

**Dominik Paß**

**Poesie als  
Weltanschauung:  
Sieben mal sieben  
gibt siebenund-  
siebzig und sieben  
und sieben gibt  
siebenundsiebzig.**

**Zur Poetologie H.C. Artmanns**

- [1] Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes, in: ders., *The Best of H. C. Artmann*, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 1970, S. 363, 364, hier S. 363. Eine gerechte Lektüre der Texte Artmanns – und darüber hinaus: eine gerechte Lektüre dieser Texte im Kontext ihrer Wirkung – steht vor einem Dilemma. Artmann beschwerte sich über die **rezensenten** wie [die] tüchtigen burschen von der germanistik, die seine Texte, respektive *ihn*, samt und sonders für einen launigen equilibristen halten für einen sprachfex und tausendsassa der sich halt einen jux machen will, und ein jeder x-beliebige todel plap-pert das zum tausendsten male nach<sup>[3]</sup>. Bei diesen Beschreibungen geht es nicht nur um eine fehlgehende Interpretation seiner Texte oder seiner Person, sondern um die diskursive Einebnung des Provokationspotentials der Texte, darüber hinaus um das der Wiener Gruppe – und im Anschluß daran: das des Wiener Aktionismus. Dieses Potential verweist nach wie vor darauf, daß die **Ausbeute der Literaturwissenschaft bis heute einigermmaßen kümmerlich geblieben ist.**<sup>[4]</sup> Vielleicht erst Michael Backes weiß das gleichsam systematische Manko nicht nur zu benennen, sondern in seiner Untersuchung von Wiener Gruppe und Wiener Aktionismus weitgehend zu beheben: Die (literaturwissenschaftliche) **Beschreibung** macht die Texte und Aktionen erst zu dem, was sie weder waren noch sein wollten, sie werden **nachträglich in eine kulturelle Ordnung überführt, zu deren Subversion sie angetreten waren,**<sup>[5]</sup> – ging es doch um **poetische Widerborstigkeit** (Chotjewitz), um die **Erledigung sogenannter realistischer, provinzieller**
- [2] ‚Ein Gedicht und sein Autor‘, in: ders., *The Best of H. C. Artmann*, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 1970, S. 373–376, hier S. 375.
- [3] H. C. Artmann, *Nachrichten aus Nord und Süd*, Salzburg und Wien 1978, S. 133.
- [4] Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, *Vorwort der Herausgeber*, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 7–10, hier S. 9.
- [5] Michael Backes, *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie*, München 2001, S. 17. Backes nennt weitere bedenkenswerte Gründe für die mangelnde Rezeption der Wiener Gruppe: die „Außenseiterstellung der Gruppe im Feld der österreichischen Nachkriegsliteratur [...]“. Zudem wurde die unmittelbare Anerkennung durch Konsekrationsinstanzen wie Universitäten oder Akademien durch das in der Tat avantgardistische Programm der Gruppe erschwert: Das ästhetische Experiment mit Lebensstilen und wissenschaftlichen Theorien nahm vieles von dem vorweg, was im deutschen Sprachraum erst nach Auflösung der WG [der Wiener Gruppe; D. P.] als Strukturalismus, Semiotik und Poststrukturalismus ab Ende der sechziger Jahre an Einfluß gewannen. Mit Saussure oder Peirce, Barthes' *activité structuraliste*, Baudrillards *Simulation* oder Derridas *Iterabilitätskonzeption* ist es rückblickend möglich geworden, einen fruchtbaren Zugang zur de-identifikatorischen Sprachhalluzinatorik und zu den Experimenten auf der Grenze zwischen Literatur und anderen Künsten eröffnen.“ (S. 21) Allerdings gibt es auch ironische ‚Gegenbewegungen‘, gerade im Chor von Artmanns *Rezensenten*. Hans Weigel möchte Mitte 1958 in seinem Artikel *Artmann* bereits unter Denkmalschutz die vorzeitige und voreilige

literarischer Miefigkeit und um eine überzeitliche und überräumliche Literatur.<sup>[6]</sup> Texte (und ihre Performanz) können jedoch nicht als ontologisch vor-liegende Artefakte aufgefaßt werden, deren Sinn de-finierend (im Sinne von vereindeutigend grenzziehend) herausgezirkelt werden könnte; sie sind, als was sie post hoc beobachtet werden. Dem Beobachter ist im Fall von Wiener Gruppe (und noch naheliegender: im Fall von Wiener Aktionismus) die Aufgabe gestellt, sie mit Schemata zu traktieren, durch die sie ihr provokatives, radikal anti-mimetisches, ihr verstörendes Potential freigeben.<sup>[7]</sup> \_\_\_\_\_ Das ist jedoch schon der frühen Rezeption und Rezension (der Texte) Artmanns nicht entgangen, metonymisch formuliert Reichert: Er ist eine Störung, ist ein Transgressor, mit dem ‚fertigzuwerden‘ so lange nicht gelingen wird, wie das Denken sich auf Konsensfähigkeit beruft.<sup>[8]</sup> Hier klingt schon an, was nicht nur für Wiener Gruppe und Wiener Aktionismus geltend gemacht werden kann, nämlich eine Art *Poststrukturalismus avant la lettre*<sup>[9]</sup> zu bilden. Das gilt mutatis mutandis auch für die aus dieser Perspektive erstaunlichen Darstellungen. Mit der Umstellung von identifizierendem Zugriff (*Konsensfähigkeit*) auf die Differenztheoriepotentiale sowohl der Texte als auch ihrer Darstellungen ‚nähert‘ man sich jenem Störungspotential,

Popularität und Immunität Artmanns verhindern: „Ich bitte [...] Gleichgesinnte um Beitritt zu einem demnächst zu gründenden ‚Verein zur Verzögerung der Inthronisation Artmanns‘. Sollte der Terror bereits so weit gediehen sein, daß die Zulassung durch die Vereinsbehörde verhindert wird, bin ich zur illegalen Tätigkeit (Bildung loser Widerstandsgruppen, Streuaktionen, Inschriften an Wänden usw.) entschlossen.“ (Hans Weigel, Artmann bereits unter Denkmalschutz. Nachwort zu einer Buchkritik, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 203, 204, hier S. 204)

[6] Peter O. Chotjewitz, Poetische Widerborstigkeit, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 209–212, hier S. 212.

[7] Zurecht sehen Michael Backes, Georg Jäger und Oliver Jahraus eine Kontinuität von der frühen Wiener Gruppe bis hin zu den letzten, extremen Aktionen des Wiener Aktionismus: Günter Brus' Zerreißprobe (1970). Es geht um „Fragen nach dem Status der Abbildung, dem individuellen Verstehen, dem Verhältnis von Zeichen und Gedanke und der Infragestellung des Gegensatzes von Realität und Fiktion. Der Übergang von der Literatur zur Aktion läßt sich als Ausweitung und Vertiefung eines Experiments beschreiben, das zuerst den Mechanismus der Kommunikation, sodann der Konstruktion von ‚Wirklichkeit‘ und zuletzt den psychophysischen Verankerung bürgerlicher Kunst, Kultur und Gesellschaft galt.“ (Michael Backes, Georg Jäger, Oliver Jahraus, Einführung in den Problemkreis und Leitlinien der Argumentation, in: Michael Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie, München 2001, S. 11–20, hier S. 11)

[8] Klaus Reichert, Poetik des Einfalls. Zur Prosa Artmanns, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 111–146, hier S. 145.

[9] Backes, Jäger, Jahraus, Einführung in den Problemkreis und Leitlinien der Argumentation, S. 14.

- [10] Egon Schwarz, ‚Nua ka schmoez ned...‘, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 41–45, hier S. 41. der Verwirrung, der Differenzqualität, aber auch der Schwierigkeit, sie in einem identifizierenden Zugriff systematisch zu verfehlen. Artmann ging es eher um Verwirrung, Verfremdung und Brüskierung des Lesers, vielleicht gar um Verspottung des eigenen Unternehmens [...] als um der Verständlichkeit dienende Transkription.<sup>[10]</sup> Er attackiert – wie noch zu zeigen sein wird – Grenzziehungen, er attackiert Differenzierungen verschiedenster Art und konstituiert damit eine spezifische, Wiener Variante von Avantgarde-Literatur.<sup>[11]</sup>
- [11] Für Backes, Jäger und Jahraus handelt es sich bei der Wiener Gruppe und dem Wiener Aktivismus ohnehin um „die radikalsten deutschen Nachkriegsavantgarden.“ (Backes, Jäger, Jahraus, Einführung in den Problemkreis und Leitlinien der Argumentation, S. 11)

**1. Dialekt, Dialektik und Surrealismus** — Nichtsdesto-trotz ist Artmann vor allem durch seine Dialektdichtung – oder müßte man nicht vielmehr sagen: durch das Miß-

