universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ästhetik des Schwebens“ in H. C. Artmanns
Allerleirausch- neue schöne Kinderreime (1965-1967)

Verfasserin

Danae Pifeas

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 190 333 299
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Psychologie und Philosophie
Betreuer:	Doz. Dr. Mag. Ernst Seibert

Danksagung

Mein herzlicher Dank für die vielen Anregungen und die Betreuung dieser Arbeit gilt Herrn Doz. Dr. Mag. Ernst Seibert. Wertvolle Ratschläge erhielt ich außerdem von Marc- Oliver Schuster, Mag. PhD. Mein Dank für persönliche Einsichten in H. C. Artmanns Leben und Werk richtet sich an Emily Artmann, die bereitwillig weiterhalf. Für die Beantwortung von Fragen zur Illustration der Allerleirausch-*Reime möchte ich mich bei Linda Wolfsgruber bedanken.*

Besonders dankbar bin ich für die geduldige Unterstützung meiner Eltern Michaela und Kostas Pifeas sowie für das zur Seite stehen von Markus Pomper und Veronika Plichta während des Arbeitsprozesses.

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort 6

2 Einleitung 8

3 Bestandsaufnahme der äußeren Signale - Präsentation und Wahrnehmung von „Allerleirausch“ 11

3.1 „Allerleirausch“ in der öffentlichen Wahrnehmung 11

3.2 Überblick der veröffentlichten Versionen von „Allerleirausch“ 20

3.3 Tabellarische Übersicht der „Allerleirausch“- Publikationen 23

3.4 Paratextuelle Signale in „Allerleirausch“ (1968 und 1999) 25

3.5 Linda Wolfsgrubers Illustration von „Allerleirausch“ 31

4 Bestandsaufnahme der Signale in den Texten von „Allerleirausch“ 36

4.1 „Allerleirausch“ in der Tradition deutschsprachiger Kinderlyrik um 1970 36

4.2 „Allerleirausch“ und (post-)moderne Kinderlyrik 44

5 Zusammenfassung der Bestandsaufnahme der äußeren Signale und der Signale in den Texten von „Allerleirausch“ 49

6 Alogik und Sprachspiel als Grundtendenzen in H. C. Artmanns Werk 50

6.1 Versuch einer poetologischen Zuordnung 50

6.2 H. C. Artmanns Alogik 55

6.3 Die „alogische Geste“ in H. C. Artmanns „acht-punkte-proklamation des poetischen actes“ (1953) 59

6.4 Die Entgrenzung von Dichtung und Realität in Zusammenhang mit Artmanns romantischen Tendenzen in „Allerleirausch“ 67

6.5 H. C. Artmanns Beziehung zu formaler Logik und Ludwig Wittgensteins „Tractatus Logico-Philosophicus“ 69

6.6 H. C. Artmanns „Sprachspiele“ 76

6.6.1 Dekonstruktivistische Ansätze nach Jacques Derrida in H. C. Artmanns Poetik 79

6.6.2 Sprachspiele in der Kinderlyrik um 1970 83

6.6.3 Die sprachspielerische Parodie als Form der Intertextualität 87

7 Zusammenfassung zu Alogik und Sprachspiel als Grundtendenzen in Artmanns Werk 92

8 Schlussbemerkung 94

9 Abstract 96

Literaturverzeichnis 97

Abbildungsverzeichnis 106

Tabellenverzeichnis 107

Anhang A: Lebenslauf der Autorin 108

Anhang B: Textbeispiele aus „Allerleirausch“ (1999) 109

Anhang C: Bildliche Darstellungen zu „Allerleirausch“ 112

1 Vorwort

Das Thema dieser Arbeit entwickelte sich in Zusammenarbeit mit Doz. Dr. Mag. Ernst Seibert und konnte auch im Seminar *Entgrenzungen in der Literatur für Kinder und Jugendliche* aufgegriffen werden. Bei dieser Lehrveranstaltung wurden die Teilnehmenden in drei Gruppen unterteilt, deren Arbeit besonders von einer bestimmten Bibliothek mit kinder- und jugendliterarischem Schwerpunkt ausgehen sollte. Im vorliegenden Fall handelt es sich um die Bibliothek des Instituts für Jugendliteratur in der Mayerhofgasse 6 (1040 Wien) und dem Fokus auf H. C. Artmanns Textsammlung *Allerleirausch- neue schöne Kinderreime* (1965-67). Die Ergebnisse wurden in diese Diplomarbeit mit aufgenommen. Zu einem späteren Zeitpunkt, als diese Diplomarbeit bereits fortgeschritten war, bot sich durch Herrn Dr. Seibert die Möglichkeit für einen Beitrag mit dem Titel: *Entgrenzung bei H. C. Artmann und seiner Kinder- und Jugendliteratur* in der Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung *libri liberorum.*
Dank Herrn Marc-Oliver Schuster durfte ich zum 60. Jubiläum der *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* bei der *Internationalen H. C. Artmann Konferenz* (2013) referieren und den Vortrag in schriftlicher Form publizieren (H. C. Artmann und seine Kinderliteratur- Neue schöne Kinderreime?). Die erwähnten Arbeiten sind als Auszüge der Diplomarbeit zu sehen und wurden hinsichtlich der jeweiligen Anforderung gestaltet. Inhaltlich betreffen sie den ersten Teil der vorliegenden Arbeit und stellen auch Erweiterungen zu diesem dar.

Vor Beginn der Recherchen war mir *Allerleirausch* nicht geläufig, jedoch stellte sich die Auseinandersetzung als sehr vielfältig und anregend heraus. Je weiter die Untersuchungen und unterschiedlichen Annäherungsansätze fortschritten, desto deutlicher wurde ersichtlich, wie signifikant einzelne Passagen für die mediale Rezeption H. C. Artmanns abseits seiner Dialekt-Dichtung sind. Die Textsammlung *Med ana schwoarzn dintn* (1958) wurde zwar zu seiner ersten breitenwirksamen Veröffentlichung, dennoch findet sich etwa der Spruch *warte, warte noch een weilchen, bald kommt artmann auch zu dir* häufig in Zusammenhang mit seinem Künstlerportrait.

Der Erfolg der *Allerleirausch*-Reime zeigt sich, als sie bereits im Folgejahr der Erstveröffentlichung im Berliner Rainer Verlag ein zweites Mal aufgelegt werden, was auf eine positive Wahrnehmung durch die RezipientInnen hinweist. Auch im weiteren Verlauf wird diese Lyriksammlung in verschiedenen Formen und Auszügen publiziert; von der aktuellsten selbstständigen Version, die von Linda Wolfsgruber illustriert wurde (1999), bis hin zur 4. Auflage in Artmanns *Sämtliche Gedichte* (2011). Die farbige Bebilderung der Reime (1999) verstärkt ihre Nähe zur Kinderliteratur und unterstützt die These der Öffnung des Literaturbegriffes hinsichtlich neuer Inhalte und Formen seit dem Paradigmenwechsel um 1970. War Kindheit in der Nachkriegszeit noch als Schonraum vor Gewalt und Tod verstanden worden, wird nun dem Kind als mündigem Partner der Umgang mit problembehafteten Thematiken zugetraut, welche jedoch als „einfache Formen“[1] weniger komplex aufbereitet werden.

Neben diesem soziokulturellen Ansatz interessierten mich besonders die literaturwissenschaftlichen Herangehensweisen, mit deren Hilfe Artmanns Ästhetik, beschreibbar wird. Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zur Erschließung der umfangreichen Kunstfertigkeiten dieses Dichters, dessen Poetik noch viele weitere Forschungsfragen bietet.

[1] Vgl.: Lypp, Maria: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt am Main: dipa 1984.

2 Einleitung

Der Titel der Arbeit beinhaltet ein Zitat des mit H. C. Artmann befreundeten Literaturwissenschaftlers Klaus Reichert, der damit Artmanns Herangehensweise an Literatur charakterisiert: „Artmanns Ästhetik des Schwebens ist niemandem und nichts verpflichtet, außer sich selbst, sie folgt keinem Programm, gehört keiner Richtung an, folgt keiner Strömung, aber zugleich besteht sie aus lauter Kristallisationspunkten, in denen die poetischen Tendenzen des Zeitalters samt der modernen und postmodernen Verfügbarkeit über Traditionen und über eine mittlerweile global definierte Kultur sich schneiden.“[2]

Ziel ist das Herausstellen gerade dieser Schnittstellen anhand der Reime in *Allerleirausch* (1965-67) mit gattungsspezifischen Merkmalen der traditionellen, historisch tradierten beziehungsweise modernen Kinderlyrik der Gegenwart. Dabei wird keine eingrenzende Kategorisierung angestrebt, welche auch nicht im Sinne Artmanns wäre, sondern das Aufzeigen von Parallelen zu kinderlyrischen Formen, welche die Entgrenzung der Reime verdeutlichen. Die Reime haben keinen eindeutigen Adressaten, da sie eine Art Symbiose zwischen Kinder- und Allgemeinliteratur eingehen, deren Formen sich wechselseitig erweitern und annähern, sodass keine Trennlinie gezogen werden kann.

Um die erwähnten Kristallisationspunkte zu veranschaulichen, werden in dieser Arbeit die Signale in der medialen Öffentlichkeit (Wahrnehmung der Reime und ihre weitere Publizierungsformen) sowie Signale, die die Textgestaltung betreffen (äußere Gestaltung und Layout der Reime), bis zu Signalen in den Texten selbst betrachtet.
Bei der Frage, welche Leseweise Artmanns Reime unterstützen, sodass sich etwa Kinder durch deren eindimensionale Formen angesprochen fühlen, oder ob sie sich ausschließlich auf einer zweiten Ebene ironisierend an erwachsene LeserInnen richten, muss darauf verwiesen werden, dass auch beide Lesearten nebeneinanderstehend möglich sind und somit „Doppelsinnigkeit“ (nach Ewers, 2000) herrschen kann.

---

[2] Artmann, H. C.: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors herausgegeben von Klaus Reichert. 4. Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011. S.756.

Neben dem Herausstellen der verarbeiteten Strukturmerkmale der neueren und älteren Kinderlyrik wird der Frage nachgegangen, wie die Reime präsentiert werden, beziehungsweise ob sie in öffentlichen Medien tendenziell stärker als Kinderlyrik oder als Teil von Artmanns allgemeiner Poetik wahrgenommen werden. Somit beschäftigt sich der erste Abschnitt mit Aspekten des Zugangs an Kinder- und Jugendliteratur als „Metier“ nach Ernst Seibert (Seibert, 2008. S.14f, 24-28) und betrachtet daher die (zielgruppenorientierte) Produktion und Rezension der Gedichtsammlung. Hier erfolgt jedoch keine eindeutige Zuschreibung der Zielgruppe, sondern vielmehr werden die heterogenen Signale sichtbar gemacht, welche auch als „Mehrfachadressierung“ verstanden werden können.
Im folgenden Teil werden Form und Inhalte der Texte betrachtet, wobei hier ein Zugang über Kinderliteratur als „Genre“ (Seibert, 2008 S. 14f, 24-28), also als Literatur mit eigenem Formenbestand erfolgt, der in diesem Fall der modernen und traditionellen Kinderlyrik entspricht. Dies begründet sich auf deren Wechselwirkung und Entgrenzung zu Artmanns allgemeinliterarischem Werk und wird unter poetologischem Gesichtspunkt etwa des Formenwandels und der „Doppelsinnigkeit“ gesehen.

Die mehrdeutigen Adressierungssignale werden als Zeichen eines „Epitextes“ analysiert, also als Signale, die außerhalb des eigentlichen literarischen Werkes stehen, laut Ewers (2000, S.106) nach Gérard Genette. Darunter versteht man die Informationen, die begleitend zu einer Publikation ausgesendet werden, wobei hier Rezensionen und Stellungsnahmen zur Einschätzung der Reimsammlung herangezogen werden, welche die mediale Wahrnehmung verdeutlichen. Anschließend werden die paratextuellen Aspekte, also Signale, die die literarische Botschaft begleiten, aus der unmittelbaren Umgebung der Gedichte betrachtet, wobei zunächst die Publikationsformen gezeigt werden, um danach den „Peritext“ der 2. Auflage (1968) und der illustrierten Version von 1999 zu vergleichen. Unter „Peritext“ versteht Ewers (2000) nach Genette den paratextuellen Bereich, der unmittelbar an den Text angrenzt, wie etwa Titel, Vorwort, Nachwort, Buchgestaltung, Illustration und Schrifttype, beziehungsweise -größe.
Nachdem die äußere Erscheinung auf ihre adressatenbezogenen Signale hin untersucht worden ist, folgt die Betrachtung der Texte selbst. Diese werden im zweiten Teil der Arbeit im Kontext einiger Grundtendenzen in H. C. Artmanns Werk weiter analysiert.

Die Auszüge aus *Allerleirausch* im Anhang sollen H. C. Artmanns besondere Kunstfertigkeit zusätzlich zur theoretischen Untersuchung veranschaulichen, bei der er literarische Gestalten nicht bloß überträgt, sondern sie sich aneignet und daraus Eigenes kreiert.

Eine Einordnung in das metapoetologische Genre-Modell nach Seibert (2008) stellte sich als erweiterungsbedürftig heraus, wie auch im Unterpunkt 6.1. näher erläutert wird. Die vielfältigen Texte Artmanns werden dazu auf ihre realen/irrealen Inhalte hin, beziehungsweise ihre magischen/rationalen Formen untersucht. Das Modell erfuhr eine Ergänzung des „antilogozentrischen Schemas", das in Zusammenhang mit „Alogik" als wiederkehrender Grundzug in Artmanns Werk betrachtet wird. Darunter versteht man das Durchbrechen der logischen Struktur etwa auf inhaltlicher Ebene durch akausale Aneinanderreihung, absurde Schlüsse und Vermengen von Bildzusammenhängen, die in keiner logischen Abfolge gereiht sind. Sie folgen keiner falschen (unlogischen) Schlussfolgerung, sondern stehen mit ihrer „a-rationalen" Kombination außerhalb der Logik und sind somit alogisch.[3]
Als weitere Herangehensweise zur Erschließung der Grundtendenzen in Artmanns Ästhetik wird die nonverbale Ebene in Zusammenhang mit der von ihm geforderten „alogischen Geste" beschrieben.
Daran anschließend folgen Untersuchungen zu seinem romantischen Zugang und seinen Sprachspielen. Diese werden sowohl als kinderlyrische Formen als auch hinsichtlich Ludwig Wittgensteins Begriff des „Sprachspiels" erarbeitet. Um den Umgang des Dichters mit Bedeutung und Begriffen zu veranschaulichen wird im Anschluss auf dekonstruktivistische Praktiken eingegangen. Die Ergebnisse werden am Ende der beiden Teile zusammengefasst, wobei die Schlussbemerkung den Block zur Bestandsaufnahme der äußeren und textuellen Signale mit dem Block zu Alogik und Sprachspielen als Übersicht vereint.

[3] Vgl.: Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Logik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.30ff.

3 Bestandsaufnahme der äußeren Signale - Präsentation und Wahrnehmung von „Allerleirausch“

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, soll hier veranschaulicht werden, wie die Reime bei Literaturwissenschaftlern mit kinderliterarischem Schwerpunkt und allgemeinliterarischen RezensentInnen aufgenommen wurden, beziehungsweise werden. Ausgehend von der Wahrnehmung des Autors in Zusammenhang mit seinen kinderliterarisch gestalteten Werken, wird auf Stellungnahmen, Rezensionen und diversen Publikationsformen der Sammlung eingegangen.
Nach dem Verdeutlichen dieser „peritextuellen“ Signale aus der Umgebung der Publikation werden die *Allerleirausch* Veröffentlichungen von 1968 und 1999 gegenübergestellt, um dadurch die paratextuellen Signale in unmittelbarer Nähe der Reime innerhalb der Textsammlung zu zeigen.

3.1 „Allerleirausch“ in der öffentlichen Wahrnehmung

In der Bibliothek des Instituts für Jugendliteratur, konnten kaum Rezensionen zur Erstausgabe von „Allerleirausch“ gefunden werden, wie auch wenige andere für kindliche LeserInnen intendierte Werke Artmanns in Karteien oder fachlich relevanten Beiträgen Eingang fanden. In der Gesamtbibliographie der jährlichen kinder- und jugendliterarischen Veröffentlichungen, welche unter anderem von Hans-Heino Ewers herausgegeben wird, fand H. C. Artmann keine explizite Erwähnung sowie auch kein Beitrag zu seinem Werk in seinem Todesjahr 2000 an dieser Stelle gefunden werden konnte. Auch wenn bedacht wird, dass es sich um einen bundesdeutschen Verlag handelt, wäre unter Berücksichtigung Artmanns großer Erfolge auch außerhalb Österreichs mit einem Eintrag zu rechnen gewesen. Selbst in der österreichischen Vierteljahresschrift *Jugend und Buch* bleibt er jedoch unerwähnt und *Allerleirausch* an dieser Stelle unbesprochen. Eine mögliche Begründung liegt in der Wahrnehmung H. C. Artmanns als Autor der Allgemeinliteratur, wobei er abgesehen von dem Streitfall *Allerleirausch* (1965-1967) auch einige eindeutig an Kinder adressierte Werke verfasste, wie etwa *Christopher und Peregrin und was weiter geschah* (Insel Verlag, 1980*), Ein Hund namens Zottel* (Dachs Verlag, 2001; bzw. in: *Das Einhorn sagt zum Zweihorn*,

Middelhauve, 1975) oder *Maus im Haus* (Dachs Verlag, 1999; bzw. *Ompül*, Artemis Verlag, 1974; sowie in: *Dichter erzählen Kindern*, Middelhauve, 1966). Diese Titel treten im Verhältnis zu „Allerleirausch" relativ häufig in literaturwissenschaftlichen Schriften auf, die ihren Fokus auf Kinderliteratur haben, wobei auch ihre zielgruppenorientierten Rezensionen quantitativ überwiegen.

Bei Seibert (2008, S.60) wird Artmann, der aus seinem allgemeinliterarischen Kontext ausbricht, um einzelne kinderliterarische Werke zu verfassen, als „ephemerer" Autor bezeichnet. Dieser Begriff gilt für Autorinnen und Autoren, deren Kinderbücher als für sie untypische Sonderliteratur behandelt werden, also meist nur vorübergehend wahrgenommen werden. Dieses vorübergehende Interesse lässt sich jedoch nicht bei Artmanns *Allerleirausch* feststellen, da die Reime bis heute immer wieder aufgegriffen werden.
In Ernst Seiberts Beitrag *Doppelsinn und Mittelstellung in der modernen Kinder- und Jugendliteratur* (2004)*,* wird die paradoxe Tendenz festgestellt, dass je mehr Kinder- und Jugendliteratur sich an Allgemeinliteratur annähert, desto mehr wird sie von dieser abgesondert betrachtet. „Diese Absonderung ist in erster Linie durch den pädagogisch-didaktischen Umgang mit dieser Literatursparte bedingt, gegen den sich die modernen kinder- und jugendliterarischen Werke zunehmend immunisieren."[4] Wie bereits erwähnt, stellt auch Artmann einer pädagogisierenden Literatur „mit erhobenem Zeigefinger" ablehnend gegenüber, wobei seine allgemeinliterarischen Werke starke Parallelen zu seinen kinderlyrisch anmutenden Produktionen aufweisen, etwa im wiederkehrenden Auftreten von Vampiren, Werwölfen und Menschenfressern.

Eine weitere Gemeinsamkeit zu „ephemerer" Literatur anderer allgemeinliterarisch tätiger SchriftstellerInnen zeigt sich in der sporadischen Behandlung der Kinderbücher durch die allgemeine Literaturkritik. Die drei genannten Beispiele (*Maus im Haus, Ein Hund namens Zottel* und *Christopher und Peregrin*) werden nur in besonders ausführlichen Bibliographien Artmanns aufgelistet, bei groben

[4] Seibert, Ernst: Doppelsinn und Mittelstellung in der modernen Kinder- und Jugendliteratur. In: Bernd Dolle Weinkauff, Hans-Heino Ewers, Carola Pohlmann (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2003/4. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 2004. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004. S.66.

Werkübersichten bleiben diese jedoch meist unerwähnt. *Allerleirausch* hingegen findet sich demgegenüber relativ häufig und wird im Gegensatz zu den erwähnten Werken in die Auflistung allgemeinliterarischer Werke aufgenommen.

Das kinderliterarische Nachschlagewerk *Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur* (1994), welches mehr als 200 Kinder- und JugendbuchautorInnen umfasst, lässt H. C. Artmann gänzlich unbeachtet, obwohl er bereits vor dem Zeitpunkt der Publikation kinderliterarisch tätig war. Das Problem der Zuordenbarkeit von *Allerleirausch* scheint mit der Ausklammerung der Reime aus einschlägigen Verzeichnissen gelöst worden zu sein. Immerhin findet sich im österreichischen Magazin *1000 und 1 Buch* eine Rezension der von Linda Wolfsgruber illustrieren Ausgabe (1999) durch den literaturwissenschaftlich gewandten Verfasser des Vorworts, Elmar Locher, der in seiner Besprechung des Werks dessen Notwenigkeit für Kinder herausstellt, „um Wunderbares schauen zu lernen“ und es auch für Erwachsene im Sinne eines Wiederholungsgestus zuträglich wäre.[5]
Als „pädagogischer Streitfall“ wird es bei Sandy Lang in derselben Ausgabe hinsichtlich seiner Kindgerechtheit bezeichnet, wobei es weder als Kinder- noch als Allgemeinliteratur eingestuft wird. Vielmehr bezeichnet die Kulturjournalistin *Allerleirausch* als „Menschenbuch“ des „interdisziplinären Lokal-Alchimisten“, welches nicht nur für LeserInnen mit Kind von Interesse sei, sondern ihrer Meinung nach mit seinen „feinkomischen-mörderischen Seidenhandschuh- Wahrheiten“ auch für „postfeministische Lesegenerationen“ ansprechend ist. Jedoch: „Das Kind im Vorschulalter soll bitte die Reime der Dramaturgie wegen vorerst im Original lernen, sonst wäre das Buch ja nur der halbe Spaß!“[6] Hier bezieht sie sich auf Artmanns Verfremdungen von weitverbreiteten Kinderliedern und Reimen, die man zum kollektiven Gedächtnis im deutschsprachigen Raum zählen kann.

Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Artmanns eigene Tochter Emily Griseldis, deren Meinung nach die Sammlung gar nicht als Kinderliteratur gedacht gewesen sei, da bereits ein Vorwissen bei RezipientInnen gegeben sein müsse,

---

[5] Vgl.: Lochner, Elmar: Das Wunderbare schauend denken. In: AG Kinder- und Jugendliteratur (Hrsg.): 1000 und 1 Buch. Nr. 3. Juli 2000. S.55.

[6] Vgl.: Lang, Sandy: Die Wahrheit ist den Verlegern zumutbar: Es ist angerichtet, Hackebeilchen! In: AG Kinder- und Jugendliteratur (Hg.): 1000 und 1 Buch. Nr.3. Juli 2000. S.54.

um etwa die Figur „Haarmann“ mit dem gleichnamigen realen Kinder-Mörder aus Hannover (1879-1925) in Verbindung setzen und um die Texte auf dieser Ebene verstehen zu können.[7]

Die Entstehungszeit (1965/67) liegt weit vor Emily Artmanns Geburt 1975, womit sich ein durch sie entstandener Schreibanlass ausschließen lässt. Das väterliche Verhältnis Artmanns zu seinen vier älteren Kindern (Patrik, Patricia, Manja, Carl Johan Casimir) war weniger eng. Nach eigenen Angaben verwendete ihr Vater einzelne Sprüche aus *Allerleirausch* um die kleine Emily zu erschrecken, wobei er gemeint haben soll „Gell, die gefallen dir gar nicht.“ Dies kann als Hinweis auf eine vorhandene Vorstellung Artmanns seiner möglichen RezipientInnen gedeutet werden (trotz vielfacher Dementierung seinerseits[8]), welche anscheinend dem Kindesalter entwachsen sind und Spaß daran finden, sich sprachspielerisch zwischen Schreck und Lachen zu befinden. Auch das Publikum seiner Lesungen, bei welchen er selbst in seinen späteren Jahren immer wieder einzelne Gedichte aus *Allerleirausch* vortrug (z.B. 1994 bei den St. Gerolder „Kulturtagen“) war selten jünger als 20 Jahre und nahm die Variation bekannter Kinderreime und Kinderlieder mit Beifall auf.

Im Gespräch mit Emily Artmann zeigte sich jedoch, dass sie in ihrer Kindheit sehr wohl das Fingerspiel „Das ist der Daumen“ in der verfremdeten Form aus *Allerleirausch* mit ihrem Vater spielte, wobei hier „der klitze klitzekleine jimmie bond“ den „goldfinger“ „killt“[9]. An diesem Beispiel zeigt sich also trotz gegenteiliger Behauptung die direkte Konfrontation des Kindes mit der spielerisch dargestellten Gewalt der Reime und abgewandelten Kinderspiele aus *Allerleirausch*, die in diesem Fall nicht auf Abwehr oder Angst stießen.

Das Problem der Zuordnung dürfte darin liegen, dass einige Reime durchaus an Kinder adressiert sind, andere sind wiederum ohne eindeutigen Adressaten, wodurch eine Besprechung der Sammlung als einheitliches Ganzes fragwürdig

---

[7] Diese Einschätzung wurde im Zuge eines persönlichen Telefonats am 09.11.2012 getroffen.

