunst und Leben.

Unverkennbar finden sich diese Gedanken in Artmanns *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen actes* wieder, wo er gleich zu Beginn schreibt:

Es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben. Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte wunsch, poetisch handeln zu wollen.¹⁸⁶

Auch bei Artmann steht damit das Dichterdasein potentiell für alle offen, wird aber insofern eingeschränkt, als für ihn die Intention „poetisch handeln zu wollen“ entscheidend ist. Dies hebt er in Punkt vier nochmals eigens hervor:

Der poetische act wird starkbewußt extemporiert und ist alles andere als eine bloße poetische situation, die keineswegs des dichters bedürfe. In eine solche könnte jeder trottelt geraten, ohne es aber jemals gewahr zu werden.¹⁸⁷

Die „poetische situation“ allein kann deshalb keine Dichtung sein, weil ihr die Intention eines Subjekts fehlt, poetisch handeln zu wollen, die Welt zu poetisieren. Im ersten Punkt identifiziert Artmann diese Art von Dichtung als jene, „die jede wiedergabe aus zweiter hand ablehnt, das heißt, jede vermittlung durch sprache, musik oder schrift.“¹⁸⁸ Auch die Punkte sieben und acht beschreiben Dichtung als „materiell vollkommen wertlos“¹⁸⁹

¹⁸⁶ Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 748.

¹⁸⁷ Ebd., S. 749.

¹⁸⁸ Ebd., S. 748.

¹⁸⁹ Ebd., S. 749.

bzw. als innerlich, nur im Gedächtnis aufgezeichnet. Dieser Auffassung, auch non-verbale Zeichen als poetisch auszuzeichnen, blieb er im übrigen bis zuletzt treu.¹⁹⁰ Durch den Begriff des „poetischen actes“ hebt Artmann den lebendigen, prozesshaften Charakter seiner Vorstellung von Dichtung hervor, die allem voran eine geistige Tätigkeit ist.¹⁹¹ Konrad Bayer findet dafür den treffenden Ausdruck „poesie als weltanschauung“.¹⁹² Damit ist Artmanns Konzeption von Dichtung eine, für die Romantik typische, wechselseitige Beziehung von Kunst und Leben eingeschrieben. Während Dichtung zur Weltanschauung verinnerlicht ist, muss umgekehrt die Welt poetisiert werden.

Hierin besteht auch ein wichtiger Anknüpfungspunkt zum Surrealismus,¹⁹³ denn wie Peter Bürger in seiner vielzitierten *Theorie der Avantgarde* ausführt, war die Abschaffung von Kunst als Institution durch eine „Rückführung der Kunst in [die] Lebenspraxis“¹⁹⁴ eines seiner zentralen Anliegen.¹⁹⁵ Allerdings ist einzuschränken, dass bei Artmann weniger die Ambition einer Veränderung der Gesellschaft im Vordergrund steht. So stellt Schuster fest, dass Artmann die soziale Rolle von Literatur ignoriert und somit die Autonomie seiner Ästhetik weiter verstärkt.¹⁹⁶

Die Forderung nach Vermischung von Leben und Dichtung bleibt bei H. C. Artmann durchaus nicht nur im Bereich des Theoretischen, sondern manifestiert sich tatsächlich in seinem Werk. So poetisiert er die Welt, indem er Literatur in so profane Bereiche wie die Werbung trägt. Berühmt ist der folgende Haiku in einem Werbespot für Humanic geworden: „bei de japana / drongs papiarene schtiefö / des hast daun: gedicht“.¹⁹⁷ Renate

¹⁹⁰Vgl. Schuster, „Nur das Kino – als Einstimmung“: Filmkultur, Visualität und Räumlichkeit im Rahmen von H. C. Artmanns Autonomieästhetik“, s. Anm. 183, S.147.

¹⁹¹Dies schließt sich durchaus nicht mit Schusters Charakterisierung von Artmanns *Ästhetik* als statisch aus. Vgl. ebd., S. 160 f. Statik betont die Autonomie der Kunst. Weil das Leben dynamisch ist, dieses aber nicht zwangsläufig als Vorlage für Kunst dienen muss, kann es sich Ästhetik ‚erlauben‘, statisch zu sein. Kunst als Praxis ist jedoch Teil des Lebens und daher ebenso dynamisch.

¹⁹²K. Bayer. *Sämtliche Werke*. Hrsg. von G. Rühm. 2 Bde. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985, Bd. I, S. 355.

¹⁹³Die Surrealisten haben im übrigen die romantische Literatur stark rezipiert.

¹⁹⁴P. Bürger. *Theorie der Avantgarde*. 5. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985, S. 29.

¹⁹⁵Wie Renate Kühn ausführt, macht Bürger allerdings den Fehler die historischen Avantgarden auf diese eine Intention zu reduzieren, und gemessen an dieser, ihr Scheitern insgesamt zu konstatieren. Vgl. R. Kühn. „mémoire. Überlegungen zum Thema ‚Avantgarde‘ aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert“. In: *Perspektive* (37 2000), S. 35–50. URL: <http://www.perspektive.at/wp-content/uploads/hefte/p37.pdf>, S. 36 f.

¹⁹⁶Vgl. Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. S. Anm. 4, S. 162. Allerdings passt Artmanns *Manifest* vom Mai 1955 nicht in dieses Bild, wo er energisch gegen die Wiederbewaffnung Österreichs protestiert. Trotz des für Artmann ungewöhnlichen Faktums, dass dieser Text moralisiert, ist er zu seinem literarischen Werk zu zählen. Dafür spricht etwa das typische Kannibalismus-Motiv und die Tatsache, dass er in *Sämtliche Gedichte* abgedruckt ist (S. 38 f.), wobei Reichert darauf hinweist, dass dieser Band „[u]nter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors herausgegeben“ wurde.

¹⁹⁷Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 743.

Kühn hat darauf hingewiesen, dass Eugen Gomringer, mit dem Artmann bekanntlich in Kontakt war, bereits 1969 im Band *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung* genau diese „Variante einer ‚Rückführung von Kunst in Lebenspraxis‘“ vorstellt, nämlich „als Aufhebung der Kunst – wie bei Bürger im Hegelschen Sinn zu verstehen – in der Werbung.“¹⁹⁸ Während aber Gomringers Konzeption einer „neuen dichtung“ den „zweck“ hat, „der gesellschaft [zu] dienen“, hält Artmann den Autonomiestatus aufrecht und greift lediglich das Element der Vermischung von Kunst und Leben auf. Wie sich Letzteres mit Reflexion verbinden lässt, zeigt sich zu Beginn des folgenden Textes mit dem Titel *Weg, wenn es regnet, nach dort*:

Eine geschichte im regen schreiben, eine poesie, eine strophe, eine zeile, eine landschaft aus zerronnener blauer tinte mit kirchtürmen, pappeln, zypressen am weiher, einem stundenschlag, der *so* hell ist, nicht sichtbar im wäßrigen schillern . . .¹⁹⁹

Die reale Schreibsituation tritt hier in die imaginierte Welt ein, indem sie thematisiert wird. Hierin liegt das selbstreflexive Moment des Textes. Während damit ein Stück Realität in die gesetzte Welt kommt, erwächst umgekehrt aus der zerronnenen blauen Tinte eine Landschaft, deren Status unklar bleibt. Ist es eine Landschaft, die im Kopf entsteht, angeregt durch die zufällig sich ergebenden Formen aus zerronnener Tinte? Diese Lesart liegt nahe, wird aber durch die synästhetische Erfahrung des Stundenschlags in Schweben gehalten. Diese Schweben stützt sich gänzlich auf das Adjektiv „hell“, das sich sowohl auf akustische, als auch auf visuelle Reize beziehen lässt. Als akustisches Signal gedeutet, ließe sich dies nur durch eine, auf phantastische Weise real gewordene, Landschaft erklären. Liest man hell im visuellen Sinn, so stützt dies die Lesart des nur Eingebildeten. Der Auslöser für die Imagination des Stundenschlags wäre demnach die Helligkeit einer Reflexion am nassen Blatt, das „wäßrige[. . .] schillern“. Gestört wird diese Lesart allerdings wieder durch den Hinweis, der Stundenschlag sei „*so* hell“, dass er eben *nicht* sichtbar wäre.

Diese Unsicherheit darüber, ob eine rational erklärbare Lesart angebracht sei, oder eine, die phantastische Welten akzeptiert, ist sowohl für Artmann als auch für romantische Autoren, insbesondere E.T.A. Hoffmann charakteristisch. Eine gewisse Doppeldeutigkeit kommt auch bereits im Titel zum Ausdruck, denn „Weg“ am Satzanfang ist sowohl als Nomen, als auch als Adverb lesbar. In der synästhetischen Verknüpfung von Akustischem

¹⁹⁸Kühn, „mémoire. Überlegungen zum Thema ‚Avantgarde‘ aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert“, s. Anm. 195, S. 42.

¹⁹⁹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 144.

mit Licht kann man darüber hinaus einen intertextuellen Bezug zu Brentanos „der Töne Licht“ sehen. Weiter verstärkt wird der Eindruck des Romantischen durch das erwähnte selbstreflexive Moment, das sich mit der Vermischung von Kunst und Leben verbindet, indem es Reales in den Text bringt, und dieses durch Suggestieren des nur Imaginierten relativiert.

Das Spezifische an Artmann, das ihn von den Romantikern abhebt, ist aber die Tatsache, dass er nicht nur die Welt, sondern auch das Ich poetisiert, um in Fichtes Terminologie zu bleiben.

Immer wieder poetisiert Artmann seine Biographie. In seinem Werk zeigt sich dies etwa darin, dass sehr häufig Figuren mit seinem Namen – oft auch in abgewandelter Form – auftauchen²⁰⁰, wie auch im Text *Curriculum Vitae Meae*²⁰¹. Die Stilisierung der eigenen Person bleibt aber nicht auf den Bereich des Geschriebenen beschränkt. In der bereits erwähnten Rede *Sprachlosigkeit* zitiert er nach dem Hinweis, dass Umfeld und Kindheit prägend seien, ebenfalls aus *Curriculum Vitae Meae*. Weiters hat er mit dem fiktiven St. Achatz am Walde als Geburtsort zeitweise auch LeserInnen, JournalistInnen und selbst LiteraturwissenschaftlerInnen getäuscht.

Anschaulich wird dieses Vorgehen Artmanns durch Michael Backes Darstellung des Begriffs Fiktion²⁰², die er auf eine „bewusste Situationsspaltung“ zurückführt. Dabei wird alles Wahrgenommene „hinsichtlich ihrer imaginären und ihrer realitätsbezogenen Gestalt“ beurteilt, wobei letztere in den Hintergrund tritt. Er weist darauf hin, dass diese Situationsspaltung üblicherweise „räumlich und zeitlich klar umgrenzt und hinsichtlich der Zeichenverwendungen klar codiert“ ist.

Genau diese Rahmenbedingungen ignoriert Artmann aber und bringt einerseits seinen realen Namen in seine Dichtung, kann aber andererseits auch außerhalb des Geschriebenen jederzeit in eine fiktive Rolle schlüpfen.

Beispiele ließen sich unzählige anführen. Backes nennt etwa die „erste poetische demonstration *une soirée aux amants funèbres*“.²⁰³ Diese, auch Décadence-Prozession genannte, Umsetzung der *Acht-Punkte-Proklamation* wurde in den Straßen Wiens abgehalten, wodurch die räumliche Situierung im Gegensatz zu einer Bühne entgrenzt erscheint und

²⁰⁰Exemplarisch sei hier nur folgende Textstelle angeführt: „Ich bin [. . .] H. C. Artmann, den man auch John Adderley Bancroft alias Lord Lister alias David Blennerhasset alias Mortimer Grizzleywold de Vere &c. &c. nennt!“ Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 389. Diese Praxis bleibt nicht nur auf seine Prosa beschränkt, sondern trifft auch auf seine Lyrik und das dramatische Werk zu. Vgl. auch den Abschnitt „Artmann“ im Text in: Kaar, s. Anm. 3, S. 141 f.

²⁰¹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S.123.

²⁰²Vgl. Backes, s. Anm. 150, S. 59.

²⁰³Vgl. ebd., S. 60 ff.

nicht mehr eindeutig entschieden werden kann, was Teil der Kulisse ist und folglich was davon mit den Inhalten interagiert. „Binnen- und Rahmensituation [treten plötzlich] enthierarchisiert ins Blickfeld“.²⁰⁴

Eine bekannte Anekdote, in der diese Grenze zwischen real und imaginär ebenfalls bewusst unterlaufen wird, betrifft die Poetisierungen der *Mödlinger Nachrichten*. Wieland Schmied habe dort als Redakteur versucht, regelmäßig erfundene Meldungen zu bringen. Viele der Ideen zu den „glaubhaft klingende[n] Schauergeschichte[n]“ soll Artmann geliefert haben.²⁰⁵

Dies dürfte auch Hilde Schmölzer veranlasst haben, Artmann zu fragen, ob er seine Abenteuer im Schreiben oder im Leben suche. Die Antwort Artmanns war: „In beidem. Das kann man nicht trennen“²⁰⁶.

Eine kurze Textstelle im schwedischen Tagebuch belegt Artmanns Lust in fremde Rollen zu schlüpfen und zeigt wie er in alogischer Weise sich selbst und andere historische Figuren herbeizitiert und in Beziehung setzt:

Ich möchte gerne das Opfer höchst bizarrer Verwechslungen sein. Eines abends für Artmann gehalten werden und dabei König Arthus sein, oder König Arthus sein und für Artmann gehalten werden, oder Henri IV heißen und mit Harun al Raschid angesprochen werden.²⁰⁷

Das suchen nach dem gestrigen tag selbst bezeichnet Artmann als „*imaginäre[s]* Tagebuch[. . .]“²⁰⁸ und unterläuft somit erneut den, üblicherweise an der Realität orientierten, Charakter des Tagebuch-Stils um ihn ins Fiktiv-Künstliche zu öffnen. Jacques Lajarrige bringt Artmanns Verfahrensweise folgendermaßen auf den Punkt:

Das suchen nach dem gestrigen tag unterhält den Dialog zwischen Kunst und Alltagswelt, erforscht die in der Alltagswelt inhärenten Möglichkeiten und unternimmt dabei die Wiederverwertung von aus unterschiedlichsten Welten stammendem, oftmals abgewertetem Material, wobei das Tagebuch dadurch Objekte und Sachverhalte dekontextualisiert, um sie durch diese Auswahl ihrer Alltagsfunktion zu entziehen und daraus ein potentielles Kunstwerk zu

²⁰⁴Backes, s. Anm. 150, S. 61.

²⁰⁵Vgl. Backes, s. Anm. 150, S. 60; und P. Pabisch. *H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik*. Wien: A. Schendl, 1978, S. 9 f.

²⁰⁶H. Schmölzer. *Das böse Wien. Gespräche mit österreichischen Künstlern*. München: Nymphenburger, 1973, S.25 zitiert nach Pabisch, s. Anm. 205, S. 10

²⁰⁷Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 17 f.

²⁰⁸Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 349 [Hervorhebung C.D.]

fertigen. Dadurch reduziert Artmann seinen Diarium-Text nicht auf eine Registriertabelle des Erlebten, sondern öffnet ihn bewusst für die Möglichkeit, reaktiviertes Leben aufzunehmen und die Welt wieder zu verzaubern.²⁰⁹

Stets ist es die Figur der wechselseitigen Durchdringung: Reale Erlebnisse werden ausschließlich nach einer Bearbeitung mit der Politur des Fiktionalen zum Gegenstand seiner Dichtung, während Fiktionales mit realen Versatzstücken wie Namen oder auch Ortsnamen versehen wird.

Auch Stefan Winterstein identifiziert „ein Ignorieren der Differenz zwischen Realität und Fiktion“ und wertet „[d]as Spiel mit diese[r] Unterscheidung[. . .] und ihrer Aufhebung“ als prägend für Artmanns Literatur insgesamt.²¹⁰

Die große Bedeutung dieser Figur ergibt sich aus ihrer doppelten Funktion: Einerseits setzt sie die Forderung nach wechselseitiger Durchdringung von Kunst und Leben um, andererseits ist sie arealistisch und trägt damit zur Konstitution von Autonomie bei.

Ein anderer wichtiger Faktor zur Erzeugung von Autonomie ist Hermetik. Friedrich Schlegel hat in seinem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* die meist verständnislosen Reaktionen des Publikums aufgegriffen. Auch Artmanns Texte wurden zuweilen als „zu verschlungen, zu subjektiv – oder – zu elitär, zu ästhetizistisch und folglich zu wirklichkeits- und gesellschaftsfremd“²¹¹ empfunden.

Schlegel selbst sieht die Ironie als Hauptursache für die Unverständlichkeit an, wobei letztere für ihn keineswegs negativ konnotiert ist²¹²: „Ein großer Teil von der Unverständlichkeit des ‚Athenaeums‘ liegt unstreitig in der *Ironie*, die sich mehr oder minder überall darin äußert.“²¹³ Ironie zeigt sich bekanntlich im steten Wechsel von Weltsetzung und Aufhebung dieser Setzungen, was zwangsläufig zu Fragmentierung führen muss. Diese Bedingungen erschweren das Zustandekommen kausaler Zusammenhänge und konsistenter Handlungs- und Zeitgefüge.

Artmann erreicht eben dies über das, was Schuster unter dem Begriff Synchronie zusammenfasst. Auch seine Texte sind geprägt von Akausalität, Abwesenheit von *plot*, Anachronismen, etc. Nun ist es bei Artmann allerdings nicht das dahinter stehende Konzept

²⁰⁹Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 182.

²¹⁰Vgl. S. Winterstein. „Mit Donald Duck auf Weltreise. H. C. Artmanns Comic-Lektüren“. In: *Wann ordnest du deine Bücher?. Die Bibliothek H. C. Artmann*. Hrsg. von M. Atze und H. Böhm. Wien: Sonderzahl, 2006, S. 189–204, S. 194.

²¹¹L. Romain. „Die fahrt zur insel nantucket“. In: *Über H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 89–91, S. 89.

²¹²Vgl. KFSa II, S. 370.

²¹³KFSa II, S. 368.

der romantischen Ironie, das ihn leitet, denn dieses setzt ein Streben nach dem Absoluten voraus, das bei Artmann ausgeschlossen werden kann. Das Sprunghaft-Fragmentarische und folglich das zuweilen Hermetische ergibt sich bei ihm vielmehr aus der Flut an Einfällen, die zuweilen kaum ausgeführt, bereits vom nächsten Einfall abgelöst erscheinen. Im Abschnitt *Fragment* werde ich noch genauer darauf eingehen, doch zunächst verdient eine weiteres hermetisches Verfahren, angeführt zu werden: Das Experimentieren und Spielen mit Sprache um ihrer selbst Willen.