- [12] Zur Beobachtung der Literatur durch ihre Umwelten vgl. Gerhard Plumpe und Niels Werber, *Umwelten der Literatur, in: Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Plumpe und Niels Werber, Opladen 1995, S. 9–34. Plumpe und Werber konzentrieren sich auf die Beobachtung der Literatur durch andere Funktionssysteme, hier soll es darüber hinaus um die Beobachtung der Literatur durch Bewußtseine, die ihre Beobachtungen gegebenenfalls kommunizieren, gehen. Zudem ist auch der umgekehrte Fall denkbar: Die Beobachtung des Bewußtseins durch die Literatur. Dazu: s.u.
- [13] Reichert, *Poetik des Einfalls*, S. 126.
- [14] XOGT, GSOGGT oder GSOKT? Ein Gespräch zwischen H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm und Oswald Wiener, moderiert von Wendelin Schmidt-Dengler. ‚Neuberger Gespräch‘ am 29. März 1990, veranstaltet von der Walter Buchebner-Gesellschaft, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 19–36, hier S. 27.

wird, den Alltag zu beschreiben, wie er sich einem relativ vorurteilsfrei wahrnehmenden Bewußtsein zeigt), so läßt sich trotzdem konstatieren, daß an den Gedichten nichts gemütlich oder liebevoll, nichts harmlos heiter, nichts beschaulich ist.<sup>[13]</sup> Das ist jedoch nur die eine Seite der Medaille, die Beobachtung der Dichtung durch die (Wiener) Öffentlichkeit die andere: Wann schreiben Sie mal wieder einmal so was Liebes?<sup>[14]</sup> wird Artmann zu seinem größten Erschrecken gefragt. Er galt nicht nur der eher belletristisch gesinnten Öffentlichkeit schnell als *Der Mundartdichter Artmann*, der sich im nachhinein allerdings

wehrt: Ich als deutscher Dichter! Stellt Euch vor! Ich habe vielleicht 0,5 Prozent im Dialekt geschrieben, und jetzt bin ich der Mundartdichter [...]. Das ist ja Unfug.<sup>[15]</sup> — Das <sup>[15]</sup> Ebenda.

Spannungsverhältnis zwischen Öffentlichkeit und der Dialektdichtung, wie sie nicht nur von Artmann praktiziert wurde, trieb entsprechend frühe, groteske Blüten, waren es doch die *schwaozzn dintn*, mit denen ihn die Gesellschaft

zu adaptieren versuchte.<sup>[16]</sup> Zweifel am *Willen* zur Differenz, zur provokativen Aktion und Störung kommen auf, wenn man sich den ‚Literaturskandal‘ von 1957 in Erinnerung

ruft. Die *Neuen Wege* hatten ungegenständliche Dialektdichtung<sup>[17]</sup> veröffentlicht und jenen Skandal provoziert. Die Redaktion

ruderte eingeschüchtert zurück, das Mißverständnis der Literatur wurde zum Selbstmißverständnis. Wehrte sich gerade die Wiener Gruppe gegen die Einebnungs- und Verharmlosungsversuche, die ihre Umwelten an sie herantrugen, so gelobten die *Neuen Wege* in diesem Fall kleinlaut Besserung: man versucht in Zukunft das Experimentelle deutlich als solches zu kennzeichnen,<sup>[18]</sup> um Mißverständnisse zu vermeiden; die Irritation kam an, erst in der Rezeption, dann irritiert

die irritierte Rezeption die Literatur und zwingt sie, gegen sich selbst in Stellung zu

gehen: Literatur gegen Literatur. Diese fatal reflexive Wendung legte sich jedoch wieder, so daß Rühm retrospektiv feststellen kann: Was man sich heute gar nicht mehr vorstellen kann, ist, wie ungeheuer provozierend diese Gedichte gewirkt haben.<sup>[19]</sup> Die Aufregung legte sich nicht

zuletzt deswegen, weil die Dialektdichtung ohnehin wieder in Verruf geraten<sup>[20]</sup> war, auch die Wiener Gruppe hegte den Verdacht gegen Artmann, sich der Öffentlichkeit angebedert zu haben, und hatte empfindlich reagiert, als Artmann [mit]

med ana schwaozzn dintn über Nacht zum ‚Volksdichter‘ wurde. Ab nun gehörte er nach den Berichten nicht mehr

[16] Wolfgang Maier, Bizarrrer Liebhaber der Poesie, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 78–82, hier S. 78, 79.

[17] Peter O. Chotjewitz, Der neue selbstkolorierte Dichter, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 13–31, hier S. 28.

[18] Ebenda. Daß das Experiment mit dem Material der Sprache und ihre Rahmung, die gleichsam unmarkierte Weiße, ebenfalls auf außerliterarische Bedenken stoßen kann, beschreibt Artmann am Beispiel des Verlages Müller, es geht um die Veröffentlichung von Gedichten, „wo auf einer Seite nur ein paar Worte stehen. [...] Es war das erste Buch in Österreich in Quadratform, und da hieß es: da bleibt doch so viel Platz frei, da ist alles weiß! Da sag ich: deshalb will ich es ja. Na ja, das ist doch Papierverschwendung...“ (XOGT, GSOGGT oder GSOKT?, S. 29)

[19] XOGT, GSOGGT oder GSOKT?, S. 19.

[20] Fuchs, Wischenbart, Vorwort der Herausgeber, S. 7.

- [21] Melitta Becker, *Philander contra Laertes? Geschichten und Legenden um H. C. Artmann und die Wiener Dichterguppe(n)*, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 47–75, hier S. 62. Und weiter: Ob „er freiwillig ausschied oder hinausgeworfen wurde, darüber sind sich die Freunde nicht einig. Rühm spricht von einer unauffälligen Loslösung, denn Artmann ‚wurde populär, wie es nur selten einem Dichter in Österreich gelang – allerdings als ‚Dialektdichter‘, auf Kosten seiner anderen Arbeiten‘. Bayer führt dagegen einen tieferen Konflikt zwischen Wiener und Artmann an.“ (Ebenda)
- [22] Ludwig Harig, *Das tut er dem Theater an*, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 92–95, hier S. 93.
- zur ‚Gruppe‘.<sup>[21]</sup> ——— Trotzdem barg auch der Dialekt jenes Provokationspotential der Dichtung, wie es Artmann, ja wie es die Wiener Gruppe für sich geltend machen konnte. Daß die Literatur der Wiener Gruppe (selbst)reflexiv wurde und damit ästhetizistisch die Formen der Literatur, ja *ihre* Formen immer wieder in die Stellung von Medien brachte, bedarf kaum der Erwähnung – für die Darstellungen ist das früh eine Selbstverständlichkeit: Artmann hat sich von seinem ersten Stück an (1952) um nichts anderes als um die Sprache gekümmert.<sup>[22]</sup> Daß dies auch für

die Dialekt-Dichtung gilt – und zwar nicht nur gleichsam versehentlich *avant la lettre*, sondern auch als poetologisches Programm –, machen die Wiener Dichter immer wieder deutlich. Auch hier ist die Sprache als Kommunikationsmittel nicht der Träger und Vermittler von Sinn, nicht jenes immer wieder in Anschlag gebrachte und vermeintliche ‚Transportmedium‘. Artmanns Arbeiten sind selbst als

- [23] Reinhard Prießnitz, Hans Carl Artmann, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 32–37, hier S. 35.
- [24] Friedrich Achleitner, ‚Wir haben den Dialekt für die moderne Dichtung entdeckt‘, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 37–40, hier S. 37. So auch Gerhard Rühm in dem Gespräch der Wiener Dichter (XOGT, GSOGGT oder GSOKT?, S. 22): Der Dialekt wird „bei uns als Material aufgefaßt. [...] Das ist ein wichtiges Moment, daß man sehr stark mit dem Lautlichen gearbeitet hat, und eben auch mit den verschiedenen Wörtern. Es gibt da etwa einen Begriff, der in verschiedenen Situationen verschieden ausgesprochen wird.“
- Dialektdichtungen durch die Kommunikation nicht mit Lebens-, sondern mit Sprachformen charakterisiert.<sup>[23]</sup> Achleitner schreibt in einem Artmann-Artikel von der grundsätzlich anderen ——— Einstellung zur Sprache und zum Schreiben. Auf einmal wurde nur mehr vom *Material* geredet, die einsamen Stunden der Inspiration verwandelten sich in Gruppenarbeit [...]; mir kam dieser handwerkliche Umgang mit der Sprache, das Vergnügen am Experiment, das Auslüften eines mit Metaphern geschwängerten Innenlebens sehr entgegen.<sup>[24]</sup> ——— Ganz im Sinne der Mallarméschen *Musik unter dem Wort* gilt auch für den Dialekt nicht die Sinn-Führung der Literatur, sondern ihre *Soundstruktur*, ihr Klang. Daran orientieren sich Artmanns Produktionsprinzipien, seine Wahrnehmung des Dialekts erscheint musikalisch vorstrukturiert;