[8] Anmerkung: Im persönlichen Videoportrait *wackelatlas-sammeln und jagen mit H. C. Artmann* (2001) behauptet Artmann: „Ich schreib was mir passt. Das klingt zwar sehr hochtrabend, aber es ist ja nicht. Weil wenn ich mich nach dem Leser richte, dann müsst ich schreiben wie der Anzengruber oder G`stanzlgruber, oder weißgott irgendwie.“ (Minute:15.50)

[9] Artmann, H.C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.24.

wird, da die Reime gerade von dieser Zwischenstellung, beziehungsweise Mehrfachadressierung hinsichtlich ihrer vielschichtigen Semantik profitieren.
In den Rezensionen der Zeitungen und Zeitschriften rund um die Entstehungszeit und Veröffentlichung wird der Lyriksammlung wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Eine einzige kurze Rezension ist in der Sammlung des Wiener Literaturhauses erhalten geblieben und erschien 1967 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, worin „das Bändchen" als „Parodien unter parodistischem Titel" bezeichnet wird. Der nicht weiter benannte Autor (F.A.Z.) schreibt den Reimen einen „einschläfernden Ton alter Kinderweisen" zu, „die den LeserInnen weniger das Gruseln lehren, als das Lachen über die alte Lust an literarischen Leichen."[10]
Ob dieser literaturkritische Ansatz gegen Vampir- und Horrorgeschichten im Sinne Artmanns ist, bleibt zu bezweifeln, da er selbst ein begeisterter Anhänger trivialer und populärer Literatur war, wie sich unter anderem anhand seiner umfangreichen Comicsammlung zeigen lässt. Zudem scheint es für Artmann keine „literarischen Leichen" zu geben, sondern bloß literarische Richtungen und Formen, die er durch seine besondere Herangehensweise in neuer Form reanimierte, sie ungewöhnlich kombinierte, variierte und verfremdete.
Reichert (2011) beschreibt seine Kunst „des Aneignungs- und Austauschprozesses", die er mit Anspielungsreichtum vereinte, als ein „Spektrum von Unvertraut- Vertrautem", bei welchem „wie im Unheimlichen, wie im Traum, wie im Witz – die Medusa des Verdrängten aufblitzt und im schauerlichen Gelächter alsbald wieder untergeht."[11] Die literarischen Leichen bleiben also nicht tot, sondern bekommen vielmehr neues Leben eingehaucht, wobei sie als Verweise auf sich selbst in unerwarteten Montagen auftreten, um so etwas Überraschendes entstehen zu lassen.

Während *Allerleirausch* als selbstständige Publikation in der öffentlichen Wahrnehmung beinahe untergeht, wird die vorläufige Gesamtausgabe des „Kupplers und Zuhälters vorn Worten"[12], in welche die Reime aufgenommen

[10] Vgl.: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr.276. 28. November 1967. Autor o.A. Literaturhaus: Sammlung Karl Heinz Danner.

[11] Reichert, Klaus: Nachwort. In: H. C. Artmann: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors herausgegeben von Klaus Reichert. 4.Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011. S.754.

[12] Artmann, H. C.: Ein Gedicht und sein Autor. Vortrag der Berliner Akademie der Künste 1967. zitiert nach Klaus Reichert In: H. C. Artmann: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung und in der

wurden unter dem Titel *Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Gedichte aus 21 Jahren* (1969) an zahlreichen Stellen besprochen. Diese Anthologie des frühen H. C. Artmann (lyrische Texte, die zwischen 1948 und 1960 entstanden sind) wird in beinahe allen Rezensionen mit direkten oder indirekten Zitaten seiner *Kinderreime* besprochen, welche dadurch im Gesamtwerk einen relativ hohen Stellenwert erhalten. Dieser Umstand ist vor allem bezeichnend, wenn man bedenkt, dass von den insgesamt 450 Gedichten, bloß 41 aus *Allerleirausch* stammen, selbst wenn diese kaum zugeordnet oder literaturwissenschaftlich behandelt werden. Wolfgang Maier beschreibt sie in der *Frankfurter Allgemeinen* als folkloristische „Sprüche, Kinderverse, Beschwörungen" eines „exzentrischen Volumens", wobei „der fundamentale Spaß des Autors an Mustern und Attrappen der Subkultur, an Vampiren, [und] titanischen Fledermäusen" deutlich wird.[13]

Die deutsche Zeitschrift *Twen* empfiehlt den *lilienweißen Brief aus Lincolnshire* 1969 als Buch des Monats, wobei man „diese Gedichte, hinter denen immer so etwas wie ein mysteriöser Zauberspruch durchscheint, nur richtig einsetzen"[14] müsse. Ein Anwendungs-Vorschlag von Jürgen Kolbe ist, sie den „Nachbarskindern vor zu lesen"[15], wobei nicht klar wird, ob diese Handlungsanweisung ernst gemeint ist oder tatsächlich unliebsame Störenfriede erschreckt werden sollen. Im Rahmen dieser Buchpräsentation wird neben *nosferatu hampelmann* und *grete müller heiß ich, schöne hälslein beiß ich*, auch ein drittes Gedicht herangezogen, wobei „Dea Dichta H.C. Artmann: *dracula du schlimmer*..." direkt unter dem Abbild des Autors gedruckt steht.
Diese Besprechung könnte der Ironie der Reime nachempfunden sein, wobei betont werden muss, dass eine Einschätzung, ob etwas für Kinder als Literatur geeignet ist oder nicht, tatsächlich bloß die Einstellung desjenigen widerspiegelt, der diese trifft. Möchte man daraus pauschale Aussagen über die sozialen Umstände oder Veränderungen der Wahrnehmung zur Zeit der Aussage treffen, sind dazu mehr als einzelne Stellungsnahmen nötig. Zwar wird von einem Paradigmenwechsel um 1970 gesprochen, der sich durch die Öffnung der Inhalte

---

Anordnung des Autors herausgegeben von Klaus Reichert. 4.Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011. S.758.

[13] Maier, Wolfgang: Bizarrer Liebhaber der Poesie. H. C. Artmann, die Sammlung der „Gedichte aus 21 Jahren" und anderes. Frankfurter Allgemeine. 05.07.1969. Seite o.A.

[14] Kolbe, Jürgen: Dea Dichta. In: Twen. Nr.9. 1969. Seite o.A.

[15] Ebd. Seite o.A.

und Formen in der Kinder- und Jugendliteratur bemerken lässt, jedoch machen Zeitzeugnisse auch gegenteilige Meinungen deutlich. Ein Beispiel dazu ist die Kritik einer Zuseherin der Sendung *Kultur aktuell* (der dazugehörige Fernsehsender konnte nicht eruiert werden), die 1969 unter dem Titel *Allerlei Rausch* H. C. Artmanns Gedichte ausstrahlte. Die Texte könne doch "kein erwachsener Mensch, kein verantwortungsvoller Erzieher einem Kind in die Hand geben, noch vorlesen lassen. [...] bei uns in Österreich [ist es] kaum denkbar, solche Blut- und Messergedichte, vermischt mit den einfachsten Kinderreimen, als Kindergedichte anzunehmen."[16] Doch gerade diese empörte Reaktion spiegelt nicht nur den Widerstand gegen die zunehmenden avantgardistischen Bewegungen in der Kinderliteratur wider, sie scheint auch den provozierenden, parodistischen Zweck der Reime zu erfüllen, die eben nicht nur als amüsantes Sprachspiel gesehen werden können.

Das Literaturmagazin *Buchklub Crossover* für AHS Oberstufe, BMHS, Berufsschule und PTS (ab der 9. Schulstufe), dessen Herausgeber der „Österreichische Buchklub der Jugend" ist, wurde von „LehrerInnen und Medienfachleuten speziell für den Deutschunterricht entwickelt [und] bietet ein zeitgemäßes Lesekonzept für junge Menschen ab 15."[17] In Band 5 werden unter dem Titel *Ausgerutscht- Lachen und Literatur* diverse Bereiche wie schwarzer Humor, Ironie, Sarkasmus, Satire, oder Situationskomik aufbereitet. Letztgenanntes wird hier als die unerwartete Änderung einer bekannten Situation verstanden und beispielhaft dazu findet sich unter anderem auch H. C. Artmanns Gedicht *Ein Männlein steht am Schalter* aus *Allerleirausch- neue schöne Kinderreime*. Der Bezug zu Parodie oder literarischer Travestie bleibt an dieser Stelle ausgespart, wobei nach Gérard Genette beide zum literarischen Vorgang der Transformation eines vorausgehenden Ursprungstextes („Hypertextes") zählen. Wird der Inhalt unverändert übernommen, jedoch seine Form verändert, spricht er von Travestie, den umgekehrten Vorgang, also selbe Form und neuer Inhalt, bezeichnet er als Parodie.[18] Auf diese Zuordnung wird im Unterpunkt 6.6.3. zu sprachspielerischer Parodie als Form der Intertextualität noch

---

[16] Schedlberger, Maria: H. C. Artmann als Blut- und Messerdichter. In: Oberösterreichische Nachrichten. am 01.03.1969. Seite o.A.

[17] http://www.buchklub.at/Buchklub/Buchklub-Medien/Medien-Uebersicht/Buchklub-CROSSOVER.html (letztes Login: 26.04.2013)

[18] Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. S.44.

näher eingegangen. Die adressierten LeserInnen bei diesem Beispiel sind neben den vermittelnden LehrerInnen, denen auch Unterrichtsmaterialien zur Verfügung gestellt werden, die jugendlichen SchülerInnen, die die Form des bekannten Kinderliedes (*Ein Männlein steht im Walde*) mit verändertem Inhalt eines geschilderten Banküberfalls erkennen können. Dennoch lässt sich hier zeigen, dass der Literaturbegriff seit dem Paradigmenwechsel eine Veränderung erfahren hat und Artmanns Texte so weit Anerkennung finden, dass sie mittlerweile auch in den Schulalltag integriert werden.

Die jüngste Publikation, in welcher *Allerleirausch* aufgenommen wurde, ist ebenfalls eine Anthologie, unter dem Titel *Sämtliche Gedichte* (2011). Es wurden einige Änderungen in Reihenfolge, Ergänzungen und ein Nachwort von Klaus Reichert (anstatt von Gerald Bisinger wie in dem zugrundeliegenden *lilienweißen Brief*) durchgeführt. In beiden Sammlungen wird Artmanns achtloser Umgang mit seinen Texten dargestellt, welche er auf seinen Reisen liegen ließ, verstreute und verlor, wodurch sich das Zusammenstellen eines Gesamtwerks als schwierig herausstellte. Die Ausgabe erschien im österreichischen Verlag Jung und Jung, wobei sich auf dessen Homepage zwar nur eine, dafür umso umfassendere Rezension finden lässt, in welcher neben *nosferatu* und Menschenfressern auch *ich bin die liebe mumie und aus ägypten kum i e* erwähnt werden. Ihr Verfasser Klaus Kastberger, der derzeit am Germanistik Institut der Universität Wien tätig ist, meint hier: „Das Beste an H. C. Artmann ist, dass der geneigte Leser weder die speziellen Inhalte noch die verwendeten Formen kennen muss, um an ihnen Freude zu haben.“[19] Mit dieser Aussage zeigt er eine von vielen Rezeptionsmöglichkeiten der Reime, wobei Kastberger sich hier nicht ausschließlich auf *Allerleirausch* bezieht.

Auf der Homepage des Verlags Jung und Jung werden des Weiteren vier Pressestimmen präsentiert, unter denen auch ein Beitrag Jürgen Drews für die Schweizer Zeitung *Tages-Anzeiger* zu finden ist. Auffällig ist, dass nicht nur die Besprechungen auf der Verlagsseite nicht aus Österreich kommen (*Neue Zürcher Zeitung, Frankfurter Rundschau* und *Süddeutsche Zeitung*), sondern auch ein großer Teil der gesammelten Rezensionen des Wiener Literaturhauses aus

[19] Vgl.: Kastberger, Klaus: Sieben Mal läuten. Eine neue Lyrik-Edition erinnert an den großen Wiener Dichter H. C. Artmann. Auf: www.jungundjung.at (letztes Login: 29.11.2012)

Deutschland und der Schweiz stammt. Eine mögliche Erklärung könnte in Artmanns internationalem Erfolg gesehen werden, dessen Werke in zahlreiche Sprachen wie etwa Französisch, Englisch oder Spanisch übersetzt wurden. Die hier aufgeführten Zeitungen haben die Gemeinsamkeit, keinen kinder- und jugendliterarischen Schwerpunkt zu verfolgen, wie auch die Gestaltung der Werksammlung selbst in einen allgemeinliterarischen Kontext gestellt wird. Der internationale Zugang kann auch dadurch erklärt werden, dass *Allerleirausch* in einem bundesdeutschen Verlag publiziert wurde und der österreichische Autor nicht nur während der Entstehungszeit der Reimsammlung sehr reisefreudig war. Er verließ Wien 1960, lebte zwischenzeitlich in Malmö und ab 1962 in Berlin. 1966 zog er nach Graz, um 1967 wieder nach Berlin zurückzukehren, wobei auch Schweden immer wieder besucht wurde. Nach 1968 war Artmann ohne festen Wohnsitz ständig auf Reisen und ließ seine Manuskripte oft bei Freunden, Herausgebern oder Zeitungsredakteuren liegen.[20] Wie zu sehen ist, kann Artmann weder auf einen geographischen Wirkungsbereich noch auf eine oder mehrere bestimmte Stilrichtungen festgelegt werden, sondern machte vielmehr die Entgrenzung zu seinem Programm. Hans Christian Kosler stellt zu Artmanns Biographie fest:

> „Traumwandlerisch sicher durchmaß dieser große Stimmenimitator viele Epochen der deutschen, ja europäischen Literatur: die nordischen Heldensagen, die Aventiuren der Artus-Epik, das Frauenlob des Mittelalters, die todestrunkenen Alexandriner des Barock, die Grimm'schen Märchen, die schwarze Romantik eines Bram Stoker und die morbiden Miniaturen des Jugendstils. Und nicht zu vergessen: „Trivialliteratur" wie Tom-Shark- und Mickey-Mouse-Heftchen, Science-Fiction-Romane und Kinderromane mit Gruseleffekt."[21]

Die Signale, welche hier als „Epitext" rund um die Publikation und ihre mögliche Zuschreibung zu sehen sind, weisen dieselbe Uneinheitlichkeit auf wie die Gedichte der Sammlung selbst. Anhand von derartigen Besprechungen oder

---

[20] Vgl.: Artmann, H. C.: Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Gedichte aus 21 Jahren. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gerald Bisinger. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1969. S.502.

[21] Vgl.: www.jungundjung.at (letztes Login: 29.11.2012)

Vermutungen lässt sich nicht ausreichend auf die Texte als Kinderlyrik oder allgemeine Lyrik in kinderlyrischer Form schließen, weswegen als nächster Schritt, die äußere und innere Gestaltung der unterschiedlichen Publikationsformen untersucht wird.

3.2 Überblick der veröffentlichten Versionen von „Allerleirausch“

Nach der Erstveröffentlichung 1967 in Berlin als limitierte Liebhaber-Ausgabe mit 350 Stück[22], welche ohne Illustration, Seitenzahlen oder vorangestelltes Inhaltsverzeichnis erscheint, folgt bereits 1968 die 2. unpaginierte Auflage von *Allerleirausch- neue schöne Kinderreime* ohne bemerkenswerte Veränderung der Gestaltung ebenfalls im Berliner Rainer Verlag. Im Jahr darauf werden die Reime in einer Art frühen Gesamtbibliographie in *Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire - Gedichte aus 21 Jahren* (1969) im Suhrkamp Verlag publiziert, wobei hier keine Unterschiede nach Adressaten getroffen und die Reime in das allgemeinliterarische Korpus integriert werden. Bis dahin fehlt das Gedicht *grüß gott, grüß gott, herr frankenstein* und wird erst in dieser Gesamtbiographie mitaufgenommen.
Gerald Bisinger erzählt im Nachwort der *Gedichte aus 21 Jahren* über die Entstehungszeit und das Zusammentragen der einzelnen Texte, dabei zeigt er gleichzeitig Artmanns Umgang mit seinen Produktionen.

> „Artmann hatte das fertige Manuskript [von *Allerleirausch*] unserem Freund Uwe Bremer gezeigt und erzählt, daß Rainer Pretzell in seinem Verlag ein Bändchen daraus machen wollte. Uwe las die Gedichte und bedauerte, daß er nun dieses Frankenstein-Gedicht [*grüß gott, grüß gott, herr frankenstein*] nicht mehr haben könne, um es zusammen mit einem eigenen Holzschnitt für ein „Rixendorfer Flugblatt“ der Werkstatt Rixdorfer Drucke zu verwenden (dazu mußte es eine Erstveröffentlichung sein). Artmann nahm das Gedicht einfach und reichte es Uwe Bremer; es erschien auf dem „5. Rixdorfer Flugblatt“ Jetzt ist es wieder repatriiert.“[23]

[22] Vgl.: www.literatuhaus.at (letztes Login: 26.11.2012)

[23] Artmann, H. C.: Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Gedichte aus 21 Jahren. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gerald Bisinger. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1969. S.505.

1978 gab der Verlag Klaus Renner (München u. Salzburg) die Reime wieder kleinformatig und broschiert heraus und 1993 erscheint *Allerleirausch* im selben Verlag als Gemeinschaftsausgabe mit dem Rainer Verlag als Band 7 des *Poetischen Werks* (herausgegeben von Klaus Reichert) unter Hinzufügung der *bösen formeln* (1954) und *ein büchlein zaubersprüchlein* (1957) unter dem Titel *Die Kindergedichte.* Es erfolgt dabei eine Ergänzung von *Allerleirausch* um fünf 1993 gefundene Gedichte (*zwielicht, hänschen soll ein redner werden, ach shake liebe liebe tochter, wenn ich ein sputnik wär, morgen früh um sechs*), welche jedoch bereits 1965 verfasst wurden. Durch deren Inhalte und Formen, die selbst für neuere Kinderlyrik unüblich sind, wirkt der Sammeltitel *Kindergedichte* wie eine parodistische Zuschreibung.
1997 wieder selbstständig im Piper Verlag, München, als Taschenbuch veröffentlicht, folgt 1999 die vorläufig aktuellste Version von *Allerleirausch* im Verlag Edition Sturzflüge, Bozen, in welcher 22 von 28 Gedichte der Erstversion entnommen und um 6 Sprüche aus *ein büchlein zaubersprüchlen* ergänzt wurden. Auf die Sondergestaltung dieser Ausgabe wird im Weiteren noch eingegangen.
In H. C. Artmanns *Sämtliche Gedichte* (2011) werden die Reime ebenfalls aufgenommen, wobei hier eine Neuanordnung durch den Autor erfolgt. Diese 4. Auflage des Jung und Jung Verlags versteht sich als eine aktualisierte Version des *lilienweißen Briefs* (1969) und nimmt auch die Dialekt-Zyklen auf, welche in der vorangehenden Zusammenstellung ausgespart wurden. Die Gedichte sind unter dem Titel zwar als zusammenhängend gekennzeichnet, jedoch ist diese Anordnung bisher die einzige, welche die Abschlussformel (*dies büchlein ist aus, dort läuft eine maus...*) nicht an die letzter Stelle gesetzt hat, sondern die später hinzugefügten Reime, die 1993 aufgefunden wurden, noch daran anhängt. Dadurch wird der einschließende Rahmen durch die einleitende Zueignung und den beendenden Reim aufgebrochen und bekommt eine beliebig anmutende Form. Eine mögliche Erklärung kann in der sich sprachlich und inhaltlich unterscheidenden Form der Ergänzungen liegen, welche der Struktur nach weniger dem Charakter traditioneller Kinderlyrik entsprechen.

Einzelne Gedichte und Reime aus *Allerleirausch* wurden für diverse Anlässe (Jubiläen, Werbezwecke, Dichterportraits) vom Autor oder Verlag ausgewählt und publiziert sowie entweder von Artmann selbst vorgetragen beziehungsweise zitiert oder zur Gestaltung seiner literarischen Darstellung herangezogen.

Die Liedhaftigkeit der Reime führte zu diversen Vertonungen, etwa 1973 durch den damals noch wenig bekannten Heinz Karl „Nali“ Gruber, dessen „Frankenstein-Suite“ später auch unabhängig von Artmanns Werk stark rezipiert wurde. Jutta Schwarz und Heinz Holecek veröffentlichen im Jahr 2000 anlässlich seines Todes eine *hommage an H. C. Artmann*, welche neben *Allerleirausch*, auch *drei märchen (von einem Riesentöter, von einem Scherenschleifer, von einer Klapperschlange und anderen garstigen Abenteuern) sowie* 10 Gedichte aus dem Band *med ana schwoazzn dintn* musikalisch unterlegt. Relativ bekannt ist außerdem die Langspielplatte *Helmut Qualtinger singt schwarze Lieder mit Texten von H. C. Artmann und Gerhard Rühm* von 1966 sowie *H. C. Artmann liest ARTMANN* (1996), in welchen jeweils Auszüge aus *Allerleirausch* aufgenommen wurden.

3.3 Tabellarische Übersicht der „Allerleirausch“-Publikationen

Erscheinungs-Jahr	Titel	Aufl.	Ort	Verlag	Texte	
1967	Allerleirausch-neue schöne Kinderreime	1.	Berlin	Rainer Verlag	35	
1968	Allerleirausch-neue schöne Kinderreime	2.	Berlin	Rainer Verlag	35	
1969	Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire	1.	Frankfurt am Main	Suhrkamp	36	+ *grüß gott, grüß gott herr frankenstein (1968)*
1978	Allerleirausch-neue schöne Kinderreime	1.	München, Salzburg	Klaus Renner	36	
1993	Poetisches Werk, Bd.7: Die Kindergedichte	1.	München, Salzburg, Berlin	Klaus Renner, Reiner	41	+ 5 Texte, die 1965 verfasst wurden*
1997	Allerleirausch-neue schöne Kinderreime	1.	München	Piper	41	
1999	Allerleirausch	1.	Bozen	Edition Sturzflüge	23	AllR + 5 Texte aus *ein büchlein zauber-sprüchlein (1957)°*
2011	Sämtliche Gedichte	4.	Salzburg, Wien	Jung und Jung	41	

Tabelle 1: Übersicht der „Allerleirausch“- Publikationen (Quelle: Pifeas, 2013).

** zwielicht, hänschen soll ein redner werden, ach shake liebe liebe Tochter, wenn ich ein sputnik wär, morgen früh um sechs*
° caspar, teufel und teufelin, teufel,teufel,teufel frau waldfrau, ich verwünschle dich waldgeibst

Wie unschwer zu erkennen ist, erschien keine der *Allerleirausch* Publikationen in einem Verlag mit kinder- oder jugendliterarischem Schwerpunkt, obwohl etwa Suhrkamp und Piper auch Derartiges in ihrem Repertoire aufweisen können. Bei einem Gespräch mit Linda Wolfsgruber[24], der renommierten Kinderbuchillustratorin und Gestalterin der *Allerleirausch*-Reime im Verlag Edition Sturzflüge (1999), betonte die Künstlerin jedoch, dass ihr Anliegen, wie auch das des Verlags eine bewusst kinderliterarischen Gestaltung war. Bereits an der Bereitschaft des Verlags, die zuvor gestalterisch eher an erwachsene LeserInnen adressierten Reime als Kinderlyrik herauszugeben, macht die Öffnung des Literaturbegriffes nach 1970 deutlich, wie noch näher erläutert wird. Alleine das Vorhandensein des Angebots, diese Texte durch farbige Gestaltung (weniger durch eine thematisch begründete Auswahl) für Kinder attraktiv zu gestalten, ist dabei bemerkenswert.

[24] Linda Wolfsgruber hielt am 19.03.2013 im Zuge der Ringvorlesung „Neuere deutsche Literatur: Literarisierung von Kindheit und Jugend im transkulturellen Kontext II“ im Sommersemester 2013 an der Universität Wien einen Vortrag zum Thema Kinderbuchillustration. Im Anschluss erklärte sie sich bereit mit Danae Pifeas ein Gespräch über ihre Illustration der *Allerleirausch*-Reime zu führen.

3.4 Paratextuelle Signale in „Allerleirausch“ (1968 und 1999)

Da eine Untersuchung aller gedruckten Versionen zu umfangreich wäre, wird die 2. Auflage als ursprüngliche Form (eine Erstausgabe konnte nicht gefunden werden, sie soll sich jedoch nicht von der 2. Auflage unterscheiden) sowie die illustrierte Ausgabe von 1999 als besondere Gestaltungsform herangezogen. Diese beiden Publikationen von *Allerleirausch* werden hier auf ihre paratextuellen Signale im Anschluss an Ewers *Einführung in die grundlegenden Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur* (2000) behandelt, wobei auf Gestaltung des Textes, einleitende Worte, Gebrauchsanweisungen, Nachwort und Bucheinband eingegangen wird. Da die Publikation der Reime im Verlag Edition Sturzflüge (1999) als einzige illustriert wurde, kommt sie der kinderliterarischen Gestaltung am nähesten und wird daher vertiefend betrachtet.