So sei nochmals an Novalis erinnert, der eine gewisse Hermetik in der Sprache selbst findet, weshalb er sie mit mathematischen Formeln vergleicht, die ebenfalls eine Welt für sich ausmachten. Sie würden nur mit sich selbst spielen und drückten nichts als ihre „wunderbare Natur“ aus. Gerade deshalb spiegle sich in ihnen das „seltsame Verhältnißspiel der Dinge.“²¹⁴

Was Novalis hier der Sprache im Allgemeinen zuschreibt, ließe sich auch auf Nonsense-Dichtung im Speziellen beziehen. Zwar schließt letztere zeitlich lediglich an die Romantik an – so gibt etwa Klaus Reichert ihren Beginn mit Lears *Book of Nonsense* (1846) an,²¹⁵ dennoch scheint die enge Affinität zwischen Romantik und Nonsense ein Gemeinplatz zu sein.²¹⁶ Auch Reichert bestätigt dies, wenn er schreibt:

Literaturhistorisch gesehen ist die Unsinnichtung am ehesten als Sproß der Romantik zu verstehen. [...] An gemeinsamen Motiven wären aufzuzählen: Identitätszweifel, Weltangst und Weltflucht, Interesse am Traum und den anderen Nachtseiten der Seele, Interesse an Mathematik und Naturwissenschaften, politischer Konservatismus bei gleichzeitiger Kritik am Utilitarismus, Apotheose des Kindes als einer noch ‚heilen Provinz‘, Verwendung von auf Kinder gemünzten Gattungen wie Märchen, Rätsel, Kindervers, überhaupt Verwendung einfacher prosodischer Mittel [...], Selbstdarstellung der Zerrissenheit.²¹⁷

Obwohl diese Charakterisierung eher mit der Spätphase der Romantik korreliert, bleiben zahlreiche Anknüpfungspunkte zu Artmann bestehen. So etwa das Interesse an Traum²¹⁸

²¹⁴Novalis-HKA II, S. 672.

²¹⁵Vgl. K. Reichert. *Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn*. München: Carl Hanser Verlag, 1974, S. 7.

²¹⁶Vgl. E. Stopp. „Ein literarisches Mondkalb‘ Görres‘ ‚Tollgewordener Epilogus‘ to his Schriftproben von Peter Hammer“. In: *German Life and Letters* 34.1 (1980), S. 108–116, S. 109.

²¹⁷Reichert, *Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn*, s. Anm. 215, S. 14 f.

²¹⁸Vgl. etwa Grünverschlossene Botschaft Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 189 – 224

und Nachtseiten der Seele²¹⁹, Kritik am Utilitarismus²²⁰, Verwendung der auf Kinder gemünzten Gattungen bzw. Verwendung einfacher prosodischer Mittel²²¹ und mit Vorbehalt auch eine gewisse Weltflucht.²²²

Der Eindruck einer Affinität Artmanns zu dieser, mit Nonsense in Verbindung stehenden, Spielart von Romantik verstärkt sich mit Blick auf Elisabeth Stopps Auseinandersetzung mit Görres' *Schriftproben von Peter Hammer*. Die Titel der einzelnen Abschnitte in den *Schriftproben* lesen sich wie ein Inventar Artmannscher Motive:

Zigeunersprüche, Tarantultanz, Weltgeschichte, Tintenfische, Allraunen, Schlaraffenland, Kurzer Prozess, Karyatiden, Europa auf dem heiligen Berg [...] Synonyme, Mysticismus, Die Gegensätze, Die Wiedergeburt, Die Luftfahrt, Das Orpheusische Ei, Gespenster.²²³

Unweigerlich fühlt man sich dabei an *Das leben der zigeuner*²²⁴, oder an *Der aeronautische Sindtbart oder Seltsame Luftreise von Nierdercalifornien nach Crain*²²⁵ erinnert. Auch in den verwendeten Quellen zeigen sich große Übereinstimmungen mit jenen, die Artmann später heranziehen wird:

Görres' violent symbols and parables are drawn not only from the Apocalypse and the prophetic books of the Bible but from nordic saga and myth, from folk-song and chap book, from old almanachs and especially from works on witchcraft, magic and superstition.²²⁶

An der Reaktion Brentanos auf den ‚Tollgewordene[n] Epilogus‘ zu den *Schriftproben*, den ein zeitgenössischer Kritiker als „literarisches Mondkalb“ bezeichnet haben soll, wird allerdings der Unterschied zu Artmann deutlich. Brentano schreibt in einem Brief an Arnim 1808:

²¹⁹Siehe etwa das Kannibalismus-Motiv

²²⁰Vgl. Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*, S. Anm. 4, S. 113, 330.

²²¹Vgl. etwa den Band *Reime, Verse, Formeln* oder *Die Kindergedichte* mit Abschnitten wie „böse formeln“ oder „ein büchlein zaubersprüchlein“ Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 41 – 151; S. 511 – 544

²²²Schuster spricht etwa von Artmanns Ästhetik als [versuchten] Austritt aus der Geschichte: „Artmann apparently constructed his aesthetic as an exit out of history and historical reasoning.“ Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*, S. Anm. 4, S. 302 siehe auch Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 171

²²³Stopp, s. Anm. 216, S. 110.

²²⁴Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 162 ff.

²²⁵Ebd., Bd. I, S. 51 ff.

²²⁶Stopp, s. Anm. 216, S. 111.

[...] man möchte [...] beweisen, dass die Tollheit als Naturform auch eine Kunstform hat, und dass es leicht möglich ist, dass viele Leute eigentlich nur solide und vernünftig und verständlich werden, wenn sie toll werden. Der Epilogus ist das schönste und klärste von Görres, was ich kenne ... [...]

Brentano bestätigt hier mit seiner Bemerkung, der Epilogus sei „das schönste und klärste von Görres“, das er kenne, die stark veränderte Auffassung von Schönheit, die nunmehr in einem stark erweiterten Sinne verstanden wird – auch wenn darin eine ironische Spitze gegen Görres liegen dürfte. Allerdings bleibt, obwohl man sich von statischen Gesetzmäßigkeiten in ästhetischen Fragen verabschiedet, dennoch stets das Streben nach adäquater Darstellung des Wahren präsent.

Die Absicht beweisen zu wollen, dass der Naturform eine Kunstform entspreche, zeigt, dass man bei der Subjektivierung der Ästhetik hinter den frühromantischen Forderungen zurückbleibt. Denn eine solche Entsprechung würde eine absolute Perspektive voraussetzen. Auch die Feststellung, dass viele Leute erst dann verständlich werden, wenn sie toll werden, ist in diesem Lichte zu sehen. Nur mit einer unverständlichen Ausdrucksweise ist das Tolle/Unverständliche wahrheitsgemäß ausgedrückt, es exemplifiziert sich selbst. In der Erzähltheorie würde man von *showing* im Gegensatz zu *telling* sprechen.

Ähnlich verhält es sich mit obigem Zitat Novalis' zum Spiel der Sprache mit sich selbst. Zwar ist auch Artmann fasziniert von der eigenen Welt, die die Sprache ausmacht, von dem Effekt Sinn erzeugen zu können, wo man keinen intendiert:

Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett; [...] denn Worte haben eine bestimmte magnetische Masse, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; sie sind gleichsam ‚sexuell‘, sie zeugen miteinander, sie treiben Unzucht miteinander, sie üben Magie, die über mich hinweggeht.²²⁷

Doch letztlich ist das Spiel mit Sprache bei Novalis dadurch legitimiert, dass sich in ihm eine höhere Wahrheit ausdrückt. Daran zeigt Artmann jedoch nicht das geringste Interesse. Schuster bestätigt dies in der Kontrastierung Artmanns mit Thomas Bernhard:

However, he [Bernhard] seems to convey a rigorous epistemic interest: ‚[...] alles, was ich schreibe, [ist] doch nichts als Lüge, die sich als Wahrheit durch mich transportiert‘ [...]. One remembers Artmann's statement that everything he writes is ‚erstunken und erlogen – aus Lust an der Lüge‘ [...]. But

²²⁷ Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 350.

unlike Bernhard, he never saw himself as a medium of truth, however twisted.²²⁸

Indem Artmann eine adäquate Darstellung von Wahrheit gar nicht anstrebt, kann er auch ohne Probleme zu statischen Prinzipien einer Ästhetik zurückkehren, wenngleich diese selbstverständlich nicht mehr normativ, sondern selbst gewählt sind.

Zwar klingt in der *Acht-Punkte-Proklamation* etwas vom romantischen Topos der absoluten Kunst an, die nur im Inneren des Künstlers unverfälscht repräsentiert ist. So fühlt man sich in der Tat an Wackenroders Kapellmeister Berglinger erinnert, der die absolute Musik in sich trägt und an den Medien der Vermittlung zu scheitern droht, wenn Artmann unter Punkt eins behauptet: „Der poetische act ist jene dichtung, die jede wiedergabe aus zweiter hand ablehnt, das heißt, jede vermittlung durch sprache, musik oder schrift.“²²⁹ Allerdings erklärt sich dies im Kontext der weiteren Punkte eher als Betonung dessen, dass die Produktion in totaler Autonomie von der Rezeption erfolgen müsse.

Wohl aber thematisiert Artmann diese Problematik in einem Gespräch mit Michael Krüger: „Das was ich in mir habe, kann ich keinem anderen übermitteln. Da müsste ich ja Herrgott sein, oder Musiker.“²³⁰ In dieser schnippischen Bemerkung deutet sich bereits an, dass jeglicher Anspruch auf Absolutheit zur Ironisierung freigegeben ist. Ein höchst amüsanter Beispielfall dafür ist *Grunzbojar im musenhain*²³¹, wo der begnadete Sänger Rolph Labonza aus einem „akt angewandter demokratie“ heraus „gratis und franco“ für das gesamte Personal des Schlosses Leeuwenhoek in der Küche vorsingt und dabei den Neid des Grafen, den „implakable alroundman“ auf sich zieht. Besonders schrill muten dabei die seitenlangen Beschreibungen des völlig enthemmten Publikums an:

die bereits völlig schweißgebadete kaninchenbeschälerin verdreht die augen wie eine sodomisierte nonne, die wirtschafterin ist mit beiden händen in den adretten ausschnitt ihres kattunkleides gefahren, das antlitz des geflügel-schoppers leuchtet in der farbe einer zellophanisierten roth-händlepackung, der bratenvorschneider überlegt krampfzig einen möglichen berufswechsel, auch sein magerer tenor erscheint ihm jetzt der rede wert;²³²

²²⁸Schuster, H. C. *Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Post-modernity*. S. Anm. 4, S. 93 f. mit Rückgriff auf T. Bernhard zitiert in: Gross, H. „Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus.“ In: *Text und Kritik* (1991 43), S. 112 – 121, S. 114

²²⁹Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 748.

²³⁰Artmann und Krüger, s. Anm. 143, S. 15.

²³¹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 23.

²³²Ebd., Bd. III, S. 26.

Wenn es von Labonzas Stimme heißt, sie „band enthusiasmierende schleifchen ins flatterglock des kunstgenusses“²³³ oder „rangelte sich hoch wie ein mythologischer baumkraxler an den eingeseiften stämmen der schwierigsten passagen und fiel, wenn es an der zeit war, mit der eleganz eines wohltemperierten thermometers“²³⁴, so klingt mit den Signalwörtern „enthusiasmierend“ und „wohltemperiert“ eine ironische Spitze gegen die Romantik an.

3.3 Vermischung der Gattungen – Vermischung der Töne

Die Figuren der Vermischung von Gattungen, Tönen, Stilen sind, ähnlich wie Autonomie, nicht nur zentrale romantische Mittel der Poetisierung, sondern auch in der Artmann-Forschung seit langem als wichtige Merkmale der Artmannschen Ästhetik anerkannt. So wird Artmann ob seiner Fähigkeit, verschiedene Diskurse meist vergangener Literatur-Epochen unnachahmlich für sich zu nutzen, als „literarisches Chamäleon“²³⁵ bezeichnet. Peter Pabisch sieht paradoxer Weise gerade „in his revitalization of different styles and modes from other literatures“²³⁶ seine literarische Originalität. Höllerer würdigt Artmanns Anteil an einer „Modernität, verschmutzt mit den Bakterien des Barocken, des Volkssprachlichen“²³⁷ und Jörg Drews schreibt, Artmann wolle „Sammelinkarnation“ aller Dichter sein.²³⁸ Auch Heide Kunzelmann bestätigt:

Artmann ist, wie die Forschung weiß, in mehrfacher Hinsicht ein Akkumulator. Er sammelt und vereint Dichterposen, Dichtermythen, Stoffe, Stile, Figuren, Namen und Diskurse und verdichtet sie zu atmosphärischen Texten.²³⁹

Peter Pabisch geht dabei weniger von der großen Heterogenität der Bezugstexte aus, sonder hebt Alogik als das verbindende Element der Weltliteratur hervor: „Besonders auffallend an Artmanns Arbeit ist sein Bemühen, die Weltliteratur aller Epochen mit der gegenwärtigen zu verbinden und die Alogik als das Wesen der Dichtung insgesamt

²³³Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 25.

²³⁴Ebd., Bd. III, S. 25.

²³⁵J. Drews. „Die neuesten Kunststücke des H. C. Artmann“. In: *Über H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 83–86, S. 83.

²³⁶P. Pabisch und A. Rodríguez. „Hans Carl Artmann’s Adaptation of Ramón Gómez de la Serna’s Greguería“. In: *World Literature Today* 53.2 (1979), S. 231–234, S. 231.

²³⁷Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 345.

²³⁸Vgl. J. Drews. „Der Churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H. C. Artmanns Prosa“. In: *H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Fuchs und R. Wischenbart. Bd. 3. Graz: Droschl, 1992, S. 171–180, S. 174.

²³⁹Kunzelmann, s. Anm. 7, S. 229 f.

aufzufassen.“²⁴⁰

Auch Friedrich Schlegel geht es um das Wesen der Dichtung insgesamt und setzt das Dichterische mit dem Romantischen gleich, was ihm erlaubt, Romantiker in weitaus früheren Autoren zu erkennen:

Da suche und finde ich das Romantische, bei den altern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie [Dante, Petrarca, Boccaccio], in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst her stammt.²⁴¹

Silvio Vietta betont die große Belesenheit der jungen Frühromantiker, auch in Bezug auf nicht deutschsprachige europäische Literatur²⁴², denn die Verengung ins Nationale erfolgt erst im Zuge der sogenannten Hochromantik. Dieses Lesen von und Berufen auf Vorbilder, wie etwa Cervantes, Boccaccio und andere Schriftsteller des 14. bis 17. Jahrhunderts, die teilweise für die eigene Poetik genutzt werden, ist eine weitere auffällige Übereinstimmung. So gilt was Dirk Kemper über die Frühromantiker schreibt gleichermaßen für Artmann selbst: „Mit der Romantik nämlich schlägt das alte Postulat einer bestimmten Traditionsverpflichtung endgültig um in eine Poetik der freien Traditionswahl.“²⁴³ Von dieser machen sowohl Frühromantiker wie Schlegel oder Wackenroder, als auch Artmann reichlich Gebrauch. Es kommt Ihnen gleichermaßen das Verdienst großartiger Übersetzungen, sowie die Rehabilitierung und Popularisierung vernachlässigter Epochen, Genres und Autoren zu.²⁴⁴

Die Haltung Artmanns alle Stile und Epochen – auch und besonders die abliegenden, wobei Romantik nach der Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten sicher auch dazu zählte – in sich zu vereinen, eröffnet einen Bezug zur Romantik auf zwei Ebenen. Vordergründig eignet er sich die Romantik als Epoche mit ihren Motiven, Topoi, Diskursen, Signalwörtern²⁴⁵, Orthographien etc. an, wie andere Epochen auch. Darüber hinaus hat aber gerade dieses Akkumulatorische, Allumfassende, Gattungsvermischende, das stark in seiner Ästhetik verankert ist, etwas zutiefst Romantisches an sich.

²⁴⁰Pabisch, s. Anm. 205, S. 3.

²⁴¹KFSA II, S. 335.

²⁴²Vgl. Vietta, s. Anm. 75, S. 12.

²⁴³D. Kemper. „Wilhelm Heinrich Wackenroder“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 107–122, S. 118.

²⁴⁴Während die Frühromantiker das Mittelalter rehabilitieren, setzt sich Artmann für literarische Außenseiter wie Friedrich von Matthisson ein. Vgl. Atze und Böhm, „Artmanns Bücherwelt. Erläutert an einundzwanzig Beispielen“, s. Anm. 135, 84 ff.

²⁴⁵Hierunter verstehe ich Begriffe wie „Einbildungskraft“, „Phantast“, „laterna magica“, „Eremit“, „Einsiedler“, etc.

Intertextuelle Referenz zur Romantik wird also einerseits auf ästhetischer Ebene durch Fragmentierung, Vermischung von Gattungen, Tönen, Stilen, etc. etabliert. Andererseits bezieht sich Artmann auf der thematischen Ebene ebenfalls auf Romantik als eine Epoche neben anderen. Hier kommen vor allem das Kriterium der Selektivität und der Dialogizität zum Tragen. Während durch Ersteres Normen und Konventionen von Gattungen, Topoi und Mythen aktualisiert werden, erlaubt ihm Letzteres, diese auch zu bewerten. So nimmt Artmann im Gedicht *nach italiens feigenhängen*, das wie Eichendorffs Wanderlied *Frische Fahrt* aus trochäischen Vierhebern mit, im Kreuzreim von weiblich zu männlich wechselnden, Kadenz gebaut ist,²⁴⁶ ironisch Bezug auf die romantische Italiendichtung:

[. . .] dieses war von mir das erste
lied, darin zitronen blühn,
daß ich nicht vor sehnsucht berste
sei von heut ab mein bemühn.²⁴⁷

Gleichermaßen parodistisch antwortet Artmann auf das nationalistisch-kriegstreiberische Lied *Germania an ihre Kinder* Heinrich von Kleists. Die letzte Strophe lautet:

wodans linkes aug sieht wieder,
flugs s monokel eingeklemmt,
donar zupft vom lila flieder,
frischgestärkt sein rosa hemd,
die valkyrien lächeln leise,
feen aus mythomania,
und ich taufe meine weise:
artmann an germania.²⁴⁸

Strukturell nimmt Artmann hier den Volksliedton als Folie und antwortet mit der Zeile „artmann an germania“ in Form einer ironisch veränderten Einzeltextreferenz dialogisch auf Kleists Gedicht.

In seinen Naturgedichten finden sich dagegen weniger bzw. subtilere Ironiesignale, was sich aus seiner Faszination für Eichendorffs Landschaften erklären dürfte.²⁴⁹

²⁴⁶Im Hinblick auf das Kriterium der Strukturalität werden hier mögliche Prätexte als strukturelle Folie für den gesamten Text gegenüber punktuellen Verweisen vorgezogen.

²⁴⁷Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 567.

²⁴⁸Ebd., S. 548.

