

literatur für leser

19

1

42. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Simela Delianidou · Das räumliche Wissen der Literatur über Armut: Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932)

Gerhard Sauder · Bergengruen vergessen!?

Klaus Haberkamm und Ludwig Völker · Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937)

Dieter Liewerscheidt · „Phase II“ oder Benns Wende zur späten Lyrik

Markus Fauser · „Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Simela Delianidou

Das räumliche Wissen der Literatur über Armut: Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932) _____ 1

Gerhard Sauder

Bergengruen vergessen!? _____ 29

Klaus Haberkamm und Ludwig Völker

Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937) _____ 53

Dieter Liewerscheidt

„Phase II“ oder Bennis Wende zur späten Lyrik _____ 77

Markus Fauser

„Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann _____ 89

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann

Im Jahr 2003 veröffentlichte der Züricher Manesse Verlag ein schmales Bändchen unter dem Titel *Auf Todt & Leben. Eine barocke Blütenlese*. Auf wenig mehr als 120 Seiten hatte der Herausgeber Klaus G. Renner eine Auswahl zur Erinnerung an den im Dezember 2000 verstorbenen österreichischen Autor Hans Carl Artmann zusammengetragen, die sein Werk noch einmal „in seiner ganzen barocken Wucht“ präsentieren sollte und, so die Bauchbinde des kleinen Buches, dem Leser „Aberwitzige Aventüren des Wiener Erzpöeten“ versprach. Neben der bekannteren Prosa *Der aeronautische Sindtbar* und einigen Kapiteln aus dem 1959 erschienenen ersten Roman *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern* mit seinen zahlreichen Schwänken und Kapriolen konzentrierte sich Renner vor allem auf die Hymnen, Epigramme und Elegien, die den Mittelteil seiner Auswahl einnehmen. Dort finden sich vier *Treuherzige Kirchhoflieder*, sodann alle *Neun Epigrammata in Teutschen Alexandrinern* und die *XXV Epigrammata*, die unter dem Titel *Vergänglichkeit & Aufferstehung der Schöfferey* den genannten frühen Roman beschloss. Renners Auswahl geht zurück auf den Band *ein lilienweißer brief aus lincolnshire*, in dem Artmann den Ertrag aus zwanzig Jahren 1969 schon einmal selber gesammelt hatte. Nimmt man dazu noch die im gleichen Jahr 2003 von Klaus Reichert bei Jung und Jung in Österreich veröffentlichte Ausgabe *Sämtliche Gedichte* hinzu, dann darf man wohl das Bemühen konstatieren, gerade die spezielle Schreibweise, die typische Stilmimetik des Pastichekünstlers Artmann für die zeitgenössische Lyrik im neuen Jahrhundert sichtbar zu halten. Alle Autoren unserer Zeit, die mit einer Weiterführung frühneuzeitlicher Stile arbeiten, können in dem imposanten Werk genügend Anregung finden. Die Beschäftigung mit aktuellen Tendenzen auf diesem Felde sollte daher seine Vorleistung beachten. Und inwieweit die jüngeren Autoren das bei ihrem Rückgriff auch beherzigen, wäre eigens zu untersuchen.

Da wir uns beim literarischen Weiterschreiben immer mit der Rezeption von Rezeptionen, der mehrfachen Wiederaufnahme oder der vielfach vermittelten Rückgriffe beschäftigen, steht hier die kompakte Auswahl von Renner im Mittelpunkt, weil sie unseren Blick explizit in die Barockzeit zurücklenkt und das Zentralthema „Tod und Leben“ akzentuiert. Gerade die Erinnerung an dieses Thema am Beginn des 21. Jahrhunderts sucht den Anschluss an eine Tradition, die der Gegenwart so nicht mehr geläufig ist oder von uns ganz anders wahrgenommen wird. Lachend die Wahrheit zu sagen, wie das für Schwank und niederen Roman einmal kennzeichnend war, diese seinerzeit mit Horaz vorgetragene poetische Devise ergänzt Artmann um einen durchaus beklemmenden Aspekt, der sich im Spannungsverhältnis zwischen Sache und Wortwahl bei seinen ebenso aktuell wie sperrig wirkenden „memento mori“-Gedichten zeigt. In ästhetischer Perspektive stellt seine Nachbildung der barocken Sprache gleichwohl einen Spezialfall aus einer noch zu schreibenden Poetik des Epigonalen

innerhalb der Gegenwartsliteratur dar, nämlich den bisher am weitesten gehenden Versuch der Vergegenwärtigung einer alten Schreibweise.

I Die erste Abteilung: „Treuerzige Kirchhoflieder“

Die fremdartig wirkende Bezugnahme beginnt schon beim Titel der ersten Gruppe von Gedichten¹, der im Unterschied zu den anderen Abteilungen nicht mit seiner an den Barock angelehnten Orthographie hervorsteht. Wohl aber thematisch. Nehmen wir uns die Bestandteile des Titels einzeln vor.

„Treuerzig“ ist erst seit dem 16. Jahrhundert belegt und bedeutet aufrichtig, offen, treu, gutgläubig und vertrauensvoll. Erst seit dem 18. Jahrhundert dominiert die Bedeutung einfältig, schlicht, unverdorben. Das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm verweist zusätzlich auf die Bezeichnung für die Sprache des einfachen Menschen, die ungekünstelte oder Volkssprache. Schlichtheit ist auch ein Kriterium in der Verwendung des Attributs im Gedicht *Das treuerzige Creutze* bei Czepko. Er besingt das Holz, an dem der Körper Christi hängt und assoziiert damit den Baum des Lebens.²

Die humanistische Tradition des niederen Stils (*stilus humilis*) aus der Rhetorik geht im Barock die Verbindung mit der religiösen Einfachheit, der Einfalt des Glaubens ein. In Artmanns Stilzitat wirkt sie allerdings befremdlich und wegen der großen epochalen Distanz ungewohnt, herausfordernd, stellenweise sogar schwierig oder unverständlich. Sie fordert aufmerksames und langsames, stark reflektierendes Lesen, das die scheinbar jede geläufige Kontextualisierung verweigernde Sprache schrittweise erschließt. Auch wenn der zeitgenössische Leser das Augenzwinkern im Stilzitat durchaus vernimmt, so dürfte ihm doch bei der einen oder anderen Redewendung das Lachen im Hals stecken bleiben. Die aus dem längst vergangenen Jahrhundert adaptierte Sprache verfehlt ihre Wirkung nicht und erweist sich in ihrem unerwarteten Klang ihrem Gegenstand als äußerst angemessen.