Achleitner weist darauf hin, daß den Gedichten, bis hin zu den Lautgedichten, etwas Artifizielles anhaftet, sozusagen eine Strategie des Auslotens von Möglichkeiten<sup>[25]</sup> – Verfremdung, also nicht die simple Mimesis des Alltags, inbegriffen (Verfremdung ist für mich ein wichtiger Begriff in der Verwendung des Dialekts<sup>[26]</sup>). Das mutet allerdings paradox an, denn: Ist der Dialekt und mit ihm die Dialekt-dichtung nicht eigentlich die Sprach-Varietät des Authentischen, weil sie dem All-Tag unmittelbar entnommen zu sein scheint? Im Gegenteil, Dialekt-dichtung ist hier nicht durch lebens-welt-nahen Realismus gekennzeichnet, sondern eine besonders ‚perfide‘ Version des Surrealismus, der bei Artmann in verschiedensten Hinsichten eine entscheidende Rolle spielt: er läßt den Dialekt aus dem Ghetto und frei im Reiche des Surrealismus [...] herumstreifen.<sup>[27]</sup> Das Verhältnis von Surrealismus und Dialekt ist nur paradox, ja fast im wahrsten, Hegelschen Sinne des Wortes dialektisch zu begreifen. Erscheint der Dialekt zunächst als jene alltagsnahe Sprachvarietät, die der ‚Realität‘ am nächsten zu sein scheint, so treibt die Wiener Gruppe und damit auch Artmann das Spiel auf die Spitze, sodaß der dialektische Umschlag ins Gegenteil stattfinden kann. Nicht Realismus, sondern Surrealismus ist etwas, das im Dialekt gefunden werden kann.<sup>[28]</sup> Darüber hinaus attackiert der Dialekt die ‚Hochsprache‘: Daß das verfremdende Wechselverhältnis nicht nur Dichtung und Dialekt betrifft, sondern zwischen Hochsprache, Dialekt und ästhetischer Formung angesiedelt ist, bringt Karl Riha auf den Punkt: — Der vulgäre Habitus des Dialekts sprengt das Zelebrierende der Hochsprache, zieht niederstes und gewöhnlichstes Sprachgut in die Dichtung ein, gibt aber zugleich einem höchst artifiziiellen Kunstwillen seinen Spielraum. [...] die kuriosen Buchstabengebilde [...] verräteln das Wort und rauben ihm seine Vertrautheit.<sup>[29]</sup>

[25] Ebenda, S. 39. Zuvor zitiert Achleitner den „erste[n] theoretischen Text über Dialektdichtung“, erschienen 1956 in der Zeitschrift alpha, in dem Rühm jene berühmten Zeilen schreibt: „wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt, was uns am dialekt interessiert, ist vor allem sein lautlicher reichtum“ (ebenda, S. 38).

[26] XOGT, GSOGGT oder GSOKT?, S. 20.

[27] Wieland Schmied, Der Dichter H. C. Artmann, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 41–45, hier S. 43, 44.

[28] XOGT, GSOGGT oder GSOKT?, S. 21. Rühm geht es an dieser Stelle um eine unmittelbare Umsetzung des eigentlich indirekten Sprechens, das nicht nur in der Literatur, sondern im Dialekt zu finden ist, das Beispiel: „Butta am kopf habn‘. Wenn man das wörtlich nimmt, kann man fast eine Art surrealistischer [sic!] Gedichte entwickeln.“ (Ebd., S. 22)

[29] Karl Riha, Hans Carl Artmann, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur –KLG – 03/01, S. 2–10, hier S. 4.

[30] Zur Ereignis-  
qualität oder Präsenz-  
qualität (Backes) der  
Performanz der Kunst  
von Wiener Gruppe  
und Wiener  
Aktionismus s.u.

[31] Vgl. Anm. 14.

[32] XOGT, GSOGGT oder  
GSOKT?, S. 24.

\_\_\_\_\_ Irritationen ergeben sich jedoch auch über die Diffe-  
renz von Text und *Performanz*, auf die es der Wiener Gruppe  
(und später: dem Wiener Aktionismus) so sehr ankam.<sup>[30]</sup>

Das Gespräch (*XOGT, GSOGGT oder GSOKT?*) einiger der Dichter  
der Wiener Gruppe (H. C. Artmann, Friedrich Achleitner,  
Gerhard Rühm und Oswald Wiener, moderiert von Wendelin  
Schmidt-Dengler),<sup>[31]</sup> thematisiert leitmotivisch die Sinn-  
verschiebungen, die sich über die verschiedenen Schreib-  
weisen der Dialektwörter, ihre Transliteration ergeben.<sup>[32]</sup>

Die Verhältnisse werden komplex, stehen doch den ver-  
schiedenen Schreibweisen verschiedene Aussprachen (und  
mit ihnen: verschiedene Personen, die die Literatur auch  
untereinander verschieden lautlich realisieren) gegenüber.  
Man ist fast geneigt, von einer Disseminierung im/des  
Wiener Dialekt(s) zu sprechen und die Gesprächspassagen  
als eine Art Loriotsche Persiflage auf die Derridasche  
*différance* zu interpretieren: \_\_\_\_\_ Schmidt-Dengler:  
Danke. Erschütternd. [...] Vorher war man es ja gewohnt,  
Gedichte, Dialektgedichte so zu lesen, daß sie Vernied-  
lichungen hatten, mit dem kleinen [...] ‚a‘, und ähnlichen  
Dingen. [...] Ich wollte nur fragen, wegen der Schreibung:  
[...] Gab es Diskussionen um die Schreibung, um diese  
‚Transliteration‘, die doch sonst immer das große Problem  
der Dialektologen ist? \_\_\_\_\_ Rühm: Wir haben uns auf jeden  
Fall zusammengesetzt. \_\_\_\_\_ Artmann: Wir schreiben jeder  
anders! Er [Achleitner, d.Hg.] schreibt ‚gk‘, Du [Rühm,  
d.Hg.] schreibst ‚Doppel-g‘, und ich schreibe ‚k‘. \_\_\_\_\_  
Rühm: Wir haben jedenfalls diskutiert über die Schreibung  
und uns über Nuancen nicht ganz einigen können. [...] Ich  
wollte gerade das Weiche des Wiener Dialekts noch  
deutlicher herausbringen, durch die Vermeidung von  
harten Konsonanten. \_\_\_\_\_ Artmann: Aber wenn man hart  
spricht... \_\_\_\_\_ Rühm: Na ja, ‚soggd‘ ... , ‚soggd‘ ist ganz ...,  
nein, fangen wir jetzt nicht an zu diskutieren! [...] Wiener:  
Das ganze Nasalierte ist nicht drinnen! Ein Phonolog  
[...] würde Euch in Eurem Gespräch entgegenhalten, daß  
es ja das ‚Harte‘ und das ‚Weiche‘ gar nicht gibt. [...] \_\_\_\_\_  
Artmann: Ich schreib es mit ‚x‘ übrigens... \_\_\_\_\_ Wiener:



[...] wenn Du ‚xogt‘ schreibst, lese ich ‚gsoogd‘. [...] Ein Kürbiskern, das Wort ‚Kern‘ ist für meine Ohren dasselbe wie ‚ghean‘ im Wort ‚gehören‘. [...] \_\_\_\_\_ Rühm: Aber, Ossi, es ist doch ein Unterschied, ob man sagt ‚ghean‘ oder ‚kean‘. Ich habe jemanden ‚gean‘, aber ich habe ihn nicht ‚kean‘. \_\_\_\_\_ Wiener: Da fehlt das ‚h‘ hinter dem ‚g‘. Da schreibst Du auch nicht ‚ghean‘.

[33] XOGT, GSOGGT oder GSOKT?, S. 24–26. Die Einschübe in eckigen Klammern, die „d.Hg.“ enthalten, stammen von den Herausgebern des Bandes über H.C. Artmann, Fuchs und Wischenbart.