²⁴⁹Vgl. etwa das Gedicht *ich hör den tosbach rauschen* ebd., S. 560 f. Der Titel erinnert stark an den Beginn von Eichendorffs Gedicht *In der Fremde* „Ich hör’ die Bächlein rauschen“ A. von Bor-

Die soeben beschriebene Unterscheidung der thematischen von der ästhetischen Ebene trägt gemeinsam mit dem Phänomen der Gattungs- und Stilvermischung maßgeblich zur Erklärung der Tatsache bei, dass sich in Artmanns Werk kaum romantisierende Texte „in Reinkultur“ finden. Stets sind sie durchwirkt von Anachronismen oder Merkmalen anderer Epochen. Gleichzeitig gibt es aber kaum einen Text, der nicht in gewisser Weise mit Romantik in Verbindung zu bringen ist. Während Ersteres der Figur der Vermischung geschuldet ist, ist Letzteres durch die poetischen Figuren der Romantik in seiner Ästhetik begründet.

Wenn Walter Höllerer feststellt, Artmann verschmutze die Moderne mit den Bakterien des Barocken, so gilt auch umgekehrt, dass die jeweiligen Epochen, Stile, Autoren nach einer Bearbeitung Artmanns unverkennbar durch ihn „kontaminiert“ sind.

In der Kontrastierung von Artmanns Greguerías mit jenen von Ramón Gómez de la Serna erkennt Pabisch genau das gattungsvermischende Element als Unterscheidungsmerkmal, also als jene Veränderung dem Original gegenüber, die es zu seinem eigenen macht: „Artmann’s primary alteration seems deliberately to confound the manner of literary presentation itself, i.e. prose/verse, whereas prose is the Spaniard’s sole domain.“²⁵⁰

Auch Reichert meint etwa über den sehr frühen Text *Von einem drachen oder Der sturz des Ikarus*²⁵¹, dem er Modellcharakter für zahlreiche spätere Texte Artmanns zubilligt: „Gattungsmäßig steht er zwischen lyrischer Prosa, Drama und Erzählung“²⁵². Dies verdankt sich besonders dem Kunstgriff eines Stücks im Stück, wobei der Rahmen kein Drama, sondern vielmehr eine schwarz romantische Erzählung ist.

Walter Höllerer bemerkt bereits 1967:

Der Begriff ‚Lyrik‘ verliert da seine engen Grenzen. Sobald der Hauptakzent auf die pantomimische Funktion der Sprache gesetzt wird, werden die Grenzen zwischen Epischem, Lyrischem und Dramatischem weitgehend hinfällig. Und welche Gattung will man ansetzen für die Sprachpantomimik, die in H. C. Artmanns Zeilen, in seinem internationalen, babylonischen Sprachfigurenkabinett ausgestellt wird?²⁵³

Dirk Kremer weist darauf hin, dass im Konzept der frühromantischen Stil- und Gattungsvermischung „eine Vorstellung vo[n] Gesamtkunstwerk“ mitschwinge. Zwar gibt es

mann. (Hrsg.) *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten*. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1984, S.35

²⁵⁰Pabisch und Rodríguez, s. Anm. 236, S. 233.

²⁵¹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. I, S. 34 – 38.

²⁵²Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“, s. Anm. 162, S. 241.

²⁵³Höllerer, Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 345.

den Begriff erst seit Richard Wagner, sei „der Sache nach aber in Schlegels und Novalis' Rede von der ‚absoluten Poesie‘ enthalten [...], ebenso wie in Schellings, Hegels und Schleiermachers Vorstellung der höchsten imaginativen Kunstform.“ Dabei kämen sie überein, dass Poesie alle Kunstgattungen in sich zu vereinen vermag, und somit „höchste Gestalt der Kunst“ sei.²⁵⁴

In diesem Verständnis von Gesamtkunstwerk, mit einem weit gefassten Poesiebegriff, ergeben sich Anknüpfungspunkte zur Vermischung von Kunst und Leben bzw. Poetik als Weltanschauung.

So ist etwa auch Artmanns hinterlassene Privatbibliothek, die der materielle Ausdruck für Artmanns Sammelleidenschaft²⁵⁵ ist, als Teil von Artmanns Gesamtkunstwerk zu sehen, bzw. bereits gesehen worden, wie die schon erwähnte Ausstellung in der Wienbibliothek beweist. Auch Lajarrige bestätigt mit Blick auf das schwedische Tagebuch: „Indem Artmann auf seiner Palette viele mannigfaltige Bezüge zur Populärliteratur arrangiert, reproduziert er in der berstenden Form eines Tagebuchs das romantische Paradox eines Gesamtkunstwerkes, das er im Fragment sucht.“²⁵⁶

Doch liegt der frühromantischen Forderung nach Stil- und Gattungsvermischung auch die naturphilosophische Idee einer verlorenen ursprünglichen Einheit zu Grunde. Allen getrennten Gattungen der Poesie sei eine ursprüngliche einzige Gattung vorausgegangen, zu der sie wieder vereint werden müssen. Nichts deutet in Artmanns Werk auf eine solche dahinterliegende Vorstellung.

Eher steht die Strategie des Vermischens im Dienste der Verschleierung und Verrätse- lung von Gattungen und Stilen aber auch der Grenze zwischen Realem und Fiktionalem durch Erhöhung von Komplexität, wie Schuster mit Blick auf *Frankenstein in Sussex*²⁵⁷ feststellt:

Generic complexity, for instance, results from the combination of the fairytale à la Grimm (Frau Holle; Hänsel und Gretel), nonsense literature (Carroll's Alice tales), the Gothic novel (Shelley's Frankenstein), the detective tale (Doyle's Sherlock Holmes) and the novella. Insofar as fictional figures from these genres are modified and encounter each other as well as historical personages, these encounters advance ontological complexity.²⁵⁸

²⁵⁴Vgl. Kremer, s. Anm. 34, S. 97 f.

²⁵⁵Diese drückt sich nicht nur im Sammeln der Bücher selbst aus, sondern es finden sich häufig auch gepresste Pflanzen zwischen den Buchseiten. Dies könnte auch Ausdruck der Faszination für Linnés Sammlertätigkeit sein.

²⁵⁶Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 175.

²⁵⁷Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd.II, S.391.

²⁵⁸Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Post-*

Dieses Herstellen ontologischer Komplexität wird von Thomsen und Brandstetter folgendermaßen beschrieben: „auf einer neuen Fiktionsebene [werden] reale Personen (Mary Wollstonecraft-Shelley) fiktionalisiert und mit fiktiven Personen (Frau Holle, Monster) zusammengebracht bzw. fiktive Personen (Wilbur von Frankenstein) auf reale Personen hinstilisiert (Frank Zappa), die sich ihrerseits mit einer Aura von Kunstwirklichkeit umgeben.“²⁵⁹

In dieser Hinsicht entsprechen zahlreiche Texte Artmanns in ihrer Komplexität der außersprachlichen und intertextuellen Bezüge²⁶⁰ durchaus Schlegels Konzeption des romantischen Kunstwerks:

Schlegel konzipiert das romantische Kunstwerk als formales Gebilde von hoher semiotischer Verdichtung, dessen präzise äußere Begrenzung mit einer unendlichen Reflexionstiefe und einer inkommensurablen Bildkomplexität kommuniziert. Idealiter stehen in ihm alle Zeichen in einem Verhältnis der Verwandlung und Verschiebung zueinander.²⁶¹

Eine andere Spielart der Vermischung der Töne liegt in Artmanns häufig eingesetzter Technik, „hohen“ mit „niederen“ Stil zu vermengen.²⁶² Die kurze Erzählung *Zorro*²⁶³ aus dem Zyklus *Im Schatten der Burenwurst. Skizzen aus Wien*, in der sich ein feiner Herr im Nadelstreif, seines Zeichens Dialektsprecher, und ein sich äußerst gewählt ausdrückender Würstelmann, dessen Stimme an einen „Krawatttenor alter Schule“ erinnert, gegenüber stehen, ist nicht nur von großer humoristischer Qualität, sondern auch Zeugnis für Artmanns mühelose Sprachbeherrschung, quer durch alle Register:

,Schwoga, no a Haße med Senf und Kren!'
,Wie meinen?' wollte der Würstelmann wissen. [...]
,Schneid ma no a Haße auf und frog ned so teppad!' befahl der dezente Herr

modernity. S. Anm. 4, S. 163.

²⁵⁹C. W. Thomsen und G. Brandstetter. „Die holden Jungfrauen, urigen Monstren und reisenden Gentlemen des Hans Carl Artmann: Zur Phantastik in seinem Werk“. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hrsg. von C. W. Thomsen und J. M. Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 333 – 352, S. 339. zitiert nach Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. S. Anm. 4, S. 163

²⁶⁰Heide Kunzelmann hebt mehrfach Artmanns Verschleierungstaktik auch in Bezug auf intertextuelle Bezüge hervor. Vgl. Kunzelmann, s. Anm. 7, S. 233, 249, 250.

²⁶¹Kremer, s. Anm. 34, S. 99.

²⁶²Vgl. T. Eder. *Unterschiedenes ist/gut: Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*. München: Fink, 2003, S. 66; und: H. Heißenbüttel. „Von der Verwendung unpoetischer Wörter im Text“. In: *Kolloquium Neue Texte*. Hrsg. von H. Bäcker. Linz, Wien: Edition Neue Texte, 1990, S. 5–10.

²⁶³Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. IV, S. 194 – 198.

mit vorgeschobenem Unterkiefer durch die Zähne.

„Mitnichten“, sagte der Würstelmann einfach, aber dezidiert, „für Sie nicht, mein Herr.“²⁶⁴

Damit in Verbindung steht auch sein Engagement für vernachlässigte Genres wie Pop-Literatur, Comics, etc.

Schuster weist jedoch darauf hin, dass es Artmann dabei nicht darum ginge „Hochkultur abzuschaffen oder mit ‚niederen‘ Formen in einen Einheitsbrei zu verschmelzen“.²⁶⁵ Vielmehr können in „der Paarung ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Texte (Autoren, Medien, Genres etc.)“ erstere Prestige verlieren und letztere gewinnen: „Ich habe immer versucht, Trivilliteratur zu erhöhen und Hochliteratur ohne Häme, a bissel liebenswürdig runterzudrücken.“²⁶⁶

Auch hier scheint Artmann ähnliche Strategien wie die Romantiker einzusetzen, ohne aber ihren ursprünglichen Zweck zu verfolgen, denn Kremer charakterisiert den Begriff des Tragikomischen als „die Vermischung und Verwirrung der (rhetorischen) Stillagen, die für die romantische Poesie ihren exemplarischen Ausdruck in der Kontrastierung von Komik und Pathos, Groteskem und Erhabenem findet“ und sieht darin „eine weitere Technik der Romantik [...], die ebenfalls aus der Aufgabe der Vermittlung des Endlichen und des Unendlichen entsteht“.²⁶⁷

Umgesetzt sieht er dies besonders bei Kleist, in den frühen Märchen Tiecks, sowie in zahlreichen Texten Hoffmanns. In Kremers Aufzählung²⁶⁸ der grotesken Elemente, die bei diesen Dichtern vorherrschen, zeigen sich deutliche Parallelen zu Artmanns Texten:

- die Vermischung menschlicher und tierischer Züge in der grotesken Gestalt;²⁶⁹
- die Konfrontation des Menschen mit seinem maschinellen oder marionettenhaften, jedenfalls toten Spiegelbild;²⁷⁰

²⁶⁴ Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. IV, S. 195.

²⁶⁵ Schuster, „Nur das Kino – als Einstimmung“: Filmkultur, Visualität und Räumlichkeit im Rahmen von H. C. Artmanns Autonomieästhetik“, s. Anm. 183, S. 157 f.

²⁶⁶ H. C. Artmann. „Völlig independent.“ In: *Das Sonntagsblatt*. 34 zitiert nach ebd., S. 158

²⁶⁷ Kremer, s. Anm. 34, S. 100.

²⁶⁸ Ebd., S. 100 f.

²⁶⁹ Vgl. etwa *Was dem Pandurenhauptmann mit einer Frau Wirtin zustieß* Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. I, S. 169 – 176

²⁷⁰ Im weiteren Sinne könnte man hier etwa die Figur des Dr. Unspeakable anführen, der ein Maske trägt, ohne ein Gesicht dahinter zu haben vgl. ebd., Bd. III, S. 231

- der Hang zur Bildhäufung, zu Figurenverwandlung und Figurenverdopplung;²⁷¹
- damit eng verbunden der Hang zu Maskeraden, Maskenbällen und [...] zum Karneval;²⁷²
- hinzu kommt die ganz zentrale Figur der Inversion, die alle normalen, alltäglichen Bezüge phantastisch verkehrt.²⁷³

Letztlich ist noch festzuhalten, dass auch die Forderung nach Gattungs- und Stilvermischung bei Artmann konsequenter umgesetzt ist, als dies bei den Romantikern der Fall war, denn „die romantische Lyrik [blieb] weitgehend resistent gegenüber Gattungsvermischung und Stilheterogenität.“²⁷⁴ Eine Ausnahme bildet lediglich Heines „Desillusionsromantik“, die aber ohnehin eine Sonderstellung einnimmt.

3.4 Fragment

Die wichtigste Gattung der Romantik ist zweifellos das Fragment. Auch in Artmanns Werk ist die fragmentarische Schreibweise ein ubiquitäres Faktum und er bekennt selbst: „Ich bin auch sehr sprunghaft, amal so, amal so, amal so. Drum werd' ich nie eine längere Prosa fertig bringen. Andererseits liebe ich das Fragment.“²⁷⁵

Diese Liebe zum Fragment zeigt sich in vielen Formen. Besonders evident ist sie etwa in der Sammlung *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen*²⁷⁶, die lediglich aus „literarisierte[n] Inhaltsverzeichnisse[n]“ besteht.

Im Abschnitt zur Einbildungskraft wurde bereits aus dem Vorwort zu dieser Sammlung zitiert. Darin wird besonders das Unabgeschlossene, Unvollkommene dieser Form hervorgehoben, das sich erst in der Vorstellung des Lesers/der Leserin vervollkommnet. Dieses Vorläufige mit eingeschriebenem utopischem Moment, das Artmann, wie gezeigt wurde, nicht zufällig mit Romantik in Verbindung bringt, kommt etwa im letzten Absatz des bereits zitierten Textes *Die elchfährt* aus diesem Zyklus zum Ausdruck:²⁷⁷

²⁷¹Vgl. etwa *Lombardis lebensechte Wachspuppen*. Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 342 ff. oder auch das Doppelgängermotiv ebd., Bd. II, S. 202 und ebd., Bd. III, S. 289

²⁷²Vgl. etwa *Zwölftes Abendteuer avt Capitul* aus *Der aeronautische Sindtbart* ebd., Bd. I, S. 92 – 97

²⁷³Diese Figur ist auch bei Artmann ganz zentral und zieht sich praktisch durch fast all seine Texte. Besonders hervorgehoben seien die *Enthüllungen* ebd., Bd. I, S. 31 ff.

²⁷⁴Kremer, s. Anm. 34, S. 101.

²⁷⁵M. Stuben. „Völlig independent.“ In: *Das Sonntagsblatt*. Hamburg. 28.4.1995 zitiert nach Kaar, s. Anm. 3, S. 128

²⁷⁶Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 137 ff.

²⁷⁷Lajarrige hebt zudem den utopischen Aspekt des fragmentarischen schwedischen Tagebuchs hervor: „Das suchen nach dem gestrigen tag ist ebenfalls fragmentarisch in seinem Versprechen, neue Schreib-

Ein früher geschautes bild, dem ich nun wieder auf der spur bin; vier neue bilder, die zwar noch nicht geworden sind, dafür aber wie kommende jahreszeiten in der luft liegen; vielleicht auch noch der garten vor diesem fenster als ein unfertiges stück im webstuhl frischer erwartungen . . .²⁷⁸

Die hier entworfene Zeitstruktur des verlorenen Vergangenen und des unfertigen Gegenwärtigen, dessen Vervollkommnung für die Zukunft ersehnt/erwartet wird, erinnert frappierend an Friedrich Schlegels geschichtsphilosophische Konzeption einer verlorenen Antike, dem reflektierten Leiden an einer unvollkommenen Gegenwart und die Hoffnung auf die Wiedererlangung des Absoluten in der Zukunft.²⁷⁹

Zudem wird Unfertiges in starke, schwer aufzulösende Metaphern gefasst, was im Sinne des Vorworts die Phantasie beim Lesen anregt. Ein weiteres Merkmal, das auf das Unfertige, Fragmentarische dieses Textes hindeutet, sind die Auslassungspunkte ganz am Ende.

Im Gedicht *Brustbild H. C. Artmanns* von Friederike Mayröcker wird deutlich, wie häufig er dieses Stilmittel einsetzt. Mayröcker ahmt in diesem Text mit acht Abschnitten Artmanns Prosagedichte in *Fleiß und Industrie* nach, wobei sie im letzten Abschnitt lediglich drei Punkte setzt.

Mit dieser speziellen Form der Interpunktion bei Artmann hat sich Peter Pabisch näher auseinandergesetzt.²⁸⁰ Er begreift sie als die Sprache erweiterndes averbales Zeichen und bringt sie in die Nähe von Mimik und Gestik. Diese gleichsam außersprachlichen Stilmittel springen da ein und markieren, wo Sprache nicht ausreicht. Die Punktereihe verstärkt den Fragmentcharakter seiner Texte und zeigt an, wenn etwas unsagbar, unbestimmt, vieldeutig bleiben muss.

Sieht man von der Tatsache ab, dass Wahrheit – auch nur die Annäherung daran – außerhalb Artmanns Interesse liegt, so gilt auch für ihn, was Pikulik über das frühromantische Fragment schreibt:

Das Fragment ist das Gegenteil der klassischen Abhandlung, die eine Wahrheit vermittelt, welche der Verfasser bereits besitzt oder zu besitzen glaubt.

formen auszuführen, die es präfiguriert, als Laboratorium für kommende Werke: Kriminalromane, Traumerzählungen, Parodien von phantastischen Werken und wiederaufgeschlagenen Abenteuerromanen etc. Von diesem Blickpunkt aus zeigen die Tagebuchfragmente sowohl auf die zukünftigen Bücher als auch, gleichsam als Widerhall, auf die schon verwerteten literarischen Beziehungen.“ Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 175

²⁷⁸Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 153.

²⁷⁹Vgl. Szondi, s. Anm. 118, S. 11.

²⁸⁰Vgl. Pabisch, s. Anm. 205, S. 84 ff.

Im Gegensatz dazu bedeutet das Fragment nur eine Bewegung auf die Wahrheit zu, Annäherung, aber nicht Erreichen. Die Abhandlung erhellt, was dunkel ist, und löst es auf. Das Fragment bedeutet einen Vorstoß ins Dunkle, Unbekannte, ohne es ‚aufzuklären‘ und ihm seinen Nimbus zu rauben. Es ist eine sokratische Form: Wissen, daß man etwas nicht weiß oder von etwas zu wenig weiß.²⁸¹

Trotz der deutlichen Anklänge an die Romantik, wird der Status des Fragments bei Artmann in der Sekundärliteratur widersprüchlich dargestellt.