Mit dem Titel „Kirchhoflieder“ zitiert Artmann natürlich Andreas Gryphius *Kirchhoffs-Gedancken* von 1657, die in der zweiten Edition von 1663 im Anhang Daniel von Czepkos *Red aus seinem Grabe* enthielt. Christiane Caemmerer hat den Bezug auf Gryphius nachgewiesen und das Aufgreifen der Metaphorik benannt. Obwohl Artmann formal anders vorgeht, ohne wörtliche Zitate auskommt, seien dennoch vergleichbare Texte entstanden, die wie bei Gryphius „die Bedrängung durch die imaginierte Todeserfahrung“ spüren ließen³. Darüber hinaus sind Referenzen in der Sprache erkennbar, die zeigen, wie der neue Text die Erinnerung an christliche Gehalte wachhält und gerade durch das vordergründig Unpassende der Zitatsprache das Staunen über den dargestellten Gegenstand aus heutiger Sicht ermöglicht.

1 Wenn nicht anders vermerkt, werden alle Gedichte zitiert nach: H. C. Artmann: *Auf Todt & Leben. Eine barocke Blütenlese*. Hrsg. v. Klaus G. Renner. Zürich 2003, S. 59-76. Hier S. 59.

2 Albrecht Schöne (Hrsg.): *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*. München 1968, S. 218.

3 Christiane Caemmerer: „Von den Epigrammata. H. C. Artmann und die Barockliteratur“. In: Christiane Caemmerer/Walter Delabar (Hrsg.): *„Ach Neigung zur Fülle...“: Zur Rezeption barocker Literatur im Nachkriegsdeutschland*. Würzburg 2001, 129-147, hier S. 144.

o tod du dunkler meister, so beginnt das erste Gedicht mit deutlicher Anspielung an Rilke und Celan. Sogleich folgen aber emblematische und mystische Vergleiche, wenn der Tod als „spinnenturm du spinne“ oder „punkt zum abgethronten leben“ aufgerufen wird. Sie assoziieren verbreitete Allegorien wie die Spinne, die aus der Rose Gift saugt oder das Bild vom „stüpfchin und kreiß“ (Punkt und Kreis), eine in der mystischen Literatur zentrale Vorstellung, welche die gleichzeitige Würde und Nichtigkeit des Menschen betraf.⁴ Im Stil von Fürbitten kehrt der Refrain „erhöre uns ... erhöre uns“ wieder, bevor der nächste Abschnitt mit dem Wunsch „verschone uns vor ...“ die Litanei ergänzt. Das zweite Lied *O mein rosenfarber mund / wie bist mir sehr erblasset* verdeutlicht den Blick des lyrischen Ich, das im Grab liegt und sich von der „zeit der schäfererei“ verabschiedet: „ich allein im weißen tuch / seh nimmer mond noch sterne.“⁵

Weniger verständlich wirkt heute der Untertitel „Absteigende Lieder“. Im Kontext des katholisch geprägten Umfelds, aus dem der 1921 geborene Autor stammt, wird er vielleicht besser nachvollziehbar.⁶ Gedacht ist an einen Glaubensartikel aus dem Apostolischen Bekenntnis, in dem es heißt, Christus sei „abgestiegen zu der Hölle“ (descendit ad inferos), ein Satz, der aus dem ersten Petrusbrief entnommen ist.⁷ Dieser Artikel über den Descensus Christi in der Phase zwischen Tod und Auferstehung ist in der katholischen Dogmatik der Moderne besonders stark umstritten wegen seiner extremen Offenheit für Deutungen. Mit der Hölle sei schlicht „der Abgrund der Einsamkeit des Menschen überhaupt“ gemeint, in dem die „Ausgesetztheit des Wesens gründet“, meint Ratzinger und beruft sich dabei auf Sartre.⁸ Und in der christlichen Kunst wird die Höllenfahrt als Triumphzug vorgestellt, also aus der Sicht der unmittelbar folgenden Überwindung des Todes.⁹ Die seelsorgliche Einschüchterung der Gläubigen durch das Schüren von Höllenvorstellungen und ihren Qualen darf man auch in der Sozialisation des jungen H. C. Artmann als wirksame Realität voraussetzen.¹⁰

Absteigend sind die Lieder also in diesem Sinne als ein Ausflug in die Hölle auf Erden gemeint und den von Text zu Text gleichsam musikalisch absteigenden Sequenzen korrespondieren daher eine Reihe von Gedichten über Kannibalismus, Massenmörder und den *Frauenzerstückler* bei Artmann, in denen er genüsslich deren Schandtaten vorführt. Gewissermaßen ein Blick in die wahre Hölle, die in den zeitgenössischen Auswüchsen des Bösen besteht. Aus dieser Gruppe nimmt Renner in seiner Auswahl nur das Gedicht *o bettelstab, o bettelstab* auf, in dem ein namenloses Ich die Insignie,

4 Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Louise Gnädinger. Stuttgart 1995, S. 326. Buch I 5, II 24, III 28, 148, IV 62, V 212.

5 Artmann: *Todt & Leben*, S. 59-60.

6 Michael Horowitz: *H. C. Artmann. Eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler*. Wien 2001, S. 31ff. und über den Wiener Vorort Breitensee S. 39ff.

7 *Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel*. Hrsg. v. Alfons Deissler und Anton Vögtle. Freiburg, Basel, Wien 1985, S. 1765 dort ein größerer Kommentar zu der Stelle 1 Petr 3, 19.

8 Joseph Ratzinger: *Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis*. München 1968, S. 246-248 und 250.

9 Wolfhart Pannenberg: *Das Glaubensbekenntnis ausgelegt und verantwortet vor den Fragen der Gegenwart. Gütersloh* 1972, S. 100f. Herbert Vorgrimler: *Geschichte der Hölle*. München 2., verb. Aufl. 1994, S. 354ff.