Als Beispiel für „peritextuelle“ Merkmale, welche in unmittelbarer Nähe zum Text stehen und als dessen zusätzliche Signale wirken, weist Ewers auf den Titel hin, der in beiden zu vergleichenden Ausgaben derselbe bleibt, jedoch lässt die illustrierte Ausgabe die Gattungsangabe (*neue schöne Kinderreime*) weg. Der darin implizierte Verwendungshinweis fällt somit aus, wodurch ein wichtiges Signal für die Vermittler bzw. erwachsenen KäuferInnen fehlt, jedoch durch eine großflächige Illustration ersetzt wird. Auffälliger Weise wurde der Druck der bebilderten Ausgabe nicht nur von der Kulturabteilung der Südtiroler Landesregierung unterstützt, sondern auch vom Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten in Wien. Dieser Hinweis befindet sich auf der inneren Seite des Schutzumschlags und bleibt als unabhängige Bewertung das einzige gedruckte Indiz einer Zuschreibung durch eine derartige didaktisch-pädagogische Institution. Wie bereits bei der Darstellung der Wahrnehmung der Reime durch die Öffentlichkeit gezeigt wurde, werden die Reime zumindest vereinzelt auch für den Literaturunterricht der Oberstufe herangezogen.

Während in der 2. Auflage weder ein Vor- noch ein Nachwort beigefügt werden, bespricht Elmar Locher in *Allerleirausch* (1999) den Inhalt der „Kindergedichte?“ sowie Linda Wolfsgrubers illustratorische Arbeit in den einleitenden Worten. Er verbindet hier die Reime mit dem Textprozess, in welchem nicht nur menschliche

Wesen, sondern auch andere Texte einverleibt werden, sodass sie „nur in Abhängigkeit von anderen Textwelten leben." Lochner verweist auf „augenzwinkernde Assoziationen und geschickte Assonanz", wobei er das zu Beginn aufgestellte Fragezeichen mit einem Verweis auf erwachsene LeserInnen beantwortet, indem er die Vergangenheitsform wählt:

> „Und am Ende geht, schmal wie ein Lesezeichen, der Leser ein in die Worte, Bilder und Töne, leergetrunken von den Traumgesichtern einer Welt, der er sich seit Kindertagen nicht zu entziehen wußte."[25]

Das einzige Gedicht der beiden Ausgaben, das eine Überschrift trägt (*zueignung*), wurde in der von Linda Wolfsgruber illustrierten Ausgabe jedoch ausgespart. Es kann als schein-pädagogische Anrede von gewaltaffinen kindlichen LeserInnen oder Dichter-Lehrlingen ausgelegt werden, wenn es heißt:

> Lerne was,
> so hast du was.
> Kauf dir drum
> ein tintenfaß,
> füll die feder
> dann darin,
> nimm papier,
> schärf deinen sinn.
> schreibe nicht
> ein licht gedicht,
> weiß schreibt nur
> der böse wicht.
> krauchen solls
> durch blut und bein
> bis ins herzens
> kämmerlein.[26]

---

[25] Locher, Elmar: Vorwort. In: Artmann, H. C.: Allerleirausch. Illustriert von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999.

[26] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2.Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.10.

An dieser Stelle ist es schwer zwischen Text und Paratext zu unterscheiden, da das Gedicht auch als Vorwort verstanden werden kann, oder als eine Reflexion des Arbeitsprozesses des Autors, beziehungsweise als eine Gebrauchsanweisung für SchülerInnen des Dichtermeisters, um ähnliche Reime wie die der Sammlung zu schreiben.
Die Ausgabe von 1968 beinhaltet zwar ein „Bildnis des Verfassers“, wie es auch im Untertitel angekündigt wird, welches Artmann mit wirren Haaren, verzerrtem Gesicht und einer Kerze in der rechten Hand zeigt, jedoch bleibt sie ansonsten ohne Illustration. Anmerkungen zur Entstehung oder Ähnlichem werden nicht gemacht, jedoch befindet sich ein Inhaltsverzeichnis im Anschluss an die Texte, die hier mit ihrer jeweils ersten Verszeile aufgelistet werden. Dabei werden keine Seitenzahlen genannt sowie sie auch in der Gedichtsammlung (1968) ausgespart bleiben und auch in Artmanns allgemeinliterarischen Lyrikbänden fehlen. Die bebilderte Version ist hingegen durchnummeriert, wobei die Reihenfolge der Gedichte verändert wurde, viele ausgelassen und sechs Reime aus *ein büchlein zaubersprüchlein* (1957) hinzugenommen wurden.
Vergleichsweise sind auch in Artmanns eindeutig an Kinder adressierten Werken (*Maus im Haus, Ein Hund namens Zottel, Christopher und Peregrin*) Seitenzahlen eingefügt, wobei es sich vermutlich um Entscheidungen des kinderliterarischen (Dachs-) Verlags handelt. Auffällig ist, dass in allen *Allerleirausch* Buchdrucken zu Beginn die abgewandelte Variation eines populären deutschen Liedes zu finden ist, welches zur Zeit der Verhaftung des Kinder-Mörders Fritz Haarmann aus Hannover (1879-1925) relativ weit verbreitet war. Dessen ursprüngliche Version war der Operetten-Schlager von Walter Kollo (1878-1940), der „das Glück zu dir“ bringen sollte. Die bundesdeutsche Variation ersetzt jedoch „das Glück“ durch den Namen des Verbrechers und besingt seine Gewalttaten mit schwungvoll humoristischem Tonfall. Der Mörder von mindestens 24 Knaben, oder wie er sie nannte „Puppenjungs“, ist besonders in Deutschland weitläufig bekannt und wurde in zahlreichen Publikationen behandelt.

Fritz Haarmanns Taten dürften zumindest zur Zeit von H. C. Artmanns wiederholten Berlin Aufenthalten (ab 1954) zu populärem Alltagswissen gezählt haben. Im einleitenden Reim zu *Allerleirausch* und den Gewalttaten mit kinderlyrischer Form (bei diesem Text jedoch in Anlehnung an populäre Musik, die dem Schrecken bewusst parodistisch durch Verniedlichung der Mordwaffe begegnet), tritt Artmann nun selbst an die Stelle des Massenmörders. Die

phonetische Ähnlichkeit der Namen Artmann und Haarmann unterstützt den Prozess des In-die-Rolle-des-Kindermörders-Schlüpfens, wobei diese „Maske“ des Dichters bereits auf seinen Umgang mit den kindlichen Reimen und Liedern hinweist. Haarmanns Beinamen reichen von „Schlächter von Hannover“ und „Totmacher“, bis zu „Werwolf“ und „Vampir“ und begründen sich unter anderem auf die Art der Tötung, nämlich durch einen Biss in die Kehle der Jungen. Bemerkenswert sind vor allem die beiden letzten Beifügungen, welche in Artmanns Werken als Figuren und intertextuelle Verweise häufig auftreten. Der österreichische Dichter nimmt auch in einigen seiner allgemeinliterarischen Werke die Rolle eines Blutsaugers und Menschenfressers ein, beziehungsweise inszenierte sich wiederholt selbst als Vampir. Während der Vernissage zu *Dracula, Dracula. Ein transsylvanisches Abenteuer* (1966) in Berlin, blickte Artmann in Verkleidung aus einem Sarg auf seine Zuhörer, umgeben von Statisten in Monsterkostümen, während von einem Tonband die von ihm aufgenommene Geschichte mit akustischer Untermalung, etwa mit Wolfsheulen erklang.[27]
Diese Verfremdung eines bekannten Genres und seiner dazu gehörigen Elemente, aus denen durch Komprimierung und collagenhafter Umgestaltung literarische Travestie wird, liegt zeitlich knapp vor *Allerleirausch* (1965-67), jedoch sind in beiden Werken das Spiel mit dem Vorwissen der LeserInnen und deren Erwartungen an die jeweilige Gattung zu bemerken.

> warte warte noch een weilchen,
> bald kommt artmann auch zu dir.
> mit dem kleenen hackebeilchen,
> und macht schabefleisch aus dir.[28]

Diese Zeilen funktionieren als eine Art Einleitung der folgenden breiten Palette an Grausamkeiten und bereiten Artmanns schalkhafte Montage von kindlich-naiver Sprache und Form mit fantastisch- bzw. realistischen Gewalttaten vor, sodass LeserInnen bereits vorgewarnt werden.
Bei Linda Wolfsgruber wird der Text sogar verdoppelt, indem sie ihn in die optische Gestalt eines Erpressungsschreibens mit ausgeschnittenen Zeitungs-Buchstaben

[27] Vgl.: Duascht und Dracula. Schriftsteller: Artmann. Autor o.A. In: Der Spiegel. Nr.26. 1999.
[28] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.6.

setzt und auf der Gegenüberseite wiederholt. Das Wort „fleisch“ ist dabei als einziges in rot geschrieben, in einem Farbton, der dem des Blutes gleicht, das von der gezeichneten Axt tropft, die anstelle des ausgeschriebenen Worts eingefügt wurde.

Die Anordnung der Reime endet in allen Drucken, mit Ausnahme der neuarrangierten Gesamtausgabe von 2011 mit demselben Spruch:

> Dies büchlein ist aus,
> dort läuft ne maus –
> wer sie fängt,
> darf sich einen
> haltbaren schulterhalfter
> draus machen![29]

Der Verweis darauf, nun am Ende angelangt zu sein, ist die einzige Aussage, die als eine Art Schlusswort des Autors gewertet werden kann. Zusätzliche Anmerkungen finden sich bei der illustrierten Version auf der gegenüberliegenden Seite des Vorworts, wobei hier die freundliche Genehmigung des Abdrucks durch den Verlag Klaus Renner festgehalten wird. Bei der 2. Auflage handelt es sich hingegen um einen Druck des Rainer Verlags, wobei hier auf der hinteren, inneren Schutzumschlagseite angemerkt wird, dass es sich um „Lateinisch[e]“ Schrift handeln würde, was vermutlich als eine ironische Anmerkung des Autors zu werten ist.
Die Schrift ist in dieser Auflage kursiv und in Schriftgrad 12 gehalten, auf Großbuchstaben wurde dabei, wie in den meisten allgemeinliterarischen Werken Artmanns verzichtet, was der Dichter in einem filmischen Portrait auf ästhetische

---

[29] Ebd. S.46. Anmerkung: Dieser Spruch ist eines der signifikantesten Beispiele für den unmittelbaren Einfluss von Hans Magnus Enzensbergers *Allerleirauh* (1961) auf Artmanns Kinderreime. So heißt es dort ebenfalls an letzter Stelle der Sammlung:

> Mein Märchen ist aus
> Da läuft eine Maus,
> fang sie und mach dir
> ein Pelzmützchen draus.

Auffällig ist die Gewaltbereitschaft in der unbestreitbar kinderliterarischen Vorgabe, wodurch auch die Einschätzung der brutalen artmannschen Reime als nicht altersgemäß überdacht werden muss.

Gründe zurückführt[30]. Auffällig ist jedoch der Umstand, dass in kinderliterarischer Prosa, beispielsweise in *Maus im Haus* (1999) die Groß- und Kleinschreibung sehr wohl eingehalten wird. Die Begründung dafür kann nicht geklärt werden, jedoch ist orthographische Korrektheit bei den meisten kinderliterarischen Verlagen eine Grundvoraussetzung zur Veröffentlichung.

Die Gestaltung von *Allerleirausch* (1968) scheint auf geübte LeserInnen abzuzielen, wie auch der schlichte Einband nicht auf kindliche RezipientInnen ausgerichtet ist. Die spärliche Verzierung beschränkt sich auf ein geschwungenes Unterstreichen des Titels sowie auf drei kleine Sternchen am unteren Seitenrand. Als Besonderheit fällt jedoch die römische Nummerierung (ebenfalls in Kleinbuchstaben) „mcmlxviii“ auf, welche für das Erscheinungsjahr 1968 steht, was ebenfalls erst mit einem gewissen Bildungsniveau zu entziffern ist. In Österreich etwa werden die römischen Zahlen laut Lehrplan in der 1. Klasse Gymnasium/Hauptschule/Mittelschule durchgenommen, dabei sind die Kinder etwa 10-11 Jahre alt. Als potentielle LeserInnen wären sie bereits mit den meisten gebräuchlichen Kinderreimen vertraut und würden sie in ihrer verfremdeten Form erkennen können.

[30] In „wackelatlas - sammeln und jagen mit H. C. Artmann“ (2001) erklärt H. C. Artmann seiner filmenden Tochter, dass er die Großbuchstaben nicht verwendet, da sonst das Schriftbild „immer so rauf und runter gehen“ würde.

3.5 Linda Wolfsgrubers Illustration von „Allerleirausch“

Die hier besprochenen Darstellungen werden zur besseren Veranschaulichung im Anhang beigefügt und sind direkt aus der Publikation entnommen worden.
Die österreichische Druckgrafikerin und Illustratorin der *Allerleirausch*-Reime Linda Wolfsgruber ist mehrfacher ausgezeichnete Künstlerin und erhielt beispielsweise den „Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis“ in den Jahren 2000, 2006 und 2009 sowie den „Kinderbuchpreis der Stadt Wien“ 1998, 2000, 2002, 2006 und 2010. Ihre Illustrationen in *Allerleirausch* sind in Mischtechnik, Collagetechnik und verschiedenen Drucktechniken ausgeführt, wobei die Farbgebung nur sehr vereinzelt in Details (in blau, gelb und grün) über die dominierenden schwarzen und roten Töne in Verbindung mit dem Weiß des grobkörnigen Papiers hinausgeht. Dieser dunkle Grundton ist für Kinderbuchillustrationen eher untypisch, und besonders Schwarz gilt in der traditionellen Gestaltungsweise als unerwünscht. Linda Wolfsgruber betont jedoch auch hinsichtlich ihrer anderen illustrierten Werke für geübte und ungeübte LeserInnen, dass für sie Schwarz nicht gleich Schwarz ist, sondern sich aus vielen anderen Farben zusammensetzt. Vergleichsweise würde man bei der Betrachtung historischer schwarz-weiß Illustrationen oder ebenfalls deren verborgene Farbigkeit sehen und so lässt sie diesen Ansatz auch in ihre Bilder für Kinder einfließen.[31]

Zu ihren Materialien in *Allerleirausch* gehören neben Kohle und Pastellkreide auch Buntstifte und der Einsatz von Zeitungsfragmenten sowie Buntpapierstücken. Ihre Federzeichnungen und nachkolorierten graphischen Darstellungen stellen eine anspruchsvolle bildliche Textinterpretation dar und verwenden gleichzeitig einfache Formen, wie etwa das stark konturierte Haus, um welches das „mi- ma-monsterchen“ durch Spiralenlinien abstrakt angedeutet tanzt.
Eine flächige Raumgestaltung ist vorherrschend und Dreidimensionalität wird nur vereinzelt eingesetzt. In ihrer Arbeitsweise hebt Linda Wolfsgruber gerne die Perspektive auf, wie etwa bei erwähntem Haus, dessen Winkel nicht realitätskonform sind. Ebenso spielt sie hier mit Größenverhältnissen, etwa bei einem „vampirlein“, das nur so groß ist wie der Daumen des roten Handschuhs, auf

[31] Linda Wolfsgruber erkläre ihre Arbeitsweise während ihres Vortrags am 19.03.2013 im Zuge der Ringvorlesung „Neuere deutsche Literatur: Literarisierung von Kindheit und Jugend im transkulturellen Kontext II“ im Sommersemester 2013 an der Universität Wien.

dem es sitzt. Dieser Umgang mit bereits vorhandenen Texten wird auch häufig in ihren anderen Kinderbuchillustrationen umgesetzt, sodass *Allerleirausch* hier keine Sonderstellung einnimmt.
Im Verhältnis zu den Texten Artmanns spielen die meisten Zeichnungen eine untergeordnete Rolle und unterstreichen deren Inhalt, wobei dieser sehr wörtlich genommen wird und an einigen Stellen eine neue Bedeutung bekommt. Beispielsweise zeigt eine Doppelseite einen Vampir, dessen Körper dieselbe Form wie die ihn umgebenden Regenschirme hat. Das trivialmythologische Monster wird also eingegliedert in Gebrauchsgegenstände des Alltags, beziehungsweise im Reim aus dem Kinderzimmer verbannt, mit der Aufforderung „bleib bloß schön zuhaus bei der fledermaus“. Elmar Locher beschreibt die Arbeit im Vorwort folgendermaßen:

> „Linda Wolfsgruber folgt den Änderungen der Worte, legt frei, was unter der Haut der Welt pulsiert, schließt Wort und Bild kurz und läßt das Bild dann wieder eingehen ins Wort.“[32]

Ein Beispiel für ein integriertes Bild zwischen Worten wurde bereits oben mit dem gezeichneten „hackebeilchen“ erwähnt. Wie Locher schon feststellt, ist das Verhältnis der Bilder nicht nur als abbildende Darstellung des Textinhalts zu sehen, sondern überspitzt diesen auch und wirkt in Verbindung zu diesem oft selbst interpretierend. So lässt Wolfsgruber das „rote Kämmerlein“ des „fräulein drakula“ selbst wie seine Bewohnerin vom „blut der äderlein“ leben. Beispielhaft ist auch „frankensteins“ Tanz mit seinem lieben Töchterlein, der „retortenfrau“, wobei neben einem schwarzen Kavaliers-Schatten eine flaschenförmige Gestalt mit weiblichen Brüsten geschwenkt wird und der Text in wellenförmigen Zeilen über die Doppelseite geht, die den liedhaften Charakter spielerisch unterstreichen.
Die Rückseite des Umschlags bleibt textlos, jedoch graphisch gestaltet mit einem vogelähnlichen Schatten, in welchem eine langhaarige Person mit rotem Umhang hineingezeichnet wurde. Zwar sprechen farbige Bilder junge LeserInnen üblicherweise stark an, jedoch sind sie keine Grundvoraussetzung einer Publikation um zum „Metier“ der Kinder- und Jugendliteratur gezählt zu werden, vor allem da

[32] Locher, Elmar: Vorwort. In: Artmann, H. C.: Allerleirausch. Illustriert von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999.

seit 1970 entgrenzende Tendenzen der literarischen Genres feststellbar sind. Selbst eine scheinbar typische Figur der Kinderliteratur, der Kasperl oder stellenweise Kaspar genannt, der hier mit blauer Zipfelmütze gezeigt wird, bekommt in *Allerleirausch* ein leeres Gesicht, das ohne Augen ausdruckslos und ambivalent bleibt. Diese Figur erhält bei Artmann einen listigen Charakter und ist auch in seinen allgemeinliterarischen Werken als Unhold vertreten, z.B. „Prolog der schwarzen Köchin zu Kaspars Hochzeit mit Gelsomina“ (1968). Dort steht Kaspar in Tradition eines bösartigen Hans Wurst, der noch dazu kannibalisch und gewalttätig ist und bleibt auch in *Allerleirausch „*ein meister der unglaublichen vergehen“[33].

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass beide Publikationen (1968, 1999) nicht eindeutig an kindliche LeserInnen adressiert sind, da es bereits bei der Gestaltung keine Signale gibt, die ausschließlich Kinder bzw. ausschließlich routinierte LeserInnen ansprechen. Die frühere Ausgabe von 1968 scheint jedoch ihrer äußeren Gestaltung nach verstärkt auf erwachsene LeserInnen fokussiert zu sein, da bloß der Titel als peritextuelles Signal das Gegenteil andeutet, was wiederum als eine parodistische Geste gegenüber traditioneller Gebrauchslyrik verstanden werden kann. Wie die poetischen Texte gelesen, beziehungsweise pragmatisch eingesetzt werden, lässt sich nicht auf die Intention des Autors, sondern auf das jeweilige Verständnis von Kindheit und der damit einhergehenden „kindergerechten“ Literatur des Vermittlers zurückführen und ist daher nicht definitiv festlegbar. Die illustrierte Ausgabe bietet jedoch eine bildunterstützte Leseweise der neuen Thematiken der deutschsprachigen Kinderlyrik nach 1970 an, wie man sie beispielsweise auch bei Josef Guggenmos *Was denkt die Maus am Donnerstag?* (1967) findet, in dem Selbstreflexion und Sprachspiele den kindlichen RezipientInnen geboten werden, die gleichzeitig auch geübtere LeserInnen ansprechen.
Eine „einfachadressierte“ Kinder- und Jugendliteratur gibt es laut Ewers (2000, S.103) ohnehin nicht, da im zeitlichen Verlauf zunächst eine gelungene Kommunikation zum erwachsenen Vermittler aufgebaut werden muss, bevor die Kinder über diesen inoffiziellen Adressaten zur Lektüre kommen können.

---

[33] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Illustriert von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999. S.26.

Damit ist diese Literatur „doppeltadressiert“ und richtet sich nicht nur an Kinder und Jugendliche, sondern gleichzeitig auch an Erwachsene, wobei diese als uneigentliche Adressaten nicht explizit genannt werden müssen. In „mehrfachadressierter“ Literatur hingegen werden erwachsene LeserInnen deutlich als intendierte RezipientInnen herausgestellt. (nach Ewers, 2000. S.123f) Zwar scheint der Untertitel *neue schöne Kinderreime* eine „Doppeladressierung“ zu suggerieren, jedoch ist diese Annahme nicht einwandfrei vereinbar mit den Inhalten der Texte. Die farbige Gestaltung sowie die schematischen Zeichnungen könnten allerdings als „mehrfachadressiert“, beziehungsweise auf Grund ihres künstlerischen Charakters und quantitativer Übermacht der graphischen Elemente auch als Kunst-Bilderbuch verstanden werden[34].
„Mehrfachadressierte“ Literatur spricht neben den primären Adressaten, dem Kind, auch Vermittler explizit als Adressaten an, was etwa auch bei der Gestaltung der Ausgabe von 1968 eine mögliche Interpretation wäre, wenn die Sprüche, welche aufgrund ihrer kleinen Schrift für ungeübte LeserInnen schwierig zu entziffern sind, von versierteren LeserInnen vorgetragen werden müssen. Wie jedoch bereits an anderer Stelle erwähnt, lässt die Vielfalt der Texte keine generelle Zuordnung der Sammlung zu Kinderlyrik oder Lyrik als Gattung der allgemeinen Literatur zu, selbst wenn ausschließlich die Gestaltung ihrer Publikationsform betrachtet wird. Da in den beiden Teilbereichen der Gesamtliteratur eine Annäherung und Wechselwirkung seit 1970 zu bemerken ist, muss von einem Bestimmungsversuch abgesehen werden. Erst die Praxis, beziehungsweise der Umgang mit den Texten bestimmt die/den tatsächliche/n RezipientIn, die/der zwar durch die Gestaltung angesprochen werden soll, jedoch nicht als ausschließlich festlegbar zu verstehen ist. Das Gleiche gilt auch für die Illustration, deren Betrachter nicht auf ein bestimmtes Zielpublikum begrenzt werden können, vor allem da viele KinderbuchillustratorInnen wie z.B. Linda Wolfsgruber auch in der allgemeinen Kunstszene tätig sind und beide Bereiche ineinander einfließen lassen.

Eine weitere bildliche Gestaltung zu *Allerleirausch* zeigt Uwe Bremer, der wiederholt mit H. C. Artmann an der Illustration seiner Texte zusammenarbeitete, in der Ausstellung *Allerleirauch* im niedersächsischen Museum im Waldemarturm in

[34] Anmerkung: Der Vorschlag *Allerleirausch* (1999) als Bilderbuch zu bezeichnen stammt von Frau Barbara Burkhardt und wurde während der gemeinsamen Recherche in der Bibliothek des Instituts für Jugendliteratur besprochen.

Dannenberg (21. Sept.- 4. Nov. 2012). Bei dieser Kunstschau zeigte der Illustrator von *dracula dracula- ein transylvanisches Abenteuer* (1966) und anderen Werken Artmanns düstere "Radierungen und Reime zu einem ghoulischen Reigen rekombiniert"[35]. Auf Grund seiner sinistren Farbgebung und Motive, könnte man meinen, es würden hier vorwiegend erwachsene Besucher angesprochen, jedoch bietet dieser Ausstellungsort auch kulturpädagogische Führungen an, wodurch die Zielgruppe heterogen ausfällt und das entgrenzte Verständnis der Reime unterstützt.

[35] Das Programm des Museums im Waldemarturm 2012 (Seite 1) befindet sich auch online unter: www.waldemarturm.de. (letztes Login am 25.11.2012)

4 Bestandsaufnahme der Signale in den Texten von „Allerleirausch“

Hier soll geklärt werden, welche formalen, inhaltlichen und strukturellen Parallelen zu neuerer und historisch tradierter Kinderlyrik in *Allerleirausch* aufgezeigt werden können. Dazu wird die Lyriksammlung im Zusammenhang mit dem Formenwandel der literarischen Gattung seit dem Paradigmenwechsel betrachtet, wobei auch auf Gemeinsamkeiten zwischen H. C. Artmanns Arbeit und postmodernen Tendenzen hingewiesen wird.

4.1 „Allerleirausch“ in der Tradition deutschsprachiger Kinderlyrik um 1970

Während der Nachkriegszeit war der „Österreichische Buchklub der Jugend“ und dessen Programm des sogenannten „guten Kinderbuchs“ marktbeherrschend für die literarische Sozialisation und prägte flächendeckend die positive Einstellung zu einer kindergerechten Literatur mit „pädagogische[m] Wille[n] des Verfassers“.[36] Gegen Ende der 1960er Jahre wurde in Österreich jedoch ein Wandel zu avantgardistischen Sprachspielereien und gegen die Separierung in pädagogisch-didaktisch „wertvolle“ Literatur und Trivialliteratur („Schmutz und Schund“) bemerkbar. Kinderliteratur wurde in Folge vor allem durch Literaturwissenschaftler aufgearbeitet und ihre Funktionalisierung wurde kritisch diskutiert. Durch parodistische Umformung kinderliterarischer Inhalte und Formen entstanden neue Erzählformen, welche die restriktiven Grenzsetzungen der sogenannten „einfachen Formen“ der traditionellen Kinderliteratur aufbrachen.[37]

Im hier vorliegenden Fall der als Kinderreime präsentierten Lyrik kann auf Hans-Heino Ewers Kommentar während seines Festvortrags zu 10 Jahren Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung verwiesen

[36] Vgl.: Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.32, 53f.