So meint etwa Reichert:

Vieles im Werk Artmanns ist fragmentarisch und erklärt sich vielleicht daraus. Das Fragmentarische ist dabei nicht nachträglich zu einer eigenen Kunstgattung im Sinne der Romantik hochstilisiert worden, sondern blieb stehen als das, was es war – abgebrochenes Wagnis, das die Spuren seiner Tollkühnheit, seiner artistischen Selbstentblößung, durch keine sekundäre Bearbeitung getilgt hat.²⁸²

Reichert scheint hier, um seinem Begriff des Einfalls mehr Gewicht zu geben, den Status des Fragmentarischen als „Kunstgattung im Sinne der Romantik“ nicht zuzulassen. Dabei schließen sich die beiden durchaus nicht aus. Wie im Theorieteil gezeigt wurde, ist gerade der Begriff des Einfalls auch für romantische Poetiken in Gebrauch und arbeitet dem Fragment zu. Die Fülle an Einfällen – kaum dass einer ausgeführt ist, wird er bereits vom nächsten abgelöst, ohne seine Spuren zu verwischen – erklärt auch obiges Bekenntnis Artmanns zu Sprunghaftigkeit und Liebe zum Fragment.

Während Reichert also das Fragmentarische bei Artmann nicht nachträglich zu einer eigenen Kunstgattung erhoben sieht, behauptet Lajarrige das genaue Gegenteil: Artmann bleibe in seinem „Suchen nach einer Lebensformel [...] dem Geist der Frühromantik verhaftet – in ihrem Streben, dem Fragment den Status einer literarischen Gattung zu verleihen.“²⁸³

Dies trifft in erster Linie auf *Das suchen nach dem gestrigen tag* zu, wo im bruchstückhaften Tagebuchstil die „leuchtende[...] Faktizität“²⁸⁴ des Daseins offenbart wird.

²⁸¹Pikulik, s. Anm. 44, S. 87.

²⁸²Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 756.

²⁸³Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 175.

²⁸⁴Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 348.

Artmann erlebt und durchdenkt die Welt in Form des Abschweifens und Nebeneinanderstellens; jedes Fragment zielt für sich darauf ab, ganz allein eine Totalität auszuführen, wirkt aber zugleich wie ein davon abgelöstes, in sich abgeschlossenes Ganzes. Das Bruchstück steht daher simultan zwischen Individualität und Totalität, was sich formal in den nebeneinandergestellten Tagebucheinträgen widerspiegelt.²⁸⁵

Dieses Prinzip, Eindrücke zu isolieren und nebeneinander zu stellen, setzt er auf kleinerer Ebene höchst komprimiert in Form von Listen um, die sich durch sein gesamtes Werk hindurch finden. Monika Schmitz-Emans spricht daher treffenderweise von einer „Poesie der Listen“²⁸⁶.

In seinen Ausführungen zum Gedicht *landschaft 8*, dessen Wortmaterial er ebenfalls inventarisiert,²⁸⁷ führt er seine Begeisterung für diese auf Linnés *Iter Lapponicum* zurück:

Da gibt es Listen von Mineralien und Holzarten, von Kochrezepten und Interieurs von Rauchstuben, Badekammern und auch ungewollt ‚poetische Notizen‘ über merkwürdige Augenkrankheiten oder, meinetwegen, Harnleiden, Vogelarten, Lurcharten, Mitternachtssonneneerscheinungen, und alles in der wertfreien Gleichzeitigkeit des Daseins.²⁸⁸

Folglich ist besonders sein schwedisches Tagebuch voll von Aufzählungen. Eine solche ist bereits in der Widmung enthalten: „Ich widme dieses diarium höflichst / den schmetterlingen Saskatchewan, / den papageien der Tierra del fuego / und den colibris des Rauriser tals“²⁸⁹ und auch der eigentliche Text fährt „mit einem summarischen Selbstporträt fort“²⁹⁰, das sich über deutlich mehr als eine Druckseite erstreckt: „Meine heimat ist Österreich, mein vaterland Europa, mein wohnort Malmö, meine hautfarbe weiß, meine augen blau, mein mut verschieden, [...]“²⁹¹.

Alles kann dabei zum Anlass einer Aufzählung, eines Inventars werden und Jacques Lajarrige wählt folgerichtig zur Beschreibung dieses Phänomens selbiges Mittel:

Die Bootsfahrt von Rügen nach Skåne veranlasst ein Inventar von Fischen (32). Ein Besuch in einem Kaufhaus von Scherzartikeln bewirkt ein Inventar à

²⁸⁵Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 175.

²⁸⁶Schmitz-Emans, s. Anm. 172, S. 28.

²⁸⁷Vgl. Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 350.

²⁸⁸Ebd., S. 348.

²⁸⁹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, S. 8.

²⁹⁰Backes, s. Anm. 150, S. 64.

²⁹¹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, S. 9.

la Prévert, in dem alle Dinge zusammenkommen, die man hier kaufen könnte (51 f). Die Schlagzeilen der Tageszeitung *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, aneinandergereiht in scheinbar aleatorischer Ordnung, verbinden vermischte Lokalnachrichten mit der phantastischen Erscheinung eines Unholds in einem Park (73 f). Woanders handelt es sich um ganze Nachkommenschaften von Zaren, um die Liste der von Artmann gesehenen oder gehörten Opern, die bis zu diesem Zeitpunkt die Tagebuchseiten bevölkern, oder um die ‚*Möglichkeiten zu sterben*‘ (22).²⁹²

Selbst zu Gedichten können diese Aufzählungen erhoben werden, wie etwa der Text *verbaristische szenen* beweist, der in erster Linie aus einer Auflistung fiktiver Personen mit klingenden Namen²⁹³ wie „tanaquil de lammerfors / nunckelprast paschah / der emir wittelspliss / [...]“²⁹⁴ besteht.

Das Wort „szenen“ im Titel, sowie die einleitende Regieanweisung „von links nach rechts / in die szenerie kommend:“ öffnet das Gedicht hin zum Drama und wirkt damit zusätzlich gattungsvermischend, denn bereits das Integrieren einer Aufzählung in ein Gedicht ist außergewöhnlich. Der erste Teil des Titels, das Adjektiv „verbaristisch[...]“, ist offenbar vom Nomen „verbarium“ abgeleitet.²⁹⁵ Während dieser Neologismus in keinem Wörterbuch zu finden ist, taucht er im Plural als Titel des 1954 verfassten Gedichts *sieben lyrische verbarien*, sowie in der zwei Jahre später entstandenen Gemeinschaftsarbeit *elf verbarien* mit Konrad Bayer auf. In ihnen kommt besonders deutlich die Strategie des Isolierens und Ausstellens einzelner Wörter zum Ausdruck: „ungummi / schneeBITter / sanssouci / gekäfigte / note / abduSche / gesiebt / mausoleum / monsuntätowiert [...]“²⁹⁶. Schmitz-Emans stellt ganz treffend fest: „Verbarien‘ wirken wie Reihungen aufgespießter und ausgestellter Einzelwörter;“²⁹⁷

Mit dem Bild des Aufspießens und Ausstellens weist sie etwa in Richtung der Lepidoptero-logie (Schmetterlingskunde) und bringt die Verbarien zurecht in Verbindung mit Linné. Dieser Zusammenhang wird auch durch das phonetisch minimal unterschiedene

²⁹²Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 178. Die enthaltenen Seitenangaben beziehen sich auf Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II

²⁹³In Artmanns Einfallsreichtum beim Erfinden von Namen, das meist unter ‚akustischen‘ und ‚optischen‘ Gesichtspunkten geschieht (Vgl. Kaar, s. Anm. 3, S. 91), besteht eine Parallele zu Brentanos Märchen, an denen Stopp folgendes hervorhebt: „their fireworks of comedy and wit, their richness of inventive power for names, dialogue and situation“ Stopp, s. Anm. 216, S. 114

²⁹⁴Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 27.

²⁹⁵Vgl. Kaar, s. Anm. 3, S. 92.

²⁹⁶Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 238.

²⁹⁷Schmitz-Emans, s. Anm. 172, S. 29.

Herbarium hergestellt.²⁹⁸ Auch dort steht das Sammeln, Ordnen und Ausstellen im Mittelpunkt. Dass in einer Systematik bzw. in einem Verzeichnis von Pflanzen oder Tieren stets Bekanntes neben Unbekanntem zu stehen kommt, spiegelt sich formal im Nebeneinander gewöhnlicher Wörter, wie „note“, „mausoleum“ und ungewöhnlicher bis völlig neu erfundener Wörter, wie „ungummi“ oder „monsuntätowiert“, wieder. Generell wird mit der hohen Dichte an Neologismen die Wissenschaftssprache nachgeahmt, die bekanntlich ständig Bedarf an neuem Wortmaterial hat.

Im Versuch die Grenzen zwischen Wissenschaft und Poesie verschwimmen zu lassen, gibt es dabei eine Nähe zum bereits von den Romantikern verwendeten Begriff des Experiments. Doch auch das möglichst umfassende Ausstellen – und damit verbunden oft auch erst Kreieren – von mannigfaltiger Realität, die nicht nur auf den Bereich der physischen Erscheinungen beschränkt bleibt, rückt die Verbarien bzw. überhaupt die Form der Listen, Verzeichnisse, Inventare, Register, etc. in die Nähe der romantischen Enzyklopädistik. Ähnlich wie bei Novalis bekommt man auch bei Artmann zuweilen den Eindruck, er würde gerne seine Aufzählungen, die letztlich ein In-Beziehung-Setzen meist sehr unterschiedlicher Dinge, Personen, etc. sind, ins Endlose fortsetzen. So kommentiert der Tagebuchschaiber nach seiner halbseitigen Auflistung von „*Allerlei Herren*“ diese folgendermaßen: „Ich habe nichts hinzugefügt, bloß weggelassen.“²⁹⁹

Durch das Verbinden von Gegensätzen im Rahmen der Zusammenstellung einer Liste, präsentieren sich diese auch als „Anwendung einer Theorie des Witzes als eines geistreichen Aktes, der ungewöhnliche Konstellationen blitzschnell serviert.“³⁰⁰

Das Listenhafte steht mitunter bereits im Titel seiner Bände. So etwa in *Register[!] der Sommermonde und Wintersonnen*³⁰¹. Dieser ist eine reine Aphorismensammlung, die dem originellen Witz des Einfalls folgt und thematisch immer wieder an die Romantik anstreift. So in der Schilderung von Natur, in der Verwendung biblischer Rhetorik, im Märchenhaften und Magischen. Eine Textstelle die dies sehr komprimiert zeigt, lautet etwa: „die deutschen fürchten gott und sonst nichts im wald: die brüder grimm beschrieben diesen als tief, und ich weiß, daß er kein ende hat.“³⁰²

Was an dieser Textstelle exemplarisch auch für die anderen Aphorismen deutlich wird,

²⁹⁸Monika Schmitz-Emans hat darauf aufmerksam gemacht, dass „mit der Transformation von ‚Herbarien‘ und ‚Verbarien‘ eine modellhafte Verwandlung von ‚Natürlichem‘ in Sprachliches“ vollzogen wird. Schmitz-Emans, s. Anm. 172, S. 29

²⁹⁹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd II, S. 62.

³⁰⁰Lajarrige, „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“, s. Anm. 4, S. 176.

³⁰¹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. IV, S. 153 – 177.

³⁰²Ebd., Bd. II, S. 174.

ist neben der Kürze eine nahezu notwendige Hermetik. Mit wenigen Worten und Bildern wird vielfach eine lebhaftige Szene skizziert, die zumeist im Unbestimmten, Unverständlichen endet. In dieser Form trägt das Fragment in seiner Hermetik einerseits zur Autonomie bei, denn der Bezug zu Realem spielt augenscheinlich keine Rolle, andererseits regt es die Vorstellungskraft beim Lesen an. Diese Verbindung von Autonomie durch Mehrdeutigkeit und Aufforderung an den Leser/die Leserin, sich seiner/ihrer Phantasie zu bedienen, hebt Artmann auch in seinem Vorwort zu *Unter der Bedeckung eines Hutes* hervor:

Warum inhaltsverzeichnis? Warum so viel unausgeführtes? Warum nur angedeutetes? Warum nur versprechungen? – Warum denn nicht? Eine eindeutige antwort soll nicht gegeben werden, weil sprache festlegt; jeder leser mag jedoch für sich herausfinden, was diese texte ihm *persönlich* an möglichkeiten anbieten.³⁰³

Marc-Oliver Schuster hat darauf hingewiesen, dass für Artmann stets die ästhetische Rahmung entscheidend ist, wohingegen Inhalte weniger ausschlaggebend sind, was sich auch dem Beginn der *Acht-Punkte-Proklamation* entnehmen lässt.³⁰⁴ Der Rahmen – in der Proklamation ist es die Absicht poetisch handeln zu wollen – ist entscheidender als die Frage ob Texte zur Rahmung vorhanden sind. Dabei gilt: „Je öfter etwas gerahmt ist, desto mehr addiert sich an ästhetischer Bedeutsamkeit, z.B. im Spiel im Spiel, im Zitat eines Zitats, in sich überlagernden Identitätsschichten oder Medien.“³⁰⁵ Diese ästhetische Rahmung, die letztlich der Struktur eines Containers entspricht, äußert sich besonders in Artmanns Titeln. So bildet das Listenhafte im Titel *Register der Sommermonde und Wintersonnen* den ästhetischen Rahmen für die enthaltenen Aphorismen. Selbiges trifft auch auf *Unter der Bedeckung eines Hutes* zu, wo der Hut die ästhetische Containerfunktion übernimmt. Da dieser seinerseits „inhaltsverzeichnisse“ enthält, liegt hier eine mehrfache Rahmung vor.³⁰⁶

Abgesehen von seiner hermetischen und damit autonomisierenden, aber ebenso die Phantasie anregenden Wirkung, spiegelt sich im Fragmentarischen Artmanns Vorliebe für die billigen Fortsetzungsromane seiner Jugend.

³⁰³ Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. III, S. 139.

³⁰⁴ Vgl. Schuster, „Nur das Kino – als Einstimmung“: Filmkultur, Visualität und Räumlichkeit im Rahmen von H. C. Artmanns Autonomieästhetik“, s. Anm. 183, S. 163 f.

³⁰⁵ Ebd., S. 164 f.

³⁰⁶ Schuster nennt noch weitere Beispiele, die besonders mit Natur in Verbindung stehende Bilder als Metapher zur ästhetischen Rahmung verwenden, wie *Aus meiner Botanisiertrommel*, *Grünverschlossene Botschaft*, *Das im Walde verlorene Totem*, *gedichte aus dem botanischen garten* und *Grammatik der Rosen*.

Diese Form der episodenhaften Fortsetzung zeigt sich etwa in *Der aeronautische Sindt-bart oder Seltsame Luftreise von Nierdercalifornien nach Crain*. Dabei kommt zum Episodischen die Funktion des Fragments zum Erzeugen von Pseudoauthentizität hinzu, also der Illusion, dass es sich tatsächlich um einen Barock-Text handeln müsse, da viele Kapitel offenbar fehlen. Während die ersten fünf „Capitul[en]“ jeweils vorhanden sind, wird es dann immer lückenhafter.

Unweigerlich fühlt man sich dabei an Schlegels 24. Athenäums-Fragment erinnert, wo er schreibt: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung“³⁰⁷. Genau dies nimmt sich Artmann zu Herzen und sein Kunstgriff erlaubt es ihm, trotz Imitation eines Stils, der mit *plot* arbeitet, aus diesem auszuberechnen.³⁰⁸

An der Entstehungsgeschichte von *Die Jagd nach Dr. U. oder ein einsamer Spiegel, in dem sich der Tag reflektiert*, wie sie Klaus Reichert nachzeichnet, wird das Episodenhafte auch dort deutlich, wo man es zunächst nicht vermutet. Bereits 1970 sei der Band beim Residenz-Verlag unter dem Titel *Die Jagd nach Dr. Unspeakable* in Druckfahnen vorgelegen. Tatsächlich wurde er aber erst sieben Jahre später veröffentlicht. Artmann hat dabei nicht nur elf Abschnitte ergänzt, sondern auch die ursprüngliche Abfolge völlig umgestellt. Im Vergleich der beiden Fassungen kommt Reichert zu folgendem Schluss:

Die von der ursprünglichen Gruppe suggerierte Abfolge erscheint zwingend, bis man beim Blick auf die zweite merkt, daß sie auch anders sein kann und daß so etwas wie ein fortlaufender Handlungsfaden erst im Prozeß des *Lesens* geknüpft wird (den man fälschlich für durch den Autor vorbestimmt hält).³⁰⁹

Die einzelnen Geschichten können für sich alleine stehen und fügen sich dennoch zu einem Ganzen zusammen. Darin entsprechen sie der Konzeption des Fragments in der Romantik.

3.5 Transzendentalpoesie – Poetische Selbstreflexion

Während das Bild der Reflexion in unzähligen romantischen Kunstwerken thematisch präsent ist – man denke etwa an den Spiegel in Hoffmanns *Das öde Haus*³¹⁰ oder in sei-

³⁰⁷KFSA II, S. 169.

³⁰⁸Am Rande erwähnt sei der Hinweis Reicherts, wonach sich Artmann beim Anschließen des Capitul dreizehn an zwölf geirrt zu haben scheint, da er „hier zu kaschieren vergaß und so sein Prinzip verriet.“ Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“, s. Anm. 162, S. 244

³⁰⁹Ebd., S. 265.

³¹⁰Vgl. E. T. A. Hoffmann. „Das öde Haus“. In: *Nachtstücke*. Frankfurt/Main: Insel, 1982, S. 176 ff.

nem *Kater Murr*-Roman³¹¹ und auch in Brentanos *Godwi*³¹² und Philipp Otto Runge's 1804 entstandenen und 1931 verbrannten Bild *Mutter und Kind an der Quelle*³¹³ spielen spiegelnde Flächen eine entscheidende Rolle – erscheint dieses Motiv bei Artmann lediglich vereinzelt. So beispielsweise in dem frühen Gedicht von 1945 *im zimmerspiegel...*, zu dem es bezeichnenderweise eine fast identische und ebenfalls in *Sämtliche Gedichte* abgedruckte Variante mit dem Titel *im spiegel* gibt:

im zimmer dämmeriges kerzenlicht
das golden alle gegenstände säumt...
aus irgendwo tickt's in die abendstille.
es schweigt die welt.....
und vor mir hängt ein mattes spiegelglas.
in diesem spiegel seh ich dein gesicht,
das über meine schulter blickt, gelöst
und ruhig, ganz als wie ein bild
das alte meister schufen, wenn sie träumten
von einem augenpaar, vielleicht,
wie eines ich in jenem glase seh.³¹⁴

Reflexion ist hier eng mit Wahrnehmung und Einbildungskraft verknüpft. Während in den ersten sieben Zeilen der Akzent auf der Wahrnehmung liegt, geht dieser in der achten Zeile durch die, besonders für die späte Romantik typische, Als-Ob-Struktur³¹⁵ auf die Einbildungskraft über.