10 Ebd., S. 370-441.

das „harte Holz“, einfach nicht loswerden kann: Ein „krummer höllenhundling / bist du“. ¹¹ Dieses Ich redet, als säße es gerade in der Hölle und reproduziert damit eine Perspektive aus der frühneuzeitlichen konsolatorischen Literatur, in der am Glauben Verzweifelnde ihre schlimme Lage im Grab aus Gründen der Mahnung eindringlich beklagen. In Schefflers *Sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge*, dem Anhang zum *Cherubinischen Wandersmann*, heißt es im Abschnitt über „Die ewigen Peinen der Verdammten“ in der zehnten Strophe: „Die Hunde, die darinnen sein, / (Ich meine die Verdammten) / Bindt Satan in Gebünder ein“. ¹² Wer am irdischen Leben hängt, so Angelus Silesius, bleibt ein „toter Hund der Höllen.“ ¹³

Unter den Titel der gesamten Gruppe der „absteigenden Lieder“ hat Artmann ein spanisches Motto gesetzt: „ya se comen ya se comen / por do mas había pecado“. ¹⁴ Es stammt aus dem *Romancero general*, den Agustín Durán herausgab, und findet sich in Cervantes *Don Quijote*. Im Kapitel 33 des zweiten Buches erläutert die Kammerfrau Dona Rodríguez die von Sancho Pansa eingeworfene Romanze vom König, der noch lebend in einer Grube von den Kröten, Schlangen und Eidechsen gefressen wird und dabei singt:

„Ach, sie fressen schon, sie fressen, / Womit am meisten ich gesündigt! – Und darum hat der Herr sehr recht, wenn er sagt, er wolle lieber ein Bauer als ein König sein, wenn er vom Gewürm gefressen werden soll.“ ¹⁵

Am Ende seiner „absteigenden“ Lieder erinnert Artmann in dem gerade zitierten Gedicht an diese Variante der Romanze, auf die Sancho Pansa in unnachahmlicher Weisheit anspielte: Lieber gut christlich mit „Bettelstab“ von der Erde bedeckt, als den Schlangen bei lebendigem Leibe zu königlichem Mahl vorgeworfen.

II Die Dichtergedichte. Sprache, Magie, Pose

Mit dem Untertitel „epigrammata auf die Dichter ihrer und unserer Zeit“ beginnt die zweite Abteilung. Als Dichter „unserer Zeit“ wählt er Byron und Neruda, als Poeten „ihrer Zeit“ schreibt er Gedichte auf Ronsard, Cervantes und Quirin Kuhlmann, womit Artmann die ihm wichtigsten Nationalliteraturen Frankreichs, Spaniens und des Alten Reiches benennt. Cervantes ist dabei nur indirekt erkennbar über biographische Details (Teilnahme an der Schlacht bei Lepanto, die Zeit als Sklave in Algier) und als „Dichter von persiles & segismunda“. ¹⁶ Bei Cervantes (Kriegsverletzung, Sklaverei) und Kuhlmann (Folter, Ketzertod) hebt er mit ihren zeitweise außergewöhnlich gewaltsam verlaufenen Lebensabschnitten die Exempla für besondere Leidensfähigkeit

¹¹ Artmann: *Todt & Leben*, S. 61. Zum Wiener Totenkult und der Morbidität vgl. Hilde Schmölder: *A schöne Leich. Der Wiener und sein Tod*. Wien 1980.

¹² Angelus Silesius: *Sämtliche poetische Werke in drei Bänden*. Hrsg. und eingeleitet von Hans Ludwig Held. München 1949-1952, hier Band 3. 1949, S. 249.

¹³ Ebd., S. 210. *Cherubinischer Wandersmann* im sechsten Buch Nr. 194.

¹⁴ H. C. Artmann: *Sämtliche Gedichte*. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors Hrsg. v. Klaus Reichert. Salzburg 2003, S. 443.

¹⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Vollständige Ausgabe in der Übersetzung von Ludwig Braunfels. München 1956, S. 805.

¹⁶ Artmann, *Todt & Leben*, S. 65.

von Dichtern hervor. Die Würdigung ihrer herausragenden Leistungen im Dienste der Kunst schießt natürlich durchaus selbstbewusst auf Anteilnahme für den modernen Lobredner.

Wichtiger sind jedoch auch hier formale und methodische Aspekte der Referenz. Artmann gestaltet die literarische Reihe der Dichtergedichte, die es immer gab, ver-suchsweise einmal anders durch die direkte Mimikry der Sprache und veröffentlicht das Ergebnis zuerst 1969 in der Zeitschrift *Literatur und Kritik* in Salzburg. Auf dem Höhepunkt eines politisierten und vom Engagement vereinnahmten Kulturbetriebs wirken solche Experimente nicht nur altertümlich und unpassend, sondern geradezu rückschrittlich. Im Kontext der Wiener Literaturszene und ihrer experimentellen Orientierung eröffnet die Sprache der Frühen Neuzeit allerdings einen willkommenen Zugriff. Die von Artmann intensiv studierten Volkssprachen der Frühen Neuzeit, insbesondere ihre immense Ausbeute an Sprichwörtern besonders in den romanischen und germanischen Sprachen wirkt wie eine ungeahnte, historisch informierte Erweiterung der Verfahren aus der experimentellen Literatur. Zu diesem Zweck plündert Artmann zahlreiche Lexika aller Epochen sowie die ihm in Wien breit zugängliche Literatur der Fazetien und Exempelaschriften, der Schwanksammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgelegt worden waren (Martinus Montanus, Valentin Schumann, Abraham a Sancta Clara, Aegidius Albertinus).¹⁷

Das alles war poetologisch im ersten Roman vorbereitet und von Artmann schon einmal ausdrücklich dargestellt worden. In seinem metafiktionalen Schelmenroman *Von denen Husaren* diskutiert der Erzähler „die grundzüge der *transponierten kannibalistik*.“ Als „Husar“ bezeichnet er denjenigen, der die „ars vestificandi“ besonders gut praktiziert, weshalb sein Antiheld auch Schneider (das war der Mädchenname seiner Mutter) wird, frei nach dem Motto: „Wer nicht brav plündern kann, / Der bleibt ein armer mann.“¹⁸ Der Bücherjäger und Geschichtensammler, der Texte zerlegt und zusammenflückt, befolgt systematisch seine Poetik des Plünderns gerade auch „Im Sprüchwörterladen“, wie er ein Kapitel überschreibt. Fremdheit und Alteritätserfahrungen setzen keine weiten Reisen voraus, es genügt ein Besuch in der universalen Bibliothek.