## 2. Wiener Surrealismus, Wiener Avantgarde \_\_\_\_\_

Der Surrealismus ist trotz der Rezeption des europäischen Surrealismus<sup>[34]</sup> durch Artmann nicht eine einfache Blaupause der Poetik Artmanns und der Wiener Gruppe insgesamt. Sie nimmt den ästhetischen Angriff der Surrealisten auf die Wirklichkeit auf und forciert eine *Krise des Bewußtseins allgemeinsten Art* (Breton), und zwar unter Einbeziehung aller verfügbaren Stilmittel.<sup>[35]</sup> Avantgardistisch bzw. neo-avantgardistisch geht es Artmann um den Ein-Zug, um das Aufheben von Differenzen, zumindest, wenn man den Avantgarde-Begriff der Bochumer Literaturwissenschaft zugrunde legt und entsprechend erweitert. Avantgarde konstituiert sich durch den Frontalangriff auf die moderne, differenzierte, sogenannte, bürgerliche Gesellschaft und die Stellung von Kunst und Literatur in ihr.<sup>[36]</sup> Empfehlen sich für Plumpe die ersten Avantgarde-Literaturen jedoch noch mit mehr oder minder ausgeprägten politischen Programmen (marxistisch, faschistisch, anarchistisch), um sich selbst als ausdifferenzierte Literatur ‚aufheben‘ zu können und in ein Bündel vielfältig-diffuser Funktionszusammenhänge integrieren zu wollen,<sup>[37]</sup> so geht dieser Entdifferenzierungsprozeß für Artmann weiter. Sichtbar wurde das bislang an der Aufhebung der Grenzen von Realität und Fiktionalisierung der alltäglichen Realität im Dialekt. Die Wiener Gruppe insgesamt spricht von der Notwendigkeit, die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit zu überwinden,

[34] Riha, Hans Carl Artmann, S. 3. Vgl. dazu auch Backes, Jäger, Jahraus, Einführung in den Problembereich und Leitlinien der Argumentation, S. 15, die die „Rezeption des Surrealismus“ durch die Wiener Gruppe beschreiben. Ernst Nef analysiert die Veröffentlichung Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire und stellt fest: „Die entfernte Ähnlichkeit solcher Verse mit surrealistischen Texten ist irreführend. Hier handelt es sich nicht um den Versuch einer Mimesis des Unbewußten. Das ist vielmehr [...] phantastischer Mummenschanz.“ (Ernst Nef, Ich bin schorrrhabardian. Die verstreuten und vereinten Gedichte Hans Carl Artmanns, in: H.C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 212–216, hier S. 214.)

[35] Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden, S. 133.

[36] Gerhard Plumpe, Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf, Opladen 1995, S. 63.

[37] Ebenda.

[38] Wieland Schmied, Masken, Mythen, Mödlin, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 115–121, hier S. 116. Und weiterhin in bezug auf das Verhältnis von Leben und Dichtung im fast romantischen Sinne: „Die Mystifikation erschien Artmann als eine der Möglichkeiten, banales Leben zu verwandeln, das heißt durchsichtig, transparent, geschichtlich, poetisch, dichter, substantieller zu machen, es mit Sinn aufzuladen, auch wenn dieser dem Uingeweihten als Unsinn erscheinen muß.“ (S. 118) Und Urs Widmer schreibt: „Auch Artmanns Leben gehört zu seinen Dichtungen, es ist ein großangelegtes Gedicht“; der wirkliche Artmann ist „kaum noch zu erkennen.“ (Urs Widmer, Über H. C. Artmann, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 134–141, hier S. 134)

[39] Artmann, Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes, S. 363.

[40] Konrad Bayer, Hans Carl Artmann und die Wiener Dichtergruppe, in: H. C. Artmann, Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Gedichte aus 21 Jahren, Frankfurt a. M. 1969, S. 7–16, hier S. 16.

[41] Artmann, Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes, S. 363. Man fragt sich, warum es eigentlich nur der Wunsch ist, poetisch handeln zu wollen. Eine soziologisch inspirierte Interpretation liefert Backes: „kein Publikum, keine Absatzmöglichkeiten, kein Kritikerlob – was bleibt einem da anders übrig, als der bloße ‚Wunsch, poetisch handeln zu wollen‘.“ (Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden, S. 149)

[42] Ebenda, S. 364.

[43] Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden, S. 139.

[44] Reichert, Poetik des Einfalls, S. 113.

Kunst und Leben zu integrieren, Kunst ‚kunstlos‘ zu machen.<sup>[38]</sup> Der Aspekt des Angriffs der funktional differenzierten Gesellschaft ist schon in der vielzitierten *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* zu finden, wird doch der *poetische Act* stark extemporiert und ist alles andere als eine bloß poetische Situation, die keineswegs des Dichters bedarf.<sup>[39]</sup> Poesie wird zur Weltanschauung.<sup>[40]</sup> Neben C. D. Nero ist *der Zeuge* für die poetische Einstellung (der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen<sup>[41]</sup>) Don Quijote,<sup>[42]</sup> der sogar für die Aufhebung der Grenze zwischen Realität und Wahnsinn steht, als eine Art paranoid-romantische Universalpoesie, als ästhetische[r] Angriff auf das gesellschaftliche Realitätsprinzip.<sup>[43]</sup>

—— Die romantische Universalisierung der Poesie in ihrer spezifischen Artmannschen Form zeigt sich auch in seinen Texten, sowohl implizit als auch explizit. Implizit, indem sie

durch eine wesentliche Traummechanik charakterisiert sind; es kann keine unterstellte Reproduktion der Alltagswelt geben, die Grenzen zwischen Realität und Irrealität werden [vielmehr] ständig überschritten.<sup>[44]</sup> Die romantische Universalisierung der Poesie findet sich aber auch explizit, beispielsweise in den *kleinen taschenkunststücken*: —— ein traum ist wie eine schöne warme höhle aus pelzen und dunklen, samtigen gegenständen. davon läßt man seine haut nur ungern los ... [...] was wissen wir schon? schwimmen wir doch in einem atlantik von wachen und träumen. das wasser steht uns

immer bis an den mund, und wenn das feste land  
der wirklichkeit auch nur ganz unfern seine ufer erhöbe,  
wir könnten es in unsrer lage dennoch nicht sehen ...<sup>[45]</sup>

\_\_\_\_\_ Der Einzug der Differenz von Traum und  
Realität, von Wirklichkeit und Traum geht  
in den *kleinen taschenkunststücken* für  
Chotjewitz so weit, daß nur noch paradox und  
damit undifferenzierbar festgestellt werden  
kann: In ihnen wird die Unterscheidung  
zwischen wirklich und unwirklich wirklich  
unwirklich; gerade das mache die Besonder-  
heit der artmannesken Welt aus.<sup>[46]</sup> \_\_\_\_\_  
Eine Entdifferenzierung ist jedoch auch in  
bezug auf das Verhältnis von Autor und ‚Werk‘  
beobachtbar. Zunächst metonymisch läßt sich  
Artmann und ‚seiner‘ Literatur wechseln,  
wobei die Metonymie nicht einfach die aus  
schreibökonomischen Gründen verwendete  
rhetorische Figur ist, die die Beschreibungen  
trägt, sie entspricht vielmehr der unentwirr-  
baren Vermengung von Person und Text. Liest  
man die Darstellungen zu ‚seiner‘ Literatur,  
dann fällt auf, was Urs Widmer in dem kurzen Artikel *Über  
H. C. Artmann* in bezug auf seine spezifische Annäherung  
an die Texte Artmanns beklagt: \_\_\_\_\_ Ich hätte [...] zu  
gern einmal über Artmanns Lyrik so geschrieben, wie ichs  
möglicherweise über die Arbeiten anderer könnte, über  
Gedichte von Rimbaud, Schwitters oder Baudelaire, zum  
Beispiel. Ich versuchte auch, das zu tun. Erst spät merkte  
ich, wie sehr mir die reale Person Artmann immer wieder  
in die Quere gekommen war [...]. Meine Arbeit war –  
aus dem Konflikt zwischen der Absicht philologischer  
Distanziertheit und Gefühlen wie Freundschaft und  
Bewunderung – zu einem Zwitter geworden: halb Analyse,  
die so tat, als spreche sie nur vom Werk, halb Psycho-  
gramm, das die reale Person Artmanns meint. Ich habe  
diesen Widerspruch aus meinem Text nicht mehr heraus-  
gebracht.<sup>[47]</sup> \_\_\_\_\_ Die eigentliche Verwirrung wird jedoch

[45] H. C. Artmann, kleine taschen-  
kunststücke, in: ders., die fahrt zur  
insel nantucket. theater. mit einem  
vorwort von peter o. chotjewitz,  
Neuwied, Berlin 1969, S. 215–245, hier  
S. 235. Die Formulierungen erinnern  
fatal eine einschlägige Merleau-Ponty-  
Passage: „Unsere wachen Bezüge zu  
den Dingen und vor allem zu den  
Mitmenschen haben grundsätzlich  
etwas Traumhaftes an sich: die Anderen  
sind uns gegenwärtig wie Träume, wie  
Mythen, – und das allein genügt schon,  
um die Kluft zwischen dem Wirklichen  
und dem Imaginären zu bestreiten.“  
(Maurice Merleau-Ponty, Das Problem  
der Passivität: Der Schlaf, das  
Unbewußte, das Gedächtnis, in: ders.,  
Vorlesungen I, Berlin, New York 1973,  
S. 78–81, hier S. 79)

[46] Peter O. Chotjewitz, In Artmanns  
Welt, in: H. C. Artmann, die fahrt zur  
insel nantucket. theater, Neuwied,  
Berlin 1969, S. 3–11, hier S. 3.