³¹¹Vgl. beispielsweise der Maler Ettlinger, der die Fürstin so realistisch malt, als habe er das Bild aus dem Spiegel gestohlen. Vgl. E. T. A. Hoffmann. *Lebens-Ansichten des Katers Murr: nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Hrsg. von H. Steinecke. Stuttgart: Reclam, 1972, S. 161.

³¹²Vgl. etwa „Dann glühte das ganze Becken in mildem grünen Feuer und die schillernden Tropfen, die zwischen den Früchten hervor drangen, leuchteten und sammelten die verschiedenen Grade des Feuers in dem Boden des Beckens, das mit grünen Spiegel überzogen die immer gleiche Menge des Wassers mit einer zurückstralenden Seele belebte, und in dieser brannte das Ganze noch einmal reflektirt.“ Brentano, s. Anm. 98, S. 294 f. oder jene Stelle, wo Godwi vorschlägt, sich beim Anhören der Waldhörner gegen den Spiegel zu wenden um das Orchester besser sehen zu können. Vgl. ebd., S. 284. Auch die Spiegelung der Statue der Mutter im Wasser, die dadurch den Eindruck von Lebendigkeit erweckt, ist zu nennen. Vgl. ebd., S. 163.

³¹³P. O. Runge. *Mutter und Kind an der Quelle*. 1804. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Philipp_Otto_Runge_Mutter_und_Kind_an_der_Quelle.jpg (besucht am 13.12.2012).

³¹⁴Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 10.

³¹⁵Vgl. etwa das stark Konjunktivische in Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*: „Es war, *als hätt'* der Himmel / Die Erde still geküsst, / Dass sie im Blütenschimmer / Von ihm nun träumen *müsst'*. [...] Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / *Als flöge* sie nach Haus.“ [Hervorhebungen C.D.]

Reflexion, ob durch Spiegel oder Wahrnehmung, gibt dabei nie ganz das Reale wieder. Genau die Veränderung des Gegenstandes in der subjektiven Wahrnehmung ist das Romantische. Zudem wird durch die starke mediale Inszenierung die Subjektivität der Wahrnehmung hervorgehoben und bewusst gemacht. „[D]ämmeriges kerzenlicht“, „mattes spiegelglas“, all dies verändert die Wahrnehmung, was sich bereits in der zweiten Zeile durch die golden gesäumten – also gerahmten – Gegenstände zeigt.

Hinzu kommt schließlich noch die Verrätselung der Perspektive durch die Imagination. Während das lyrische Ich das verändert wahrgenommene Bild des Du mit Bildern alter Meister vergleicht, sind diese Meister durch das Träumen selbst im Bereich der Einbildungskraft, deren Produkt wiederum mit den verändert wahrgenommenen Augen hypothetisch verbunden wird. In diesem anachronistischen Vergleich äußert sich zudem bereits Artmanns Präferenz für Synchronie gegenüber Diachronie, was das Ganze artifizuell und damit autonom erscheinen lässt.

Entscheidender als der Topos des Spiegels als Metapher für Reflexion ist Artmanns Affirmation der Transzendentalpoesie. Allerdings weniger im Sinne des Verhältnisses von Idealem zu Realem, als vielmehr im Sinne einer „Poesie der Poesie“, wie sie Schlegel geprägt hat, also einer Reflexion der Bedingungen der Möglichkeiten literarischer Kunst in der Dichtung. Anders formuliert: Artmann stimmt mit Schlegels Forderung überein, dass die Bedingungen der Möglichkeiten von Kunst reflektiert und in der Dichtung dargestellt werden sollen.

So konstatiert Thomas Eder in seiner Analyse des Gedichtes *landschaft 1* ein „Ausstellen der poetischen Möglichkeiten der Grammatik bzw. der grammatischen Möglichkeiten der Poesie“.³¹⁶ Dies geschieht beispielsweise, indem er das Phänomen der „syntaktisch bedingte[n] Mehrdeutigkeit“³¹⁷ – ich werde darauf in meiner Analyse des Gedichts *landschaft 15* noch genauer eingehen – als solches präsentiert.

Dieses Ausstellen der poetischen Möglichkeiten vollzieht sich auf vielfache Weise. In den *Greguerías* entwickelt Artmann zwei Typen, die sich jeweils durch seine idiosynkratische Verwendung von Grammatik vom spanischen Original abheben: „the first line of the *greguería* (Type I) [Pabisch bezeichnet damit jene, die unter dem Titel *Das im walde verlorene totem* zusammengefasst sind.] consists of an incomplete main clause,

³¹⁶Eder, s. Anm. 262, S. 104. Eder verweist auch auf Donnenbergs Beschäftigung mit dem Phänomen des Grammatischen in der Poesie Artmanns in Donnenberg, Josef. „brennesseln & rosen: Über Artmanns metaphorische Selbstporträts.“ In: *Literatur und Kritik*. (1983, 175/176) S. 250-261. Er bezieht sich darin auf das Gedicht mit dem programmatischen Titel *grammatik & chrestomatie der melone* Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 336 ff.

³¹⁷Eder, s. Anm. 262, S. 103 f.

lacking both subject and main verb.“³¹⁸ Damit tilgt er die beiden Schlüsselemente der konventionellen Satzstruktur und füllt die Leerstelle mit direktem Objekt und Propositionalphrase.

Ebenso homogen gestaltet sich „Artmann’s Type II gregueria, which consists of two parts separated by a colon and characterized by a blatant nonsequitur scheme in content.“³¹⁹ Dass für Artmann das Etablieren und Austellen dieser beiden Formen vor dem Inhalt kommt, beweist das „u.s.w.“³²⁰ am Ende der *Greguerías*, das nicht nur den aufzählenden Charakter hervorhebt, sondern zudem eine Aufforderung an den Leser/die Leserin impliziert:

His *greguería* [...] effectively transfers a major portion of the creative impetus from writer to reader. The latter, confronted by the incompleteness we have seen, is free – and even somewhat obliged – to complete and therefore to transform the particular *greguería* according to his own imagination.

In dem weiter oben zitierten Gedicht aus *Anerkannte Apogryphen* wird mit der Zeile „aber das sind alles dummheiten: außer ihm ist kein mensch im raum“³²¹ die Willkür des Dichters bewusst gemacht, der seinerseits durch den Hinweis „dies ist eine geschichte, die ich im oktober geschrieben habe.“³²² verstärkt in den Fokus rückt. Auch hier werden durch das Spiel mit illusionsstörenden Mitteln selbige aufgedeckt. Ähnliches macht bereits Hoffmann, der sich im *Vorwort des Herausgebers* zu den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* mit realem Namen bereits als Teil der Fiktion präsentiert.

Monika Schmitz-Emans weist darauf hin, dass Artmann bei Aufzählungen oft ein und dasselbe Objekt mehrfach in seine Listen aufnimmt.³²³

„watussi / flabello / watussi / flabro / watussi / flagello / watussi / flamma / besonderer / golf / gefaltetes / blondhaar [...]“³²⁴

Da Aufzählungen mit mehrfacher Nennung des gleichen Gegenstandes im Allgemeinen unsinnig sind, wird sofort erkennbar, dass es sich um keine gewöhnliche Liste handeln kann. Vielmehr fungiert sie als „Modell einer künstlichen Struktur, mittels derer Wörter und Dinge geordnet werden.“ Sie dient der Strukturierung von Welt. Gleichzeitig ist diese

³¹⁸Pabisch und Rodríguez, s. Anm. 236, S. 233.

³¹⁹Ebd., S. 233.

³²⁰Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd I, S. 13.

³²¹Artmann, „Anerkannte Apokryphen“, s. Anm. 160, S. 62.

³²²Ebd., S. 62.

³²³Vgl. Schmitz-Emans, s. Anm. 172, S. 34.

³²⁴ Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 287 siehe auch die Aufzählung der Gegenstände, mit denen Herr Landruquist stets bewaffnet ist, wo das Wort „psalmbücher“ immer wiederkehrt. Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 114

Art der Adaption einer alltäglichen Textsorte exemplarisch für Artmanns Poetisierung der Welt.

Ebenfalls bewusst gemacht und präsentiert wird bei Artmann der kreative Umgang mit Metaphern. Durch auffällige, weil entautomatisierende, Verwendung von Sprachbildern zeigt er poetische Möglichkeiten auf, wie etwa im Wörtlich-Nehmen toter Metaphern: „mit einer sauberen weste läßt es sich leicht bridge spielen, aber versuch es mit einer bekleckerten!“³²⁵

Weiter oben war von der Wichtigkeit des ästhetischen Rahmens die Rede. Auch dieses Verfahren wird offen ausgestellt, wie Schuster bestätigt:

Visuelle Präsentation eignet sich besonders, um Rahmen und Gerahmtes gleichzeitig darzustellen. Grundsätzlich handelt es sich bei Artmann um eine Ästhetik der Oberfläche. Alles, was wichtig ist, hat in aller Deutlichkeit präsent zu sein. Das Gezeigte ist nicht degradiert zum Symptom, dessen Funktion darin liegt, auf noch Wichtigeres, aber Sich-Verbergendes hinzuweisen [...]³²⁶

Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass das Atmosphärische, Ungreifbare, Unbestimmte durchaus in Artmanns Repertoire gehört, allerdings stellt er seine Strategien, mit denen er diese Wirkung erzeugt – etwa die „syntaktisch bedingte Mehrdeutigkeit“ – offen aus.

Das Problem des Verlustes an Unmittelbarkeit durch Reflexion spielt bei Artmann nur insofern eine Rolle, als er der Reflexion als solcher eher ablehnend gegenübersteht. Man denke an seine explizite „Absage an Philosophie, Theorie und Abstraktion“³²⁷. Kleists Lösung des Problems durch unendliche Reflexion hat folglich keine Bedeutung für ihn. Näher steht er hier der in der Spätromantik präferierten zweiten Lösung, die mit Traum, Rausch, Mythos, etc. der Reflexion etwas entgegensetzt.

3.6 Abkehr von der formalen Logik

Die große Bedeutung von Mythos, Märchen und Magie bei Artmann hat Klaus Reichert hervorgehoben und sie in Opposition zu den westlichen modernen Naturwissenschaften gesetzt:

³²⁵Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. IV, S. 164.

³²⁶Schuster, „Nur das Kino – als Einstimmung“: Filmkultur, Visualität und Räumlichkeit im Rahmen von H. C. Artmanns Autonomieästhetik“, s. Anm. 183, S. 165.

³²⁷Schuster, *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*, s. Anm. 8, S. 9.

Stofflich wird der Barockrahmen nach rückwärts, bis ins Spätmittelalter, erweitert. So ist von Waldmenschen die Rede, von Hexen und Teufeln, Zaubern und Riesentöttern. Das ist „Volksgut“ im Sinne der Sammlungen Peuckerts und Grubers, „gesunkenes Kulturgut“ alter Dämonologien, das aber von Artmann nicht antiquarisch benutzt oder ironisch ausgestellt, sondern als weiter wirkende Lebensform ganz ernst genommen wird. Den Ausschließlichkeitsanspruch der westlichen szientistischen Natur- (im Gegensatz zu den übernatürlichen) Wissenschaften hat Artmann nie ernst genommen.³²⁸

Dieser Anspruch hat seinen Ursprung in der Aufklärung, die zur Zeit der Frühromantik der dominierende Diskurs ist. In ihm sieht Novalis eine einschränkende „Mechanik des Denkens“³²⁹ am Werk, von der es sich zu befreien gilt:

Um dem abenteuernden Intellekt die Aussicht in eine neue Weite zu eröffnen, befreit sich die Romantik zunächst einmal von den einengenden Gesetzen der formalen Logik, besonders dem Gesetz des Widerspruchs (*principium contradictionis*) und dem Gesetz des zureichenden Grundes (*principium rationis sufficientis*).³³⁰

Artmann, der bekanntlich einmal behauptete „Abenteurer und nicht Dichter“³³¹ zu sein, ist tatsächlich Abenteurer in diesem Sinne.

Paradoxes oder Widersprüchliches wird bei ihm keinesfalls Kriterium dafür, etwas zu verwerfen. Vielmehr kultiviert er den Widerspruch etwa durch zahlreiche Anachronismen wie dem Nebeneinander-Stellen von Märchen- und Comics-Figuren oder dem Einbauen von Telefongesprächen in barocken Kontext.³³² Dabei bedient er sich besonders der Figur des Witzes, die blitzartig Unvereinbares miteinander verbindet.

Gleichermaßen widersetzt er sich dem Gesetz des zureichenden Grundes, das besagt, dass jedes Urteil nach einer Begründung verlangt. Schlegel meint dazu, zu behaupten sei schwieriger als zu beweisen³³³, was sich aus seinem Streben nach Annäherung an die

³²⁸Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“, s. Anm. 162, S. 247. Siehe auch Pabisch, s. Anm. 205, S. 32: „Im technischen Zeitalter bringt der Dichter auf diese Art seine Zweifel an der Logik, der Klarheit, der Eindeutigkeit aller technischen Erfindungen zum Ausdruck. Dies gilt im Hinblick auf deren Verwendung in Weltkriegen oder zur Auslösung anderer Übel, aber auch im Hinblick auf die Gefahren der Vermassung und der Vereinheitlichung aller gesellschaftlichen Einrichtungen, die zu Einfallslosigkeit und schöpferischer Verarmung des Menschen führen können.“

³²⁹Novalis-HKA II, S. 526.

³³⁰Pikulik, s. Anm. 44, S. 93.

³³¹Artmann und Hofmann, s. Anm. 1, S. 25.

³³²Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. I, S. 111.

³³³Vgl. KFSa II, S. 177.

Wahrheit erklärt. Dies geschieht jedoch im Bewusstsein, dass diese nie erreichbar ist. Sie bleibt stets verborgen und kann daher nur behauptet, nicht bewiesen werden.³³⁴ Schlegel schließt daraus:

[A]lle Philosophie ist notwendigerweise mystisch. Wie natürlich; denn sie hat keinen andern Gegenstand, und kann keinen andern haben, als denjenigen, der das Geheimnis aller Geheimnisse ist; ein Geheimnis aber kann und darf nur auf eine geheimnisvolle Art mitgeteilt werden.³³⁵

Zwar verfolgt Artmann, wie bereits ausgeführt, keine Annäherung an die Wahrheit, dennoch gibt es einen Anknüpfungspunkt im Bereich des Mystisch-Geheimnisvollen. So gibt er in einem Brief an Gerald Bisinger ein klares Bekenntnis zum Magischen ab: „ich finde es *so* wichtig, dies auch alles aus der *magischen* warte zu betrachten, die ja schließlich & endl. die *meine* ist“³³⁶.

Wie Schuster verdeutlicht, schließt Magie jede Art der Erklärung oder Begründung aus: „Magic, in his work, excludes explanation, be it realist or fictional.“ Analog zum Arealismus mit der Opposition realistisch – fiktional, den Schuster hier anspricht, positioniert sich Artmann mit seiner alogischen Haltung außerhalb der Dichotomie unlogisch – logisch, denn die Frage danach stellt sich für ihn gar nicht. Pabisch verdeutlicht den Unterschied der Begriffe unlogisch und alogisch, die fälschlicherweise oftmals synonym gebraucht wurden,³³⁷ folgendermaßen: „eine unlogische Handlung ist im Sinne der Logik eine Fehlhandlung. Eine alogische Handlung hingegen, schließt das Prinzip der Logik von vornherein aus.“³³⁸

Doch nicht nur das Alogische trägt zum Ausschluss von Erklärungen bei, auch das Prinzip der Synchronie, das letztlich keine Kausalität zulässt, hat seinen Anteil daran.

Das dogmatische Behaupten, ohne zu begründen, dürfte auch zu seiner Faszination an biblischer Rhetorik beitragen: „und es steht auch geschrieben: ein vogel fiel in den sand und er schwamm davon, ähnlich dem fisch, der ins wasser fiel und davonflog.“³³⁹

Reichert erklärt das Fehlen von Kausalität und *plot* auch dadurch, dass die Texte „Einfällen entlang“ entwickelt seien, was in „entsprechende[...] narrative[...] Unfolgerichtig-

³³⁴Vgl. Pikulik, s. Anm. 44, S. 95.

³³⁵F. Schlegel. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 3: *Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829)*. Hrsg. von H. Eichner. Paderborn u.a.: Schöningh, 1975 (im Folgenden zit. als KFSA III), S. 99.

³³⁶G. Bisinger. „Vorwort“. In: *Über H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 7–9, S. 7.

³³⁷Vgl. Pabisch, s. Anm. 205, S. 29.

³³⁸Ebd., S. 30.

³³⁹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. IV, S. 168.

keit“³⁴⁰ münde. Die Vorliebe für diese Art der Sprunghaftigkeit zeigt sich bereits im schwedischen Tagebuch, wo Artmann von einer besonderen Lektüreerfahrung berichtet. Artmann schildert darin, wie er sich beim Lesen zweier Bände dänischer Volksüberlieferungen (som de har lydt in Folkemunde) durch die darin enthaltenen Gruselgeschichten immer unwohler fühlt, bis er zu folgendem Satz kommt: „... der alte räuber war nicht der vater von dem jungen räuber, sondern ein Norweger ...“³⁴¹ Artmann spricht dabei von einer ihm „seelenverwandte[n] logik“³⁴². Also von einer, könnte man hinzufügen, die jeder Logik entbehrt.

Im Leiten-Lassen durch Einfälle ergibt sich ein weiterer Effekt, der eine Analogie zur Romantik aufmacht und ihn von der Form der klassischen, den Gesetzen der Logik folgenden Abhandlung abhebt: „Sie [die Einfälle] lenken die Aufmerksamkeit auf den Gang, nicht auf den Ausgang, auf die Einzelheit, die Besonderheit, nicht aufs Ganze, nicht auf den Zusammenhang.“³⁴³ Die Betonung liegt damit auf dem Prozesshaften und nicht auf dem Präsentieren folgerichtiger Ergebnisse. Artmanns Texte sind Darbietungen der Beweglichkeit seines Geistes. Es wird nicht nur gezeigt, *dass* gedacht wird, sondern auch *wie* gedacht wird, nämlich extemporierend ganz im Sinne der *Acht-Punkte-Proklamation*.³⁴⁴ Stellt Artmann ausnahmsweise so etwas wie Kausalität her, so geschieht dies ironisierend auf höchst unlogische Weise: „anfangs hatte suppenkaspar rote wangen, und nun war er tot, weil sich das auf lot reimte.“³⁴⁵

Ähnlich wie bei Arealismus, wo seine Hinwendung zur Fiktion eher ein Bekenntnis zur Freiheit von realistischen Zwängen als zur Phantastik ist,³⁴⁶ ist auch hier das Unlogische als Ausweg aus der Enge der Kausalität zu sehen.