Von Beginn an dominieren Travestie, Pastiche und Stilmimetismus. Folgt man Artmanns Programm, bedeutet die Würdigung alter und zeitgenössischer Autoren in barocker Sprache jedoch nicht bloß eine Rettung vergangener Inhalte und Gehalte, also eine zeitenübergreifende Rettung, sondern die viel weitergehende An-verwandlung, das Herstellen einer Nähe zu den gefeierten Vorgängern durch das Sprachspiel. Die Plastizität der Sprache überträgt sich von der dargestellten auf die Persona des beschreibenden Dichters.¹⁹ Der Autor unternimmt Streifzüge durch untergegangene Sprachwelten, durchstöbert Grammatiken und Wörterbücher, wildert

¹⁷ Marcel Atze / Hermann Böhm (Hrsg.): „Wann ordnest Du Deine Bücher?“. *Die Bibliothek H. C. Artmann*. Wien 2006. Die Privatbibliothek ist in der Wien-Bibliothek auch online katalogisiert. Zur Theorie vgl. Heide Kunzelmann: „Die ‚Bibliothek H. C. Artmann‘ als posthumer Epitext“. In: Marc-Oliver Schuster (Hrsg.): *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg 2010, S. 227-254.

¹⁸ H. C. Artmann: *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*. Frankfurt am Main 1971, S. 13 und 21. Die Stellen in Artmann: *Todt & Leben*, S. 80 und 83f.

¹⁹ Christian Bauer: „Anleitung zum Diebstahl oder das Vergehen der Lektüren“. In: Erich Kleinschmidt/Wolfgang Schmitz (Hrsg.): *Sammeln und Lesen. Die Kölner H. C. Artmann-Sammlung Knapfer*. Köln 2006, S. 105.

in ungebräuchlichen und funktionslos gewordenen Gattungen, aber all das gestaltet der Autor zu einem Gegenentwurf unserer verwissenschaftlichten Personalitäts- und Wirklichkeitsauffassung. Artmanns Verbindung zur Realität kann man nur über sein Sprachverständnis erschließen und dann zutreffend als ein magisches Verhältnis beschreiben²⁰. Der nahtlose Übergang von barocker Sprache zu Themen unserer Zeit scheint darin genauso möglich zu sein wie die Übernahme von Rollen und Posen aus der Vergangenheit. Aus und mit dem Textgewebe wirkt der Autor seine eigene Lebenstextur.

In der von Walter Höllerer verantworteten Essaysammlung *Ein Gedicht und sein Autor* von 1967 erklärte Artmann diesen eigenartigen Vorgang beim schreibenden Umgang mit Wörtern:

Ich habe Vorstellungen und setze sie ein. Dieser Einsatz entfremdet mir in gewisser Weise meine privaten Vorstellungen: 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, sie besitzen Augen, Facettenaugen wie Käfer und schauen sich unaufhörlich und aus allen Winkeln an. Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett; ich fühle, wie lang eine Zeile zu sein hat und wie die Strophe ausgehen muß.²¹

In dieser der Sprache zugewiesenen und von ihr eigenverantwortlich organisierten „Choreographie der Worte“, bei der ihr Schreiber die Dinge nur noch in Szene setzen muss, ereignet sich korrelativ die Übertragung schreibender Subjektivität von einem Autor zum andern. Wenn Quirin Kuhlmann als „alchemist der wort“²² gefeiert wird, der „wie der foenix vogel“ aus Glut und Asche aufsteigt, ist auch der poetische Akt seines späten Nachfahren gemeint. Buchstäblich unter seiner Hand schmilzt die Kraft der Sprache die eigene Schreibweise in der Nachbildung einer fremden um.

Die magnetische Appropriation der Worte treibt Artmann weiter bis in die ansatz- und distanzlose Aneignung von Posen. Ein privates Foto zeigt ihn mit Allongeperücke und Gewand als „Artmann XIV.“ Das Porträt ähnelt durchaus den Darstellungen der Barockpoeten. Starrer Ausdruck, würdevolle Gebärde und künstliche Handhaltung wirken wie bei einer Vignette aus dem 17. Jahrhundert.²³ Der Auftritt vor gedachtem Publikum gehörte zu seinem poetischen Lebensstil und in privatem Ambiente kultivierte er Boudoir- und Todesszenen oder beteiligte sich als adlig gekleideter Schlossherr an der Dorfkirmes.²⁴ Rollenspiele und Maskeraden verstand er als irreduziblen Teil seiner poetischen Tätigkeit. Ein Gedicht und seine Aufführung werden als ein und dasselbe

20 Annette Brüggemann: „H. C. Artmann – Poet auf dem fliegenden Teppich“. In: Erich Kleinschmidt/Wolfgang Schmitz (Hrsg.): *Sammeln und Lesen. Die Kölner H. C. Artmann-Sammlung Knapfer*. Köln 2006, S. 82.

21 Artmann: *Best of*, S. 375f.

22 Artmann: *Todt & Leben*, S. 66.

23 Abb. bei Johannes Birgfeld: „'... ein ganz klein wenig zu sehr ins Antiquierende'. Arno Holz, H. C. Artmann, ein drohender Besuch beim Setzer und die Kunst der Nachahmung des Barock“. In: Marcel Atze / Hermann Böhm (Hrsg.): *„Wann ordnest Du Deine Bücher?“ Die Bibliothek H. C. Artmann*. Wien 2006, S. 159. Birgfeld erklärt die Umstände, die 1959 zur Verweigerung einer kompletten „Attrappe Barockbuch“ durch den Verlag geführt haben. Artmann wollte auf dem Umschlag einen fliegenden und zugleich sich selbst beobachtenden Husaren dargestellt sehen. Und im Film (1967) bei Ferry Radax: H. C. Artmann. In: *Sonne halt! Diverse Filme*. Wien 2007. Darin verwandelt sich Artmann in mehrere Gestalten seiner Texte.

24 Sebastian Kiefer: „Poetische Entleerung, romantische Fehlschlüsse: H. C. Artmann und die Geburt der österreichischen Avantgarde aus dem Geiste der nachgespielten Romantik“. In: Alexandra Millner / Marc-Oliver Schuster (Hrsg.): *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. Weiteres zu H. C. Artmann*. Würzburg 2018, S. 177.

dargebracht. Solche „Poetisierung des Lebens“, wie Sebastian Kiefer sagt, und das ständige Bemühen um die Pointe, überhaupt die Idee vom Leben als Kunstwerk und der Durchformung des Alltags mit Poesie sind bekanntlich moderne Erscheinungen und seit dem 19. Jahrhundert vielfach belegt.²⁵

Die Verkleidungskunst und Imitationslust reicht dementsprechend bis in die biographische Legende hinein, wie sie auch der gnomische autobiographische Eintrag auf der ersten Seite des Büchleins von 2003 insinuiert. Artmann will, so die kurze Tagebuchnotiz, an einem „23. September [...] vor drei Jahren um diese Zeit“ in „St. Georgen am Adersee gewest“ sein und dort in einem Gasthaus „schweinsbraten mit krautsalat und knödeln gespeist“, sowie „fast Johann Beer angetroffen“ haben. Er selber behauptet, aus (dem fiktiven) St. Achatz am Walde gebürtig zu sein. Das alles gehört zur literarischen Travestie, denn Beer stammte aus St. Georg am Attersee und sein Vater war Gastwirt.²⁶ Dass der Text Nebensächliches ausführlich darstellt, entspricht bekannten Tagebucheinträgen aus der Frühen Neuzeit wie denen von Beer, und dass der kleine Eintrag ohne konkrete Jahresangabe auskommt, belegt die Absicht, ihre jeden Zeitenwandel überdauernde Bedeutung in Erinnerung zu halten.