[37] Vgl.: Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.54ff.

werden, in dem er hervorhob, dass sich die Veränderungen des Zugangs zu Kinderliteratur in der Lyrik bereits früher als in der Prosa zeigen ließe.[38] Während der Literaturwissenschaftler Dieter Lamping das Jahr 1857, in dem das Buch „les Fleurs du Mal“ von Charles Boudelaire erschien, als Beginn der modernen Lyrik datiert,[39] ist die Kinderlyrik zu dieser Zeit allerdings noch stark traditionell gebunden. Ein Wandel ist erst später etwa in Werken von Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz (d. i. Hans Bötticher), Joseph Guggenmos, James Krüss, Fredrik Vahle, Hans Manz, Frantz Wittkamp u. a. zu bemerken.[40] Magda Motté stellt in ihren Untersuchungen die Entwicklungstendenzen der deutschsprachigen Kinderlyrik nach 1945 bis 1980 anhand von Anthologien heraus, die in dieser Zeitspanne relativ stark rezipiert wurden. Die Textzusammenstellungen der fünfziger Jahre setzten sich dabei vornehmlich aus „alt bewährte[n] Kindergedichte[n]“[41] zusammen, in die auch erstmalige Versuche junger Autoren (Krüss, Guggenmos) integriert wurden. Dagegen zeigen Publikationen der sechziger Jahre deutlicher neue Strömungen, wie etwa in Hans-Joachim Gelbergs *Stadt der Kinder* (1969) durch eine verstärkte „Abkehr von moralisierenden, kindertümelnden Versen und die Hinwendung zu problemorientierten und sprachspielerischen Gedichten“[42].

Daneben sind auch sozial- und ideologiekritische Anregungen in der Kinderlyrik feststellbar, die das Kind zu Kritik an seiner Umwelt, Familie, Konsum und Sprache provozieren sollen. In Österreich waren vor allem die beiden Publikationen von Hilde Leiter und Hans Domengo *Das Sprachbastelbuch* (1975) und *Im Fliederbusch das Krokodil singt wunderschöne Weisen- Ein Spaßbastelbuch fürs ganze Jahr* (1977) stark verbreitet. In beiden Bänden sind Formen von Sprachspielen als unterhaltsamer Umgang mit dem Material Sprache zu finden,

---

[38] Seibert, Ernst: 10 Jahre Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. 17. März 2010. Mittschnitt im Sitzungssaal der Universität Wien. Wien: Verein für Informationsmanagement 2010.

[39] Vgl.: Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definition zur Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989. S.40.

[40] Vgl.: Wildemann, Anja: Kinderlyrik im Vorschulalter. Kinder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Hg.: Bodo Lecke. Bd.5. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaft 2003. Beiträge zur Literatur- und Mediendidaktik. S.29. Anmerkung: siehe dazu auch Kurt Franz (2000).

[41] Motté, Magda: Moderne Kinderlyrik: Begriff-Geschichte- Literarische Kommunikation- Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang 1983. S.139.

[42] Ebd. S.139.

wobei sowohl die graphische Ebene, phonetische Spiele, Semantik und Textgestalten als Parodie auf Gebrauchslyrik aufgenommen wurden. Die hier gesammelten Beiträge stammen vornehmlich von österreichischen AutorInnen wie Vera Ferra Mikura, Ernst Ekker, Mira Lobe, Christine Nöstlinger, Käthe Recheis u. a.

> „Allerdings fehlen bekannte Wiener Sprachspiel- und Dialektdichter, wie H. C. Artmann, E. Jandl, F. Mayröcker, G. Rühm. Sie haben zwar – mit Ausnahme von Jandl – keine Kinderliteratur verfasst, doch hätte ihre Mitarbeit, wie dies viele Autoren der Erwachsenenlyrik in den Anthologien von Gelberg und Preißler getan haben, die Sammelbände möglicherweise um interessante Beiträge bereichert.“[43]

Mit dieser Feststellung Mottés zeigt sich nicht nur die fehlende Wahrnehmung der kinderliterarischen Tätigkeiten Artmanns, sondern auch der geänderte und erweiterte Begriff der an Kinder adressierten Lyrik.

Bis zu diesem Zeitpunkt fehlt eine ausführliche Behandlung der spezifischen österreichischen Entwicklung der Kinderlyrik nach 1945. Als eine der ersten Literaturwissenschaftler zeigt Magda Motté die Entwicklungstendenzen der „modernen“ Kinderlyrik nach 1945 auf, wobei sie feststellt, dass die Vielfalt der Themen stetig zugenommen hat. Neben den traditionell kinderlyrischen Thematiken: Umwelt des Kindes, Eltern, Tagesablauf, Spiele, Tiere und Jahreszeiten kommen nun auch Technik, Weltraumfahrt, Rassendiskriminierung, Sexualität, Krieg und Tod hinzu.
Die Formen werden neben den festen Mustern der Kinderlyrik vor 1945 (Strophenaufbau, gleichmäßiges Metrum, häufiger Endreim oder Kehrreim) durch neue freie Formen erweitert, die auch den Kunstmitteln der Erwachsenenlyrik entsprechen: Druckbild, Enjambements, poetische Verdichtung, Sprachwitz, Verfremdung, Montage, Parodie u.a.
Vor allem der zur Reflexion anregende Umgang mit Sprachmaterial, beispielsweise der Struktur der Umgangssprache mittels Kombination, Wiederholung oder Aussparung, ist neu und wird poetisiert. „Hervorstechendstes Merkmal der neueren Kinderlyrik ist der spielerische Umgang mit Buchstaben, Lauten, Silben, Wörtern,

[43] Ebd. S.181.

Satzmustern und Texten.“[44], so Motté. Nachdem ihrer Meinung nach die Entwicklung der Kinderlyrik mehr als hundert Jahre stagniert haben soll, findet in den sechziger Jahren der Anschluss an die allgemeine Lyrik der Erwachsenen statt und bezieht kindliche LeserInnen als Partner mit ein. Diese Beschreibung von traditioneller Kinderlyrik und ihrem voranschreitenden Wandel scheint auf Artmanns Texte in *Allerleirausch* zuzutreffen, die als Spiegel dieses Formenwandels gelesen werden können, auch wenn die Offenheit der Adressierung und Artmanns Anspruch unprogrammatisch zu arbeiten, berücksichtigt werden.

In Magda Mottés Abhandlung zur *Modernen Kinderlyrik* (1983) wird auch Hans Magnus Enzensbergers Anthologie *Allerleirauh – viele schöne Kinderreime* (1961) aufgenommen, die das Gerüst für einen Teil von Artmanns *Allerleirausch- neue schöne Kinderreime* (1967) darstellen, wie nicht nur die Variation des Titel bereits andeutet. Sowohl in dieser Sammlung traditioneller, historisch tradierter Kinderlyrik werden Themen wie Krieg, Hunger und Tod sowie modernere Formen von unverständlichem „Kauderwelsch“ und assoziativ gereihte Kettenreime zwischen bekannten Kinderliedern und Reimen eingegliedert.
Enzensbergers Sammlung, die ohne Widerstand der Vermittler als Kinderliteratur aufgenommen wurde, dürfte dies der überwiegenden Mehrheit didaktisch-pädagogisch unumstrittener Inhalte verdanken, welche die neueren Elemente, die keinen lehrhaften Zweck erfüllen, wenn nicht neutralisieren, so durch ihre Übermacht diese dennoch abschwächen. Das Gegenteil trifft auf Artmanns Textzusammenstellung zu, wobei besonders nach Hinzufügung der 5 Gedichte in den Ausgaben ab 1993 eine quantitative Mehrheit der Texte, die dem allgemeinliterarischen Werk nahe stehen (ihrer erotischen und gewaltvollen Inhalte und komplexen Gestaltung nach) zu bemerken ist. Diese Konstellation könnte der Grund dafür sein, dass der Umgang mit der Publikation auf eine großteils abwehrende Haltung der pädagogisch-didaktisch orientierten Vermittler-Instanzen getroffen ist, jedoch im allgemeinliterarischen Kontext stark rezipiert wird.
Laut Peter K. Wehrli, einem Schweizer Weggefährten Artmanns, gab es zumindest in Zürich kaum eine Lesung, bei der nicht Auszüge aus der Sammlung vorgetragen

[44] Ebd. S.182.

wurden, da sie die Zuhörer gut unterhielten.[45] Derartige Veranstaltungen wurden von einem heterogenen Publikum besucht, dessen Durchschnittsalter jedoch über dem Kindesalter lag.

Auch die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, zu welchen Artmanns *Allerleirausch* über die Märchen *Allerleirauh* und *Von dem Machandelbaum* in intertextuellem Kontext stehen, zeigen in der unbearbeiteten Fassung Gewalt in diversen Facetten, wodurch sie nach Erscheinen des ersten Bandes 1812 kritisch gesehen wurden. Die Verständlichkeit einiger ihrer Märchen schien über das Vermögen von Kindern hinauszugehen, woraufhin Jakob Grimm in einem Brief an Achim von Arnim entgegnete:

> „Was wir an offenbarten und traditionellen Lehren und Vorschriften besitzen, das ertragen Alte wie Junge, und was diese daran nicht begreifen, über das gleitet ihr Gemüth weg, bis daß sie es lernen. [...] Daher wir den Kindern Gott und Teufel nennen sollen, lange vorher, ehe sie etwas davon begreifen können.“[46]

Artmann selbst war ein großer Anhänger der *Kinder- und Hausmärchen*, die sowohl erwachsene LeserInnen als auch Kinder ansprechen, wodurch sie zu „mehrfachadressierter“ Literatur gezählt werden. Dabei muss die wahrgenommene Aussage der beiden RezipientInnen-Gruppen nicht aufgrund des Altersunterschieds verschieden ausfallen, wie auch Ewers (2012) feststellt.

> "Eine mehrfach adressierte Kinder- und Jugendliteratur mit gleichlautender Botschaft kann von den verschiedenen Adressatengruppen mehr oder weniger vollständig rezipiert werden. Abhängig ist dies vom Erfahrungs- und Wissensstand der jeweiligen Leser(gruppen)."[47]

---

[45] Im Rahmen des Internationalen H. C. Artmann Kongress (11.04-12.04.2013) in Wien wurde mit Peter K. Wehrli ein Gespräch geführt, bei welchem es zu dieser Aussage kam.

[46] Zitiert nach: Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlung- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S.123.

[47] Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink 2012. S.61.

Wird derselbe Text von zwei LeserInnen(gruppen) unterschiedlich (vollständig) rezipiert, sprich Ewers von „Doppelsinnigkeit“ (2000, S.123ff.) als zweifache Lesart nach der jeweiligen Verstehensebene der/des RezipientInnen. Hier unterscheidet er die „esoterische“ und die „exoterische“ Lektüre, wobei die/der kindliche LeserIn sich auf Inhalt und Narration konzentriert, sich also auf die „exoterische“ Ereignisebene einlässt. Die kindlichen RezipientInnen gehen dabei über Unverständliches hinweg, ohne die Lektüre abbrechen zu müssen, wogegen die/der erwachsene LeserIn in einer parallelen Lektüre etwa allegorische, parabolische oder parodistische Inhalte versteht, welche dem Kind verborgen bleiben. Diese weiterführende Ebene, die sich erfahrene LeserInnen als „esoterischer“ Hintersinn eröffnet, darf dabei nicht die „exoterische“ Lektüre stören. Ewers bezeichnet einen Text, mit mindestens zwei intendierten Adressaten und mehrschichtiger Leseweise als „mehrfachadressierte und zugleich doppelsinnige“[48] Literatur.
Ein Beispiel aus *Allerleirausch* stellt der Text zu den Comic-Helden Batman und Robin dar, der entweder als Beschreibung eines Alltagsaspekts, des Aufstehens am frühen Morgen als typisch kinderlyrischer Inhalt, oder als parodistische Darstellung der Helden mit homosexueller Bedeutung gelesen werden kann:

batman und robin
die liegen im bett
batman ist garstig
und robin ist nett.
batman tatüü
und robin tataa
raus aus den federn
der morgen ist da![49]

Die Form entspricht der Struktur traditioneller Kinderlyrik, die neben Reimen und Metrik auch die Wiederholung der Namen und den appellativen Charakter der

[48] Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S.124.
[49] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.40.

Gebrauchslyrik berücksichtigt. Derartige Feststellungen werden jedoch eher geübten LeserInnen auffallen, beziehungsweise müssen zur Steigerung des unterhaltsamen Effekts auch die genannten Trivialhelden bekannt sein um die Komik der Parodie zu verstehen.

Zu berücksichtigen ist außerdem die Deutungstiefe, welche vielen Kindergedichten und -Liedern abgesprochen wird, da sie als „einfache Formen“ nach Maria Lypp durch Komplexitätsreduktion und naiv-ungebrochene Weltdarstellung funktionieren.[50] Im vorliegenden Fall ist jedoch genau diese Diskrepanz zu Trivialmythen und Populärliteratur ausschlaggebend für den Unterhaltungswert des Texts. Angesichts des veränderten Verständnisses der Themen, die seit dem Paradigmenwechsel als für Kinder zumutbar eingeschätzten werden, muss die Einschätzung als potentielle Kinderlektüre zumindest als eingeschränkt gültig angesehen werden, da nun auch alltägliche Problematiken und Tabuthemen wie Gewalt, Alkohol und Sexualität angesprochen werden. Zusätzlich werden moderne literarische Methoden aufgenommen, womit auch höhere Ansprüche an die Kinder- und Jugendliteratur gestellt werden, die sowohl als Basis der Identifikation für junge LeserInnen als auch als Basis für die Botschaft an die/den erwachsene/n LeserIn wirken sollen, was besonders in parodistischen Formen umgesetzt wird.[51]
Die spielerische Seite in Artmanns Lyrik lässt sich nicht verleugnen, wobei er sich in seinen Kinderreimen über Moralisierung und pädagogisches Gedankengut hinwegsetzt. So schreibt er in *Das im Wald verlorene Totem* (1970): „Ich bin genug ohne falsch euch zu gestehen dass gerade die gesten welche ich am meisten an mir liebe diejenigen sind die jeder moralischen grundlage entbehren...“[52]

Laut Heinz-Jürgen Kliewer werden Kindergedichte sehr häufig von Erwachsenen nicht nur zum Zweck der Vermittlung, sondern mit nostalgischer Absicht[53] gelesen,

---

[50] Vgl.: Lypp, Maria: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt am Main: dipa 1984.

[51] Vgl.: Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas. wuv 2008.

[52] Artmann, H. C.: Überall wo Hamlet hinkam. Das im Walde verlorene Totem. Salzburg: Residenz Verlag 1970. S.88.

[53] Kliewer, Heinz-Jürgen: Doppeladressierung in der Kinderlyrik. S.91-100. In: Hans-Heino Ewers, Ulrich Nassen, Karin Richter, Rüdiger Steinlein (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 1995/95. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 1995. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1995.

gegen welche sich Artmann jedoch dezidiert ausspricht. Im Vordergrund sollte an seinen Texten der Spaß an der Sprache stehen, nicht schwermütiges Zurückdenken und Idealisieren der

> „allgegenwärtigen vergangenheit, wie sie da in der literatur als abgehalfteter Ahasver herumgeistert. [...] sehnsucht nach einer besseren vergangenheit [...] [und] wehmütiges sich erinnern ist fruchtlos, ein abgestorbener kirschbaum, der sich nie mehr beblättern wird."

Die inhaltlichen Parallelen und Variationen bekannter Kinderreime und –Lieder in *Allerleirausch* bieten jedoch einen hohen Wiedererkennungswert, wobei besonders diese häufig mit Gewaltandrohungen und Verletzungen kombiniert werden. Dieses Spiel mit dem Vorwissen belesener RezipientInnen betrifft unter anderem die Reime: *backe, backe kuchen, ein männlein steht am schalter, daumenlanger hänsel, schädelrunde dirn, mariechen saß auf einem stein, unser hans hat hosen an* und *eins zwei drei vier eckstein*. Diese thematisieren keine kindliche Erfahrungswelt (als typischer kinderlyrischer Inhalt nach Kurt Franz 1979), oder problematisieren neue, durch den Paradigmenwechsel eingeführte Motive, sondern überspitzen diese in unerwarteten Konstellationen mit humoristischem Effekt.

Bei den 28 Texten der *Allerleirausch* Ausgabe von 1999, die aufgrund ihrer farbigen Bebilderung am ehesten als Kinderbuch eingeschätzt werden kann, wurde bei der Untersuchung struktureller traditioneller kinderlyrischer Kriterien nach Kurt Franz (1979 und 2000) und Anja Wildermann (2003) festgestellt, dass das am häufigsten verwendete Reimschema der Paarreim und das meist gebrauchte Versmaß der Trochäus ist, welche abgesehen vom (übermäßigen) Gebrauch von Diminutiven die traditionellen Vorgaben erfüllen. Diese Einschätzung relativiert sich jedoch hinsichtlich der Ausgabe von 1993 sowie bei den beiden Werksammlungen (1969 und 2011), bei welchen aufgrund der beigefügten Texte die freien Rhythmen dominieren. Zwar nimmt hier die Anzahl ungereimter poetischer Texte zu, dennoch bleiben Endreime als typisch kinderlyrisches Element am stärksten vertreten. Diese finden sich allerdings auch in den an Nonsense-Dichtung orientierten Reihungen (z.B. *morgen früh um sechs, machen wir auf sex*), welche aufgrund ihrer erotischen Inhalte nicht an Kinder adressiert scheinen.

4.2 „Allerleirausch“ und (post-)moderne Kinderlyrik

Der Zusammenhang zwischen der spielerischen Kreativität von Kindern und den Kunstformen der Moderne, vor allem des Surrealismus und der Nonsense-Dichtung wurde für die bildende Kunst bereits von ihren frühen TheoretikerInnen hergestellt und thematisiert, wobei sich der Großteil der Betrachtungen auf von Kindern erstellte Poesie bezieht. Hinsichtlich der für Kinder von erwachsenen AutorInnen verfassten Dichtung heben nicht nur Kurt Franz (2000) und Anja Wildemann (2003) die Verbindung von Kinderlyrik zu moderner Literatur, also der Literatur der Gegenwart nach 1945 hervor, beziehungsweise verstehen diese als Ausdruck aktueller Gesellschaftsformen. Auch Magda Motté (1983) zeigt anhand der historischen Entwicklung deutschsprachiger moderner Kinderlyrik, wie sich immer stärker experimentelle und sprachspielerische Formen heraus kristallisierten, wobei sie allerdings keine regionalen Unterschiede herausstellt.
Als moderne Kinderlyrik bezeichnet sie nicht Lyrik, die mit den Ansprüchen der literarischen „Moderne“ einhergeht und eine „zielgerichtete Weltauffassung mit festem Fahrplan für die gesamt Menschheit“[54] bedeutet, sondern bestimmt sie als eine Form avantgardistischer, neuer Tendenz im Formenwandel der literarischen Gattung Lyrik, zu der Kinderlyrik als Untergattung mit all ihren Ausprägungen zählt.

Im Zuge des erweiterten Literaturbegriffs seit der Mitte der sechziger Jahre, welcher nun auch Trivial- und Kinder- und Jugendliteratur als Teile der Gesamtliteratur miteinschließt, setzt sie den Beginn der modernen kinderadressierenden Lyriksammlungen mit der Veröffentlichung von James Krüss Werk *So viele Tage, wie das Jahr hat* im Jahr 1959 fest. Hier werden Kinderreime, Kindergedichte (als komplexere Version der Kinderreime) und Kinderlieder aufgenommen und traditionelle Kinderlyrik seit dem 18. Jahrhundert und moderne Kinderlyrik der 1960er Jahre gesammelt publiziert.
In diesem Band, der auch Texte von Christian Morgenstern, Bertolt Brecht, Joachim Ringelnatz und Erich Kästner neben anonym historisch tradierte Gebrauchslyrik stellt, bleiben die Themen und Inhalte noch in einem relativ wenig experimentellen Rahmen. Bis auf einige Ausnahmen von Brecht und Guggenmos sind alle regelmäßig gebaut, strophisch gegliedert und die Verse durch Reime

[54] Jeßing, Benedikt; Ralph Köhnen: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012. S.122.

gebunden. In Mottés weiteren Untersuchungen zeigt sie die bereits im vorigen Kapitel dargestellten Schlüsse, die den Formenwandel der modernen Kinderlyrik verdeutlichen. Aufgrund der einhergehenden Veränderungen kann die Gattung Kinderlyrik nicht mehr ausschließlich auf traditionelle Merkmale wie Reim, Rhythmus, Klang und Wiederholung reduziert und als Ausdruck medialer und konzeptioneller Mündlichkeit designiert werden. Die Öffnung betrifft dabei nicht nur die Inhalte, sondern verstärkt die Struktur der Kinderlyrik und führt sie dabei von der vornehmlichen Adressierung des Kindes zu einer so genannten „Erwachsenenlyrik", wobei die Grenzziehung undeutlich ist.
„Allgemein mehren sich um 1970 die Rufe nach vielseitigem, offenem Denken jenseits aller Dogmen – das zentrale Motto des „anything goes" (Leslie Fiedler 1969) erfreut sich nachhaltiger Beliebtheit. Dabei will man auch eingefahrene Hierarchien in der Kunst beseitigen: Höhenkamm- und Populärliteratur sollen bis zur Ununterscheidbarkeit verschmelzen", lautet eine soziokulturelle Feststellung Benedikt Jeßings, in seiner *Einführung in die Neuere deutsche Literaturgeschichte* (2012).

Auch wenn H. C. Artmann in keine Kategorien oder Schemata eingefügt werden möchte, ist die Poetisierung des Trivialen und die Trivialisierung der „hohen" Poetik ein Grundzug sowohl in seinen kinderliterarischen Werken als auch in seiner Allgemeinliteratur.
Damit kann sein Schaffen auch in dem Kontext postmoderner literarischer Tendenzen gesehen werden, vor allem da ihm nicht nur Dogmen und Hierarchisierungen missfallen, sondern er auch ein weiteres Merkmal der Postmoderne erfüllt: die vielfachen selbstreferenziellen Äußerungen und der Grundton heiterer Gelassenheit in seinen Werken. Er distanziert sich von politischen Aussagen und gesellschaftskritischen Ansprüchen an Kunst und veröffentlichte selbst bloß ein singuläres *Manifest* gegen den Ausbau des Österreichischen Bundesheeres und dessen „wiederbewaffnung", die er als „schildbürgerintentionen senilgewordener bürokratengehirne"[55] bezeichnet. Auffällig ist, dass er auch hier Schlagwörter verwendet, die in seinen literarischen Produktionen wiederholt vorkommen, z.B. „makabres kasperltheater",

[55] Artmann, H. C.: Manifest. In: Gerhard Rühm: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbeck: Rowohlt 1967. S.18.

„menschenfresser“, „kannibalismus“ und „dragonersebel“. Auch seine Kritik an überholte gesellschaftliche Ansprüche wird selten so deutlich wie hier:

> „Es ist eine bodenlose frechheit, eine unverschämtheit sondergleichen, zehn Jahre hindurch antimilitärische propaganda zu betreiben, scheinheilig schmutz und schund zu jaulen, zinnsoldaten und indianerfilme (noch kleben die plakate...) als unmoralisch zu deklarieren und dann im ersten luftzug einer sogenannten endgültigen freiheit, die kaum schulentwachsene jugend an die drecksflinten zu pressen!!“[56]

Parallelen zwischen Artmanns Kinderlyrik und den Tendenzen der Postmoderne können auch auf Ebene der gesprochenen Sprache herausgestellt werden, wobei dies in besonderer Form auf Lyrik als ursprünglich verbale Form, etwa als Lied oder Abzählreim zutrifft, da einfache Paar- und Schweifreime auch zu mnemotechnischen Zwecken gebraucht werden. Im Sinne der Lehrhaftigkeit wird sie zur Gebrauchsdichtung und dem Anspruch der Integration in Alltagskommunikation besonders durch umgangssprachliche Einflüsse (wie sie bei Artmann nicht nur in der Mundartdichtung zu finden sind) gerecht.
Weitere Elemente, die von der traditionsbewussten Erlebnis- und Stimmungslyrik des 18. und 19. Jahrhunderts abweichen, zeigen sich in Form der zunehmenden Gewichtung des „poetischen Aktes“ und des Sprachspiels sowie eine Offenheit der Bedeutung. Sprünge im kausallogischen Gedankenduktus zugunsten der Sprache als Lautmaterial und immer wieder neuartige semantische Verknüpfungen in der neueren Kinderlyrik, welche in Folge der 68er Bewegung entstand, sind dabei keine Seltenheit mehr.

Die zuvor oft impliziten Belehrungen wandeln sich nun zu einer Hinwendung zum Kind als vernünftigen, dialogfähigen Gesprächspartner, wobei auch eine Art Drohpädagogik angewendet werden kann. Diese scheint im Fall des Gedichts *im parke* bei Artmann nicht ganz ernstgemeint zu sein, sondern kann als parodistische Aussage verstanden werden.