Pabisch weist schließlich darauf hin, dass Artmann sich bereits im Einakter *nebel und blatt: für diesen frühling 55* in literarischer Form auf die Suche nach einem Ausweg aus der „traditionellen, logischen, alles erklärenden Darstellungsweise des Lebens durch die Dichtung“ begibt.

Dabei unterhalten sich die beiden Figuren TAU und LAU über die Begriffe „patagonisch“

³⁴⁰Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“, s. Anm. 162, S. 234.

³⁴¹Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. II, S. 54.

³⁴²Ebd., Bd. II, S. 54.

³⁴³Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“, s. Anm. 162, S. 234.

³⁴⁴Vgl. Pabisch, s. Anm. 205, S. 36: „Der ‚poetische act‘ hingegen ist nach Artmann bewusstes inneres künstlerisches Agieren, geistige Beweglichkeit, ständiges Umstellen und Einstellen auf neue Eindrücke, die in fragmentarischen Einzelteilen pausenlos von außen hereindringen; denn Artmann sagt ganz klar: ‚der poetische act ist starkbewusst extemporiert.‘“

³⁴⁵Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd. IV, S. 173.

³⁴⁶Vgl. Schuster, *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. S. Anm. 4, S. 162 siehe auch Reichert, „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“, s. Anm. 162, S. 242.

und „apatagonisch“ um sich Definitionen derselben abzurufen. „Patagonisch“ entspricht dem „sachlich erfassbaren Leben“³⁴⁷ und die beiden sind sich einig, dass das „patagonische thema“ mit einem „thema für logik...!“³⁴⁸ übereinstimme.

Während TAU in lebensbejahender Absicht sich durchaus zum „Patagonischen“ bekennt und LAUs Definition zustimmt, weigert er sich, eine Definition zum „Apatagonischen“ abzugeben, denn dieses stelle kein definierbares Gegenteil zu „patagonisch“ dar. Es sei eine „poetische glosse – nicht mehr!“³⁴⁹

Indem Artmann das „Apatagonische“ – im ihm typischen Gestus der *smallness* – zur poetischen Glosse des anderen macht, setzt er die beiden nicht in Opposition, sondern komplementär zueinander in Beziehung:

Man spürt gleichzeitig einen Zusammenhang zwischen der definierbaren Welt des PATAGONISCHEN und der poetischen Glosse des APATAGONISCHEN. Das PATAGONISCHE ist das logisch Erfassbare, Verständliche, kausal sich Abspielende; das APATAGONISCHE ist das Intuitive, Geheimnisvolle, Verborgene, mit keinem kausalen Maßstab Eichbare. Beides enthält, beides widerspiegelt die Dichtung.³⁵⁰

Die poetische Glosse, die sich als Chiffre für Artmanns „alogische geste“³⁵¹ lesen lässt, welche bekanntlich durch die Intention „poetisch handeln zu wollen“, „zum Gedicht erhoben werden“ kann, ist also jene Bearbeitung der Wirklichkeit, die diese in die Autonomie der Kunst zu heben vermag.

3.7 Analyse des Gedichts *landschaft 15*

Während bisher die einzelnen Figuren an unterschiedlichen Texten aufgezeigt wurden, möchte ich nun den umgekehrten Weg gehen und anhand des folgenden Gedichts zeigen, wie viele der behandelten Aspekte von Romantik in einem einzelnen Text umgesetzt sein können.

³⁴⁷Pabisch, s. Anm. 205, S. 40.

³⁴⁸H. C. Artmann. „nebel und blatt.“ In: *die fahrt zur insel nantucket. theater. mit einem Vorwort von peter o. chotjewitz.* Neuwied: Luchterhand, 1969 S. 104 zitiert nach ebd., S. 40

³⁴⁹Ebd. S.108 zitiert nach ebd., S. 41

³⁵⁰Ebd., S. 41.

³⁵¹Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 748.

LANDSCHAFT 15

eine deftige vesper im forsthaus eine rast im kühlen wer
hätte die nie gemacht aber wir sehen den rauch der nahen

lichtungen sind s köhler sind s pfadfinder armin überquert
die stellen des sandes kommt aus den kiefern wir sehen das

von der veranda ob er auch helenens gedenkt der zaubrin
an der rotbuche im wald in der müriz leute s ist wahr

insofern gleichen wir den lilien auf dem felde den rosen
auf dem tische aber im dunkelen unterholz da zischet die

natter die beerenhüterin die lady eines doppelten dorns
und helene begegnet ihr die zaghafte furchtsame oh barfuß

im bette ich bitte was ist das jedoch in dämmrungen der
himbeere fragt s flinke emslein dieses und wir am waldrand

merken s an der art wie armin den hut trägt den schrägen
am nachhausweg an der linie seines schwanken stockes oder

bei der begegnung mit helenens zarter erscheinung im sieb
der abendsonne hunderte nadeln lichts was sagt da die haut

wie reagiert das fühlhorn der schnecke wie arbeitet hier
der reflex der vipernglätte oh wir eilen an himbeeren vorbei³⁵²

Auffällig ist zunächst einmal der Titel. Wie die anderen Gedichte des Zykluses besteht er aus dem groß geschriebenen Wort LANDSCHAFT und einer laufenden Nummer, in diesem Falle 15. Erwartet man sich, angeregt durch den Zyklustitel *landschaften*, Spezifika zu den einzelnen Landschaften in den jeweiligen Titeln, so wird mit dieser Erwartung durch das regelhafte Durchnummerieren gebrochen. Und auch im Gedicht selbst wird offenbar, dass hier ein sehr weiter Begriff von Landschaft verwendet wird. In einer der raren poetologischen Äußerungen Artmanns gibt er über sein persönliches Verständnis von Landschaft Auskunft:

³⁵²Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 424.

„Meine Vorstellung von Landschaft bedeuten der Grashügel, über den ich gestolpert bin, der Geruch einer Straße um Punkt zwölf Uhr und nicht später, das Singen einer elektrischen Säge, während ich hinter den verstaubten Stores eines Hotelzimmers sitze oder das: in der grünen Intimität wuchern der Brennessel-Wälder die Wässer meines Bierrauses abzuschlagen. [...] Sie sehen, daß es keine Landschaften im hergebrachten Sinne sind, sondern innere Landschaften, imaginäre Paysagen, Landschaften, die die Worte sich selbst schaffen oder die durch Worte neu erstellt werden.“³⁵³

Was die äußere Form betrifft, so besteht das Gedicht aus neun Strophen zu je zwei Versen, doch das augenscheinlichste Merkmal ist die völlige Abwesenheit jeglicher Satzzeichen.³⁵⁴ Der ganz klaren Strukturierung und der inventarisierenden Überschrift des Gedichtes steht somit eine starke syntaktische Unbestimmtheit entgegen, die eine große Fülle möglicher Deutungen eröffnet und zudem konzentriertes Lesen einfordert. Die üblichen Lesegewohnheiten werden also ebenfalls gestört, was man, mit Rückgriff auf den russischen Formalismus, als Entautomatisierung beschreiben kann.

Unbestimmtheit, die bekanntlich oft Unverständnis hervorruft, ist nun ein zentraler Bestandteil romantischer Poetiken. Dieses Phänomen verdient daher genauer untersucht zu werden. Die syntaktische Unbestimmtheit äußert sich allerdings nicht bloß in der Abwesenheit von Satzzeichen, oft ist es auch semantisch schwer zu entscheiden, wo die (Halb-)Satzgrenzen verlaufen. So passt der Ausruf „oh barfuß“ sowohl zur Begegnung der zaghaften, furchtsamen Helene mit der Schlange, als auch zu der schwer in einen Kontext zu bringenden, tadelnden Aussage „oh barfuß / im bette ich bitte“, die nicht zuletzt mit ihrer Aliteration und ihrer rhythmisierenden Wirkung eine Zusammengehörigkeit suggeriert. Was besonders beim ersten Lesen erstere Lesart präferieren lässt, ist der geschickt gewählte Zeilenumbruch. Doch letztendlich ist man nicht gezwungen, sich für eine der Lesarten zu entscheiden. Durch die syntaktische Unbestimmtheit kommt es zu einer Überdeterminiertheit des Wortblockes „oh barfuß“. Das „Schanierwort“³⁵⁵, wie es Thomas Eder treffenderweise nennt, steht in zwei unterschiedlichen Kontexten gleichzeitig und erhält damit ambivalente Konnotationen. Einerseits sind die nackten Füße der Gefahr der Schlange ausgesetzt, andererseits geht von ihnen die „Gefahr“ einer Verschmutzung des Bettes aus. Ähnlich verhält es sich mit „was ist das“, das als rhetorische Frage, mithin als Aufforderung zu einer Erklärung an das angesprochene Subjekt gele-

³⁵³Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 350.

³⁵⁴Mit Ausnahme zweier Doppelpunkte im ersten und zweier Fragezeichen im vierten Gedicht.

³⁵⁵Eder, s. Anm. 262, S. 103.

sen werden kann, später aber als direkte Rede des flinken Emslein³⁵⁶ identifiziert werden muss. Eine, wenn auch geringe, Unbestimmtheit liegt zudem in dem Wort „kiefern“, das naheliegender Weise eine bestimmte Art von Bäumen bezeichnet, gleichzeitig schwingt aber auch die dazu homophone Bezeichnung für den Plural von Kiefer im Sinne von Kieferknochen mit. Dementsprechend kann man dem „fühlhorn“ auch das phonetisch geringfügig unterschiedene Füllhorn entnehmen, das seinerseits mit seiner Form an das Schneckenhaus erinnert und zudem ein Symbol des Überflusses darstellt. Da das „fühlhorn“ (ebenso wie die „haut“ und der „reflex der vipernglätte“) durch das Verb als Agens begriffen wird, handelt es sich um eine Personifizierung. Die Deutung als Füllhorn würde in der Terminologie Henles ein „[A]usspinnen“ der Metapher bedeuten³⁵⁷. Zudem sind „haut“ „fühlhorn“ und „reflex der vipernglätte“ auf gleichsam cinematographische Weise „foregrounded“, da ihre genaue Betrachtung große Nähe erfordert, im Gegensatz zu Helenens Erscheinung „im sieb / der abendsonne“.

Was die Erzeugung von Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit anbelangt, ist der Einsatz von Metaphern ein besonders geeignetes Mittel. Einige von ihnen sind dabei relativ einfach aufzulösen. So etwa die synonym zur „natter“ verwendete Metapher „lady eines doppelten dorns“, wobei „lady“ die Personifizierung der grammatisch femininen „natter“ ist – es werden allerdings auch die damit verbundenen Konnotationen „gemappt“, die man mit attraktiv und wohlerzogen angeben könnte. Dementgegen steht der doppelte Dorn mit seinen Attributen doppelt und spitz für die ebenfalls diese Charakteristika aufweisenden Giftzähne. Die Schlange ist somit in verdichteter Weise als schön und gefährlich, ob des Gegensatzes von wohlerzogen und gefährlich aber auch als ambivalent und unberechenbar charakterisiert.

Eine weitere „image metaphor“ bildet den Rahmen für das Zusammentreffen mit Helene, wobei auch hier unbestimmt bleibt, ob dieses Zusammentreffen zwischen Helene und Armin oder zwischen Helene und der Gruppe, die das lyrische Ich mit „wir“ bezeichnet, stattfindet. Diese Bildmetapher wird durch die Worte „im sieb / der abendsonne hunderte nadeln lichts“ evoziert. Assoziativ würde ich dieses Bild mit dem oft in Photos³⁵⁸ festgehaltenen Phänomen verbinden, bei dem infolge des Zusammenspiels

³⁵⁶ Auch in diesem Wort findet sich eine gewisse Unbestimmtheit. Während man auf den ersten Blick vielleicht den Diminutiv für Amsel vermuten könnte, klärt einen das Grimmsche Wörterbuch darüber auf, dass es sich um die Ameise handelt. Vgl. *Lemma: emslein*. URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=emslein> (besucht am 30. 11. 2011)

³⁵⁷ Vgl. P. Henle u. a. „Die Metapher“. In: *Sprache, Denken, Kultur*. Suhrkamp, 1969, S. 235–263, S. 245; zitiert nach Eder, s. Anm. 262, S. 86.

³⁵⁸ *Google Bildersuche zu den Wörtern Wald und Licht*. URL: http://images.google.at/search?hl=de&q=wald+licht&biw=1920&bih=1063&sei=-HvaTsizLML_-gayqTCDg&tbm=isch (besucht am 30. 11. 2011). Ein solches Photo ist auch in folgendem Buch aus Artmanns Privatbibliothek

aus durch die Bäume nur teilweise einfallendem Sonnenlicht und einem hohen Feuchtigkeitsgehalt in der Luft, schräg einfallende Sonnenstrahlen sichtbar werden. Mit Lakoffs Theorie³⁵⁹ ist dies streng genommen nicht erklärbar. Denn blickt man zu wörtlich auf dieses Bild, müsste man sich eigentlich die Abendsonne als Sieb vorstellen, was bereits etwas schwierig sein dürfte, da hier kein *tertium comparationis*³⁶⁰ auszumachen ist, in dem die „nadeln lichts“, die aufgrund ihrer charakteristischen Form wohl mit Lichtstrahlen identifiziert werden können, zurückblieben.

Plausibler erscheint hier die Erklärung, dass das Sieb metonymisch für die selektive Lichtdurchlässigkeit der Bäume steht und nun die Eigenschaft mit der Sonne teilt, Verursacher des Phänomens zu sein. Dieser Umstand wird zum Anlass genommen, in fast kindlich-naiv anmutender Weise, sie zu einer Ur-Sache zu verschmelzen. Gleichzeitig fungiert „im sieb / der abendsonne“ wieder als Schanier zwischen „helenens zarter er-scheinung“ und „hunderte nadeln lichts“. Auch der Genitivanschluss, der offen lässt, ob „im sieb / der abendsonne“ oder „der abendsonne hunderte nadeln lichts“ als jeweils zusammengehörige Einheit zu verstehen ist, eröffnet zusätzliche Unbestimmtheit.

Eine ganz spezielle Funktion kommt dem Konjunkionaladverb³⁶¹ „insofern“, sowie den adversativen Konjunktionen „aber“ und „jedoch“ zu. Sie alle bedürfen, für ihren semantisch korrekten Einsatz, eines Kontextes, der für die letzten beiden Wörter in einem Gegensatz zum Nachfolgenden stehen muss. Durch Artmanns idiosynkratische Verwendung von Grammatik ist ein solcher aber auf den ersten Blick in keinem der drei Fälle gegeben. Folglich scheinen sie eine andere Funktion zu übernehmen. Das „aber“ etwa macht deutlich die Opposition auf, zwischen den farbenprächtigen Blumen an offenen, exponierten Orten wie „dem feld“ oder „auf dem tische“ und dem „dunkelen unterholz“. Das „jedoch“ lässt dagegen vermuten, dass „oh barfuß im bette ich bitte“ ebenfalls vom flinken emslein gesprochen wird.

In diesem Zusammenhang eröffnet sich allerdings eine weitere Lesart: Das „ich bitte“ kann auch als herunterspielendes respektive kolloquiales „das ist selbstverständlich/legitim, drüber muss nicht gesprochen werden“ gelesen werden, das somit in Opposition zu tabuisierten Vorgängen „in dämmrungen der himbeere“ steht. Die Gruppe die als „wir“

abgebildet: Der Zaubertopf. Hrsg. von Heinwein, G. Lizenzausgabe [ca. 1981] Bd. 2 S. 281

³⁵⁹Lakoff, G. und M. Turner. *More than cool reason: A Field guide to poetic metaphor*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1989.

³⁶⁰Das *tertium comparationis* bezeichnet einen, die Ziel- und Quelldomäne vereinigenden, Oberbegriff, also am Beispiel „love“ und „rollercoaster ride“ etwa der Oberbegriff „excitement“.

³⁶¹G. Helbig. *Deutsche Grammatik. Grundfragen und Abriß*. 4. Aufl. Iudicium, 1999, S. 77: „Die Konjunkionaladverbien gehören zu den Pro-Adverbien [...], da sich ihre Bedeutung erst aus einem vorerwähnten Kontext (oder aus der gegebenen Situation) ergibt.“

bezeichnet wird, „merkt“ es jedenfalls und scheint nicht offen darüber sprechen zu können oder müssen.

Bei der Frage worum es sich bei diesem Tabu handeln könnte, liegen zunächst zwei Deutungen nahe. Einerseits wäre ein Schlangenbiss denkbar. So könnte die Art wie Armin den schrägen Hut trägt Ausdruck seiner Verstörung sein. Ebenso evoziert die Nähe der Wörter „nachhauseweg“, „linie“ und „schwanken“³⁶² das Bild eines, durch emotionale Überwältigung verursachten, Taumelns.

Andererseits gibt es auch Hinweise auf eine sexuelle Lesart. Es gibt die attraktive Schlangelady eines „doppelten dorns“, die zaghafte, furchtsame Helene mit ihrer zarten Erscheinung, Armin mit dem schwanken Stock, Haut, ein reagierendes Fühlhorn, einen arbeitenden „reflex der vipernglätte“, und mit der Schlange und einer Frucht (die an einen Granatapfel erinnern könnte) ist ein intertextueller Bezug zur biblischen Erzählung von Adam und Eva gegeben.

Einen weiteren intertextuellen Bezug könnte man im Fühlhorn der Schnecke sehen, denn exakt diese Formulierung findet sich bei Adornos *Zur Genese der Dummheit* in *Die Dialektik der Aufklärung*, wo es für die Intelligenz steht: „Das Wahrzeichen der Intelligenz ist das Fühlhorn der Schnecke ‚mit dem tastenden Gesicht‘ [...].“ Und es steht weiter:

„Das Fühlhorn wird vor dem Hindernis sogleich in die schützende Hut des Körpers zurückgezogen, es wird mit dem Ganzen wieder eins und wagt als Selbständiges erst zaghaft wieder sich hervor. [...] Der Sinn der Schnecke ist auf den Muskel angewiesen, und Muskeln werden schlaff mit der Beeinträchtigung ihres Spiels.“³⁶³

Was hier schon weit die Grenze zur Überinterpretation überschritten hat, zeigt dennoch deutlich, wie kontextabhängig unsere Lesarten sind. Dies ist der Grund, weshalb ich all die Einflüsse aufgezeigt habe, die eine Mehrdeutigkeit und damit verschiedene Lesarten provozieren, die ihrerseits wieder den Kontext bestimmen, in dem eine Metapher gedeutet werden kann, bzw. der entscheiden lässt, ob sie überhaupt als solche gelesen werden soll.

Die spezielle Technik Artmanns Vieldeutigkeit zu erzeugen liegt darin, die Quelldomäne seiner Metaphern mit verschiedenen Mitteln zu verschleiern. Dies gelingt mit Neologismen, Halbsätzen, ungewöhnlich gesetzten Konjunktionen, Homophonen, Schanierwör-

³⁶²Schwank ist im Gedicht streng genommen adjektivisch gebraucht. Etymologisch ist es aber mit dem viel gebräuchlicheren Verb schwanken verwandt (mhd. swanc) und durch die Verwendung im dritten Fall sogar homophon.