In dem *Zettelkasten für ein Nachwort zu H.C.* notiert er unter dem Stichwort „Leistungen“ als erste: „daß man aus der Haut fahren *kann*, und zwar *in* jede beliebige andere *hinein*.“²⁷ Und der „poetische Act“, man beachte die Wortwahl, die auf das Drama hindeutet, ist „die Pose in ihrer edelsten Form, frei von jeder Eitelkeit und voll heiterer Demut“.²⁸ Auch wenn der Behauptung nicht gänzlich zu trauen ist, die mitschwingende Selbstrelativierung im Angesicht einer großen Tradition wirkt glaubhaft. Auch das ist Teil der Stilisierung des Künstlers, der aus seinem Namen einmal mehr die ihm auferlegte Verpflichtung ableitet. Der Hang zur Magie der Worte scheint ihm mit seinem Familiennamen in die Wiege gelegt und trägt wahrhaft barocke Züge.

Den eigenen Namen erhebt er zur Rolle, so dass er im literarischen Text den aus Kunst verfertigten Menschen seinen „Artmann“ nennen kann, wenn er die Maske und zugleich sich selber meint. Wie er im Roman den Husaren in einer Anmerkung mit dem „Hieronymo Caspar Laertes de Artmano“ identifiziert, so sagt er im 18. Epigramm voll Zuversicht: „ein *welcker myrthenkrantz* steht nicht dem artman an / als eine starcke traur / noch lang nicht ist kein herbst / [...] drumb greiff den grünen zweig eh du dich selbst entfärbst ...“²⁹ Die eigentümliche Anspielung, welche vom Familiennamen ausgeht, seine gleichsam private sprachmagische Vorgabe, nutzt Artmann für den poetischen Effekt. Das literarische Programm bestimmt die Person, nicht umgekehrt. Je konsequenter ihr Schreiben in den überlieferten Sprachen aufgeht, umso klarer tritt ihr Kunstcharakter hervor, den ihr Träger als das Eigentliche seiner Arbeit und seines Lebens begreift. Denn mit jeder Lektüre und mit jedem Zitat bildet sich die Identität des Schreibers neu. Wir sprechen den Vorgang meistens unüberlegt aus. Aber hier wird er sehr deutlich zelebriert: In ganz wörtlichem Sinn verändert diesen Autor jede Lektüre, sie krepelt sein Leben vollständig um, richtet es anders aus.

25 Ebd., S. 179-182.

26 Artmann: *Todt & Leben*, S. 4.

27 Artmann: *Best of*, S. 387.

28 Ebd., S. 363.

29 Artmann: *Todt & Leben*, S. 79 und 74 (der Abschnitt aus dem Roman folgt dort den Epigrammen). Im Roman Artmann: *Husaren*, S. 12 und 150.

Das Hineinschlüpfen in jede beliebige fremde Biographie verabschiedet nicht bloß das sture Identitätsprinzip, wie man mit poststrukturalistischen Theoremen formuliert hat³⁰, sondern zeigt einen Autor, der wie kein anderer auf die Kraft der Sprache vertraut und ganz aus ihr heraus arbeitet. Damit vervielfältigt er mit jedem Text das Grundprinzip der Literatur: Sie muss immer die ungewohnte Sprache suchen, weil sie anders nicht hervorsteht, aber Sprache besteht aus immer schon einmal gebrauchter Sprache. Texte bestehen aus Posen und Stilisierung wie das Leben im Alltag die Basis darstellt für Masken und Rollen. Und die nimmt Artmann als Spielfeld für die Verlängerung seiner Poesie.

III Das Gattungszitat. Vanitas und Schäferliteratur

Den Niederschlag dieses Konzepts finden wir im Gattungszitat. Den dritten Abschnitt der Auswahl bilden die 25 Epigramme über *Vergänglichkeit & Auferstehung der Schäfferey* aus dem ersten Roman. Dieser Teil bietet „Poesien teils tödtlich- / teils schäfferischen Inhalts“ im Alexandriner wiederum von „Hieronymo Caspar Laertes Artmano“. Sie gehen zurück auf Quirinus Kuhlmanns *Unsterbliche Sterblichkeit Oder Hundert Spil-ersinnliche Virzeitlige Grabe-schriffthen* von 1671.³¹ Der schmale Band brachte neben den einhundert Epitaphien auf Geistesgrößen der Vergangenheit auch „Schertz-Gräber“, achtzehn Gedichte in der Tradition der satirischen Enkomien, mit Texten auf das Grab einer Ameise, einer Spinne oder eines Frosches. Artmanns Nr. XI „auff eins todten Schäffers faun- und nympfen-Traum“ entspricht ein Epitaph auf das Grab eines Hirten bei Kuhlmann. Dessen Lob des Paracelsus liefert Artmann den Vergleich für sein vierzehntes Gedicht und Kuhlmanns letztes auf das „Grab Momus“ wird Artmanns Scherzgedicht Nr. XVI herausfordern. Er widmet es der „societé derer momis & zoillis alß ein ander Sodom & Gomorrh“³² und erklärt allen Kritikern, er lasse solch „schnödes pack zurück in geyers clau...“³³ Die personifizierte Tadelsucht wird damit, ganz der Gattungstradition bei Kuhlmann folgend, schon vorab erledigt.