[56] Ebd. S.18-20.

im parke, wo die unhold weilen,
müssen kinder hurtig eilen
und nicht mit dem schülerranzen
sorglos durch gebüsche tanzen,
denn im kopf des unholds ist
platz für manche hinterlist.
ja, mit pflaumentüten steht er,
paßt auf petra oder peter,
manchmal gar auf beide zwei,
unhold ist das einerlei,
aus ist er auf frische haut,
die er gern zum spielen klaut.
darum kinder, gebet acht,
seht nur wie er paßt und lacht,
hinter jener gaslaternen
ißt er pflaumen, spuckt die kerne
durch die klare abendluft,
wenn das nachtigallchen ruft![57]

Die kindlichen Attribute, welche auch in Beziehung mit dem Unhold, der (mit der geklauten Haut) spielen möchte und lachend seine Früchte verzehrt, gesetzt werden, scheinen sich an kindliche RezipientInnen zu wenden, welche von einer/m besorgten ErzieherIn vor möglichen Gefahren auf dem späten Heimweg gewarnt werden, mit Verweis auf vertraute Utensilien, z.B. des „schülerranzen".
Die Adressierung von „petra und peter" kann im Kontext der parodistischen Texte der Sammlung auch als ironische Behandlung des didaktisch-pädagogischen Anspruchs verstanden und an literarisch avantgardistische Vermittler gerichtet sein. Gleichzeitig wirkt die Warnung wie aus vergangener Zeit, da die Straßenbeleuchtung seit Ende des 19. Jahrhunderts elektronisch erfolgt und scheint der Sprachvarietät nach (z.B. „pflaumentüte") in Deutschland angesiedelt zu sein.

[57] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.44.

Wie in traditioneller Kinderlyrik wird hier die kindliche Erfahrungswelt in die Lyrik aufgenommen, wobei nicht unbedingt von Darstellung der Kindheit gesprochen werden kann, da der Fokus auf das lauernde Unheil gelegt wird, außer man betrachtet dies als Bestandteil der Lebenserfahrung.
Der Tradition der Volkslied-Rezeption folgend, werden Bilder aneinander gereiht, Interjektionen verwendet und rhythmisch strukturiert, jedoch wird bei diesem Beispiel auf Elisionen verzichtet. Die von Ines-Bianca Vogdt (1997) geforderte Dunkelheit und Rätselhaftigkeit, wie sie auch in der Kunst der Moderne bedeutsam ist[58], ist hier ebenfalls zu sehen. Es handelt sich dabei um einen der wenigen Texte aus *Allerleirausch,* der einem logischen Strukturen *wenn-dann* Aufbau folgt.

Moderne Kinderlyrik dient in Folge des Paradigmenwechsels nun nicht mehr zur Belehrung oder als spielbegleitende Funktion, sondern erreicht eine neue Bandbreite, die von Nonsense-Gedichten wie bei Guggenmos, bis zu realistischen Stimmungsgedichten wie bei Christine Nöstlinger reicht, womit eine ausschließliche Konzentration auf den Rhythmus und pädagogische Lehren nicht mehr gegeben ist. Der Paradigmenwechsel seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist in *Allerleirausch* besonders bei Vergangenheits-orientierten Texten bemerkbar, wobei Artmanns Gedichte unterschiedlich stark an traditioneller Kinderlyrik angelehnt sind, wie einige Beispiele im Anhang demonstrieren sollen.
Als Verbindungen zur kindlichen Alltagswelt wird nicht nur *unser hans hat hosen an*, sondern auch das durchs Haus Tanzen (des *mi ma monsterchens*) und das Spielen etwa mit der *lieben Ratte* hinzugenommen, wobei die Texte neben Reim, Rhythmus und Klang auch Wiederholung als typisches kinderlyrisches Merkmal aufweisen.

[58] Vgl.: Vogdt, Ines-Bianca: Kinderlyrik und Lyrik der Moderne. Seitenblicke auf eine rätselhafte Beziehung. In: Hans-Heino Ewers, Ulrich Nassen, Karin Richter, Rüdiger Steinlein (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 1997/98. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 1997. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1997. S.35f.

5 Zusammenfassung der Bestandsaufnahme der äußeren Signale und der Signale in den Texten von „Allerleirausch“

Welche kinderlyrischen Inhalte und Formen in H. C. Artmanns *Allerleirausch* sichtbar sind, beziehungsweise durch welche Signale die sozialen und kulturellen Gegebenheiten seiner Entstehungszeit in den Texten aufgegriffen werden, ist in Ansätzen zu zeigen versucht worden, wie beispielsweise der Formenwandel der Kinderlyrik und das Verständnis des Kindes als mündige/r LeserIn.
Das Zusammentragen der diversen Rezensionen und Besprechungen zu den unterschiedlichen Publikationsformen von *Allerleirausch* hat gezeigt, dass die Ansichten über den intendierten Adressaten weit auseinander gehen. Das Kindheitsbild hat sich seit dem Paradigmenwechsel um 1970 zwar gewandelt, jedoch bleiben Vorbehalte der Vermittler bestehen. Die Frage, ob es sich um Kinderliteratur handelt oder nicht, wird hinsichtlich der literarischen Annäherung des Genres zur Allgemeinliteratur und Artmanns Selbstreferenzen hinfällig. Die Veränderung des Literaturbegriffs lässt sich auch an den Reimen selbst sehen, die sowohl als Teil von Artmanns allgemeinliterarischem Werk als auch in der Gestaltung als Bilderbuch (1999) angeboten werden.

Nachdem zunächst die äußere Form als Paratext zu den Reimen betrachtet wurde (Buchumschlag, Vorwort, Nachwort, Layout, Illustration) wurden im nächsten Schritt die Gedichte und Reime selbst Gegenstand der Untersuchung. Ihre formale Gestaltung hält sich dabei zum Großteil an die Kennzeichen traditioneller Kinderlyrik, die inhaltliche Ebene steht zu dieser Gestaltung allerdings im Kontrast, wodurch ein unterhaltsamer Effekt erzielt wird, der die häufige Verwendung einzelner Auszüge bei Lesungen oder Künstlerportraits verständlich macht.
Die Zusammenstellung einiger Reime aus *Allerleirausch,* die sowohl in der 2. Auflage von 1968 als auch in der illustrierten Ausgabe von 1999 aufgenommen wurden, soll LeserInnen dieser Arbeit erlauben, ein besseres Bild von Artmanns poetischem Schaffen zu bekommen. Ob diese Texte Kindern zugetraut werden können oder nicht, liegt dabei immer im subjektiven Verständnis von Kindheit des jeweiligen Vermittlers und ist nicht Gegenstand dieser Arbeit.

6 Alogik und Sprachspiel als Grundtendenzen in H. C. Artmanns Werk

H. C. Artmanns unachtsamer Umgang mit seinen poetischen Texten, die er verschenkte, verlor oder einfach liegenließ[59], basiert auf seinem Verständnis von Lyrik frei von pragmatischen Gebrauchswerten. Der jeweilige Text ist das Ergebnis eines „poetischen Acts", der jedem zugänglich ist, ohne eine weitere Funktion erfüllen zu müssen, als seine bloße Schöpfung. Unter diesem Aspekt wehrte Artmann sich gegen jegliche literarische Zuschreibung und arbeitete in beinahe allen Teilbereichen der Literatur (Lyrik, Drama, Prosa), denn „das Schlimmste, das man einem Dichter sagen kann ist, dass er seine Form gefunden hat."[60] Das sei für ihn gleichbedeutend wie: „er ist tot"[61]. Trotz dieser Abwehrhaltung gegen stilistische Zuordnung soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, die lyrischen Texte aus *Allerleirausch* im poetologischen Gattungsmodell nach Seibert (2004) zu verorten, um ihre Gemeinsamkeiten und Differenzen zu traditioneller Kinderlyrik sichtbar zu machen. Hierzu wird auch auf den Bereich des Unausgesprochenen eingegangen, der bei Artmann zwischen Mythos und Logos liegt.

6.1 Versuch einer poetologischen Zuordnung

Als Vorbemerkung ist zu erwähnen, dass unter traditioneller Kinderlyrik Formen verstanden werden, wie sie etwa in der gesammelten Volksdichtung in *des Knaben Wunderhorn* (1805/08) bei Achim von Arnim und Clemens Brentano zu finden sind. Diese Zusammenstellung wird der romantischen Epoche zugerechnet und setzt sich aus anonym tradierten Kinderreimen und Folkloredichtung zusammen, wobei im Weiteren noch auf Artmanns Beziehung zur Romantik eingegangen wird. Die genannte Lyriksammlung war unter anderem auch konstituierend für das romantische Kindheitsbild und wird im Kontext der frühromantischen Märchentradierung gesehen. „Kindheit legitimiert nunmehr die Abkehr der

[59] Vgl.: Bisinger, Gerald: Nachwort. In: H. C. Artmann. Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Gedichte aus 21 Jahren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

[60] Ide Hintze, Christian; Dagmar Travner (Hg.): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Literaturprogramm 1993. S.5.

[61] Ebd. S.5.

Rationalität [...]“[62], heißt es bei Ernst Seibert, womit auch eine Verbindung zu Artmanns Abkehr von kausalen Handlungsverläufen und Alogik als Grundhaltung deutlich wird. Bei Ernst Seibert (2008) wird eine allgemeine Kategorisierung der kinder- und jugendliterarischen Gattungen vorgenommen, die inhaltliche und formale Modelle zusammenführt und dabei auch gesamtpoetologisch offen ist. Dabei wird jedoch die Gattung der Kinderlyrik nicht explizit erwähnt, vermutlich aufgrund ihrer Formenvielfalt, jedoch kann sie unter Umständen abhängig von ihrer Komplexität und ihrem Abstraktionsgrad zu den „einfachen Formen“ gezählt werden, solange man unter dieser Bezeichnung nicht nur die Gattungen Märchen, Sage und Fabel versteht. Allerdings beansprucht die Aufstellung keine Vollständigkeit, sondern soll vielmehr exemplarisch die Unterschiede der einzelnen Schemata (mythogen, antimythogen, logozentrisch, antilogozentrisch) verdeutlichen, wie sie in nachstehender Tabelle abgebildet sind.

Inhalte → ↓ Formen	irreal	real
magisch	**mythogen** -Märchen -Sagen -„einfache Formen“ -mythologische Erzählungen	**antimythogen** -phantastische Erzählung -Lügengeschichten
rational	**antilogozentrisch** -Science-Fiction -Gruselgeschichten -Horrorgeschichten -Fantasy	**logozentrisch** -Robinsonaden -realistische Erzählungen -historische Erzählungen -Abenteuererzählungen

Tabelle 2: Metapoetologisches Genre-Modell (Quelle: Seibert, 2008).

[62] Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.127.

Unter „mythogen“ versteht Ernst Seibert magische Formen und irreale Inhalte, bei denen Magie als selbstverständlich angenommen wird, wie es etwa in Märchen der Fall ist. Als „antimythogen“ werden demgegenüber Gattungen mit magischen Formen und realen Inhalten bezeichnet, die zwischen den beiden konträren Realitäten streng unterscheiden und Magie als vorübergehenden Widerspruch toleriert.
2004 schreibt Seibert: „Die Vielfalt der Kinderliteratur als Literatur des magischen Lesealters lässt sich als ein Formenbestand des Mythogenen zusammenfassen. Auf dieser Ebene stehen aber auch die moderneren Formen des Antimythogenen; einerseits die parodistischen Formen und andererseits die Gattung der phantastischen Erzählung.“[63] So steht hinter den meisten poetologischen Gattungskonzepten[64] eine Dualität zwischen magischem, kindlichem Lesealter und rational jugendlichem Lesealter, jedoch wird bei diesem Modell davon Abstand genommen. Diese Dichotomie wäre zu starr und berücksichtigt nicht, dass auch in frühen Lesealtern neben irrealen Inhalten auch reale Themen stehen können, die das rationale Verständnis des Kindes ansprechen. Ebenso kann in einem späteren Lesealter das Interesse an irrealen Themen, wie etwa an der derzeit populären Fantasy-Literatur, die eine formale Erweiterung der „mythogenen“ Ursprungsgattung Märchen darstellt, vorhanden sein.[65] Das metapoetologische Gattungsmodell geht daher nicht von altersadäquaten Lesealtern aus, sondern beschreibt das jeweilige Genre hinsichtlich seiner Form und Inhalte.

Neben den beiden bereits erwähnten Bezeichnungen „mythogen“ und „antimythogen“ wird noch zwischen „logozentrischen“ und „antilogozentrischen“

---

[63] Seibert, Ernst: Doppelsinn und Mittelstellung in der modernen Kinder- und Jugendliteratur. In: Bernd Dolle Weinkauff, Hans-Heino Ewers, Carola Pohlmann (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2003/4. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 2004. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004. S.62.

[64] Anmerkung: Bei Erst Seibert (2008) werden vier poetologische Aufstellungen der Kinder- und Jugendliteraturgattungen verglichen. Das früheste Beispiel stammt von Richard Bamberger (1955) mit 21 Gattungen, die altersbezogen gereiht wurden. Dem steht eine umgestellte Reihenfolge der Gattungen des Internationalen Instituts (1992) gegenüber, das ebenfalls einer Alterstufenpoetik folgt. Bei Ewers (2000) und Lange (2000) hingegen erfolgt keine derartige Reihung der Gattungen, sondern vielmehr das Aufstellen eines Gattungskanons. Nachzulesen bei: Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.63-74.

[65] Vgl.: Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.74f.

Gattungen unterschieden. „Logozentrische“ Gattungen weisen rationale Formen und reale Inhalte auf, deren Anspruch auf Glaubwürdigkeit in der Erzählperspektive als vorausgesetzt gegeben ist und sich nicht erst rechtfertigen muss. „Logozentrismus“ nach Jaques Derrida, auf den bei Seibert verwiesen wird, bedeutet in diesem Zusammenhang eine Ausrichtung nach einer „Metaphysik der Präsenz“, also einem Verständnis, dass alle Bezeichnungen und Namen eine Variation der essentiellen Präsenz (des transzendentalen Grundlegenden *eidos, arche, alethea* usw.) sind.[66] „Logozentrismus“ wird hier somit als metaphysische Ausrichtung auf Sinn, Wahrheit und Logik der „Präsenz“, also des empirisch Wahrnehmbaren gesehen. Mit „Präsenz“ ist im Zusammenhang mit dem metapoetologischen Genre-Modell sowohl die Form als auch der Inhalt des jeweiligen literarischen Werks einer bestimmten Gattung gemeint (z.B. Abenteuererzählungen).
„Antilogozentrisch“ geht ebenfalls von realen Inhalten aus, jedoch werden auch irreale Bestandteile aufgenommen, wodurch dieses Schema den Kreis zu den magischen Formen schließt.[67] Die „antilogozentrische“ Form bleibt dabei rational, gliedert jedoch, wie etwa in Gruselgeschichten oder Fantasy-Literatur, Bestandteile in die Handlung ein, die nicht der tatsächlich gegebenen physischen oder metaphysischen „Präsenz“ einer außerliterarischen Wirklichkeit entsprechen.

In Artmanns *Allerleirausch*, dessen stilistische Form Texte der Kinderlyrik imitiert, treibt zwar eine breite Auswahl des trivialmythologischen *Bestiariums* sein Unwesen (Teufel, Waldgeister), damit ist jedoch keinesfalls eine generelle Zuschreibung zur „mythogenen“ Kategorie gerechtfertigt, wie auch eine Zuweisung als „logozentrisch“ aufgrund der realistischen Inhalte und des Figureninventars (Unhold, Haarmann, Bankräuber, Mörder, Kinder, Eltern) dank der parodistischen Aussage zu kurz greifen würde.
Die Inhalte der jeweiligen Gedichte sind sowohl irreal als auch dem Realen zurechenbar. Die Form hält sich großteils an die rationalen Strukturen der traditionellen Kinderlyrik, jedoch finden sich in der Sammlung auch semantisch

---

[66] Vgl.: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Zitiert in: Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999. S.102f.

[67] Vgl.: Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.74f.

irrationale Schlussfolgerungen, wobei dem Einbruch des Numinosen in der alltäglichen Welt durchgehend zwar mit Schrecken, wegen der damit verbundenen Grausamkeiten, aber nicht mit Verwunderung über dessen tatsächliche Existenz begegnet wird. Beispielsweise.:

> frau mama und herr papa,
> vampirlein will mich beißen.
> nimm ein kreuzlein,
> schlag´s auf´s schnäuzlein,
> wird´s dich nicht mehr beißen![68]

Die Existenz des Vampires, als Figur der „antilogozentrischen" Horrorgeschichte, ist hier nicht das eigentliche Thema, sondern vielmehr die Wehrhaftigkeit gegen dessen Biss. Dem hier angewandten Ausschlussverfahren nach kommen die Reime dem „antilogozentrischen" Genre am nächsten, jedoch sind sie in ihrer Vielfalt so verschieden, dass eine definitive Kategorisierung im Rahmen des metapoetologischen Gattungsmodells zu eng wäre. Ebenso ist das Auftreten weiterer Figuren aus „antilogozentirischen" Gattungen, beispielsweise Werwölfe und Menschenfresser nicht tatsächlich an ihr übliches Genre gebunden, sondern parodiert dieses oder stellt es verkürzt dar. Auch der „Boden der Rationalität"[69], welcher der irrealen Handlung des „Antilogozentrischen" zu Grunde liegen sollte, ist in manchen Texten mehr und in anderen so gut wie gar nicht gegeben.

Die graduellen Unterschiede der Texte sollen hier keineswegs übergangen und vereinheitlicht werden, jedoch bietet sich die Erweiterung des „antilogozentrischen" Ansatzes durch den von Peter Pabisch herausgestellten Wesenszug in Artmanns Arbeiten, der „Alogik", an. Damit ist ein Verständnis von Dichtung gemeint, deren Form und Inhalt weder logisch noch unlogisch (logisch falsch) ist, sondern sich von dieser begrenzenden formalen Logik abhebt, indem sie außerlogisch und akausal, also „alogisch" gestaltet ist.[70] Sie distanziert sich daher von einem

[68] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.45.

[69] Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.74f.

[70] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Logik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.29-47.

„logozentrischen“ Verständnis und wendet sich dem Magischen zu, das jedoch ebenfalls als in-sich-geschlossenes System aufgebrochen wird. Zu sehen ist dies etwa in der Verwendung diverser Namen trivialmythologischer Figuren („vampirlein“), deren bloße Bezeichnung Assoziationen hervorruft, ohne jedoch auf weitere Aspekte des Genres, das durch den Namen der Figur zitiert wird, einzugehen. Dadurch werden die rationalen Grundlagen, die auch Irreales einbinden, als Eigenschaften „antilogozentrischer“ Gattungen wie z.B. Horror- oder Gruselgeschichten systematisch unterwandert.
Neben dieser parodistisch wirkenden Handhabung von Gattungsmerkmalen wird die „logozentrische“ Basis mit irrealen Aspekten als Grundlage des „antilogozentrischen“ Schemas durch die bewusste Abkehr von rationalen Vorgängen nicht eingehalten, da poetische Irrationalität die Grundlage für H. C. Artmanns alogische Texte in *Allerleirausch* bildet. Damit wird der tradierte Formenbestand durchkreuzt und macht eine Erweiterung des Gattungsmodells mit dem Einschub der literarischen Alogik nötig.

6.2 H. C. Artmanns Alogik

Alogik wurde bereits oberhalb in groben Zügen erläutert, jedoch soll noch einmal festgehalten werden, dass es sich hierbei nicht um eine philosophische Disziplin, wie formale Logik handelt, sondern um eine Auffassung, die sich in Artmanns Werken widerspiegelt.
Die alogische Loslösung von Kausalität ist bei lyrischen Texten durch ihre Irrationalität zu bemerken, bei welchen es zu unerwarteten und überraschenden Wendungen und Schlussfolgerungen kommen kann. Ihre Form wechselt in den Gedichten in *Allerleirausch* zwischen magisch und rational. Damit ist Alogik als Zwischenebene der „mythogenen“ und „antilogozentrischen“ Schemata (siehe Abbildung 1.) zu verstehen und in unterschiedlicher Intensität bei den einzelnen Gedichten ausgeführt.

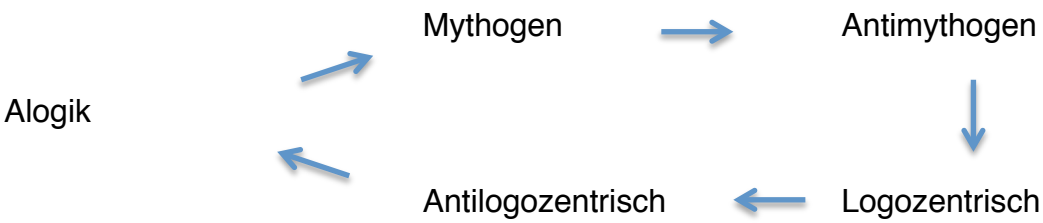

Abbildung 1: Alogik als Zwischenebene zwischen dem antilogozentrischen und mythogenen Schema (Quelle: Pifeas, 2013).

Der Wesenszug des Alogischen im Großteil von H. C. Artmanns Dichtung findet auch als Eintrag in verschiedene Enzyklopädien Eingang, wobei erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine genauere Betrachtung erfolgt.[71] Am wenigsten differenziert scheint er in deutscher Sprache behandelt zu werden, da „alogisch" hier häufig mit „unlogisch" zusammenfällt. So etwa in *Meyers Lexikon* (1924) ist „alogisch" mit „der Vernunft ermangelnd, unverständlich, widersinnig"[72] erklärt und wird später in Meyers Neuen Lexikon (1971) ganz weggelassen. Die Ausnahme bildet der *Große Brockhaus* (1966), der von dieser Gleichsetzung Abstand nimmt, und „unlogisch" mit „außerlogisch"[73] ersetzt.

Hier findet sich also die erste Übereinstimmung mit Lexika aus anderen Sprachen[74], die eine strengere Definition zur Verfügung stellen. Beispielsweise in *Webster´s New International Dictionary*: „alogical, adj.[...] outside the bounds to which logic can apply."[75] Diese Begrifferklärungen fallen relativ knapp aus und fügen keine veranschaulichenden Beispiele hinzu. Peter Pabischs Arbeit fasst seine Untersuchungen mit einer prägnanten formalistischen Darstellung zusammen: „logisch= + (plus); unlogisch= - (minus); alogisch= 0 (null)."[76] In

[71] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.29.

[72] Mayers Lexikon. 7. Aufl. Leipzig: Bibliographisches Institut 1924.

[73] Der Große Brockhaus. 16. Aufl. Wiesbaden: E. Brockhaus 1952.

[74] Anmerkung: Die internationalen Nachschlagewerke auf die hier verweisen wird sollen H. C. Artmanns überregionaler Arbeits- und Schreibweise gerecht werden. *Webster´s New International Dictionary* wurde als englischsprachiges Beispiel herausgegriffen, da sich Alogik und viktorianische Nonsenseliteratur nahe stehen, wie noch gezeigt werden wird.

[75] Webster´s New International Dictionary. Unabriged. 1961.

[76] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.30. Anmerkung: Der Vorschlag für diese Einteilung stammt von James Marchard, Professor der Germanistik, University of Illinois, der Peter Pabisch Dissertation beratend unterstützte.

anderen Worten ausgedrückt, ist eine alogische Handlung keine logische Fehlhandlung, sondern schließt den logischen Anspruch von vornherein aus.

Die Zuschreibung des Alogischen bei Artmann trifft auf die einzelnen Texte aus *Allerleirausch* unterschiedlich deutlich zu. So weint „mariechen“ nicht über ihre abgeschnittenen Beine, die ihr Bruder „carl“ geklaut hat, sondern „um den zweck der schuh“.[77] Dieser Handlungsablauf entspricht nicht den üblichen Erwartungen an derartige Situationen, jedoch kann diese Form von literarischer Freiheit auch im Zusammenhang mit der Alogik in Kinderliedern verglichen werden. Diese Verbindung stellt auch eine weitere Enzyklopädie heraus, die 1973, also um die Entstehungszeit der Reime aus *Allerleirausch* publiziert wurde.

> „Alogism is often used in folk riddles and humorous verse for children. [...] In literature, [Alogism is] a stylistic device whereby logical continuity is deliberately broken for the sake of comic effect (also called nonsequitur)“[78]

Diese Charakterisierung des Alogischen deckt sich mit dem bei Artmann beobachtbaren Phänomen. Unübliche Bildzusammenhänge, assoziative Wortreihen oder die Kombination traditioneller Sprache mit absurden Inhalten verweisen auf Artmanns literarische Experimente, die vor allem seine frühe Phase (bis ca. 1960) prägten, die er jedoch abgemildert auch später weiterverwendete. Rein phonetische Dichtung oder fragmentarische Syntax in Prosa, wie sie in Zusammenarbeit mit Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener entstanden, wurden in diese Textsammlung nicht aufgenommen, jedoch wird auf sprachlicher Ebene Alogik bei unsinnigen phonetischen Neologismen und Wortfragmenten sichtbar. In den Texten in Kinderreim-Form überwiegt der Gebrauch einer „traditionellen“ Sprache mit inhaltlicher Alogik signifikant gegenüber der Quantität alogischer Dichtung auf Ebene der äußeren Form (z.B. konkrete Poesie).

---

[77] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Ill. von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999. S.57.