[47] Widmer, Über H. C. Artmann, S. 134.

nicht mal ausgesprochen, denn Widmer meint immer noch, eine *reale* Person Artmann komme ihm in die Quere. Die vermeintlich *reale* Person fiktionalisiert und erfindet sich hingegen aktiv selbst – *gegen* eine personale Realität. Die allgegenwärtige Metonymie hat ihre Wurzeln in der Poetologie ‚Artmanns‘, eine Poetologie, die wie die Possessivpronomen ‚seine‘ (Literatur) etc. nur noch in Anführungsstrichen stehen kann; denn sie geht nicht, wie es viele Rezensenten mehr oder minder unausgesprochen annehmen, von ‚ihm‘ aus, sondern ist ein Effekt ihrer selbst: Die Poetologie bestimmt Person und Literatur, sie dominiert Leben und Schreiben Artmanns wie es kaum bei ‚einem anderen‘ oder ‚einer anderen‘ zu finden ist. Damit entzieht sich Artmann auch konsequent dem hermeneutischen Anspruch, den Autor zur Grundlage der Textinterpretation zu machen, denn (biographische) Annäherung gerät zur Entfernung: Je länger wir über Artmann schreiben, desto größer wird die Distanz zu ihm. Was als Annäherung gedacht war, ist zur Entfernung geraten.<sup>[4,8]</sup>

[4,8] Reichert, *Poetik des Einfalls*, S. 144. Die gleichzeitige Fiktionalisierung und Erfindung der eigenen Person – besser: die gleichzeitige Fiktionalisierung durch Erfindung von (eigener/n) Biographie(n) bedürfte eigentlich einer eigenen Untersuchung; so erfand Artmann für „einzelne Publikationen eine eigene Biographie, erfand Titel nicht geschriebener Romane („Der Oktober ist die deichsel“), imaginäre Editionen, nicht existierende Kritiker (ein Prof. Tischenreuther, dzt. Lissabon, geisterte durch einige Viten), wechselte den Geburtsort [...], vertauschte Dichtung und Wahrheit bis sie ununterscheidbar verschmolzen ...“ (Schmied, *Masken, Mythen, Mödling*, S. 118) Hier ist ein Aspekt der bei näherer Lektüre erstaunlichen Vorwegnahme poststrukturalistischer Theoreme durch Artmann und seine Darstellungen zu finden. Lange vor Kenntnisnahme des französischen Poststrukturalismus durch die deutsche Literaturwissenschaft schreibt Jörg Drews in bezug auf Artmann, was später Foucault, Derrida oder auch Deleuze beklagend analysieren: „Eindeutig, zuverlässig und berechenbar müssen wir sein, fähig, augenblickliche Lüste zugunsten langfristiger Arbeitsprojekte zurückzustellen, identisch mit uns selbst und geschlossen, was heißt: das Nicht-Identische muß abgekappt sein, Ich soll Ich sein und nicht ein anderes werden; [...] Daß Artmann da nicht mitmacht, daß er aufs sture Identitätsprinzip pfeift [...] macht ihn zu einem ‚brechmittel der (dogmatischen) linken‘ und zu einem ‚juckpulver der rechten‘.“ (Jörg Drews, *Ein Herbst in Schweden*. Zu Artmanns ‚Das suchen nach dem gestrigen tag‘, in: Über H.C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 147–156, hier S. 147) Dementsprechend konstituiert sich die spezifisch Artmannsche Autorschaft, die wiederum der *écriture automatique* des Surrealismus relativ nahe ist: Er macht „sich durchlässig für das, was er seinen ‚daimon‘ nennt.“ (Brita Steinwendtner, *Mein Herz ist das lächelnde Kleid eines nie errateten Gedankens*. Zu H.C. Artmann, in: H.C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 155–166, hier S. 161) So auch Artmann selbst: Aus ihm spricht „ein Gott, ein Halbgott, ein daimon, oder ein Teufel, irgendein Deuxel spricht. Ich schreib nicht selbst. Es kommt nicht von mir, es kommt nicht aus dem Hirn. Es kommt wirklich aus dem Bauch raus. Und vom Hirn wird das reguliert, also verfeinert und geglättet. Die Technik ist zerebral. Aber es kommt tatsächlich

aus mir raus, und ich weiß nicht warum. Aber das ist ja das Abenteuer dabei. Wenn ich wüßte, was ich schreibe, dann wäre das kein Abenteuer mehr. Ich brauche das Abenteuer. Also, es kommt absolut vom Abenteuerlichen bei mir. Das ist der springende Punkt. Es kommt raus wie ein Husten, auf einmal ist es da.“ (Wer es versteht, der versteht es. H. C. Artmann im Gespräch mit Michael Krüger, Salzburg 1991, in: H. C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 11–18, hier S. 12) Ein ‚entdifferenzierter‘ Raum, ein unmarked space im Sinne von George Spencer-Brown, scheint auch Artmann aus einer Selbstbeobachterperspektive bei sich festzustellen: „Ich muß leider gestehen, daß ich ein geschichtsloser Mensch bin. [...] In mir bleiben höchstens Atmosphären. Aber die kann ich nicht richtig wiedergeben. [...] Es ist für mich schrecklich, daß ich geschichtslos bin. [...] Wer versteht, der versteht es. Ich kann nicht anders. Ich kann das wirklich nicht beschreiben. Diese Atmosphären habe ich in mir.“ (Wer versteht, der versteht es, S. 15, 17) Diese Selbsteinschätzung mag der paradoxe Motor des Schreibens sein, ist doch die Kluft zwischen Sprache und dem Ausdruck dessen, wofür die Sprache zu stehen habe, immer wieder Thema (z.B. in der Acht-Punkte-Proklamation, vgl. Anm. 1) – Wieland Schmied meint, „die Sprache erfindet für ihn, er braucht nur den Mund aufzumachen“ (Schmied, Der Dichter H. C. Artmann, S. 42). Im Tagebuch sprengt Artmann ebenfalls die Dreiheit (und konventionelle Deckung) von Autor, erzählter Figur und Realität: „Das Tagebuch ist ebenso imaginär wie real. Die Person, die ich sagt, ist ebenso mit dem Autor identisch wie mit einer erfundenen Figur, für die jener das Material stellt.“ (Reichert, Poetik des Einfalls, S. 128) Ähnlich auch Drews: „Meist ist der Alltag in Artmanns Tagebuch nur die Absprungbasis oder das Rohmaterial für Poesie, für poetische Alchemie, für die Kunst, Sprachwunder herzustellen“ (Drews, Ein Herbst in Schweden, S. 150).

Der avantgardistische Generalangriff auf die Differenzen der Gesellschaft macht auch vor der eigenen Person nicht halt. Auch dies ist bei Artmann expliziter zu finden als es aus der *Proklamation* herauszulesen ist, auch wenn man schon hier den ästhetische[n] Angriff auf das gesellschaftliche Realitätsprinzip finden kann.<sup>[49]</sup>

**3. Die Differenz des Sinns torpedieren** \_\_\_\_\_ Mir geht's ums Lesen, ums Optische.<sup>[50]</sup> \_\_\_\_\_ Die aufgehobenen Differenzen – so die These – dienen nicht nur dem Zweck, funktionale Differenzierungen der Gesellschaft zu attackieren, sondern vor allem dazu, Sinn zu torpedieren. Sinn ist dabei nicht konventionell und beinahe alltagssprachlich gemeint, insofern Artmann eine unbedingte Materialbesessenheit auszeichnet, die das Wort nicht als ‚Ausdruck‘ von etwas, sondern um seiner selbst willen sucht. Nicht Gefühle [...] will er zum besten geben, sondern ‚Worte in Szene setzen‘.<sup>[51]</sup> Wie schon darauf hingewiesen ist es für die Darstellungen schon erstaunlich früh eine Selbstverständlichkeit, daß die Worte, Sätze, Texte nichts repräsentieren, auf keine Realität in welchem mimetischen Modus auch immer verweisen. Die \_\_\_\_\_ Stücke sind, was sie sind, und sie beziehen sich (mit einer Einschränkung)

[49] Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden, S. 139; vgl. dazu auch Anm. 48.

[50] Artmann im Gespräch mit Michael Krüger: Wer es versteht, der versteht es S. 18.