Auf einige namhafte Unterschiede wies Caemmerer hin: Bei Artmann gibt es keine Individualisierung in Einzeltode, sondern er spricht jeweils einen neuen Bild- und Erlebnisraum des Menschen an. Und er schafft einen kompletten Zyklus („Tod alß ...“ und „Leben alß ...“), wobei die Texte durchgängig drei Punkte am Ende aufweisen und die dadurch angezeigte Überleitung zum folgenden Epigramm als gewolltes Prinzip hervortritt. Damit finden wir bei Artmann keine Heilserwartung mehr, sondern nur den Zirkel der Unentrinnbarkeit, einen tödlichen, gleichsam unaufhörlich bewegten Kreislauf.³⁴ Noch deutlicher rekurriert Artmann gleich zwei Mal „auff das Heidenthumb“. Er ruft es aus dem Grab hervor und bittet es, Faun und Nympe „auff unsre bastion aus blut & fröhlichkeit“ zu schicken.³⁵ Der Titel des Zyklus, in dem von

30 Dominik Pass: „Poesie als Weltanschauung. Zur Poetologie H. C. Artmanns“. In: Erich Kleinschmidt/Wolfgang Schmitz (Hrsg.): *Sammeln und Lesen. Die Kölner H. C. Artmann-Sammlung Knupfer*. Köln 2006, S. 174.

31 Online zugänglich in der digitalen Sammlung der Universitätsbibliothek Halle. Diesen Titel hatte Artmann in der Wiener Bibliothek ausgeliehen.

32 Artmann: *Todt & Leben*, S. 71 und 73.

33 Ebd., S. 73.

34 Caemmerer: „Von den Epigrammata“, S. 134-136.

35 Artmann, *Todt & Leben*, S. 73.

einer Auferstehung die Rede ist, bezieht sich also nicht auf Christus, sondern mit Recht auf die Gattungsreaktivierung. Ihn fasziniert die Gattung, weil sie ganz offen mit Masken und Posen umgeht. Schon bei seinen Barocklektüren konnte Artmann die Verbindung der „Vanitas“ mit der Schäferliteratur studieren und er lässt in der Restitution beide ineinander aufgehen. Im Kontext des Gattungszitats müsste man diese Epigramme als satirische begreifen, die den Leser vor einer Fehleinschätzung seiner Lage warnen wollen. Aus der Sicht des modernen Lesers ist es dann auch nicht mehr zu entscheiden, ob die Thematisierung des Heidentums über das Gattungsmodell hinauswirkt oder von ihm einbegriffen wird.

Ganz ähnlich steht es um die Sprachmimikry. John J. White untersuchte die linguistischen Kunstgriffe bei den Epigrammen, das selektive Barockregister und bescheinigte Artmann ein „begrenzt Repertoire“.³⁶ Er nennt die Verdoppelung von Konsonanten, die archaische Schreibung von Nomina und Verben, die vielen nur im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Fremdwörter, die Konjunktionen, die Interpunktion, mythologische Namen sowie den teilweise gewählten Frakturdruck. Allerdings ergibt diese Liste der sprachlichen Auffälligkeiten eine so beträchtliche Zahl, dass man doch eine intensive Imitation der Sprache des Barock konstatieren darf. Wenn nicht ein derart tiefgreifendes Verständnis bei Artmann, dass dem Autor die Mimikry der untergegangenen Sprache sehr leicht fiel. Das geht so weit, dass er ohne zu zitieren in barocker Sprache schreiben kann. Es hängt nicht am Detail, sondern am poetologischen Verständnis.

Aber es bleibt die Irritation: Bedenkenlos bedient sich Artmann, gesteuert über die Sprache und ihre Bilder, bei der Mystik. Die „mors mystica“, der vielgestaltige Tod schon zu Lebzeiten oder die Schieß- und Schützenmetaphorik greift er wegen ihrer sprachlichen Valenz auf. Die Nr. XII ist überschrieben:

„auff das Leben alß einen mannhafften bomben-Werffer
ich will zum lorbeerhain anstatt zur *catacombe* /
ach lentze / tief in dich werff ich dir itzt mein hertz /
ach dunckle berg & thal / mein blut spritzt morgenwärts/
es birst die schattennacht vor dieser starcken *bombe*...“³⁷

Nun ist zwar ein Werk der Technikgeschichte überliefert mit dem Titel *Die Kunst Bomben zu werffen* und das Wort damit zeitgenössisch in der heutigen Bedeutung nachgewiesen.³⁸ Aber der Zusammenhang legt eine andere Deutung nahe, die auf die sprachliche Kreativität des Autors zurückgeht. Artmann schafft nämlich einen neuartigen phraseologischen Gebrauch mit der Einbindung des Wortes in die mystische Schießmetaphorik. An dem verwendeten Bild vom Herzen als Schießgerät begeisterte sich Angelus Silesius.³⁹ Gott lenke den Schuss durch den Menschen auf sich selbst, so sieht es Scheffler. Derartige Bilder dienten der mystischen Theologie dazu, die

36 John J. White: „Hans Carl Artmann und die europäische Literatur des 17. Jahrhunderts“. In: Marc-Oliver Schuster (Hrsg.): *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg 2010, S. 79.

37 Artmann: *Todt & Leben*, S. 72.

38 François Blondel: *Die Kunst Bomben zu werffen, Das ist: Neu-ausgefundene Art die weiten und Höhen der Würffe und Bogen-Schüsse nach allerhand Elevationen der Stücke oder Böller zu finden*. Nürnberg 1686. Deutsche Übersetzung von *L'art de jeter les bombes*. (online SLUB Dresden) Das Wort „Bombe“ taucht erst 1616 im Deutschen auf.

39 Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Louise Gnädinger. Stuttgart 1995, S. 269f. Im Buch 6 die Nummern 152-155.

Grenzen der rein am Verstand orientierten Betrachtung aller Dinge sichtbar und die Erhabenheit Gottes erfahrbar zu machen. Die exaltierte Bildlichkeit will die Unsagbarkeit einer mystischen Wirklichkeit darstellen.⁴⁰ Artmann hingegen kontaminiert das Bildfeld mit dem paganen Naturthema, er ersetzt Gott durch den „Lenz“ und nimmt ihm damit die allegorische Spitze. Das „morgenwärts“ (Orient) als Richtungsangabe für das himmlische Jerusalem nimmt nur derjenige wahr, dem die barocke Tradition vertraut ist. Im neuen Text ist der mehrfache Sinn der Bilderrede verdunkelt, bestenfalls dem Kenner der Signaturenlehre erinnerlich und übrig bleibt die seltsame, starke und ausgesprochen fremde, bei einer Lektüre ohne allegorischen Subtext sogar missverständliche Metapher.