[78] Great Soviet Encyclopedia. A of the Third Edition. New York: Macmillan 1973.

Alogik bezieht sich nicht nur auf Artmanns publizierte Texte, sondern auch auf dessen Verständnis von Dichtung und den vorangehenden Schaffensprozess, besonders während seiner frühen Phase bis 1960, während der er als Mitglied der „Wiener Gruppe“ angesehen wird, die es seiner Auffassung nach jedoch nie gab.
In seiner *acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* (1953), die er während dieser ersten Schaffenszeit verfasste, spricht er der „alogischen Geste“ die Möglichkeit zu, selbst zu einem Gedicht, beziehungsweise zu einem „poetischen Act“, erhoben werden zu können. Diese muss nicht zwingend verschriftlicht sein, sondern kann auch ein rein kognitiver Vorgang bleiben. Er verwendet diese „alogische Geste“ als „Element der dichterischen Unabhängigkeit“[79] und kontinuierlichen Größe auch in seinen späteren Arbeiten wie auch in seinen Texten in kinderlyrischer Form, in Werken, die der avantgardistischen Allgemeinliteratur zugerechnet werden, aber auch in alltäglichen Handlungen und poetischen Aktionen.
Die vielfältigen Reime der Sammlung lassen sich also im Einzelnen graduell abgestuft Artmanns alogischem Dichtungsbegriff, der auch seine allgemeinliterarischen Texte umfasst, und teilweise dem antilogozentrischen Schema des Gattungsmodells zuordnen.

[79] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Logik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.93.

6.3 Die „alogische Geste“ in H. C. Artmanns „acht-punkte-proklamation des poetischen actes“ (1953)

In der *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* (1953) stellt Artmann die Behauptung auf, man könne Dichter sein, ohne je ein Wort geschrieben zu haben.

> „vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte wunsch, poetisch handeln zu wollen. Die alogische geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem act ausgezeichneter schönheit, ja zum gedicht erhoben werden.“[80]

Der poetische Act ist dabei unabhängig von Schrift, Sprache oder Musik und frei von allen Ambitionen, seine Veröffentlichung darf nicht mit Absicht geschehen, sondern bloß als Zufall, so Artmann weiter. Dass er sich selbst nicht an Vorgaben, nicht einmal an seine eigenen, hielt, lässt sich anhand seiner zahlreichen Veröffentlichungen zeigen und an den dazu erforderlichen Auseinandersetzungen mit Verlagen, die der zufälligen Veröffentlichung der Produkte von poetischen Acten widersprechen. Verstärkt zeigte sich diese Tendenz nach den ersten großen Erfolgen seines Gedichtbandes in Wiener Dialekt *med ana schwoazzn dintn* (1958) und führte ihn weg von experimenteller Kunst und „Konkretdichtung“, die Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oskar Wiener praktizierten. Die berechnende, mechanische Technik des „methodischen Inventionismus“[81], bei dem beliebiges Sprachmaterial etwa aus Heiratsannoncen, Kreuzworträtseln und ähnlichem entnommen wird und, aus dem pragmatischen Zusammenhang gelöst, neu montiert, zufällige ästhetische Effekte erschafft, war für Artmann ein zu stark entfremdeter Zugang zu Sprache, sodass er derartige Produktionsweisen nur über einen kurzen Zeitraum anwandte.
Anzumerken ist, dass die Werke der erwähnten Autoren jeweils unterschiedlich gestaltet sind, sodass etwa Oswald Wiener sich von konkreter Poesie nur wenig

[80] Artmann, H. C.: acht-punkte-proklamation des poetischen actes. In: Gerhard Rühm: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Einbek bei Hamburg: Rohwolt 1967. S.9-10.
[81] Meuthen, Erich: Grenzüberschreitung und Ehrenrettung der Poesie. Über Sinn und Unsinn in den Arbeiten der Wiener Gruppe. In: Dieter Breuer (Hg.): Deutsche Lyrik nach 1945. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S.200.

beeinflusst sieht, und dass „bayer und erst recht artmann [...] davon unberührt“[82] blieben. Die verhinderte „organische Aussage“[83], wie Erich Meuthen das Konzept des Bruchstückhaften mit verweigertem Sinninhalt beschreibt, stellt sich gegen romantische Tendenzen. Damit meint der Historiker den Begriff des „Mythischen“ nach Friedrich Schlegel, dem Artmann zwar nicht hinsichtlich des Annäherungsanspruchs an die Wirklichkeit folgt, jedoch sehr wohl, wenn es um geheimnisvolle, unausdrückbare Wahrnehmung der Welt geht, die eben nur mythisch mit irrealen Darstellungen widergegeben werden kann.

Laut Friedrich Schlegel lässt sich Wahrheit eben nicht beweisen, sondern bestenfalls behaupten:

> „[A]lle Philosophie ist notwendigerweise mystisch. Wie natürlich; denn sie hat keinen anderen Gegenstand, und kann keinen anderen haben, als denjenigen, der das Geheimnis aller Geheimnisse ist; ein Geheimnis aber kann und darf nur auf eine geheimnisvolle Art mitgeteilt werden.“[84]

In Artmanns Nachlass wurden zwar keine Werke romantischer Schlüsselfiguren (Schlegel, Novalis, Herder) gefunden, jedoch stellen diverse literaturwissenschaftliche Behandlungen seinen Bezug zur Epoche der Romantik heraus.[85] Trotz Absage an theoretische Fundierung und Stilzuordnung zeigen sich hier Parallelen zur romantischen Auffassung der Poetisierung der Welt und auch der Entgrenzung zwischen Leben und Kunst, die Artmann nicht nur forderte, sondern selbst lebte. Ein häufig zitiertes Beispiel dazu ist sein fiktionaler Geburtsort St. Achatz im Walde[86], der auf keiner Landkarte gefunden werden kann. Nicht nur

---

[82] Rühm, Gerhard: Vorwort. In: Die Wiener Gruppe Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Gerhard Rühm (Hg.) Reinbek: Rowohlt 1985. S.24.

[83] Meuthen, Erich: Grenzüberschreitung und Ehrenrettung der Poesie. Über Sinn und Unsinn in den Arbeiten der Wiener Gruppe. In: Dieter Breuer (Hg.): Deutsche Lyrik nach 1945. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S.200.

[84] Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken II. 1802-1829. Bd.3. Hans Eichner (Hg.). Paderborn: Schöning 1975. S.99.

[85] Anmerkung: Zu nennen sind hier vor allem: Clemens Dirmhirn: H. C. Artmann und die Romantik. Wein: Diplomarbeit 2013. Sowie: Marc-Oliver Schuster: H. C. Artmanns Structuralis Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

[86] Artmann, H. C.: Gesammelte Prosa. (Hg.) Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1997. S.123.

seine Lebensdaten, seinen Namen oder seinen Stil änderte der Dichter nach Belieben, auch sein Äußeres verkleidete er gerne und schlüpfte in verschiedene Rollen. Er bezeichnete diesen Zugang als mystisch, also als nicht-realistisch und ohne Rechtfertigungs-Bedürfnis: „Ich finde es so wichtig, dies alles aus der magischen warte zu betrachten, die ja schließlich & endl. die meine ist.“[87]
Mit dieser Aussage bekennt Artmann sich zum Magischen, welches jedoch nicht gleichbedeutend mit dem „mythogenen“ Schema des Gattungsmodells nach Seibert (2008) ist, das Werke mit magischen Formen und irrealen Inhalten subsumiert. Zwar stehen auch in *Allerleirausch* Reales und Irreales nebeneinander, jedoch schreibt Artmann weder (Kunst-)Märchen als „mythogene“ Gattung, noch sind seine Werke tatsächlich Grusel- oder Horrorgeschichten und damit dem antilogozentrischen Schema angehörig, bei welchem die Inhalte irreal sind, die Formen aber von einer logozentrischen Basis ausgehen.

Der Sprachkünstler nimmt aus den genannten Gattungen Versatzstücke und bekannte Elemente und konstruiert aus diesen etwas Eigenes. Dieses Vorgehen wird von der bereits erwähnten Alogik geleitet, die auch als Übergangsebene zwischen den beiden Schemata „mythogen“ und „antilogozentrisch“ verstanden werden kann und ebenfalls irreale Inhalte aufweist. Die Formen können dabei sowohl magisch als auch rational sein, wie es bei *Allerleirausch* von Text zu Text unterschiedlich zutrifft.

Die Erweiterung des Gattungsmodells erfolgt bei Seibert als Öffnung hin zur Allgemeinliteratur durch Intertextualität. Bei diesem wird das Lesealter irrelevant und die formalen (Rezeptionsvermögen) und inhaltliche Kriterien (Rezeptionsinteressen) zur literarisch-phänomenologischen Definition herangezogen werden.[88] Für diesen Schritt wird das Modell um eine dritte Stufe erweitert, wodurch magische Formen („mythogen“, „antimythogen“) und hier als „vor-rational“ eingestufte Formen („logozentrisch“, „antilogozentrisch“) als „implizit intertextuell“ zusammengefasst werden. Als rationale Gattungen, die „explizit intertextuell“ zur Allgemeinliteratur stehen, wird als Beispiel etwa der Adoleszenzroman genannt. „Der Adoleszenzroman ist seiner Entstehung gemäß

[87] Bisinger, Gerald (Hg.): Über H. C. Artmann. Frankfurt: Suhrkamp 1972. S.7.

[88] Vgl.: Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.78-80.

primär der Erwachsenenliteratur zugeordnet. In den neueren Untersuchungen dazu geht es darum, den Emanzipationsprozess der Jugendliteratur nachzuvollziehen.“[89] Diesem Anspruch soll die hier dargestellte Systematik nach Ernst Seibert gerecht werden und die Verflechtung der kinder- und jugendliterarischen Gattungen mit der hier als Kontrast bezeichneten „Erwachsenenliteratur“ deutlich machen.

Allerleirausch kann in diesem weitergeführten Modell als „explizit intertextuell“ verstanden werden, indem es zu Artmanns eigenen allgemeinliterarischen Texten mit ähnlichen Inhalten, Figuren und Strukturen sowie Lyrik um 1970 in Relation steht. Dabei geht er über die mythogenen und antilogozentrischen Formen und Inhalte hinaus, die Artmann derart gestaltet, dass sie sowohl von geübten als auch von ungeübten LeserInnen verstanden werden können. Wie die Texte rezipiert werden, die Artmann als Gerüste für weitere Assoziationen und „Inhaltsverzeichnisse“ für jeweilige LeserInnen versteht, basiert auf den imaginativen Fähigkeiten der Rezipierenden selbst. So stellt Artmann im Vorwort zu der Prosatextsammlung *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen* klar:

> „Ich betrachte die folgenden texte als bloße inhaltsverzeichnisse für den leser, als literarisierte inhaltsverzeichnisse freilich; als anhaltspunkte und als ideen für noch nicht existierende, erst in der vorstellung sich vollziehende gegebenheiten. Ich versuche mich also praktisch in ausgriffen auf die zukunft. Ein inhaltsverzeichnis weist auf etwas hin, das erst zu realisieren wäre: es ist ein vorentwurf, und ein solcher befaßt sich mit der zukunft.“[90]

Die Imagination und das Unausgesprochene hängen von den jeweiligen literarischen und kulturellen Kenntnissen der LeserInnen ab und können unterschiedlich ausfallen. In einem Gespräch mit Michael Krüger betont er diesen Ansatz erneut: „Ich stelle nur ein Skelett hin und jeder kann nach seinem Belieben mit Fleisch und Herz und Nieren und Leber auf seine Art...“[91] Die eigentlichen

---

[89] Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlag 2008. S.80.

[90] Artmann, H. C.: Gesammelte Prosa. (Hg.) Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1997. S.139.

[91] Artmann, H. C.; Michael Krüger: Wer es versteht der versteht es. H. C. Artmann im Gespräch mit Michael Krüger. In: H. C. Artmann (Hg.) Gerhard Fuchs, Rüdiger Wischbart. Bd.3. Graz: Droschl Verlag 1992. S.15.

Inhalte zu seinen materiell festgehaltenen poetischen Acten gehen also von der/dem jeweiligen LeserIn selbst aus. Sie sind dabei wie lebenswichtige Organe eng mit dem Text verbunden und können jeweils verschieden ausgelegt werden. Das Verständnis erfordert selbst keine verbale oder schriftliche Äußerung, sondern kann ohne Logik kognitiv funktionieren.

Peter Pabisch (1978) stellt in seiner Abhandlung zur Alogik in Artmanns Werk besonders diesen unausgesagten Teil der Dichtung als Teil der alogischen Geste heraus, die den poetischen Act hervorrufen kann. Dessen progressive, traditionelle oder sogar altertümlich wirkende Texte behalten dabei den zersprengenden Charakter, der an Aneinanderreihungen von lose verknüpften Trauminhalten erinnert. Pabisch stellt auch Artmanns Annäherung an die existenzialistische Weltsicht heraus, die in Zusammenhang mit bewusstem Handeln, hier mit bewusst poetischem Handeln gebracht wird, wodurch ein „starkbewusst extemporiert[er]“[92] poetische Act entsteht. Dabei handelt es sich um ein künstlerisches Agieren, das kognitiv stattfindet und damit unabhängig von Sprache ist, aber vom Subjekt deutlich wahrgenommen werden kann. Damit ist sie eine Dichtung, die erst in sprachliche Form gebracht werden muss, aber bereits davor existiert.[93] Die Materialisierung dieser Dichtung führt dazu, dass sie nun nicht mehr dem Dichter allein zugängig ist, sondern auch einer äußeren Öffentlichkeit, die nun ebenfalls darauf einwirken kann und selbst einen Sinn oder Inhalt hinzufügt.
„Artmann versteht die alogische Geste als den sinnfreien inneren Gestaltungstrieb des Dichters- eben als den poetischen Akt.“[94], so Pabisch. Damit ist er noch nicht in eine äußere Form gebracht und kann ständig verändert und als fragmentarische Einzelteilchen synchron zu anderen Eindrücken bestehen. Erst wenn der poetische Act in Sprachform erscheint, gehört er nicht mehr dem Einzelnen, sondern kann gelesen, vorgetragen oder auch verkauft werden. Umgesetzt wird diese Herangehensweise an Texte durch deren jeweilige Gestaltung, die scheinbar plötzlichen Einfällen folgt und spontan wirkt. Selbst beschreibt Artmann den

---

[92] Artmann, H. C.: acht-punkte-proklamation des poetischen actes. In: Gerhard Rühm: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Einbek bei Hamburg: Rohwolt 1967. S.9-10.

[93] Vgl.: Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.31-38.

[94] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.38.

Entstehungsprozess als „a gesagt, b gemacht, c gedacht, d geworden“[95], wobei vor allem die Reihenfolge von produzieren und erst danach reflektieren bemerkenswert ist. Seiner Tochter Emily erklärt er im Zuge seiner Portraitierung das Vorgehen:

> „Alles was Skelett ist, lenkt ab. Manchmal...- nein ich hab´s nicht. Ich habs auch nicht gehabt. Ich schreibe das frei heraus. Und das ist, was ich unter Surrealismus verstehe. [...] Naja, ich denk ja auch manchmal nach was ich schreib – und wie ich schreib. Und dann kommt man zu dem Schluß, man kommt zu der Erkenntnis, daß man das eigentlich deshalb geschrieben hat – ohne irgendwie nachzudenken.“[96]

Artmanns eigene Zuordnung zum Surrealismus wird in der Sekundärliteratur häufig thematisiert, welche er auch selbst betont, jedoch später relativiert und sie im Weiteren ganz abstreitet. Inwieweit die Selbstverortung eines Dichters, der Mythen über sein Leben und Werk verbreitet, verlässlich ist, bleibt dahin gestellt. Besonders in seiner Arbeitsweise lassen sich allerdings surrealistische Elemente herausstellen, wie etwa im „psychischen Automatismus“[97], der den zweckfreien Ablauf des unterbewussten Denkens widerspiegelt. André Breton, als wichtiger Theoretiker dieser literarischen Strömung, fordert in seinem *Manifest des Surrealismus* außerdem

> „schlafende Logiker, schlafende Philosophen, [...] [sowie] Natürlichkeit, die mich rückhaltlos eine Reihe von Vorgängen akzeptieren lässt, deren Seltsamkeit ich in diesem Augenblick, da ich dies schreibe, zu Boden schmettern würde.“[98]

Die Abkehr von einschränkender Logik, die absurde Inhalte und traumhafte Formulierungen unterbinden würde, entspricht ganz der festgestellten alogischen Grundhaltung im Großteil von Artmanns Werken.

---

[95] Artmann, H. C.: The Best of H. C. Artmann. Lyrik Theater Prosa Theoretisches. Klaus Reichert (Hg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1970. S.8.

[96] wackelatlas - sammeln und jagen mit H. C. Artmann (Emily Artmann, Katharina Copony. 2001)

[97] Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1977. S.27.

[98] Ebd. S.17f.

Eine seiner seltenen Selbstauskünfte formulierte er in einem Gespräch mit Kurt Hofmann:

> „Ich komme ja vom Surrealismus her, ursprünglich. Surrealismus ist für mich etwas ziemlich Verrücktes. Und Romantiker bin ich auch. Also, ein surrealer Romantiker oder ein abstrakter Romantiker, oberflächlich betrachtet, den meine Herkunft ist überall."[99]

Da er jedoch auch seine eigene Einschätzung nicht als Festlegung gelten lässt, revidiert er die Aussage gegenüber Brita Steinwendtner:

> „[...] vor allem als Romantiker sehe er sich, ganz im Eichendorff´ schen Sinne. Als Romantiker, nicht als Surrealist- er wisse auch nicht mehr, wie er das damals in den 50er Jahren gemeint hätte."[100]

Dieses Aufheben der Beschreibungen seiner Ästhetik kann als fortlaufender poetischer Act gesehen werden, mit welchem Artmann auch seine künstlerische Autonomie erhalten möchte. Seine unbeschränkte dichterische Freiheit, die ebenfalls als Parallele zu romantischen Anschauungen gesehen werden kann, lässt ihn auch die Existenz der „Wiener Gruppe", als deren Mitglied er oft bezeichnet wird, verneinen.

Die *acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* kann man zwar als eine seiner wenigen theoretischen Schriften über Dichtung sehen, jedoch gibt es auch Vermutungen, dass sie von einem nahestehenden Dichter-Kollegen, etwa Konrad Bayer stammt, wie Klaus Kastberger[101] vermutet. Die erste Publikationsform der Proklamation ist bisher umstritten, jedoch spricht etwa das Attribut „edel" in Zusammenhang mit den Ausführungen über das materiell Wertlose des poetischen Actes und der damit einhergehenden Befreiung vom „bazillus der prostitution" für ein wiederkehrendes Adjektiv in Artmanns Wortschatz. Der Literaturwissenschaftler

---

[99] Artmann, H. C.; Kurt Hofmann: H. C. Artmann. Ich bin abenteurer nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann. Wien: Amalthea 2001. S.17.

[100] Steinwendtner, Brita: mein herz ist das kleid eines nie erratenen gedankens. Zu H. C. Artmann. In: H. C. Artmann (Hg.) Gerhard Fuchs, Rüdiger Wischbart. Bd.3. Graz: Droschl Verlag 1992. S.155.

[101] Diese Vermutung kam während der „Internationalen H. C. Artmann Konferenz" am 11.04.2013 bei Klaus Kastbergers Vortrag auf.

erklärte auch das Bezeichnen der „Wiener Gruppe“ selbst als poetischen Act Gerhard Rühms, der diese Gemeinschaft durch eigene Publikationen erst manifestierte und damit archivierte.
Im Anschluss an diese Ausführungen während der Internationalen H. C. Artmann Konferenz 2013 erklärte Friedrich Achleitner, dass der Name „Wiener Gruppe“ aus rein pragmatischen Gründen angenommen wurde, als die Dichter in Zürich gemeinsam auftreten sollten, jedoch jeder für sich noch zu unbekannt war um Publikum herbeizulocken. Eine treffende Benennung wurde nötig, um von den Veranstaltern ankündigen werden zu können, sodass man sich auf eine örtliche Gemeinsamkeit als gemeinsamen Nenner einigte.
Eine tatsächliche Formierung zu einem geschlossenen Kreis habe es jedoch laut Artmann nie gegeben, wie er wiederholt betont. Über Artmanns „Sprachpantomimik“ schreibt Peter Pabisch:

> „Besonders auffallend an Artmanns Arbeit ist sein Bemühen, die Weltliteratur aller Epochen mit der gegenwärtigen zu verbinden und die Alogik als das Wesen der Dichtung insgesamt aufzufassen.“[102]

Gerade diese Abkehr von logischen Strukturen in der fiktionalen Sprache und seinen realen Handlungen erweist sich als Parallele zu Ansichten der romantischen Strömung, die zwar nicht als engumgrenzte Epoche verstanden werden kann, jedoch von ihrer Gegenbewegung zur Aufklärung und deren logischen Ansprüchen geprägt ist.

[102] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.3.

6.4 Die Entgrenzung von Dichtung und Realität in Zusammenhang mit Artmanns romantischen Tendenzen in „Allerleirausch“

Artmanns Naheverhältnis zu Märchen spiegelt sich nicht nur in den Figuren und Motiven wider, die er in seinem gesamten Werk widerholt einbaut, beispielsweise „Frau Holle“, oder dem „Kästchen-deck-dich“, die in „der herr norrrdwind“ (2005) vorkommen, das sein letztes fertiggestelltes Werk vor seinem Ableben ist.[103] Auch der Titel der Textsammlung *Allerleirausc*h geht auf einen Text aus den „Kinder- und Hausmärchen“ (1812) der 1. Auflage[104] von Jacob und Wilhelm Grimm zurück, in denen *Allerleirauh* die Geschichte einer Flucht beschreibt, die durch einen Mantel aus verschiedenen Tierhäuten ermöglicht wurde. Bei dieser ersten Auflage der Grimm´schen Märchen lassen sich auch Parallelen zu der Geschichte *Von dem Machandelboom* feststellen, dessen Leitspruch auf Artmanns Reim *unser hans hat hosen an* einwirkte. Derartige und weitere Intertextualitäten werden im Unterkapitel *Die sprachspielerische Parodie als Form der Intertextualität* näher betrachtet und haben an dieser Stelle hinweisenden Charakter zu Artmanns Verarbeitung romantischer Zugänge.
Clemens Dirmhirn (2013) zeigt in seiner Diplomarbeit Vergleiche zwischen Artmanns Ästhetik und einer Poetik der Romantik, die sich in den Prosaarbeiten des Dichters sehr nahe stehen. Neben magischen Motiven und Verweisen auf Märchen, belebt er dazu veraltete Quellen und literarische Werke, wie etwa in seiner *Gesammelten Prosa* (1997) ersichtlich wird.

> „Entscheidende Parallelen bestehen etwa im Vertreten einer Autonomieästhetik, in der Vermischung der Gattungen, Töne, Stile und Epochen, in der Vermischung von Kunst und Leben und damit verbunden im

[103] Anmerkung: Hierbei handelt es sich um ein Opernlibretto, „ein pfiffiges Märchen für junggebliebene Erwachsene und solche, die es noch werden wollen“. Siehe dazu: Artmann, H. C.: der herr norrdwind. St. Pölten: Residenzverlag 2005. Klappentext.

[104] Anmerkung: In dem Märchen verkleidet sich die geflohene Prinzessin mit rauen Pelzen und flieht vor ihrem Vater, der sie heiraten will. Das Märchen um den Tochter-Vaterkonflikt steht schon „in der Erstausgabe der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* von 1812 als Nr. 65“. entnommen aus Scherf, Walter: Das Märchenlexikon. 1. Bd. München: C. H. Beck 1995. S.14.

> Streben danach, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen sowie im Ausstellen der poetischen Möglichkeiten.“[105]

Diese Feststellungen bezüglich Artmanns erzählender Texte lassen sich jedoch auch großteils auf seine lyrischen Texte ummünzen und treffen ebenso auf *Allerleirausch* zu. Besonders frühromantische Strategien, um etwa philosophische Grundprobleme zu lösen sowie Ironie, Witz und die Technik des fragmentarischen Schreibens lassen sich in Artmanns Gedichtsammlungen deutlich feststellen. Die dahinter liegenden Theorien lässt der Dichter jedoch unbeachtet, ignoriert ihre philosophischen und ideologischen Überlegungen oder zeigt sie in ironischer Weise, bei der ihm Nationalismus und Teleologie fernliegt. H. C. Artmanns Bezug zur Romantik erfolgt versatzstückhaft, wie auch seine Annäherungen an die Traditionslinie des Surrealismus, der Nonsense-Dichtung und im Weiteren der Postmoderne, wie im Folgenden gezeigt wird.

Hinsichtlich seiner Rückgriffe auf die Romantik, würde eine Auseinandersetzung mit den vielfältigen Parallelen diesen Rahmen übersteigen und kann daher nur in einigen Beispielen erfolgen. Aus diesem Grund wird hier der Aspekt der Abkehr von (formaler) Logik aufgegriffen und exemplarisch betrachtet, da dieser nicht nur für *Allerleirausch* zutrifft, sondern ebenfalls für viele Texte der Sammlung *Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire- Gedichte aus 21 Jahren* (1989).