[51] siehe folgende Seite

auf nichts, das außerhalb dieser Stücke liegt. Die Stücke handeln von Wirklichkeiten, die es nur innerhalb dieser Stücke gibt, oder anders ausgedrückt: Die Dimensionen, von denen die Stücke handeln, sind mit der Dimension der Stücke identisch.<sup>[52]</sup> \_\_\_\_\_ Es geht darüber hinaus um einen Angriff auf Sinn in der systemtheoretischen, durch die Phänomenologie inspirierten Bedeutung. Sinn ist nicht Repräsentanz eines sprachlichen Zeichens, sondern abstrakter Aktualisierung im Horizont des Potentiellen.<sup>[53]</sup> Die *Differenz* ist dabei konstitutiv, ein Element muß, wenn es als sinnvoll erlebt werden soll, eingeordnet werden können. Es – als vermeintliche Identität – ist auf die Rahmung, die Differenz angewiesen, oder, systemtheoretisch konsequenter formuliert: Sinn ist diese Differenz. Sinnvoll ist dann nicht nur ein entarbitrarisiertes

[51] Hans Egon Holthusen, Singsang mit Höllengelächter, in: Über H.C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 74–77, hier S. 74. Ein besonders schönes Beispiel für das Inszenesetzen der Wörter beschreibt Jörg Drews: Die „schnellmontgolphière‘ im Aeronautischen Sindbart ist ja am Ende nur ein poetisches Vehikel, um sich in immer neue erzählbare Situationen zu begeben. [...] Für Artmanns Konzeption von Poesie muß die Dampflokomotive, die ihr Funktionieren nicht mehr in ihrer Erscheinung, in Kessel, Kolben, Pleuelstange und Dampf abbildet, und ebenso muß das Propellerflugzeug, besonders natürlich das offene Sportflugzeug oder der Freiballon, die edle ‚montgolphière‘, für poesiefähiger gelten als das statistisch sicherere Düsenflugzeug, diese Blechbüchse, in die man eingesperrt und wahrhaft abstrakt durch die Gegend katapultiert wird.“ (Jörg Drews, Der churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H.C. Artmanns Prosa, in: H.C. Artmann, hg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart, Graz 1992, S. 171–181, hier S. 176, 177)

[52] Chotjewitz, In Artmanns Welt, S. 4. Ein Wort wird „nicht nur nach seiner Bedeutung beurteilt [...], sondern auch danach, welche Bedeutung sein Klang vermittelt. Artmann selbst hat das in einem Stück so definiert, daß sieben mal sieben (beziehungsweise auch sieben und sieben) ja eigentlich siebenundsiebzig (und nicht 49) ist.“ (S. 8, 9) Exemplarisch für andere auch Gamper in einem Text zu Artmann: „Nicht ein außersprachlicher Sachverhalt, der mitzuteilen wäre, bestimmt den sprachlichen Ablauf, sondern die ganz außer Zusammenhang mit einem Wort sich einstellenden Assoziationen werden mechanisch kurzgeschlossen. Dabei wird die Sprache selber, als Vehikel ‚vernünftigen‘ Weltverständnisses, als Produkt gesellschaftlicher Übereinkünfte und kultureller Traditionen, ihres Leerlaufs überführt. Es gibt daher in Artmanns Texten nichts im herkömmlichen Sinne zu verstehen, die Sprache bedeutet nur sich selber, ihren eigenen Zustand“ (Herbert Gamper, Clownerie und Sprachalchemie, in: Über H.C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 58–61, hier S. 60, 61).

[53] Sinn ist „die Appräsentation einer Auswahl aus einem Horizont [...]: die Strategie einer Selektion, durch die ein Horizont aufgeblendet wird, aus dem und nur aus dem sich der aktuelle Sinn eines Items ablesen läßt.“ Auch hier geht es „um Bezeichnungen [...] (Selektionen), durch die Unterscheidungen aktualisierbar wären, wenn es denn erforderlich werden würde. [...] Sinn funktioniert meistens bruchlos, geschmeidig, direkt.“ (Peter Fuchs, Das Weltbildhaus und die Siebensachen der Moderne. Sozialphilosophische Vorlesungen, Konstanz 2001, S. 92)

sprachliches Zeichen im Kontext seiner Verwendung, sondern auch eine soziale Situation (Hauptseminarsitzung im Rahmen einer universitären Ausbildung, und beispielsweise nicht: Feueralarm).<sup>[54]</sup> In der Lektüre der intransitiven

Literatur Artmanns entzieht die Aufhebung der Sinn-Differenz dem rezipierenden Bewußtsein die Möglichkeit, die Erzählelemente sinnvoll einzuordnen. Es geht um eine

Eigen-Poetik,<sup>[55]</sup> einen Eigen-Sinn im doppelten Sinne des Wortes: um eine eigenwillig konstituierte, *sich konstituierende* literarische Welt<sup>[56]</sup> und eine, die für sich, in sich und

[55] Riha, Hans Carl  
Artmann, S. 3.

nicht über sich hinaus Sinn entwirft. Artmanns Sprache entwickelt so Ereigniswert,<sup>[57]</sup> wie Chotjewitz es formuliert, ohne die hier veranschlagte (System-) Theorie zugrunde

[57] Chotjewitz,  
In Artmanns Welt, S. 8.

[54] Genau hier setzen Backes, Jäger und Jahraus an, wenn sie die sozialen Aktionen der Wiener Gruppe („poetische Action“) und die des Wiener Aktionismus analysieren: Die Präsenzqualität der Wiener Aktionen „kommt dadurch zustande, daß das Bewußtsein des Zuschauers durch das wahrgenommene Aktionsgeschehen in seinen Rezeptions- und Verarbeitungs-kapazitäten überfordert wird. Die Präsenzqualität der Aktion entsteht somit, weil durch die Aktion in der Aktionssituation Bewußtsein dispositioniert wird.“ (Backes, Jäger, Jahraus, Einführung in den Problemkreis und Leitlinien der Argumentation, S. 18) So auch Backes: „Die WG konfrontiert ahnungslose Personen mit Verhaltensweisen, die geltende Situationsdefinitionen auflösen, ohne sie durch neue zu ersetzen – es sei denn die, ein ‚lustiges Stück‘ zu spielen, das eben in der Auflösung solcher Situationsdefinitionen besteht [...]. Denkbare sind nur das bewußte oder mehr oder minder wunschgeleitete Aufgeben der Kommunikationsregeln oder ihre unbegriffene Störung durch ein nicht kategorisierbares Ereignis, das die reguläre Kommunikation mit ihren Begrenzungen konfrontiert und ‚abbrechen‘ läßt, in beiden Fällen wird eine Fiktionalisierung der Realitätskonstruktion selbst unausweichlich“. (Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden, S. 145) Im folgenden geht es allerdings um das Lesen der Texte, und Lesen – so Drews in Anlehnung an Barthes – „ist ein einsames Vergnügen, Lust am Text eine rücksichtslose, eine asoziale Erfahrung“ (Drews, Der churfürstliche Sylbenstecher, S. 180). Trotzdem macht es Sinn, als Effekt der Texte und Aktionen der Wiener Gruppe eine „Arbitrarität“ bzw. Arbitrarisierung „der Realitätskonstruktionen“ auszumachen (Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden, S. 147).

[56] Auch hier entzieht sich Artmann als ‚Autor‘, nicht er schreibt seine Texte, sondern die Texte schreiben sich selbst: „Wortmaterial [...]. Hinter diesen Worten stehen Vorstellungen, die ‚ich‘ habe, die ich mehr oder weniger privat besitze, aber diese Vorstellungen geben kein Gedicht. [...] Worte haben eine bestimmte magnetische Masse, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; [...] sie treiben ihre eigene Choreographie.“ (Artmann, ‚Ein Gedicht und sein Autor‘, S. 375, 376) Dazu: s. u. Wolfgang Maier schreibt dazu: Artmann „verbindet äußerste, [...] gespannte Subjektivität mit der pantomimischen Eigenbewegung der Sprache.“ (Wolfgang Maier, Bizarrer Liebhaber der Poesie, in: Über H. C. Artmann, hg. von Gerald Bisinger, Frankfurt a. M. 1972, S. 78–82, hier S. 81) Um die Souveränität des Autors steht es bei Artmann selbst ohnehin nicht gut: „a gesagt, b gemacht, c gedacht, d geworden. Alles was man sich vornimmt, wird anders als man sichs erhofft ...“ (H. C. Artmann, ‚Meine Heimat ist Österreich‘, in: ders.: The Best of H. C. Artmann, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 1970, S. 7, 8, hier S. 8).

legen zu können. Das Ereignis ist der Sinn-Differenz ent-  
 hoben, es ist das, was im Entstehen verschwindet und ist  
 nicht gerahmt von jenem Potentiellen, in dessen Rahmen  
 es erst Sinn gewinnen kann (es erst sinn-voll erscheinen  
 kann). \_\_\_\_\_ Backes macht sowohl für die Wiener Gruppe,  
 aber vor allem auch für den Wiener Aktionismus eine  
 spezifische und notwendige Präsenzqualität aus, die auch  
 für die (Rezeption der) Texte Artmanns geltend gemacht  
 werden kann und die nur dann vorhanden ist, wenn die  
 Aktion, und sei es die Aktion der Lektüre von Texten, auf  
 das Bewußtsein des Anwesenden einwirkt.<sup>[58]</sup> Das Ereignis  
 findet in reiner Präsenz statt, in einer unumwunden  
 gegenwärtigen Gegenwart, weder die Kommunikation  
 noch – wie im anvisierten Fall – das Bewußtsein kann Halt  
 in einer projizierten und rahmenden Vergangenheit oder

[58] Backes, *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden*, S. 18. Zukunft finden. Es geschieht. Lektüre geschieht. \_\_\_\_\_ Nicht nur die Wirkung