³⁶³M. Horkheimer, T. W. Adorno und F. Pollock. *Dialektik der Aufklärung*. Bd. 8. S. Fischer, 1981, S. 228 f.

tern, sich ständig ändernden Kontexten, intertextuellen Bezügen, etc. und die Quell-
domänen ihrerseits sind selbst mitunter verschachtelt und modifiziert wie im Falle der
Metaphern „im sieb / der abendsonne hunderte nadeln lichts“.

Ein weiterer Kniff erlaubt es Artmann, die Spannung zwischen Vieldeutigkeit und Kon-
kretem weiter zu erhöhen. So etwa mit der pseudorealen Verortung durch den Ausdruck
„an der rotbuche im wald in der müriz³⁶⁴“, die damit scheinbar einen Kontrapunkt zur
ansonsten vorherrschenden Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit darstellt. Ähnliches gilt
auch für die Namen Armin und Helene. Sie sind zwar einerseits konkret, aber da sie
völlig ohne Vorgeschichte auftreten, haftet ihnen zugleich auch etwas Unbestimmtes an.
Es sei denn, man bringe etwa Helene in Zusammenhang mit der griechischen Mytho-
logie, wo sie als unwiderstehlich schön beschrieben wird und nicht zuletzt ist es auch
ein sprechender Name. Er bedeutet die Sonnenhafte, die Strahlende, was sich gut in
das Bild der vorletzten Strophe einfügt. Dabei entsteht Unsicherheit durch ontologische
Komplexität.

Der letzte Ausruf „oh wir eilen an himbeeren vorbei“ übernimmt aufgrund seiner expo-
nierten Position am Ende des Gedichts und seines resümierenden Charakters die Funk-
tion einer Evaluation im Sinne Labovs. Dies liegt auch deshalb nicht so fern, da der
begründende Ausdruck „leute s ist wahr“, ebenfalls auf eine narrative Struktur hinweist.
Damit wird ein gattungsvermischendes Moment erkennbar: Der Text steht zwischen Ly-
rik und Erzählung. Mit der Betonung des oralen wird auch auf die mündliche Tradition
der Volksmärchen verwiesen. Die Evaluation hat nun nach Labov die Funktion auf ein,
beim Rezipienten/bei der Rezipientin vorausgesetztes, „so what?“ zu reagieren.³⁶⁵

Man erwartet also eine Auskunft darüber, weshalb das lyrische Ich spricht. Ganz im
Sinne des restlichen Gedichtes bleibt allerdings auch diese unbestimmt und bestimmt
zugleich.

Es bieten sich abermals mehrere Lesarten an:

Je nach dem, ob man bereit ist, phantastische Welten, wie sie hier gesetzt werden zu
akzeptieren oder nicht, könnte man etwa für letzteren Fall das „oh wir eilen an himbee-
ren vorbei“ als Ausruf des Erstaunens darüber, dass man – aus Sicht des lyrischen Ich –
völlig in seine Gedankenwelt versunken war und sich nun, in der Realität ankommend,
darüber verwundert, wie man in die aktuelle Situation gekommen sein mag, nämlich

³⁶⁴Müriz lässt einen Bezug zur Müritz erahnen, also einem großen See innerhalb der Mecklenburgischen
Seenplatte, wo sich östlich davon der Müritz Nationalpark befindet.

³⁶⁵Vgl. W. Labov. *Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular*. Bd. 3. Philadel-
phia, Pennsylvania: Univ of Pennsylvania Press, 1972, S. 366: Evaluation ist demnach „the means
used by the narrator to indicate the point of the narrative, it's *raison d'être*: why it was told and
what the narrator is getting at.“

dahin, gerade an Himbeeren vorbei zu eilen, die gewissermaßen unbewusst in den Tagtraum eingeflossen sind, wo sie von der Schlange behütet werden. In dieses Bild würde auch die sexuelle Lesart passen und mit der deftigen Vesper ganz zu Beginn und der anschließenden Rast im Kühlen ist auch ein rationaler Grund für das starke Träumen gegeben, denn übermäßiger Verzehr vor einer Rast führt nach verbreiteter Auffassung zu (schlechten) Träumen, womit sich auch die Schlangenbisslesart integrieren ließe.

Die zweite Lesart wäre eine, die die phantastische Welt akzeptiert. In dieser könnte „oh wir eilen an himbeeren vorbei“ tatsächlich als Klage darüber verstanden werden, dass die wunderbaren, phantastischen Welten, die nur im Verborgenen, unter Himbeeren zu finden sind und sich nur dem/der Aufmerksamen offenbaren, von den meisten Menschen nicht wahrgenommen werden, weil sie zu unaufmerksam und hektisch sind. Diese Lesart wird auch durch das bekräftigende „leute s ist wahr“ gestützt, das ungläubige ZuhörerInnen etwa von der Existenz von „Zaubrinnen“ überzeugen soll.

Dieses von Artmanns Arealismus³⁶⁶ hervorgerufene Muster zweier parallel bestehender Lesarten, wobei eine scheinbar Übernatürliches rational erklärt, und die andere innerhalb der gesetzten Welten funktioniert, findet sich ebenfalls bei den Autoren der Romantik. Zu nennen wäre hier besonders Hoffmanns *Sandmann* oder *Das öde Haus*.

Andere intertextuelle Bezüge ergeben sich mit dem Bildbereich der Schlangen, der kleinen Tiere und der „Zaubrin“, der motivische Parallelen etwa zu *Der goldene Topf* aufmacht. Besonders die „Zaubrin“ verweist auch auf Eichendorff, bei dem diese Figur häufig auftritt, meist mit fatalen Folgen für seine jugendlichen Helden.³⁶⁷

Das wohl seit dem Mittelalter kaum mehr gebräuchliche Wort „emslein“ für Ameise deutet auf die Rezeption der Literatur dieser Zeit hin, die ja von den Romantikern in Abgrenzung zum damals vorherrschenden Diskurs ihrer Vätergeneration, der Aufklärung, und zum Erschließen der vom klassischen Kanon abliegenden Literaturen ebenfalls betrieben wurde. Besonders der Bildbereich mit Wald, Früchte, Nachhauseweg etc. erinnert an diverse Volksmärchen wie *Hänsel und Gretel*. Die Namen Armin und Helene scheinen gleichsam auf ein erfundenes, pseudo-kollektives Narrativ zu verweisen.

Die Art, wie die phantastischen Weltsetzungen ausgeführt sind, erinnert frappierend an jene der Frühromantik, die sich auf Fichtes Modell der Weltsetzung stützt. Schelling hat dieses Modell durch den Begriff der Weltseele erweitert, wonach alle beseelten Subjekte

³⁶⁶Dabei positioniert er sich außerhalb der Dichotomie real-fiktional. Der Leserschaft hingegen steht es in diesem Text frei, an der Opposition festzuhalten oder nicht.

³⁶⁷Vgl. R. Moering. „Joseph von Eichendorff. Romantischer Dichter und preußischer Beamter“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 183–199, S. 187.

über die Weltseele verbunden seien. Auch diese Vorstellung wurde besonders von den frühromantischen Schriftstellern aufgegriffen (man denke etwa an *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis) und ist auch in *LANDSCHAFT 15* zu finden.

Etwa wenn es heißt:

„und wir am waldrand / merken s an der art wie armin den hut trägt den
schrägen / am nachhauseweg an der linie seines schwanken stockes oder /
bei der begegnung mit helenens zarter erscheinung“

Hier scheint alles miteinander verbunden und im gegenseitigen Einklang zu sein, wobei auch die spätere schwarze Romantik mit ihrer Nachtseite des Menschen in gewissen Abschnitten präsent ist. Zu erwähnen ist etwa die „Zaubrin“, die zumindest bei Eichendorff negativ konnotiert ist und die Lesart der Kiefern als Kieferknochen ließe sich hier ebenso integrieren wie die Gefahr, die von der zischenden Natter im „dunkelen Unterholz“ ausgeht oder jene die in den „Dämmrungen der Himbeere“ lauert. Gleichermaßen passt das schwer einzuschätzende Verhalten Armins, das auf Traumatisierung hindeutet, in dieses Bild.

Gewiss bleiben auch in dieser romantischen Lesart gewisse Fragen offen. So wirken die Wörter „lady“ und „veranda“ anachronistisch. Dabei zeigt sich jedoch einerseits Artmanns ästhetisches Prinzip der Synchronie, das keinen zeitlichen Verlauf akzeptiert und so der Forderung nach Autonomie zuarbeitet. Andererseits können störende Elemente wie diese als Indizien dafür aufgefasst werden, dass mit den evozierten Welten etwas nicht stimmt, dass sie gesetzte, artifizielle und in diesem Sinne romantische Welten sind. Sie bedeuten also die kurzfristige Aufhebung dieser Welten und entsprechen so wiederum dem Konzept der romantischen Ironie.

Willkür des Dichters/der Dichterin und die unabgeschlossene, bzw. unabschließbare Form, das Fragment, werden sowohl bei Artmann als auch bei den Dichtern der Romantik zum Programm:

„Meine Lust, Landschaft oder Welt zu sehen, ist nicht reguliert vom Ehrgeiz eines Kartenstechers oder eines Geographen, die schlüssige oder geschlossene Zusammenhänge und Betrachtungen liefern mögen, genau wie auch mein Ehrgeiz nicht dahin geht, in einem ‚klassischen‘ Romanwerk ein geschlossenes und schlüssiges Dasein vorzugeben.“³⁶⁸

Mit der Weigerung schlüssige Zusammenhänge zu liefern, festigt Artmann sein Bekenntnis zur Autonomie. Der Text folgt keiner formalen Logik, es gibt kein eindeutiges Er-

³⁶⁸Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 349 f.

gebnis, keinen *plot*. Damit liegt die Betonung auf dem prozesshaften Leiten-Lassen von Einfällen, was Sprunghaftigkeit, Fragmentierung und Hermetik zur Folge hat. Bei Schlegel liegt ebenfalls der Akzent auf Autonomie und Prozesshaftigkeit, etwa wenn er im 116. Athenäums-Fragment die „romantische Dichtart“³⁶⁹ als ewig werdende charakterisiert und feststellt, sie allein sei frei und dulde außer der „Willkür des Dichters kein Gesetz über sich“.³⁷⁰

Dieser Hang zur Willkür ist auch an anderen Stellen in Artmanns poetologischen Aussagen zu den Landschaftsgedichten erkennbar. So etwa wenn er vom „Reiz des Spontanen“³⁷¹ spricht, oder von sich sagt: „Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett;“³⁷² und erklärt, Worte hätten eine magnetische Masse, die bestimmten Regeln folge und gegenseitig anziehend wirke; Sie seien gleichsam ‚sexuell‘, zeugten miteinander, trieben Unzucht und übten Magie aus, die über ihn hinweggehe.³⁷³

Hier, wie in der bereits zitierten Formulierung „Landschaften, die die Worte sich selbst schaffen“,³⁷⁴ klingt auch Novalis’ Rede von der Sprache als seltsamem „Verhältnißspiel der Dinge“³⁷⁵ an, die eine Welt für sich ausmache und ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folge.

In einem solchermaßen verstandenen Spiel mit der Sprache stellt Artmann oft³⁷⁶ Wörter, die „üblicherweise einem hohen Ton“ zugeordnet werden neben solche, „die nicht für poesiefähig gehalten werden“³⁷⁷ und erreicht so eine spannungsvolle, oft grotesk-komische Vermischung der Töne. Damit und in der Art der Verwendung seiner Metaphern in ständig wechselnden Kontexten mit durch Neologismen, Halbsätzen und anderen syntaktischen Verfahren zur Erzeugung von Mehrdeutigkeit wie ungewöhnlich gesetzten Konjunktionen, Homophonen, Schanierwörtern, intertextuellen Bezügen, etc. verschleierte, ineinander geschachtelte Ziel- und Quelldomänen³⁷⁸ stellt Artmann, wie Eder

³⁶⁹KFSA II, S. 183.

³⁷⁰KFSA II, S. 183.

³⁷¹Artmann u. a., s. Anm. 152, S. 349.

³⁷²Ebd., S. 350.

³⁷³Vgl. ebd., S. 350.

³⁷⁴Ebd., S. 350.

³⁷⁵Novalis-HKA II, S. 672.

³⁷⁶Zwar macht er davon in *LANDSCHAFT 15*, abgesehen vom oben beschriebenen kolloquialen „ich bitte“, kaum Gebrauch, in *LANDSCHAFT 2* ist aber etwa von „blechlagunen“, der „springfeder früherer tage“, dem „glanz halber bogen maße“, „kopien von grotten und tauchern“, „reserveteilchen“ und „vom geklapper von tasten“ zu lesen. Vgl. Artmann, *Sämtliche Gedichte*, s. Anm. 11, S. 411

³⁷⁷Vgl. Eder, s. Anm. 262, S. 66; und: Heißenbüttel, s. Anm. 262.

³⁷⁸Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, das ich hier keinesfalls vorenthalten möchte, stammt aus dem Gedicht *LANDSCHAFT 2*: „segeltuchfetzen in den kiemen der luft“. Bezüglich ihres Bildbereiches verbinden sowohl Segeltuchfetzen, als auch Kiemen die Elemente Wasser und Luft und so nutzlos wie zerrissene Segeltuchfetzen, sind Kiemen, wenn sie direkt der Luft ausgesetzt sind.

treffend bemerkt, die Gemachtheit seiner Texte aus. Besonders seine idiosynkratische Verwendung der Syntax ist ein „Ausstellen der poetischen Möglichkeiten der Grammatik bzw. der grammatischen Möglichkeiten der Poesie.“³⁷⁹ Es ist ein Reflektieren der Bedingungen der Möglichkeiten von Dichtung in der Poesie und damit Poesie der Poesie, ganz im Schlegelschen Sinne.

Wenn aber Priessnitz kritisiert, dass sich die Art der Verwendung von Metaphern bei Artmann darin bereits erschöpfe und lediglich ihren Reiz, nicht aber ihren Sinn bestätige³⁸⁰, so möchte ich dem entgegen: indem er die Gemachtheit³⁸¹ ausstellt, schreibt er sich gleichzeitig auch in die Tradition der Romantik ein und bestätigt damit seinen Ruf als „literarisches Chamäleon“³⁸², das sämtliche Stile, Gattungen, Epochen, etc. in sich vereint.

Donnenberg meint ebenfalls entgegen Priessnitzs Auffassung von der Funktionslosigkeit der Metaphernverwendung Artmanns mit Rückgriff auf Urs Widmer:

„Immer wieder wird behauptet, Literatur diene der Erkenntnis, und immer heftiger nähre ich den Verdacht, daß sie zumindest für den, der sie macht, ein Instrument der Abwehr von Erkenntnis ist. Man dichtet so glühend, um *nicht* zu erfahren, wie das Wort heißt, das alle Rätsel löste. Auch Artmanns Texte wollen nicht *wissen*; sie sind Metaphern für etwas, wofür der Autor kein Wort hat. (...)‘ Kein anderes Wort, als eben das metaphorische, wäre zu ergänzen. Und demnach wäre seine Metapher nicht überflüssiges Spiel, sondern notwendig, nicht ornamental, sondern funktional.“³⁸³

Doch allein die starke Wirkung, die den Leser/die Leserin selbst zu Weltsetzungen animiert, ja, der sich selbst Artmann kaum entziehen zu können schien³⁸⁴, rechtfertigt die

³⁷⁹Eder, s. Anm. 262, S. 104.

³⁸⁰Vgl. R. Priessnitz. „Hans Carl Artmann“. In: *Neues Forum* (198/199 1970), S. 198 f. zitiert nach Eder, s. Anm. 262, S. 67.

³⁸¹Die Gemachtheit, das Artifizielle wird von den Romantikern synonym mit Romantik verwendet.

³⁸²Drews, „Die neuesten Kunststücke des H. C. Artmann“, s. Anm. 235, S. 83.

³⁸³Urs Widmer zitiert nach J. Donnenberg. „Brennesseln und Rosen. Über Artmanns metaphorische Selbstporträts“. In: *die wiener gruppe*. Wien: Böhlau, 1987, S. 97–109, S. 98.

³⁸⁴Dies suggeriert zumindest Oswald Wiener, der dieser Haltung jedoch eher kritisch gegenübersteht. Vgl. O. Wiener. „oswald wiener und zweitschrift“. In: *Zweitschrift 6. how to write in Bielefeld und anderswo oder Bielefelder Kolloquium Neue Poesie oder Hundschupfen in Bielefeld*. (1979), S. 98–105, S. 101; zitiert nach Eder, s. Anm. 262, S. 119 „Und dann kommt da etwas, was mich nie befriedigt hat, was aber für einen Moment auf einen Dichter – glaube ich – eine sehr starke Wirkung ausüben kann, ist, das Manipulieren von Worten, ohne daß man sich selber dabei zuschaut, was da eigentlich, näher betrachtet, vorgeht. Ein typischer Fall ist für mich der H. C. Artmann, [...] der offenbar [...] vielfach ohne Vorstellung zu operieren scheint, nur so in einem idealen Sinn, wie es damals gefordert wurde, mit dem Sprachmaterial trotzdem dann starke inhaltliche Wirkung erzielt, die man sehr schwer einordnen kann.“

Existenz dieser Gedichte. In der Abwehr von Erkenntnis als notwendiges Ziel von Literatur erhält das Gedicht einen autonomen Status. Einen, der sich selbst genügt, ohne zwingend auf etwas anderes verweisen zu müssen.

Diese Absolutsetzung der Dichtung entspricht einer ebensolchen in der Romantik mit der Forderung nach der progressiven Universalpoesie, die eine disziplinenübergreifende Poetisierung der Welt darstellt.

Dass die Bedeutung der Romantik für Artmann aber vielleicht mehr sein könnte als eine flüchtige Rolle, in die er zuweilen schlüpft, darauf deutet, neben seinen zahlreichen Beteuerungen Romantiker zu sein, der Umstand, dass er zentrale Strategien und Forderungen der Romantik, wie das Autonomiepostulat, die Vermischung von Stilen, Tönen und Gattungen, Fragmentierung, Abkehr von der formalen Logik und schließlich das Ausstellen dieser poetischen Möglichkeiten in seine Ästhetik integriert hat.

4 Conclusio

In der Einschätzung von Artmanns Bekenntnis zur Romantik sollte der Begriff Romantik grundsätzlich historisch verstanden werden. Es geht also darum zu bewerten, welche Traditionslinien erkennbar sind und weshalb sich Artmann in diese Tradition stellt.