In beiden Publikationen stellt er dem Bekannten und Gewohnten widersprüchliche und unstete Momente gegenüber. Dadurch wird die vertraute Logik der bisherigen Erfahrungen aufgehoben und als eine unzuverlässige Erwartungshaltung entlarvt. Um die Dichotomie besser zu veranschaulichen, soll zunächst eine Gegenüberstellung der beiden Gegenpole Logik und Alogik, die Artmann in seinem Werk kombiniert, erfolgen. Die äußere Form der Texte aus *Allerleirausch*, die sich an bekannter Kinderlyrik orientiert wurde bereits betrachtet, der inhaltliche Ablauf hingegen fordert weitere Auseinandersetzungen, die seine besondere Struktur verdeutlichen.

[105] Dirmhirn, Clemens: H. C. Artmann und die Romantik. Wien: Diplomarbeit 2013. S.89.

6.5 H. C. Artmanns Beziehung zu formaler Logik und Ludwig Wittgensteins „Tractatus Logico-Philosophicus“

Logik als philosophische Disziplin versucht die Regeln oder Gesetze des Denkens und der Sprache aufzuzeigen und diese auf möglichst allgemeingültige Formeln zu bringen. Anders ausgedrückt bei Johann Mader: „In der Logik geht es um das formal richtige Denken und Sprechen.“[106] Diesen Anspruch versucht formale Logik umzusetzen, die von den Inhalten der Ausdrücke absieht und sich auf die Struktur des Satzes konzentriert. Es werden dabei etwa Aussagenlogik und Prädikatenlogik unterschieden, die Teile der „klassischen“, also etablierten Logik sind und sich aus der aristotelischen Syllogistik, „der Lehre vom richtigen Schlussfolgern“[107] entwickelt haben.

Den Ansätzen, die von Aristoteles bis zu Ludwig Wittgenstein (1889-1951) den Wahrheitswert zusammengesetzter Aussagen untersuchen, liegt das Verständnis zu Grunde, dass einerseits Bezeichnung und Bezeichnetes getrennt sind, andererseits eine wahre Aussage „eine Übereinstimmung des Urteils mit dem beurteilten Sachverhalt“[108] ausmacht. Die Grundlage für Wahrheit ist also das Übereinstimmen von Denken und Sprache, das sich auf logische Strukturen zurückführen lässt.

Der Kern dieser Wahrheitsauffassung ist, dass „(1) jede wahre Aussage eine Tatsache, bzw. einen bestehenden Sachverhalt repräsentiert, und (2) daß das Wahre das ist, was ist, was so ist bzw. was der Fall ist.“[109] Es sollten also tatsächliche Erfahrungen und positivistische Erkenntnisse logisch ausgedrückt werden können und einer Abbildungsfunktion der Realität dienen. Oder wie Wittgenstein im *Tractatus logico-philosophicus* schreibt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber soll man schweigen.“[110] Damit schließt er empirisch Nicht-

---

[106] Mader, Johann: Einführung in die Philosophie. Von Parmenides zur Postmoderne. Wien: Facultas wuv 2005. S.534.

[107] Fellmann, Ferdinand: Philosophie. Was sie kann, was sie will. Reinbek: Rowohlt 1998. S.47.

[108] Mader, Johann: Einführung in die Philosophie. Von Parmenides zur Postmoderne. Wien: Facultas wuv 2005. S.534.

[109] Ebd. S.535.

[110] Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. 34. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013. S.111.

Nachvollziehbares aus der idealen logischen Sprache aus, wodurch Mythisches und Metaphysisches zu Sinnlosigkeiten erklärt werden. Weiter behauptet Wittgenstein unter Punkt 6.53: „Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt; also Sätze der Naturwissenschaft.“[111]

Konträr dazu steht die Bedeutung von Mythos, Märchen und Magie für Artmann, dessen Wittgenstein-Rezeption wiederholt in der Sekundärliteratur angesprochen wird, allerdings meist ohne konkrete Belege. In der Abhandlung zu literarischer Alogik beschreibt Peter Pabisch Artmanns Beziehung zu Wittgenstein über dessen unübliche Interpunktion in seinen dichterischen Texten. Besonders betont er dabei die drei aneinandergereihten Punkte, die ein offenes Ende oder etwas Unausgesprochenes andeuten. Sie lassen sich nicht nur in *Allerleirausch* bei Caspar (1999, S.26) finden, sondern treten auch in seinem anderen Werk wiederholt auf.
Pabisch versteht diese nonverbale Geste als Teil der „alogischen Geste“, die zusammen mit der geschriebenen Sprache wirkt und diese außersprachlich erweitert. Seiner Meinung nach bilden sie „eine trotzige Antithese zu Ludwig Wittgensteins 7. Hauptsatz im Tractatus Logico-Philosophicus – ein Werk mit dem sich Artmann und die „Wiener Gruppe“ sehr auseinandersetzte“.[112] Auch hier fehlt ein expliziter Nachweis der behaupteten Rezeption. Der hier angesprochene Hauptsatz aus dem *Tractatus*, ist die oben zitierte Forderung, von Unaussprechbarem zu schweigen. Artmann durchbricht in seinem Text zwar nicht das Schweigen mit den erwähnten Punktereihen, aber er markiert eine unsagbare Situation und hält Phänomene fest, die über das konkret Erfassbare hinausreichen.

Marc-Oliver Schuster (2004) sieht trotz fehlender eindeutiger Verweise auf Artmanns Wittgenstein-Lektüre eindeutige konzeptuelle Parallelen, auch wenn diese nicht auf den ersten Blick erkennbar sind. Die Abbildtheorie der Sprache, wie sie Wittgenstein im *Tractatus* (1922) darstellt und der pragmatische Ansatz, den er in seinem Spätwerk, den *Philosophischen Untersuchungen* (1953), ausarbeitet, sind nicht direkt auf Artmanns Poetik umzusetzen, jedoch sieht Schuster

[111] Ebd. S.111.
[112] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. Wien: Verlag A. Schendl 1978. S.92.

Gemeinsamkeiten als „secundary similarities“[113]. Er bezieht sich hier hauptsächlich auf Artmanns Prosa, deren Struktur mehr auf empirische Beobachtung als auf Erklärung des Beobachteten ausgerichtet ist. Mit dem *Tractatus* teilt sie ihre Formelhaftigkeit, den „formulaic, pointet style“[114], der sich jedoch nur teilweise in den Texten aus *Allerleirausch* wiederfindet. Am ehesten noch trifft dieses Merkmal auf Sprüche wie der *zueignung* zu, die auf die Formelhaftigkeit der althochdeutschen Merseburger Zaubersprüche verweist. In der Gedichtsammlung herrscht jedoch im Gegensatz zum *Tractatus* keine Nummerierung der Kurztexte, und pointierte Aussagen sind nur einzeln zu finden.
Weitere Übereinstimmungen laut Schuster sind bei beiden ihre Vorbehalte gegenüber Psychoanalyse und Metaphysik sowie ihr „analytic reasoning that tends to keep things appart; and finally, his renunciation [Anm: Verzicht] of idealist reasoning and persuasive rhetoric“[115]. Neben diesem speziellen Zugang zu Schlussfolgerungen stellt die Zurückhaltung gegenüber Erfahrungen, die nicht sinnlich wahrnehmbar sind, zwar eine Vergleichsbasis dar, ist jedoch bei Artmanns Texten differenziert zu betrachten. Die Beschreibung von Beobachtbarem ohne abstrakte Ausschmückung trifft auf seine realistischen Texte zu, wie er auch hinsichtlich seiner Ästhetik selbst feststellt. Im Interview mit seiner Tochter Emily äußert er sich dazu:

> „H. C. Artmann: Interessanterweise gibt es Wörter, die ich noch nie geschrieben habe, ich hab kompakte Wörter gern, darum hab ich auch die keltischen Sprachen so gern, es ist alles fassbar. Das Wort Eis oder das Wort Hammer kannst du irgendwie anpacken, also keine abstrakten Wörter.
> Emily Artmann: Und wie werden Gefühle und abstrakte Zustände ausgedrückt im Keltischen?
> H. C. Artmann: Naja, durch Bildhaftigkeit.“[116]

Dieser empirische Ansatz wird in Relation zu mythischen Versatzstücken und Märchen gesetzt, deren Figuren und Beweggründe ebenfalls äußerlich,

---

[113] Schuster, Marc-Oliver: H. C. Artmann´s structuralisitc imagination. a semiotic study of his aesthetic and postmodernity. University of Toronto. Diss. 2004. S.36.
[114] Ebd. S.36.
[115] Ebd. S.36.
[116] wackelatlas - sammeln und jagen mit H. C. Artmann (Emily Artmann, Katharina Copony. 2001)

eindimensional dargestellt werden. Sie handeln ohne tiefgehende Reflexionen oder Argumentation, und ihre Existenz bleibt sowohl in den kinderlyrischen Texten als auch in zahlreichen allgemeinliterarischen Publikationen unhinterfragt und selbstverständlich. Introspektionen sind sowohl in seiner Prosa als auch Lyrik kaum zu finden, wie auch Überlegungen zu Ursachen oder metaphysische Sinnsuche der Figuren keine Themen seiner poetischen Texte darstellen.
Zu den weiteren erwähnten Annäherungspunkten zwischen Artmann und Wittgenstein gehört auch das Auseinanderhalten grob miteinander verbundener Aussagen und Textteile. Diese stehen wie auch Wittgensteins Philosophie konträr zu einem idealistischen Weltbild, das das Wesen der physischen Existenz in immateriellen Sphären sucht.

Eine Referenz zu Wittgenstein bei Artmann findet sich im lyrischen Text *xxii* in der Sammlung *Das Prahlen des Urwaldes im Dschungel* (1994), der 1981 verfasst wurde:

xxii
die rätseltante
ist keine verwandte,
schneewittgenstein
könnte eine sein.[117]

Hier bildet Artmann aus dem Namen der Märchenfigur Schneewittchen und dem des Denkers Wittgenstein einen Neologismus, der beide auf eine gemeinsame Ebene stellt. Die fiktive Figur Schneewittchen aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm und die reale Person werden zu einem synthetischen Kompositum, dessen literarische Kontexte, die von den komplexen philosophischen Abhandlungen bis zu einfacher Märchenform reichen, vereint werden. Diese surrealistische Montagetechnik ist somit im Kontext von Artmanns Entgrenzung der literarischen Genres zu sehen und veranschaulicht seine Wertschätzung beider Bereiche.

[117] Schuster, Marc-Oliver: H. C. Artmann´s structuralisitc imagination. a semiotic study of his aesthetic and postmodernity. University of Toronto. Diss. 2004. S.66.

Auch Erich Meuthen erwähnt die Auseinandersetzung der sogenannten „Wiener Gruppe“ mit Wittgensteins Werk, ohne diese Aussage genauer zu belegen:

> „Für die Wiener Gruppe mag darüber hinaus die immer wieder erwähnte Wittgenstein-Lektüre eine besondere Rolle gespielt haben. Denn Wittgenstein, [...] zieht aus dieser Einsicht [Anm.: der Verschleierung der Erkenntnismöglichkeit durch die Vieldeutigkeit sprachlicher Ausdrücke] entgegengesetzte Konsequenzen, gipfelnd in der Forderung nach einem [...] Kampf gegen das Mißverständnis“[118].

Es ist anzunehmen, dass Meuthen bei derartigen Aussagen Artmann aus der „Wiener Gruppe“ exkludiert, wie er auch im betroffenen Bericht wiederholt dessen Sonderstellung betont, die er bei seinen Dichterkollegen einnimmt. Der frühe Wittgenstein forderte in seinen *logisch-philosophischen Abhandlungen* eine ideale Sprache, die unüberprüfbare Sätze, die nicht dem Erkennen der Wirklichkeit dienen, ausschließt. Dieses Projekt der Präzisionssprache war jedoch zum Scheitern verurteilt, da sie Sprache nicht in ihrer kommunikativen Funktion und ihrer Pragmatik berücksichtigt. Logik als einziges Wertkriterium für Wahrheit ist im sozialen Kontext zwischen Sender und Empfänger unzureichend und bloß ein Mittel unter anderen, um die Verbindung von Denken und Sprache aufzuzeigen.
Die Frage nach einer Psychologie der Wahrnehmung wurde im *Tractatus* außen vor gelassen, wie auch Überlegungen, ob objektive Realität tatsächlich existiert, beziehungsweise adäquat erfasst und wiedergegeben werden kann.

Die Reduktion der Sprache auf inventarisierende Begriffe, wie sie etwa Gerhard Rühm einsetzte, die aus ihrer Beziehung als Bezeichnendes zum Bezeichnenden aus einem umfangreicheren Sinnzusammenhang herausgelöst wurden, zeigt sich zwar auch in Artmanns Handhabung der Sprache als Material, etwa bei collagenhaften Aneinanderreihungen wie bei *es war einmal ein mann, der hatte einen zahn*[119]. Hier wird eine semantische Logik nur sehr lose eingehalten und

---

[118] Meuthen, Erich: Grenzüberschreitung und Ehrenrettung der Poesie. Über Sinn und Unsinn in den Arbeiten der Wiener Gruppe. In: Dieter Breuer (Hg.): Deutsche Lyrik nach 1945. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S.226.

[119] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.37.

konzentriert sich vielmehr auf reimende Laute als auf einen sinnvollen, nachvollziehbaren Zusammenhang. Derartige Texte machen die Diskrepanz zwischen Artmann und dem analytischen Anspruch des frühen Wittgensteins deutlich. Während der eine die strikte Trennung von Dichtung und empirisch-rationaler Sprache anstrebt, hebt der andere diese Alternativen auf und gibt auch empirisch-nachvollziehbare Abläufe außerhalb logischer Prinzipien wieder, die weder wahr, noch falsch, sondern alogisch erscheinen. Die Zweiwertigkeit wahr-falsch ist hier also schlicht unzureichend. Damit folgt Artmann, der sich selbst nicht als Dichter, sondern als Abenteurer[120] bezeichnet hat, ganz der frühromantischen Tendenz:

> „Um dem abenteuerlichen Intellekt die Aussicht in eine neue Weite zu eröffnen, befreit sich die Romantik zunächst einmal von den einengenden Gesetzen der formalen Logik, besonders dem Gesetz des Widerspruchs (principium contradictionis) und dem Gesetz des zureichenden Grundes (principium rationis sufficientis).“[121]

Dieses Loslösen von Prinzipien der Logik, die definierte Grundlagen der Schlussregeln darstellen, bietet die Möglichkeit sich vom rationalen Logos zu entfernen und sich dem irrationalen Mythos zuzuwenden. Mit Mythos sind hier jedoch nicht Mythologien gemeint, sondern das künstlerische Dichten nach selbstgesetzten Prinzipien, die keiner Rechtfertigung bedürfen, beziehungsweise das Behaupten ohne Beweisen, wie Friedrich Schlegel es darstellt.[122] So stellt Artmann etwa Widersprüche nebeneinander, ohne eine der Alternativen auszuschließen, was sich beispielsweise in *Allerleirausch* bei Caspar zeigt, der mit einer weichen, organischen „Tulpe“ die harte, technische „Glaslaterne“ erschlagen kann.[123] In der literarischen Realität wird diese Handlung als dichterische Behauptung unhinterfragt angenommen, obwohl ihre Aussage in einer nicht-literarischen Realität falsifizierbar wäre. Häufig sind bei Artmanns literarischen

---

[120] Vgl.: Artmann, H. C.; Kurt Hofmann: H. C. Artmann. Ich bin abenteurer nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann. Wien: Amalthea 2001.

[121] Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche. Werke. Wirkung. München: C. H. Beck 1992. S.93.

[122] Vgl. Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken II. 1802-1829. Bd.3. Hans Eichner (Hg.). Paderborn: Schöning 1975. S.99.

[123] Vgl.: Artmann, H. C.: Allerleirausch. Ill. von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999. S.26.

Behauptungen und Selbstaussagen Dichtung und Realität jedoch so eng miteinander verknüpft, dass eine formal-logische Analyse diesen „alogischen Gesten“ nicht gerecht werden kann und sie demontieren würde.

Das „Gesetz des zureichenden Grundes“, das im Zitat oben ebenfalls erwähnt wird, bezeichnet ein Ursache-Wirkungsverhältnis, das bereits bei Aristoteles formuliert wurde. Jedes Sein oder Erkennen kann, beziehungsweise soll auf ein anderes zurückgeführt werden können und hat einen vorhergehenden Grund oder Auslöser.[124] Diese Rückführbarkeit auf eine feststellbare Ursache wird durch assoziative Einfälle unterbrochen und bei Artmanns Texten inhaltlich bewusst durch unerwartete Elemente gestört. Auch den Stil einer Epoche, beziehungsweise die Form einer Gattung wird nur scheinbar eingehalten, wie etwa bei den kinderlyrischen Gestaltungen ein konträrer literarischer Bereich hinzukommt, der Figuren der Horror- und Monstergeschichten einbindet.
Seine Motiv- und Gattungsvermengungen lassen einen anachronistischen literarischen Raum entstehen, der sich über historisch tradierte Stilgrenzen und inhaltliche Stringenz hinwegsetzt. Es werden also weder zeitliche Einordnungen noch diachrone Handlungsabläufe oder Gattungsgrenzen eingehalten, sondern diese miteinander kombiniert und verfremdet, wodurch sie in eine Synchronie innerhalb des jeweiligen Werks versetzt werden.
Damit kann auch eine Verbindung zu den nonverbalen- vorsprachlichen Dichtungsaspekten aufgezeigt werden, die wie oben dargestellt, einen wichtigen Zugang zu Artmanns Verständnis von „poetischen acten“ und den damit verbundenen „alogischen Gesten“ bildet. In diesen noch nicht niedergeschriebenen poetischen Handlungen können Einfälle und Gedanken ohne strenge Struktur aufeinander treffen und müssen dabei keinem bestimmten logischen Ablauf folgen. Dabei benötigen diese „poetischen Acte“ als „alogische Geste“ und somit sinnfreier kognitiver Gestaltungstrieb weder eine Ursache, noch müssen sie widerspruchsfrei sein. Diese Eigenschaften weisen sie sowohl in ihrer Form als bildhafte Vorstellungen, wie auch in ihrer schriftlichen Fixierung auf, sodass in Textformen und Schreibstilen einer vergangenen Epoche unerwartete zeitgenössische Figuren auftreten. Dazu schreibt Reichert:

[124] Vgl.: Albert, Hans: Kritische Vernunft und menschliche Praxis. Stuttgart: Reclam 1977. S.35.

> „So ist von Waldmenschen die Rede, von Hexen und Teufeln, von Zauberern und Riesentötern. Das ist „Volksgut“ im Sinne der Sammlungen Peuckerts und Grubers, „gesunkenes Kulturgut“ alter Dämonologien, das aber von Artmann nicht antiquarisch benutzt oder ironisch ausgestellt wird, sondern als weiterwirkende Lebensform ganz ernst genommen wird. Den Ausschließlichkeitsanspruch der westlichen szientistischen Natur- (im Gegensatz zu den übernatürlichen) Wissenschaften hat Artmann nie ernst genommen.“[125]

Artmanns Skepsis gegen absolut gesetzte naturwissenschaftliche Erklärungen von empirischen Phänomenen zeigt seinen romantisierenden literarischen Zugang und stellt gleichzeitig einen wichtigen Unterscheidungspunkt zu Wittgensteins Frühwerk dar. Als Dichter erhebt er keinen Anspruch auf mimetische Kunst oder Wiedergabe der Wirklichkeit durch Sprache, sondern hält „poetische Acte“ fest, deren Verständnis und Auslegung beim Rezipierenden liegt und somit subjektiv sind.
Diese bilden damit einen Gegenpol zur geforderten Präzisionssprache nach Wittgenstein, die Metaphern und Vieldeutigkeit entgegenwirken soll.

6.6 H. C. Artmanns „Sprachspiele“

Wie auch Wittgenstein in späten Jahren entdeckte, ist eine Eliminierung der Mehrdeutigkeit sprachlicher Ausdrücke nicht durchführbar, da Sprache, beziehungsweise Wirklichkeit nicht allein mit den Mitteln der Logik erklärt werden kann. Er gab in den *Philosophischen Untersuchungen* (1953) die Abbildtheorie und die Konzentration auf beweisbare Aussagen auf und wendete sich der Pragmatik zu, die für die im 20. Jahrhundert aufkommende Sprachwissenschaft ausschlaggebend wurde. Anstatt Bedeutung und Satzbau analytisch festlegen zu wollen, rückt der Sprachgebrauch in den Fokus, sodass aus der Wahrheitstheorie sprachlicher Strukturen eine Theorie der sozialen Kommunikation wurde, die die Vielschichtigkeit von Sprache berücksichtigt.

---

[125] Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. Zur Prosa H. C. Artmanns. In: H. C. Artmann Gesammelte Prosa. (Hg.) Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1997. S.247.

> „Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gässchen und Plätzen, alten und neuen Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten: und dies umgeben von einer Menge Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern.“[126]

Ludwig Wittgenstein drückt hier die diachrone Entwicklung von Sprachmustern aus, deren Regeln nicht ausschließlich auf Logik basieren. Die Bedeutung eines Ausdrucks zeigt sich erst in seinem Gebrauch und kann sich daher ständig ändern. Dadurch wird sie zur kulturellen Ausdrucksform und ihre Regeln können als „Sprachspiele“ erklärt werden. Deren Regeln sind nicht vorabdefiniert, sondern entstehen ebenfalls erst in ihrer Verwendung, sodass Begriffe oder Ausdrücke innerhalb der kulturellen Praxis verstanden und gebildet werden. Unter Punkt 22 erläutert er: „Das Wort Sprachspiel soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.“[127]
Als Beispiele für Sprachspiele nennt er etwa fluchen, danken, befehlen, um etwas bitten, grüßen, einen Witz erzählen, Rätsel raten sowie weitere Sprechakte und soziale Interaktionen. Unter anderem zählt er auch „eine Geschichte erfinden“ auf, worunter neben lügen auch die poetische Praxis fällt, die Artmanns Lebensauffassung ausmacht. Das Besondere hier ist jedoch, dass nicht nur Dichten als ein Sprechakt erfolgt, sondern innerhalb dieser literarischen Praxis mit eigenen Spielregeln, ebenfalls neue Verbindungen von Stilen und gattungsspezifischen Figuren erfolgen. Wittgenstein hebt hervor, dass „nach der Benennung [Anm.: etwa eines Objekts] fragt nur der sinnvoll, der schon etwas damit anzufangen weiß.“[128] Das heißt der Fragende muss bereits zumindest teilweise mit den Spielregeln vertraut sein, also einen Bezug zum Kontext herstellen können, um die Bedeutung der Bezeichnung genauer klären zu können.

Ein wiederkehrender Charakter in Artmanns Werken ist „caspar“, der im Kindertheater als „Kasperl“ einem breiten Publikum bekannt ist. Diese Figur findet sich nicht nur in *Allerleirausch,* sondern auch in den Zyklen *die ausnehmend schönen lieder des edlen caspar oder gemeinhin hans wurst genannt* (1955) und

---

[126] Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. S.245.
[127] Ebd. S.250.
[128] Ebd. S.255.

anselm, antonia und der böse caspar oder ein kleines handbuch zum mißbrauch der lasterhaftigkeit (1954-61), die beide in der Sammlung *ein lilienweißer Brief aus lincolnshire – gedichte aus 21 Jahren* (1969) enthalten sind. In der unmittelbaren Umgebung der kinderlyrisch gestalteten Texte aus *Allerleirausch* wird die Erwartung an das Sprachspiel, das mit diesem Namen verbunden ist, eine andere sein als bei den hier genannten weiteren Beispielen. Bereits im ersten Zyklus wird eine Verbindung zu den Possen der Hans-Wurst-Stücke des Wiener Volkstheaters deutlich, in denen der derbe und geile Unhold im Gegensatz zu dem positiv gezeigten Kasperl steht, den kindliche LeserInnen aus Erfahrungen mit populären Inszenierungen kennen.

Es wird hier also deutlich, dass die Leseerfahrung und die Erwartung an den Kontext auf das Sprachspiel einwirken, in welches sich RezipientInnen dieser Dichtung einlassen und dadurch aktiv mitkonstruieren. Um genau diese Herangehensweise geht es Artmann, wenn er darauf hinweist, dass seine Texte als „Inhaltsverzeichnisse“ zu verstehen sind, die erst durch die/den LeserIn weiter ausgebaut werden.

6.6.1 Dekonstruktivistische Ansätze nach Jacques Derrida in H. C. Artmanns Poetik

Als Dekonstruktivismus werden verschiedene literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze seit den Sechzigerjahren bezeichnet, die der kritischen und sinnzerstreuenden Orientierung des verwandten Poststrukturalismus nahe stehen. Dabei handelt es sich um eine Lektürestrategie, die Bedeutungsstrukturen freilegt, die sich sowohl der Absicht des Autors entziehen als auch zueinander in Konkurrenz stehen. Autoren wie Jacques Derrida, Roland Barthes oder Jacques Lacan streben danach Widersprüchlichkeit aufzuzeigen, und statt der Vorstellung eines geschlossenen Systems zu folgen, begreifen sie die Eigendynamik der Signifikanten, also der sprachlichen Zeichen, als offenen Prozess.[129]
Besonders Derrida betont, dass es nicht genügt, Namen und Begriffe einfach neu zu besetzen, da Sprache, Syntax und Lexik immer an historische Abläufe gebunden sind. Dekonstruktivistische Lektüre zielt darauf ab, Voraussetzungen und Vorgeschichte aufzudecken, die sich in der Schrift als Spiel von Signifikanten (schriftlichen Zeichen) zeigen und sich der kontrollierten Beherrschung des Autors entziehen.[130]

Diese knappe Beschreibung des dekonstruktivistischen Analyseverfahrens lässt sich auf Artmanns Texte anwenden, vor allem wenn man die Kontrastivität, den Sinngebungsprozess durch die/den RezipientIn und die Personifizierung der Schrift hervorhebt. Politische Kritik und die Verschiebung des Schriftbegriffs, die bei Derrida zentral sind, werden hinsichtlich der *Allerleirausch*-Reime wenig relevant, da hier die Diskrepanz zwischen verbaler Tradition der Dichtung und ihr Verhältnis zur Verschriftlichung nicht untersucht werden.[131] Hier soll vielmehr von

---

[129] Vgl.: Jeßing, Benedikt; Ralph Köhnen: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012. S.312.