[59] Vgl. dazu Backes, *Jäger, Jahraus, Einführung in den Problembereich und Leitlinien der Argumentation*, S. 19: Gruppe, der Texte Artmanns, zielen auf Bewußtsein ab. Ebenfalls explizites  
 „Dispositionierung, die auf Autorepräsentation beruht, richtet sich [...] gegen all das, was durch Repräsentation im Bewußtsein konstituiert wird – gegen die ‚adjustierung des bewusstseins‘, um mit O. Wiener zu sprechen. Während Repräsentation [...] eine repressive Dimension zugesprochen erhält, erscheint die Dispositionierung umgekehrt als Akt der Freisetzung von jeglicher Integration in eine Ordnung und insofern auch von jeglicher Sozialisation und Normierung. Bewußtseinsdispositionierung setzt sich dementsprechend in Gesellschaftsdispositionierung fort. Als Autorepräsentation repräsentiert sie keine Wirklichkeit, sondern ist selbst, ‚direkte Wirklichkeit‘.“ Programm der Wiener Gruppe ist es, eine *adjustierung des bewusstseins* vorzunehmen, wie Wiener es formuliert;<sup>[59]</sup> darüber hinaus ist es auch eine, vielleicht *die* Funktion moderner Kunst, Bewußtsein zu adressieren, ohne allerdings die unüberwindbare, ökologische Differenz zwischen Bewußtsein und Kommunikation überbrücken zu können.<sup>[60]</sup> Damit führt die Kunst nicht nur die Unterscheidung von Kommunikation und Bewußtsein in die (künstlerische) Kommunikation ein, sondern be-trifft das Bewußtsein auf eine spezifische Weise, im Fall von Wiener Gruppe (und Wiener Aktionismus) auf eine *intensive*, in das Bewußtsein regelrecht schockartig einwirkende Art. Dazu ist die poetische Aktion welcher

[60] Vgl. dazu Dirk Baecker, *Die Adresse der Kunst*, in: *Systemtheorie der Literatur*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1996, S. 82–105. „Welches andere soziale System kümmert sich so erfolgreich um die Absorption, um die Formulierung und Strukturierung der Unruhe, die das Bewußtsein der Menschen angesichts dieser Gesellschaft befällt?“ (S. 105)



Form auch immer gehalten, sich spezifischer Strategien zu bedienen, um Bewußtsein als wahrnehmende Instanz außer Kraft zu setzen.<sup>[61]</sup> \_\_\_\_\_ Das kann eigentlich nicht

[61] Backes, Jäger, Jahraus, Einführung in den Problembereich und Leitlinien der Argumentation, S. 18.

ausschließlich eine ästhetische Praxis sein, durch die die Möglichkeit eröffnet wird, nicht nur repressive, normierende, sozialisatorische Bewußtseinsvollzüge außer Kraft zu setzen, sondern auch auf die theoretisch unhintergehbare Selbstpräsenz des Bewußtseins auszugreifen;<sup>[62]</sup> denn diese

[62] Ebenda, S. 19.

Selbstpräsenz steht mit Derrida ohnehin zur Disposition (es wäre eine Selbstpräsenz, die ihre Fülle, ihre Sinn-Fülle aus einer Identität gewönne und eben nicht: aus Sinn als *Differenz*). Es kann nur über die Dispositionierung von Sinn geschehen, denn Sinn ist für das Bewußtsein (wie auch die Kommunikation) das Medium des Operierens. Ohne Sinn funktioniert es nicht, zumindest nicht – um es tautologisch und trotzdem informativ zu formulieren – : sinnvoll. Der Sinnentzug durch De-Kontextualisierung des einzelnen Elements (Ereignis) kann nur über den Entzug der Differenz Sinn geschehen, nicht als Un-Sinn, der schon Dada, der aber auch den Texten der Wiener Gruppe vorgehalten wird. Unsinn ist nichts anderes als falsche Verwendung des Mediums, und diese läßt sich relativ leicht sinnvoll integrieren: eben als Un-Sinn. Die Bewußtseinsdispositionierung findet radikaler statt: im Modus des Entzugs. Insofern treffen die Beschreibungen der Texte Artmanns von Backes auch nur teilweise zu, obwohl der Theoriezugriff auch systemtheoretisch inspiriert ist: \_\_\_\_\_

Die Texte Artmanns führen textuell vor, was der erste poetische Akt vielleicht in der Wirklichkeit bewirken sollte:

Die Abänderung einer Konvention durch die singuläre Wirklichkeit und das Entstehen einmaliger Sinnbezüge, die der Vorschrift, die in Textform zugleich als Nachschrift rezipiert wird, nicht zu entnehmen sind: Der Sinn des poetischen Aktes wie der poetischen Rezeption liegt unerreichbar in der zukünftigen oder der vergangenen Situation, die Beschreibung des poetischen Aktes muß seinen Gesetzen zufolge alles andere als eine Wiedergabe sein und, selbst als poetischer Akt betrachtet, auch

zugleich etwas anderes als seine Proklamation: seine fingierte Vorschrift, seine beschwörende Mystifikation, seine Beisetzung im Sinne einer ironischen Selbstauf-

[63] Backes, *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden*, S. 145. hebung seiner Programmatik.<sup>[63]</sup> \_\_\_\_\_ Das Bewußtsein ist vielmehr am Anfang der

[64] Backes, *Jäger, Jahraus, Einführung in den Problembereich und Leitlinien der Argumentation*, S. 18. Lektüre gleichsam mit Blindheit geschlagen, die einmaligen Sinnbezüge, die die Texte mit

[65] Artmann, *„Ein Gedicht und sein Autor“*, S. 375, 376. sich selbst und in sich selbst (nicht darüber hinaus) entfalten, entfalten sich nur schritt-

[66] Ebenda. weise. Der Schock für das rezipierende

[67] Niklas Luhmann, *Weltkunst*, in: *Bewußtsein ist das Textereignis*, die poetische Textaction, die die Sinn Differenz mehr oder minder kurzfristig einzieht. Der *Schock* ist in dieser Form funktionales Element.<sup>[64]</sup> Die Lektüre kann sich nicht an der Autorintention oder gar einem Zweck des Textes, sondern nur an der Ent-Faltung jener Eigen-Bewegung der Sprache, jener magnetische[n] Masse der Worte, entlang hangeln, eine Masse der Worte, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; sie üben Magie aus, eine Magie, die über mich hinweggeht, sie besitzen Augen, Facettenaugen wie Käfer und schauen sich – und *mich* – unaufhörlich aus allen Winkeln an.<sup>[65]</sup> Die Tatsache, daß sie ihre eigene Choreographie<sup>[66]</sup> ausagieren und nicht durch welche Intentionen auch immer in Szene gesetzt werden, macht die ‚Eigen-Poetik‘ von Artmanns Texten aus. Insofern grenzt sie sich gegen realistische Kunst ab und wird im Sinne Luhmanns zur *Weltkunst*, die \_\_\_\_\_ eine auf eigenes Unterscheiden gegründete Welt konstituiert. Sie verschiebt die Frage nach der Einheit, die Frage nach dem Grund, die Frage nach letzter Sinnggebung durch selbstgesetzte Formen in der Weise, die an diesen Formen zugleich sichtbar und unsichtbar wird, sichtbar als Differenz und unsichtbar als Einheit. [...] [E]rst dadurch wird Welt wieder Welt, im Unterschied zu jenem Sammelsurium der congregatio rerum, dessen Ordnung immer weniger zu überzeugen vermag. Bezahlt wird dieses freilich mit einer Konstruktionsabhängigkeit,<sup>[67]</sup> \_\_\_\_\_ die sich aus ihren eigenen Formen, ihrer eigenen Formierung ergibt. Sie ist

eine Kunst, die die Welt nicht repräsentiert, sondern die mit den Beschränkungen arbeitet, die sich aus ihren eigenen Operationen ergeben. Sie existiert aus sich selbst

heraus,<sup>[68]</sup> zwingt damit dem Kunst beobach-

[68] Ebenda, S. 23.

tenden Bewußtsein die kontextunabhängige Beobachtung auf. So wird das einzelne Element

[69] Backes, Jäger, Jahraus, Einführung in den Problembereich und Leitlinien der Argumentation, S. 13. „Anstatt regelgeleitet zu kommunizieren, heißt es nun: ‚einfach einwirken auf andere, auf sich selber einwirken‘ [...]

zum Ereignis und die Beobachtung entzieht dem Bewußtsein den Sinn, den es ‚normalerweise‘ bei der Beobachtung zugrundelegen muß. \_\_\_\_\_ Insofern wird die kulturelle

Dieses Einwirken ist [...] eine vielschichtige Destruktion der realitätskonstituierenden Symbolsysteme.“ (Ebenda, die Autoren beziehen sich hier auf Äußerungen Wieners).

Wirklichkeitskonstruktion [...] attackiert, und zwar im Namen der *einzelnen, singularisierten, ereignisbasierten ‚tatsache‘*, des ‚augenblicks‘, der ‚empfindung‘ und all dessen, was sie in seiner unverständlichen Eigenart zerstört.<sup>[69]</sup>

[70] Ebenda, S. 18.