Davon betroffen ist natürlich auch die ehemalige Funktion der „vanitas“-Literatur. In der barocken Konsolatorik schreitet die Darstellung „vom Leben über den Tod zum wahren Leben“ voran, weil sie den Trost im und durch den Glauben beim Leser erwecken will. Artmanns Perspektivierung aus moderner Sicht restituiert zwar den barocken Gedanken von der Auferstehung, dem Leben „danach“, aber natürlich ohne christlichen Glauben. Seine Formel „Auf Todt & Leben“ sieht nur noch in ihrer orthographischen Anlehnung an das 17. Jahrhundert so aus, als würde sie nahtlos an Glaubenstatsachen anknüpfen. Und wie im Barock führt sie das Leben erst nach dem Tod auf. Als gäbe es da vielleicht etwas nach dem Tode. Und doch transportiert sie einen Rest an Nachdenklichkeit. Tatsächlich feiert der Autor das diesseitige Leben und was den Rest angeht, bleibt die Vermutung offen. Frei nach dem Motto: Lässt sich der Glaube nicht retten, so doch der von der Literatur gespendete Trost?

IV Literatur der doppelten Stimme: Poetik des Epigonalen

Die Ambivalenz beim Gattungszitat, die Unentscheidbarkeit zwischen Scherz und Ernst beim Bezug auf die „vanitas“ – Dichtung in der Gattungsreaktivierung legt es offen: Mehr an Vergegenwärtigung ist nicht vorstellbar. Weiter als bis zur umfassenden Mimikry barocker Sprache, bis zur Simulation von Stilen und Tönen kann man nicht gehen. Artmanns Ästhetik des erfundenen Zitats kann sich bedenkenlos einem selbstorganisierten Sprechen überlassen, eben aus der intimen Kenntnis der Baugesetze einer Sprache heraus, ihrer Lautlehre und Morphologie, Grammatik und Syntax samt ihrer historischen Entwicklung. Die Literatur der doppelten Stimme, bestehend aus einer alten und der neuen, die aufeinander angewiesen sind und wechselseitig auseinander hervorgehen, lässt eine Unterscheidung von Zitat und authentischer Rede nicht mehr zu. Ganz gleich auf welche Epoche der Autor zurückgreift: Der daraus hervorleuchtende Anspielungsreichtum vereint und verwandelt alle bekannten Tendenzen eines Zeitalters.

Das gegenwärtige Barockgedicht – die *contradictio in adjecto* sei erlaubt – kann jedoch nur ansatzweise gelingen. Literatur ist immer zeitabhängig, ihre Sprache, vor allem die Semantik an das jeweils gemeinsam Geteilte gebunden und durch die epochale Differenz geschieden. Immer wieder sind jüngere Autoren fasziniert von den

⁴⁰ Ebd., zur Schießmetaphorik S. 396ff., zur mystischen Sprache allgemein S. 402-414.

alten Texten und suchen nach Möglichkeiten eines dauerhaft gültigen Ausdrucks. So ist die scheinbare Zeitlosigkeit der Referenz eine treue Begleiterscheinung der modernen Literatur geworden, gewissermaßen ihre Kehrseite, und markiert eben darin unerbittlich ihre Hinfälligkeit.

Die spezifische Medialität des herstellenden Geistes bringt es mit sich, dass ein direkter Zugriff auf seine Tätigkeit nicht möglich ist. Was sich dort vollzieht, lässt sich kaum steuern. Grundsätzlich unterstellen die Autoren jedoch die Möglichkeit einer umfassenden Vergegenwärtigung von Vergangenen in der Literatur. Das poetische Ich scheint beliebig empfänglich zu sein für Erfahrungen aus allen Zeiten und über alle Zeitferne hinweg – umstandslos und ohne Distanz. In definitorischer Klarheit hat Durs Grünbein davon gesprochen:

Omnitemporalität ist das Wesen der Poesie – dieses besondere Bewusstsein für das Ineinanderverbundene aller Zeitformen. [...] auf allen Ebenen herrscht diese Simultanität, in den Landschaften, in den Sprachen und auch in den Dingen. Mir scheint, Dichtung ist geradezu die Kunst, die Gleichzeitigkeit des zeitlich Beziehungslosen wachzuhalten.⁴¹

Ob Paul Valéry die „Eroberung der Allgegenwärtigkeit“ am Werk sieht oder Hugo von Hofmannsthal eine „planetarische Kontemporaneität“ konstatiert, immer wieder erklingt der emphatische Ruf nach einer Wiederkehr der historisch versierten Poetik.⁴²

Artmanns Begeisterung für die Poetik des Epigonalen entzündet sich an Beobachtungen während der Lektüre. Als er zum ersten Mal im *Iter Lapponicum* blättert, dem lappländischen Tagebuch des Carl von Linné, provoziert ihn die Diaripoesie mit „ihrer leuchtenden Faktizität“. Nicht die „Listen von Mineralien und Holzarten, von Kochrezepten und Interieurs“ allein beeindruckt ihn, sondern die Poesie in ihrer sprachlichen Zusammenfügung: „und alles in der wertfreien Gleichzeitigkeit des Daseins.“⁴³ Nicht die Rationalität der Darstellung, nicht die Fakten und wissenschaftlichen Kategorisierungen samt ihren Irrtümern sind interessant, sondern allein die sprachliche Gestalt, die künstlerische Gestaltung des Textes. Der Anachronismus wird hier zum Prinzip erhoben, als Devise gilt nur noch der poetische Wert des sprachlich hervorstehenden Details. Das Neue verliert an Wert, das Alte relativiert ihn und drängt wieder ans Licht. Kein Wunder, dass diesem wilden Leser ständig etwas begegnet, was er kennt: „Das freut mich überaus, denn hierin sehe ich wieder einen herrlichen Beweis für Don Quixote.“⁴⁴

Das Kunstwerk legt Zeugnis ab von der plötzlichen Emergenz des Bewusstseins. Im menschlichen Gemüt ist alles verknüpft und eines erinnert an alles. Beim Thema des Sterbens liegt das wahrscheinlich noch näher als sonst. Artmann verschleift die Differenz von Vorstellung, Deutung und Sprachlogik und benennt Gegenstände aus unterschiedenen Kategorien im selben Atemzug. Deshalb lässt er sich von der Sprachartistik leiten. Deshalb stellt er das alle betreffende Problem des Todes in einer überraschenden Sprache dar, denn er braucht strahlende Momentaufnahmen, die er sich vom Glanz einer ungebräuchlich gewordenen Ausdrucksform ausleihen kann.