Denkbar ist, dass er dies im Gestus der *smallness* macht, also als ausweichende Strategie in der Frage nach prägenden Einflüssen. Besonders der Zusatz „im Eichendorffschen Sinne“ ist bezeichnend, denn einerseits ist mit Eichendorff ein Dichter gewählt, der vor allem in der katholisch-restaurativen Phase der Romantik aufgetreten ist, was als deutliches Ironiesignal einer solchen Selbstverortung zu werten ist, andererseits steht er auch für Romantik als verpönte, gemiedene Epoche, die damit das Interesse Artmanns geweckt haben könnte. Schließlich spricht auch Artmanns ehrliche Begeisterung für Eichendorffs Landschaften und atmosphärische Stimmungen dafür, dass der Bezug zur Romantik kein ausschließlich ironischer ist.

Vergleicht man Artmanns Ästhetik mit romantischen Poetiken, so zeigen sich zahlreiche Übereinstimmungen, aber auch grundlegende Abweichungen.

Entscheidende Parallelen bestehen etwa im Vertreten einer Autonomieästhetik, in der Vermischung der Gattungen, Töne, Stile und Epochen, in der Vermischung von Kunst und Leben und damit verbunden im Streben danach, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, sowie im Ausstellen der poetischen Möglichkeiten. Artmann verwendet auch ähnliche Motive (Märchen, Magie) und Quellen (Abliegende Literaturen, veraltete Quellen, Dichter des Mittelalters, besonders jene mit stärkerem phantastischem Element). Dar-

über hinaus bedient er sich zahlreicher Strategien, die in der Frühromantik zur Überwindung/Bewältigung philosophischer Probleme, wie der Vermittlung zwischen Idealem und Realem, respektive zur Umsetzung ästhetischer Prinzipien entwickelt wurden. Zu nennen sind hier die Strategien des fragmentarischen Schreibens, des Einfalls, des Witzes und der Ironie.

Allerdings spielen die dahinterstehenden philosophischen und ideologischen Überlegungen bei Artmann oftmals kaum eine Rolle und werden entweder ignoriert oder klar negiert bzw. zur Ironisierung freigegeben. Die größten Abweichungen liegen somit in der strikten Ablehnung von Nationalismus und Teleologie (man denke an Schlegels Geschichtsmodell), sowie im Streben nach dem Absoluten. Zudem wendet er sich gegen Geniekult und Gefühlsduselei, wie sie etwa in der Sehnsucht nach der Kunstheimat Italien zum Ausdruck kommt.

Dennoch setzt Artmann gewisse ästhetische Prinzipien konsequenter um, als dies während der Romantik geschehen ist. So entwickelt Artmann etwa neue Strategien, wie den Einsatz von Arealismus zum Etablieren von Autonomie oder die idiosynkratische Verwendung von Syntax und Metaphorik beim Generieren von Mehrdeutigkeiten. Gleichzeitig ist er fasziniert vom Effekt dieser Strategien: Sinn und atmosphärische Stimmungen entstehen selbst dort, wo diese nicht intendiert sind.

In der Auseinandersetzung mit intertextuellen Bezügen zwischen Artmanns Texten und jenen der Romantik ist die Abgrenzung einer ästhetischen von einer thematischen Ebene nützlich, wobei erstere in vorliegender Arbeit im Vordergrund stand. So konnte gezeigt werden, dass selbst bei thematischen Bezugnahmen zu anderen Epochen auf ästhetischer Ebene romantische Prinzipien verfolgt werden.

Mit Blick auf das Kriterium der Selektivität deckt Artmann zwar das gesamte Spektrum ab, vorherrschend sind jedoch Referenzen auf Normen und Konventionen – etwa typische Signalwörter und Formulierungen³⁸⁵ – ästhetische Konzeptionen von Gattungen, Topoi, Mythen bis hin zur Imitation der Orthographie. Pointierte, klar erkennbare Einzelverweise treten dagegen in den Hintergrund. Der resultierende Effekt ist der einer lediglich erahnbaren, unbestimmten, atmosphärischen Nähe zu romantischen Texten. Diese Wirkung wird durch Artmanns Technik der Appropriation noch verstärkt, die darauf abzielt, die Spuren der verwendeten Quellen zu verwischen.³⁸⁶ Artmann verwendet fremde Texte vor allem für eigene Zwecke, er nutzt vorhandenes Kulturmaterial und

³⁸⁵In *hin und wieder wurde er mitgenommen* ist beispielsweise von der „stiftskirche in z.“ die Rede, was an die für Hoffmann gängige Praxis erinnert, Ortsnamen zu Verschleiern. Man denke an *Die Jesuiterkirche in G.* vgl. Artmann, *Gesammelte Prosa*, s. Anm. 9, Bd IV, S. 210 ff.

³⁸⁶Vgl. Kunzelmann, s. Anm. 7, S. 233, 249, 250.

kreiert damit Neues. Eindeutig identifizierbare Einzeltextreferenzen setzt Artmann dabei fast ausschließlich bei ironischen Bezügen ein. Die Dialogizität ist hier aufgrund der großen ideologischen Spannung besonders ausgeprägt.

In der vorliegenden Arbeit konnten nur einige wenige Facetten des Verhältnisses Artmanns zur Romantik exemplarisch herausgegriffen werden, wobei der Fokus auf ästhetischen Aspekten lag. Dadurch mussten besonders auf der inhaltlichen Ebene etwa romantische Motive weitgehend ausgespart bleiben. Von Interesse sind dabei vor allem die Bereiche Schwarze Romantik, Sakralisierung der Kunst – Profanisierung des Sakralen, Märchen, Magie und Volkskultur – letztere durchaus auch im Sinne von Populärkultur – sowie das Verhältnis von Kunst und Natur.

Ebenso lohnend wäre es, den Anzeichen für ähnliche Zugänge bei Raum-Zeit-Strukturen³⁸⁷ oder bei Erzähltechniken (Verschachtelung, Verrätselung der Perspektiven, etc.), nachzugehen.

Schließlich sind noch teilweise ähnliche sozio-politische Umstände zu konstatieren, wie die Erfahrung des Kriegs, die Technisierung des Alltags, die Ökonomisierung der Kunst und der Zusammenschluss in Künstlergruppen, deren Auswirkungen auf die jeweiligen Werke ebenfalls untersucht und verglichen werden könnten.

In dieser Arbeit wurde eine Traditionslinie von der Romantik über die Nonsense-Dichtung und Surrealismus hin zur Postmoderne bereits angedeutet. Auch die Dichter der Wiener Gruppe akzeptierten, dass ihre Texte nicht unabhängig von der europäischen Literaturgeschichte zu denken sind, wobei Artmann laut Gerhard Rühm die treibende Kraft im Aufsuchen literarischer Vorgänger und Traditionen war: „auf anregung artmanns begannen wir uns (in der nationalbibliothek) mit barockliteratur zu befassen. die Studien griffen um sich [...] wir [...] verfolgten [...] unsere eigentliche tradition nun zurück durch die gesamte literaturgeschichte“³⁸⁸. Dieser Traditionslinie genauer nachzugehen und besonders die Kontinuitäten – von der Romantik ausgehend – aufzuzeigen, würde eine wichtige Lücke in der Artmann-Forschung schließen. Die vorliegende Arbeit versteht sich dabei als Beitrag und erster Anknüpfungspunkt.

³⁸⁷Sowohl in Artmanns Prinzip der Synchronie, als auch in der romantischen Bildtheorie scheint das Primat des Raums vor der Zeit zu bestehen.

³⁸⁸*Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen.* Hrsg. von Rühm, G. Reinbek: Rowohlt, 1985, S. 16 zitiert nach Pabisch, s. Anm. 205, S. 42 f.

Bibliographie

Primärliteratur

- Artmann, H. C. „Anerkannte Apokryphen“. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger und P. O. Chotjewitz. Wangen: Ramseger, 1966, S. 40–87.
- *Gesammelte Prosa*. Hrsg. von K. Reichert. 4 Bde. Salzburg, Wien: Residenz, 1997.
 - *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von K. Reichert. 4. Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2011.
- Artmann, H. C. und K. Hofmann. *H. C. Artmann. ich bin abenteurer und nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann. Mit 33 Fotos und CD*. Bd. 1. Wien: Amalthea, 2001.
- Artmann, H. C. und M. Krüger. „Wer es versteht, der versteht es. H. C. Artmann im Gespräch mit Michael Krüger“. In: *H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Fuchs und R. Wischenbart. Bd. 3. Graz: Droschl, 1992, S. 11–18.
- Artmann, H. C. u. a. *Ein Gedicht und sein Autor*. Hrsg. von W. Höllerer. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967.
- Brentano, C. *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman*. Hrsg. von E. Behler. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Hoffmann, E. T. A. „Das öde Haus“. In: *Nachtstücke*. Frankfurt/Main: Insel, 1982.
- *Lebens-Ansichten des Katers Murr: nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Hrsg. von H. Steinecke. Stuttgart: Reclam, 1972.

Sekundärliteratur

- Atze, M. und H. Böhm. „Artmanns Bücherwelt. Erläutert an einundzwanzig Beispielen“. In: *Wann ordnest du deine Bücher?. Die Bibliothek H. C. Artmann*. Hrsg. von M. Atze und H. Böhm. Wien: Sonderzahl, 2006, S. 23–117.
- *Wann ordnest du deine Bücher?. Die Bibliothek H. C. Artmann*. Wien: Sonderzahl, 2006.
- Backes, M. „H. C. Artmanns Darstellung der Dichterexistenz und die Wiener Gruppe“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Hrsg. von M. O. Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 55–72.
- Bayer, K. *Sämtliche Werke*. Hrsg. von G. Rühm. 2 Bde. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.

- Bisinger, G. „Vorwort“. In: *Über H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 7–9.
- Broich, U., M. Pfister und B. Schulte-Middelich. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Bd. 35. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Bunzel, W. „Die Spätromantik“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 42–59.
- Bürger, P. *Theorie der Avantgarde*. 5. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.
- Donnenberg, J. „Brennesseln und Rosen. Über Artmanns metaphorische Selbstporträts“. In: *die wiener gruppe*. Wien: Böhlau, 1987, S. 97–109.
- Drews, J. „Der Churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H. C. Artmanns Prosa“. In: *H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Fuchs und R. Wischenbart. Bd. 3. Graz: Droschl, 1992, S. 171–180.
- „Die neuesten Kunststücke des H. C. Artmann“. In: *Über H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 83–86.
- Eder, T. *Unterschiedenes ist/gut: Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*. München: Fink, 2003.
- Frank, M. „Philosophische Grundlagen der Frühromantik“. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), S. 37–130.
- Hamacher, W. „Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz“. In: *Entferntes Verstehen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998, S. 195–234.
- Heißenbüttel, H. „Von der Verwendung unpoetischer Wörter im Text“. In: *Kolloquium Neue Texte*. Hrsg. von H. Bäcker. Linz, Wien: Edition Neue Texte, 1990, S. 5–10.
- Helbig, G. *Deutsche Grammatik. Grundfragen und Abriß*. 4. Aufl. Iudicium, 1999.
- Hoffmeister, G. „Romantik als europäisches Phänomen“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 216–231.
- Horkheimer, M., T. W. Adorno und F. Pollock. *Dialektik der Aufklärung*. Bd. 8. S. Fischer, 1981.
- Kaar, S. *H. C. Artmann. Texte und Materialien zum dramatischen Werk*. Wien: Sonderzahl, 2004.
- Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von W. Weischedel. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Kemper, D. „Wilhelm Heinrich Wackenroder“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 107–122.

- Kleist, H. von. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von H. Sembdner. 5. Aufl. Bd. 2. München: C. Hanser Verlag, 1970.
- Kremer, D. *Romantik*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2001.
- Kristeva, J. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hrsg. von D. Kimmich, R. G. Renner und B. Stiegler. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 334–348.
- Kühn, R. *Der poetische Imperativ*. Bielefeld: Aisthesis, 1997.
- „mémoire. Überlegungen zum Thema ‚Avantgarde‘ aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert“. In: *Perspektive* (37 2000), S. 35–50. URL: <http://www.perspektive.at/wp-content/uploads/hefte/p37.pdf>.
- Kunzelmann, H. „Die ‚Bibliothek H. C. Artmann‘ als posthumer Epitext“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Hrsg. von M. O. Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 227–254.
- Labov, W. *Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular*. Bd. 3. Philadelphia, Pennsylvania: Univ of Pennsylvania Press, 1972.
- Lajarrige, J. „Hans Carl Artmann als Diarist: Das schwedische Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag*“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Hrsg. von M. O. Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 167–184.
- *Hans Carl Artmann, tradition littéraire et exercices de style: la mémoire ouverte ou la mort déjouée*. Bd. 266. Stuttgart: Heinz, 1992.
- Millner, A. „Kasperl als Dichter: Über die Lustige Figur in H. C. Artmanns Stücken“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 147–154.
- Moering, R. „Joseph von Eichendorff. Romantischer Dichter und preußischer Beamter“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 183–199.
- Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2: *Das philosophische Werk I*. Hrsg. von P. Kluckhohn, R. H. Samuel u. a. 3. Aufl. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 1981.
- *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Hrsg. von P. Kluckhohn, R.H. Samuel u. a. 3. Aufl. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 1983.
- Pabisch, P. *H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik*. Wien: A. Schendl, 1978.

- Pabisch, P. und A. Rodríguez. „Hans Carl Artmann’s Adaptation of Ramón Gómez de la Serna’s Greguería“. In: *World Literature Today* 53.2 (1979), S. 231–234.
- Pikulik, L. *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: C.H. Beck, 1992.
- Priessnitz, R. „Hans Carl Artmann“. In: *Neues Forum* (198/199 1970).
- Reichert, K. *Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn*. München: Carl Hanser Verlag, 1974.
- „Poetik des Einfalls: Zur Prosa H. C. Artmanns“. In: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. von K. Reichert. Bd. 4. Salzburg, Wien: Residenz, 1997, S. 233–267.
- „Zu H. C. Artmann. Schwebende Wirklichkeiten – Zur Lyrik H. C. Artmanns –“. In: *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von K. Reichert. 4. Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2011.
- Reichert, K. und H. C. Artmann. „Zettelkasten für ein Nachwort zu H. C.“ In: *The Best of H. C. Artmann*. Hrsg. von K. Reichert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, S. 381–388.
- Romain, L. „Die fahrt zur insel nantucket“. In: *Über H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Bisinger. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 89–91.
- Schiller, F. *Werke und Briefe*. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Janz R.-P. Frankfurt/Main: Dt. Klassiker-Verlag, 1992.
- Schlegel, F. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hrsg. von H. Eichner. Paderborn u.a.: Schöningh, 1967.
- *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 3: *Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829)*. Hrsg. von H. Eichner. Paderborn u.a.: Schöningh, 1975.
- *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 18: *Schriften aus dem Nachlaß. Philosophische Lehrjahre 1796 – 1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796 – 1828 1*. Hrsg. von E. Behler. Paderborn u.a.: Schöningh, 1963.
- *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 13: *Schriften aus dem Nachlaß. Philosophische Vorlesungen 2*. Hrsg. von J.-J. Anstett. Paderborn u.a.: Schöningh, 1964.
- *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 1: *Studien des klassischen Altertums*. Hrsg. von E. Behler. Paderborn u.a.: Schöningh, 1979.
- Schmitz-Emans, M. „kein zauber ist mir fremd geblieben‘: H. C. Artmanns Wortgeburten“. In: *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 19–42.
- Schuster, M. O. *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

- Schuster, M. O. „Nur das Kino – als Einstimmung‘: Filmkultur, Visualität und Räumlichkeit im Rahmen von H. C. Artmanns Autonomieästhetik“. In: *Visions and visionaries in contemporary Austrian literature and film*. Hrsg. von M. Lamb-Faffelberger und P.S. Saur. Bd. 34. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2004.
- *H. C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Steinwendtner, B. „mein herz ist das kleid eines nie erratenen gedankens“. Zu H. C. Artmann“. In: *H. C. Artmann*. Hrsg. von G. Fuchs und R. Wischenbart. Bd. 3. Graz: Droschl, 1992, S. 155–166.
- Stierle, K. „Werk und Intertextualität“. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hrsg. von D. Kimmich, R. G. Renner und B. Stiegler. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 349–359.
- Stopp, E. „Ein literarisches Mondkalb‘ Görres‘ ‚Tollgewordener Epilogus‘ to his Schriftproben von Peter Hammer“. In: *German Life and Letters* 34.1 (1980), S. 108–116.
- Szondi, P. „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie“. In: *Schriften*. Bd. 2. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 11–31.
- Vietta, S. „Die Frühromantik“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von W. Bunzel. Darmstadt: WBG, 2010, S. 11–25.
- White, J. J. „Verschmutzt mit den Bakterien des Barocken‘: H. C. Artmann's seventeenth-century pastiches“. In: *German Life and Letters* 34.1 (1980), S. 140–154.
- Winterstein, S. „Mit Donald Duck auf Weltreise. H. C. Artmanns Comic-Lektüren“. In: *Wann ordnest du deine Bücher?. Die Bibliothek H. C. Artmann*. Hrsg. von M. Atze und H. Böhm. Wien: Sonderzahl, 2006, S. 189–204.

Abstract

Angeregt durch Artmanns Selbstverortung in der Romantik steht in dieser Arbeit seine Ästhetik im Zentrum, die mit Poetiken der deutschen Romantik in Beziehung gesetzt wird. Das Erkenntnisinteresse richtet sich darauf Analogien, aber auch Unterschiede in Verwendung und Konzeption poetischer Grundfiguren herauszuarbeiten. Diese Grundfiguren wurden in der vorangestellten Auseinandersetzung mit dem Begriff der Romantik gewonnen und umfassen die Theorie der Imagination/Weltsetzungen, Autonomie, Vermischung der Gattungen – Vermischung der Töne, das Fragment, Transzendentalpoesie – Poetische Selbstreflexion sowie die Abkehr von der formalen Logik. Während diese Figuren bei Artmann zunächst jeweils mit Textstellen aus seiner Lyrik und Prosa belegt werden, liegt in der daran anschließenden Analyse seines Gedichts *landschaft 15* ihre Vielfältigkeit und ihr Zusammenspiel im Fokus.

Ebenfalls eingegangen wird auf Charakteristika der intertextuellen Bezüge seiner Texte zu solchen der Romantik, wobei ein knapper Überblick zu unterschiedlichen Spielarten von Intertextualität gegeben wird.

Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zur Erschließung literaturgeschichtlicher und ästhetischer Voraussetzungen für das Werk H. C. Artmanns.

Lebenslauf

Name Clemens Dirmhirn
Geburtsdatum 19.07.1987
Geburtsort Linz/Oberösterreich

Schulen

1993 – 1997 Volksschule Neuhofen/Krems
1997 – 2001 BRG Wels Wallererstraße
2001 – 2006 HTL Wels, Maschinenbau

Zivildienst

2006 – 2007 Rotes Kreuz Enns

Studium

2007 – 2013 Studium der Germanistik an der Universität Wien
Seit 2007 Studium der Afrikawissenschaften an der Universität Wien
WiSe 2010 Erasmus-Studienaustausch in Paris