Sowohl die poetische Aktion, aber auch der literarische Text können dann nur für sich bestehende, aus sich bestehende Artefakte sein, die sich auf nichts beziehen. Voraus-

[71] Ebenda, S. 19. Die Aktion des Wiener Aktionismus entfaltet eine ähnliche Wirkung, sie „ist autopoietisch in dem Sinne, daß sie für das erlebende Bewußtsein kein Außen hat: Im Moment ihres Statthabens läßt sich nichts mehr unabhängig von ihr betrachten.“ (Backes, Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden, S. 150, Anm. 172)

setzung für die Wirkung ist jene *Nicht-Repräsentationalität*, die verhindert, daß die Repräsentation die Aktionsituation transzendieren würde<sup>[70]</sup> – was als andere Formulierung

[72] Ebenda.

für die Sinn-Losigkeit des Lektüreereignisses oder der Wahrnehmung der poetischen Aktion gelten kann.

Die Aktualität überschreitet sich nicht, sie ist nicht gerahmt durch den sonst konstitutiven Horizont des Potentiellen:

anstelle von *Re-Präsentation* *Autopräsentation*, die bedingt, daß sich das *Bewußtseinsgeschehen* [...] in sich selbst erschöpft.<sup>[71]</sup> \_\_\_\_\_ In bezug auf die Lektüre

intransitiver Zeichen (-Texte) läßt sich der Vorgang jedoch noch spezifizieren. Gibt es in der Performance-Aktion eines

Günter Brus die *Materialisation* am leiblichen Körper,<sup>[72]</sup>

so findet diese *Materialisation* auch in der Lektüre ihren Körper: das Sprachzeichen als Körper, als Signifikant eines

in keiner Weise anwesenden Signifikats. Ist für das Ver-

stehen von Sprache die Unterscheidung von Laut und Sinn unabdingbare Bedingung, ist in diesem Normalfall das

[73] Vgl. dazu Niklas Luhmann, *Das Zeichen als Form*, in: *Probleme der Form*, hg. von Dirk Baecker, Frankfurt a. M. 1993, S. 45–69.

[74] Daß auch der Selbstbezug Fremdbezug ist, soll an dieser Stelle außen vor bleiben.

[75] Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1996, S. 18.

Bewußtsein auf die Differenz des Zeichens (auf das Zeichen als Form) angewiesen. Das Zeichen verbindet normalerweise *beides*, sowohl Signifikant und Signifikat (auch wenn es häufig mit dem Signifikanten gleichgesetzt wird), es ist die Einheit dieser Differenz.<sup>[73]</sup> Nun ist es inzwischen beinahe ein Archaismus, daß Systeme, sowohl soziale Systeme als auch psychische Systeme („Bewußtseine“) über eine zentrale Differenz funktionieren: die Differenz von Selbst- und Fremdreferenz. Sie können – und müssen! – sich auf sich selbst oder (meistens) auf anderes beziehen.<sup>[74]</sup> Diese Differenz ist konstitutiv, sie ist der nicht-identische Ursprung von Systemen. Sprache bietet den bequemen Vorteil, daß sie eine ähnliche Struktur aufweist. Das Zeichen verbindet ebenfalls Selbstreferenz (Signifikant) und Fremdreferenz (Signifikat). Der Verweis, das, worauf das Zeichen Bezug nimmt, ist üblicherweise (und vor allem: in ‚realistischer‘, repräsentierender Literatur) sinnführend – und für die Existenz bewußter Systeme äußerst funktional! Denn: \_\_\_\_\_ Das laufende Unterscheiden von Selbstreferenz und Fremdreferenz in *allen* Operationen des Bewußtseinssystems, also als Charakteristikum der Operationsweise dieses Systems, setzt [...] eine Zeichenstruktur voraus, die dazu zwingt, Bezeichnendes (signifiant) und Bezeichnetes (signifié) im Sinne von Saussure simultan zu prozessieren.<sup>[75]</sup> \_\_\_\_\_ Das Zeichen wird dem Bewußtsein unter diesen Normalvoraussetzungen nicht bewußt, es prozessiert Zeichen, um etwas Verwiesenes zu prozessieren. *Genau dies kann jedoch mit moderner Literatur, genau dies kann durch die intransitive Literatur Artmanns nicht gelingen.* Sie verweist auf nichts, die Signifikat-Seite des Zeichens ist gestrichen. Die Unterscheidung von Laut und Sinn ‚kippt‘ in Richtung Laut (reine ‚Sprachmaterie‘), der Sinn wird weder durch die kontextuelle Einbettung, noch durch die einfache Repräsentation von etwas garantiert. Damit bewirkt die Lektüre der Texte jene ‚poetische Funktion‘, die Selbstreferenz von Literatur auf Literatur („einen Lektüre-Kurzschluß“, der aus moderner Literatur, auch wenn sie nicht

‚lyrisch‘ verfaßt ist, gleichsam Laut-Poesie macht).<sup>[76]</sup> Die Lektüre des Bewußtseins kann sich damit nur an der Materialisation der Sprache, diesem hier ‚defizitären‘ Sprachkörper, entlang hangeln. Jenes Charakteristikum des Systems wird damit in Frage gestellt, Bezeichnendes und Bezeichnetes können im Sinne der notwendigen Operationsweise des bewußten Systems nicht mehr auseinandergehalten werden. Die Lektüre des Zeichens wird damit nicht nur zu einem Ereignis-‚Act‘, es bietet als intransitives Zeichen keine Referenz, keine Repräsentationalität – und im Sinne des Zwangs, Zeichen und Bezeichnetes auseinanderzuhalten auch nicht die Möglichkeit, im Prozeß der Lektüre die konstitutive Differenz, die Einheit der Differenz von Selbst- und Fremdreferenz, aufrechtzuerhalten. Insofern gelingt es den Texten Artmanns, den Texten der Wiener Gruppe und ihren Aktionen insgesamt, Bewußtsein zur Disposition zu stellen. Es ist durch das Ereignis schockiert und das Medium der (literarischen) Sprache erlaubt ihm nicht die konventionelle Sinnführung durch die fehlende Dopplung der Zeichenstruktur. — Artmann kann somit als Avantgarde-Dichter mit je eigenen Avantgarde-Charakteristika gelten (soweit sie nicht ein Produkt der Wiener Gruppe sind), weil Entdifferenzierungen verschiedenster Art eine konstitutive poetologische Rolle spielen. Seine Literatur ist als Angriff der funktional differenzierten Gesellschaft zu werten, insofern die Differenz von Kunst und Gesellschaft aufgehoben werden soll. Darüber hinaus gelingt ihm die Aufhebung der Differenz von Realität und Traum, um im Anschluß daran die Realität zu fiktionalisieren.<sup>[77]</sup> Auch die Differenz von Autor und Text, vom in die Realität eingelassenen und in ihr Halt findenden Autor wird attackiert; Artmann fiktionalisiert sich selbst. Diese Attacken münden jedoch in der zentralen Entdifferenzierung Artmannscher

[76] Reichert formuliert das noch so, daß die Artmannschen Texte zur „Provokation“ für den Leser wurden, weil sie „Lesererwartungen akut störten“ (Reichert, Poetik des Einfalls, S. 115).

[77] Eine hier weitgehend passende Definition von Fiktion liefern Backes, Jäger, Jahraus, Einführung in den Problembereich und Leitlinien der Argumentation, S. 15: Fiktion(al) ist „jene Äußerung [...], welche die Entscheidbarkeit zwischen wörtlichem und figurativem Zutreffen aufhebt, indem sie mit der Doppelung von tatsächlicher Referenz und ihrer simultanen Suspendierung jedwede identifizierende Bezugnahme auf einen vorgegebenen Kontext blockiert; sie spaltet das aktualisierte Symbolsystem von jedem vorgängig existierenden Denotat ab und destabilisiert es durch willkürlichen Symbolgebrauch.“

Literatur: dem Aufheben der konstitutiven Sinndifferenz, die durch die Intransitivität der Literatur erst ihre eigentliche Brisanz gewinnt. Der Text wird zum Ereignis, er gewinnt *Präsenzqualität* (Backes), die Identifizierungsmöglichkeiten sprengt; erst so gelingt den Texten der Generalangriff auf das Verstehen, der Generalangriff des Bewußtseins, das sich in der Lektüre seinen Texten aussetzt. Die nicht-mimetischen Erzählelemente können weder sinn-voll eingeordnet werden, und die

existenzgarantierende, zentrale Differenz des Bewußtseins, die Einheit der Differenz von Selbst- und Fremdreferenz gerät in Gefahr; es wird auf diese Weise radikal zur Disposition gestellt, weil es ihm nicht mehr gelingen kann, über das (ebenfalls: entdifferenzierte) Zeichen die eigene konstitutive Differenz von Selbst- und Fremdreferenz aufrecht zu erhalten. Der Text ist Lektüre *material*, Textkörper, dem sich die Lektüre mit allen Konsequenzen auszuliefern hat.