41 Durs Grünbein *im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*. Köln 2001, S. 18.

42 Markus Fauser: „Wirkliche Gegenwärtigkeit“. Präsenzerfahrungen der Frühen Neuzeit in der Lyrik von Enzensberger, Grünbein und Wagner“. In: Nordverbund Germanistik (Hrsg.): *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern, Berlin 2011, S. 15-32.

43 Artmann: *Best of*, S. 373.

44 Ebd., S. 218.

Die alte, von niemandem mehr benutzte Schreibweise, beleuchtet den Gegenstand grell.

Insofern wiederholt auch Artmann die Ambivalenz jeder Vergegenwärtigung. Einerseits gibt diese Präsenzerfahrung vor, ganz neu zu sein, andererseits gründet sie in dem Wissen, nur aus der Vorkenntnis des Vergangenen heraus existieren zu können. Der unvermittelte Zugang zur Vergangenheit ist verstellt. Mit einigem Recht hat Sebastian Kiefer im Falle Artmanns von „nachgespielter Romantik“ gesprochen. Auch hier schiebt sich die Vorstellung von einer Riesen-Größe der Vergangenheit vor eine entleerte Gegenwart, die dahinter notwendig zurück bleiben muss. In neuerer Zeit hat das Raoul Schrott in seinem Gedichtband *Tropen* wieder thematisiert. Im Abschnitt „Fallhöhen“ behandelt er die Naturwissenschaft mit Gedichten auf Galilei und Newton, doch überall dominieren die Verlustmeldungen in Sachen Erhabenheit beim angestrebten Vergleich mit der eigenen Lebenszeit. Eine solche, wie Raoul Schrott das nennt, „Ästhetik des Ersten Mals“⁴⁵ ist selbst schon eine Folge des unterstellten und beklagten Verlusts. Jede Gewohnheit nutzt die Dinge ab und deshalb müssen die Sujets immer noch großartiger und beeindruckender gemacht werden, bevor sie dasselbe Schicksal ereilt. Von der Feier des Sublimen und Unerreichbaren bleiben nur Figuren der Sublimierung.

Dieser beinahe schwindelerregende Höhenkult folgt seit der Romantik einem reproduzierbaren Programm der Archaisierung. Das Dichten in untergegangenen Sprachen begegnet uns spätestens seit Ludwig Tieck (in altdieser Schreibung: „Ludewig“). Er hatte in seinem Essay über *Die altdieser Minnelieder* von 1803 den Gedanken von der Einheit der Poesie über die Zeitalter hinweg festgehalten. Die „Seele des Gedichtes“ schwebt wie in einem „durchsichtigen Körper“. Und den erschaffte eben allein der „Widerhall“ der archaisierenden Sprache.⁴⁶ Tieck erkannte die Poesie selbst zum handelnden Subjekt – ganz wie Artmann vom Herstellen einer an Reminiszenzen reichen Poesie redet, die sich ihres ehemaligen Geistes erinnert. Artmanns These von der magnetischen Anziehung der Worte und ihrer eigenmächtigen Lenkung des schreibenden Autors ist dem romantischen Denken verhaftet.

Um 1800 war das ästhetische Bewusstsein für die Vorzüge der Epigonalität entstanden. Demnach ist die Sprache nicht nur das einzige Medium der Poesie, sondern stellt in ihrer absoluten Geltung den Universalgeist der Künste dar. In seinen Vorlesungen feierte August Wilhelm Schlegel deshalb die grenzenlose Bildsamkeit der Sprache, die in der Poesie ein „schon Gebildetes wieder bildet“. Sie garantiert die spezifische Leistung der Kunst, eben in dieser „Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich selbst durch immer höhere potenzierte Reflexionen.“⁴⁷ Der moderne Epigone oder der zeitgenössische Artmann, wenn man seinem Wortspiel folgen will, überblickt die Gesamtheit der Mittel und Organe und nutzt die historisch vorgefundene Varianz des Ausdrucks. Dass die Stilisierung bis in die biographisch zur Legende geformte Pose gehen kann, kommt in unserem Falle hinzu.

⁴⁵ Raoul Schrott: *Tropen. Über das Erhabene*. München, Wien 1998, S. 211.

⁴⁶ Ludwig Tieck: *Ausgewählte kritische Schriften*. Mit einer Einleitung hrsg. v. Ernst Ribbat. Tübingen 1975, S. 51. Ingrid Leitner: *Sprachliche Archaisierung. Historisch-typologische Untersuchungen zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1978.

⁴⁷ August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. v. Edgar Lohner. Bd. II. Stuttgart 1963, S. 226.

Artmanns Ansatz zeigt, worin die Poetik des Epigonalen begründet ist. Das ständige Umbilden der Sprache und Zusammenstellen von Wendungen, das Ausprobieren von Wortkonstellationen, das assoziative Sprachspiel erzeugt erst die Präsenz einer Vergangenheit, die sich als ein neuer imaginärer Raum über dem verschwunden Glaubten aufbaut.⁴⁸ Er nutzt die bildliche und klangliche Qualität der älteren Sprachstufe, unterlegt ihr eine neue Choreographie und erprobt eine andersartige, so noch nicht realisierte Schreibweise. Er bleibt der Semantisierbarkeit treu und lenkt die Vorstellungen des Lesers doch in ganz ungewohnte Bahnen. Damit hebt er die Sprache als Ereignis hervor.⁴⁹ Der Text gewinnt eine Präsenzqualität, der sich der Leser mit Gewinn aussetzen kann. Allein das wirkt als Einspruch gegen die vorherrschende unreflektierte Sprachverwendung.

Mit dem kleinen Bändchen aus dem Jahr 2003 hat sein Herausgeber auf das von Artmann bereits Erreichte noch einmal aufmerksam gemacht und allen an einer Wiederbelebung untergegangener Sprachstufen interessierten Autoren dies Vermächtnis aus jüngerer Zeit nahegelegt. Artmanns Kunst der reflektierten Stilisierung mittels einer doppelten Stimme imaginiert den Bezug auf das 17. Jahrhundert. Die inhärente Medialität der Sprache, ihr ungewohnter Klang wie ihr orthographisches Erscheinungsbild, formiert auch die thematische Konvergenz und ermöglicht eine überraschende Expressivität, die den Selbstentwurf eines in seiner Gegenwärtigkeit verhafteten Subjekts unterlaufen, seine scheinbar sichere Position gekonnt in Frage stellen möchte.

48 Kiefer: „Poetische Entleerung, romantische Kurzschlüsse“, S. 193ff.

49 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. München 2000, S. 204ff.