[130] Vgl.: Lüdemann, Susanne: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2011. S.9-17.

[131] Eine Untersuchung zu den Auswirkungen der Gegenpole Phonozentristik und Logozentristik würden in diesem Rahmen zu weit führen. An dieser Stelle sei noch auf die Generalthese in Derridas *Grammatologie* (1967) hingewiesen, in der das Verhältnis von phonè (Stimme) und lógos (Geist, Sinn) analysiert und Schrift, seiner Ansicht nach, in der abendländischen Kultur als bloße Hilfsfunktion der gesprochenen Sprache degradiert wird (phonozentrische Unterdrückung). Wie H. C. Artmanns Verhältnis zu nicht-verschriftlichten Inhalten aussieht, wird im Unterpunkt 3.3. im Zusammenhang mit „alogischen Gesten“ erläutert.

Interpretationen abgesehen und möglichst unhermeneutisch gezeigt werden, wie der Text, beziehungsweise hier der Name der Figur, seine Bedeutung selbst durchkreuzt. Deutlich wird dies etwa am Beispiel des Textes *wenn im öflein s feuer kracht,*[132] bei dem zunächst eine idyllische Winterlandschaft mit einem Feuer beschrieben wird, das im „öflein kracht", und bereits in der ersten Strophe mit der Aufforderung endet: „wenn die flocken lustig toben, sollst den lieben werwolf loben." Dieser streunt fröhlich durch eine friedliche welt, „sträubt sein fellchen voller wonne, frank und frei von aller sonne." In der dritten Strophe werden die Kinder schließlich wieder hinausgeschickt, um den „werwolf" zu suchen und ihm vom „süßen weihnachtskuchen" zu geben. Wie hier zu erkennen ist, handelt es sich bei Artmanns Werwolf um keine bedrohliche Figur, vor der man Angst haben muss oder soll. Auch das Szenario entspricht nicht den üblichen Genreelementen dieser Horrorgestalt, sodass der Widerspruch zwischen Kinderreim und Trivialmythologie als Stilbruch durch die verfremdeten Figur noch gesteigert wird. Anstelle der negativen düsteren Gestaltung mit bedrohlichem Charakter, wird eine positive Umgebung mit freundlichen Charakteren beschrieben.

Die Bezeichnung „werwolf" ist der einzige Verweis auf einen Störfaktor in dieser heilen Welt, wobei dahingehende Assoziationen beim jeweiligen Rezipierenden liegen, die/der sich auf das variierte Bezugssystem einlassen kann, oder auch nicht. Es wird hier also beispielhaft gezeigt, wie die Erwartungen an Gegensätze anhand einer Figur integriert werden können, ohne dabei eine definitive Antwort darauf zu geben, wie der Text zu verstehen ist. Dadurch entsteht die Möglichkeit, diesen Text als bewusstes Resultat dekonstruktivistischer Theorien nach Jacques Derrida[133] auszulegen, in welchem ein „Gegensinn" bereits in einer unüblichen Semantisierung eines Signifikanten eingeschrieben wird. Diese mögliche Interpretation geht durch den sich diachron weiterentwickelnden Begriff des Werwolfs ein weiteres Beziehungsspiel ein, wenn man die positive Konnotation als Sympathieträger bedenkt, die die Figur durch Unterhaltungsindustrie und populäre Literatur wie der *Twilight*-Saga erfahren hat.

---

[132] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.15.

[133] Anmerkung: Derrida fordert in *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972), dass in einem Text Bedeutungsstrukturen freigelegt werden müssen, die sich einander widersprechen und sich störend, um so den Geltungsanspruch einer nach Sinn ermittelnden Interpretation entgegen zu wirken.

Eine möglicherweise unbewusste oder unbeabsichtigte Folge dieser kontrollierten Neubesetzung des Begriffs „Werwolf“ ist die Festigung bereits vorhandener Inhalte, die mit der Bezeichnung bereits im Vorhinein verbunden werden. Erst dieses Vorwissen, etwa Kenntnis über Elemente des Horrorgenres, und seine Bestätigung führen zum lustvollen Effekt des Aufbrechens und sichern somit selbst den dekonstruierten Ausgangspunkt. In diesem paradoxen Vorgang kann die Widerkehr des Verdrängten gezeigt werden, die der absichtlichen Neubesetzung eines institutionalisierten Begriffs zuwiderläuft.

> „Der Schriftsteller schreibt *in* einer Sprache und *in* einer Logik, deren System, Gesetze und Eigenleben von seinem eigenen Diskurs definitionsgemäß nicht absolut beherrscht werden können. Er bedient sich dieses Systems, indem er sich in gewisser Weise und bis zu einem gewissen Grad von ihm beherrschen läßt.“[134] ,

so Susanne Lüdemann in ihrer Einführung über Jacques Derrida. Ein/e erfahrene/r LeserIn erkennt die Systematik und ist sich ihrer Formen bewusst, noch während deren Verfremdung erkannt wird. Das vorherige Wissen wird dabei gleichzeitig mit dem neuen Kontext abgerufen und durch diese Wiederholung gesichert, wodurch die ungewohnte Struktur oder Alogik ihre Grundlagen der bekannten Formen und Logik festigt.

Die Herangehensweise an Artmanns Texte als Gerüste gibt der/dem LeserIn die Möglichkeit von RezipientIn zu ProduzentIn von Sinnzusammenhängen zu werden. Dieser Ansatz findet seine Entsprechung etwa bei dem poststrukturalistischen Schriften Roland Barthes, der die Sinngebung des Schriftstellers auflöst, wenn er verkündet „Der Autor ist tot“[135]. Im gleichnamigen Aufsatz stellt Barthes die These auf, dass die Bedeutung des Verfassers von Literatur für deren Sinn nicht ausschlaggebend ist. Dabei kritisiert er die übermäßige Zentrierung auf die Biographie des Autors, denn seiner Ansicht nach spricht nicht der Schreiber, sondern die Schrift. Und auch die schriftliche Aussage ist nicht abschließend deutbar oder eindimensional auszulegen, da sie immer im Verhältnis zum

---

[134] Lüdemann, Susanne: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2011. S.64.

[135] Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S.9.

Rezipierenden steht, die/der keinesfalls passiv wahrnimmt. Artmann drückt seinen Zugang zu Unausgeschriebenem im Vorwort zur Prosatextsammlung *Unter der Bedeckung eines Hutes* folgendermaßen aus:

> „Warum inhaltsverzeichnis? Warum so viel unausgeführtes? Warum nur angedeutetes? Warum nur versprechungen? – Warum denn nicht? Eine eindeutige antwort soll nicht gegeben werden, weil sprache festlegt; jeder leser mag jedoch für sich herausfinden, was diese texte ihm persönlich an möglichkeiten anbieten.“[136]

Mit dieser Aussage löst sich der Autor selbst von Interpretationsansätzen, die durch seine Herangehensweise belegt werden sollen und weist auf eine Nicht-Determinierbarkeit seiner Schriften hin. Zu diesen distanziert er sich wiederum selbst, indem er ihnen ein Eigenleben zugesteht, auf welches er nur bedingt Zugriff hat:

> „Ich bin kuppler und zuhälter von worten und biete das bett. denn worte haben eine bestimmte magnetische masse, die gegenseitig nach regeln anziehend wirkt; sie sind gleichsam sexuell sie zeugen miteinander, sie treiben unzucht miteinander, sie üben magie, die über mich hinweggeht, sie besitzen augen, facettenaugen wie käfer und schauen sich unaufhörlich und aus allen winkeln an.“ [137]

Spätestens hier wird Artmanns Verzicht auf Eindeutigkeit und Festschreibung von Sinn deutlich. Den Signifikanten gibt er eine eigene Bewegungsfreiheit, durch die sie immer neue Bedeutungen erzeugen können, deren Regelhaftigkeit ihm jedoch als Magie unerklärbar bleibt. Diesen Vorgang bezeichnet er als „unaufhörlich“, und lässt sich bereitwillig als Akteur ersetzten.

---

[136] Artmann, H. C.: Vorwort des Autors. In: Gesammelte Prosa. Salzburg: Residenz Verlag 1997. S.139.

[137] Artmann, H. C.: Ein Gedicht und sein Autor. In: The Best of H. C. Artmann. (Hg.) Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S.375f.

6.6.2 Sprachspiele in der Kinderlyrik um 1970

Der Begriff Sprachspiel bedeutet nach Magda Motté „den kreativen, sinnfreien, experimentellen Umgang mit dem Material „Sprache“ (mit Lauten, Buchstaben, Wörtern, Wortgestalten, Texten) nach Regeln, die der Autor selbst setzt und die von den Normen des allgemeinen Sprachgebrauchs abweichen.“[138] Der Unterschied zu Wittgensteins Sprachspiel ist somit die bewusste Abgrenzung vom Gebrauch der Sprache in einem lebensweltlichen kommunikativen Kontext, indem auf Regeln der sozialen Kommunikation geachtet wird, zu nun neuen Spielregeln, die der Dichter selber setzt. Gleichzeitig zu der Verfremdung von alltagssprachlichen Ausdrucksnormen besteht eine Ambivalenz zur Gebundenheit an Sprachnormen, die ein Verständnis des Textes ermöglichen. Der/die RezipientIn muss also aktiv sein und sich auf das Spiel einlassen. Als eigene Untergattung der Kinderlyrik kommt das Sprachspiel nur selten vor und wird oft mit Wortspiel gleichgesetzt oder als Form der Unsinnspoesie, der konkreten Versliteratur und in geschichtlichen Entwicklungen als konkrete Lyrik behandelt.

Am häufigsten tritt der Begriff Sprachspiel im Zusammenhang mit didaktischen Hintergründen auf, die der Sprachförderung oder kreativen Sprachverwendung dienen.[139] Es geht hier also nicht um Übermittlung einer Aussage, sondern um die Erprobung der Möglichkeiten, die Sprache als Bedeutungsträger oder auf graphischer und phonetischer Ebene bietet.
Ihr Sinn ist somit die Intention des Autors, beziehungsweise der Autorin, mit Sprache zu experimentieren und sie stellen laut Magda Motté „ein Novum der Kinderlyrik der sechziger Jahre“[140] dar. Laut ihrer Untersuchungen wird erst zu dieser Zeit in Anlehnung an Gomringer, Artmann, Achleiter, Bayer, Jandl, Mayröcker und Rühm das Interesse an der Veränderbarkeit des Sprachmaterials auch in der Kinderlyrik nachvollzogen. Neben dem *Sprachbastelbuch*, das oben bereits vorgestellt wurde, nennt sie als Beispiele Texte von Hans Manz, James Krüss, Christian Morgenstern und Josef Guggenmos und bezeichnet das Sprachspiel als Untergattung der modernen Kinderlyrik um 1970. Sie begründet diese Entwicklung mit der verstärkten Kritik an kindertümelnder Sprache in

---

[138] Motté, Magda: Moderne Kinderlyrik: Begriff- Geschichte- Literarische Kommunikation- Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang 1983. S.158f.
[139] Vgl.: Ebd. S.158f.
[140] Ebd. S.177.

belehrenden Gedichten der konventionellen Gebrauchslyrik sowie deren simple Formen und thematische Anspruchslosigkeit. Die Texte in *Allerleirausch* können als Verwerfung der Gebrauchslyrik gelesen werden, jedoch gleichzeitig auch als eine Aktualisierung überholter, traditioneller Strukturen, die dabei eine Wertschätzung erfahren. Diese Auslegung scheint Artmanns Intentionen näher zu stehen, jedoch sind diese nachträglich nicht eindeutig nachvollziehbar und auch seinem poststrukturalistischen Verständnis nach nicht eindimensional der Autorintention folgend zu interpretieren. Da die meisten Sprachspiele auf erkennbaren Regeln basieren, scheint vor allem bei dieser Gedichtsammlung die Produktionsformel der Verbindung Bekanntes mit Unerwartetem zu gelten.

Damit liegt Artmanns Spiel mit dem Material Sprache und dessen Abweichung von Normen häufig auch im Bereich der „komischen Versliteratur“ nach Hermann Helmers, dessen Komik Motté zwar als häufigen Effekt des Sprachspiels sieht, die jedoch keine zwingende Komponente darstellt. Damit wird Helmers Vorschlag, das Sprachspiel als Teil des lyrischen Humors zu sehen plausibel, jedoch als Oberbegriff nicht einsetzbar. Das Wechselspiel zwischen Norm und deren Verfremdung, das zum Lachen führt, bedeutet für ihn eine Bestätigung der Kenntnis über die gesellschaftlich anerkannten sprachlichen Repertoires.
Damit wird Komik bei ihm ein Teil des sozialen Verhaltens, das an den Text gebunden ist, wobei seine Untersuchungen sich vorrangig auf die kindliche Rezeption beziehen.

> „Das Lachen des Kindes entsteht [...] aus dem Lustgewinn, der sich infolge der Bestätigung von Integration (= Normenerwerb) durch die Norm der Sprache ergibt. Die Ordnungsverletzung am gesellschaftlich normierten Repertoire der Sprache dient dem Komik- Produzenten wie dem Komik-Rezipienten dazu, die geistige Ordnung um so sichtbarer zu machen: im Unsinn wird der Sinn gesucht.“[141]

Um es in Anlehnung an Wittgenstein auszudrücken, erfreut sich das Kind beim kurzfristigen Normbruch an der eigenen Kenntnis des Sprachspiels, das der Lyrik die Emanzipation von Spielregeln erlaubt. Im Zusammenhang mit bekannten

[141] Helmers, Hermann: Lyrischer Humor. Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1971. S.34.

Kinderreimen und Liedern, die das Kind erkennt und als konventionelles Sprachspiel der traditionellen Kinderlyrik wahrnimmt, entsteht der komische Effekt des lyrischen Humors im Feststellen der normwidrigen Elemente. Ist etwa das Lied des *Bi-Ba-Butzemann* bekannt und durch Wiederholungen vertraut, wird die Variation zum *mi ma monsterchen*, das seine „Schräubchen" statt dem „Säckchen" hinter sich wirft zur „komischen Versliteratur". Diese erfährt noch eine Steigerung, wenn eine zusätzliche Kenntnis des normalerweise gefährlichen Frankenstein-Monsters mit seinen Schrauben geläufig ist, das in diesem Textbeispiel harmlos „in unserm haus herum" [142]tanzt.

Neben diesem Sprachspiel auf inhaltlicher Ebene wird von Magda Motté auch das Spiel auf graphischer Ebene genannt, das bei den Texten aus *Allerleirausch* (1968) vereinzelt auftritt. Die Wortgestalt etwa wird durch ein Bild ersetzt, wie es Linda Wolfsgruber (1999) im ersten Text *warte, warte noch ein weilchen* mit dem „hackebeilchen" macht, das durch eine Zeichnung dargestellt wird.[143]

Auf visueller Ebene ist diese Form des Sprachspiels in der 2. Auflage der Textsammlung nur bei einer Ausnahme zu finden, welche sich so von der Strophenform und Linksbündigkeit der anderen Kurztexte unterscheidet.

eins
  zwei
    drei
      vier eckstein
alles muß verreckt sein
hinter
  mir
    vorder
      mir
gibt es nicht!
  ick schieße:
peng peng peng peng[144]

---

[142] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.33.

[143] Vgl.: Artmann, H. C.: Allerleirausch. Ill. von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999. S.7.

[144] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968. S.34.

Die Form wird hier an die Vortragsweise angepasst, und stellt daher kein Figurengedicht dar. Die beiden visuellen Schrägen geben den abfallenden Charakter des abzählreimhaften Spruchs wieder und enden in verhältnismäßig längeren Verszeilen. Den Schluss bildet die Wiederholung des onomatopoetischen Comicausdrucks „peng“, der auch in Kinderspielen häufig verwendet wird, ohne dabei ein akustisches Phänomen tatsächlich zu imitieren. Selbst ohne den Hinweis auf das Abfeuern der Waffe wäre diese Geräuschwiedergabe durch seine alltagsprachliche Verwendung bekannt und stellt damit auch ein Sprachspiel nach Wittgenstein dar, dessen Bedeutung durch den Gebrauch gebildet wurde.

Auf der phonetischen Ebene sind keine Sprachspiele als Lautgedichte in *Allerleirausch* zu finden, außer den für Lyrik üblichen Klangelementen der Metrik, des Rhythmus und des Reims. Diese sind in der Klanglyrik dem inhaltlichen Sinn übergeordnet, wie es in den kinderlyrischen Texten bei Artmann bei keinem der Texte durchgehend der Fall ist, doch treten sie als Alliterationen oder Kettenreime auf.

Auf der stilistischen Ebene kann es sich um das Spiel mit Textmustern handeln, sodass „ein vorgegebener Inhalt bzw. eine bekannte Form parodiert oder ad absurdum geführt wird“[145]. Diese Sprachspielform trifft auf eine mögliche Lesart der *Allerleirausch*-Texte, wobei sie noch genauer zu differenzieren ist. Nach Motté (1983) lässt sich dieses stilistische Verfahren besonders bei moderner Kinderlyrik finden, deren Publikation in den Jahren nach 1960 stark zugenommen hat. Das Spiel mit literarischen Mustern setzt jedoch ein Vorwissen voraus, das bei ungeübten, kindlichen LeserInnen häufig nicht gegeben ist. Sind dabei mindestens zwei parallele Leseweisen möglich, kann ein derartiges Sprachspiel zu „doppelsinniger“ Literatur gezählt werden.

[145] Motté, Magda: Moderne Kinderlyrik: Begriff-Geschichte- Literarische Kommunikation-Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang 1983. S.173.

6.6.3 Die sprachspielerische Parodie als Form der Intertextualität

Während Magda Motté keinen Unterschied zwischen der Verfremdung des Inhalts oder der Form als Sprachspiel eines vorhergehenden Textes macht, geht Gérard Genette genau auf derartige Differenzierungen ein. In *Palimpseste – Literatur auf zweiter Stufe* (1993) geht er auf Schriftstücke ein, die als Hypertexte mit einem transformierten Hypotext zusammenhängen. „Als Hypertext bezeichne ich also jeden Text, der von einem früheren Text [Anm: Hypotext] durch einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch Nachahmung) abgeleitet wurde.“[146] Die hier maßgeblichen Texttransformationen sind die Travestie und die bereits erwähnte Parodie eines Hypotextes, der trotz Veränderungen zumindest in Details erkennbar bleibt. Die Travestie modifiziert dabei den Stil und belässt das Thema der Vorlage, während die Parodie umgekehrt das Thema modifiziert und den Stil behält.[147]

Diese zweite Möglichkeit findet sich bei *Allerleirausch* anhand der kinderlyrisch gestalteten Texte, deren Inhalte großteils aus verschiedenen anderen Genres entnommen wurden. Eine Travestie wäre im Vergleich dazu Artmanns *Dracula Dracula- ein transsylvanisches Abenteuer* (1966), das sich inhaltlich an Bram Stockers *Dracula* (1897) orientiert, aber dessen Stil ändert. Elemente der Gruselgeschichte werden beibehalten, jedoch derart überspitzt dargestellt, dass sie ihren Effekt verlieren und wie Zitate mit abgeschwächtem Effekt wirken. Der umfangreiche Hypotext wird von H. C. Artmann auf 70 Seiten zusammengekürzt, dessen Kapitel selten länger als ein Absatz sind.

Genette unterscheidet außerdem zwischen satirischen und nicht-satirischen Funktionen der intertextuellen Transformation. Während die stilistische Transformation der Travestie einen satirischen und damit aggressiven funktionalen Aspekt hat, ist die semantische Transformation der Parodie „nicht eigentlich als Objekt einer bloßstellenden stilistischen Bearbeitung, sondern lediglich als Modell der Konstruktion eines neuen Textes zu betrachten, der sich nach Fertigstellung von seiner Vorlage ablöst.“[148]

Die nicht-satirische Funktion unterteilt er wiederum in ein spielerisches Register des Hypertextes, das als Zerstreuung ohne aggressive oder spöttische Absicht

---

[146] Genette, Gérard: Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S.18.

[147] Vgl.: Ebd. S.36.

[148] Ebd. S.43.

unterhalten soll sowie in ein ernstes Register. Für die ernste Parodie gibt er als Beispiel Thomas Manns *Doktor Faustus* (1949) an, für den er den neutralen Begriff Transposition statt Transformation vorschlägt. Als welche Form der Parodie Artmanns Texte verstanden werden, liegt am jeweiligen Zugang der/des Rezipierenden, doch scheint der Zugang des Dichters selbst eine nicht-satirische Funktion anzustreben, die die/den RezipientIn spielerisch unterhält. Sie ist zwar keine Travestie, da der Stil, die Form und der Ton der traditionellen Kinderlyrik beibehalten werden, dennoch kann ihre Absage an den pädagogisch-didaktischen Gebrauch auch als literarische Kritik gelesen werden, jedoch bleibt eine polemische Haltung aus.

Da eine Analyse aller möglichen Intertextualitäten, die in *Allerleirausch* transformiert wurden, zu umfangreich wäre, sollen einige Beispiele Artmanns Vorgehen illustrieren. Der strukturelle Hypotext ist häufig in der Gedichtsammlung Hans Magnus Enzensbergers *Allerleirauh* zu finden, wobei auch Entlehnungen aus dem bundesdeutschen Fritz Haarmann-Lied entweder direkt mit selbem Rhythmus und selber Metrik oder unmittelbar als inhaltliche Referenzen feststellbar sind. Hinzu kommen auch Verweise auf die Figuren der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, wie der Titel schon suggeriert. Neben dem erwähnten Zugang zu Vampiren über Bram Stoker wird auch Mary Shallys *Frankenstein* in das Bestiarium aufgenommen, zu dem auch Werwölfe und sprechende Schrumpfköpfe zu zählen sind. Der Name oder die Bezeichnung einer bekannten Figur in diesen verfremdeten Texten können auch als Schablonen verstanden werden, also als bloß ähnliche, aber leere äußere Hülle von etwas Vorhergehenden, auf das es verweist.

Der mit Artmann befreundete Literaturwissenschaftler Klaus Reichert teilt Artmanns Stoffe und Figuren in Großgruppen ein, welche sich überschneiden können. Diese verdeutlichen auch die Vielfalt in *Allerleirausch*, dessen Texte hier eingeordnet werden können, um auch Parallelen in Artmanns eigenen Werken zu zeigen:

1. Texte aus dem Verbrechermilieu; Detektiv- und Kriminalgeschichten[149]
Als Beispiel ist hier *Tom Parker der Weltdetektiv* zu nennen, eine kurze Detektivgeschichte, die als eine von „13 Paraphrasen von 13 Weltdetektiven" verfasst wurde[150]. Parallele Versatzstücke aus diesem Themenkomplex finden sich in: *warte, warte noch ein weilchen, das ist der daumen, ein männlein steht am schalter, harmann, harmann hat feine hosenträger an, unhold läuft die trepp hinab, eins zwei drei vier eckstein, fünf püppchen haben gesungen* und *im parke wo du unhold weilen*.

2. Texte über trivialmythisch fixierte Figuren[151]
Die bekanntesten Texte hier sind neben *dracula, dracula – ein transsylvanisches Abenteuer* (1966), *Frankenstein in Sussex* (1969) auch *tök ph´rong süleng oder notwendiger beitrag zu erlegung eines werwolfs* (1967), deren Entstehungszeit knapp bei der Erstpublikation von Allerleirausch (1965-67) liegt. In der Mehrzahl der Texte der Gedichtsammlung finden sich Auszüge des trivialmythischen Figureninventars, wie etwa in: *klingling! Wer ist da draust? Seht, die flinke fledermaus, grete müller heiß ich, ich bin die liebe mumie, wenn im öflein s feuer kracht, nosferatu, hampelmann, drakula du schlimmer, mescalin und morphium, jetzt tanzt frankenstein, es tanzt ein mi ma monsterchen, macht das tor auf, auf dem berge ararat* und *frau mama und herr papa.*

---

[149] Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. In: H. C. Artmann: Gesammelte Prosa. Bd.3. Salzburg, Wien: Residenzverlag 1997. S.253.

[150] Artmann, H. C.: Tom Parker der Weltdetektiv. In: Detective Magazine der 13. (Hg.) H. C. Artmann Esq. Salzburg: Residenz Verlag Salzburg 1971.

[151] Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. In: H. C. Artmann: Gesammelte Prosa. Bd.3. Salzburg, Wien: Residenzverlag 1997. S.253.

3. Der Komplex der Geister- und Spukgeschichten in der Tradition Lovecrafts und der Arkham-Haus Publikationen[152]

Artmann übersetzte H. P. Lovecrafts *Cthulhu´s Ruf* (1968) und weitere Horrorgeschichten ins Deutsche und trug so maßgeblich zu ihrer Verbreitung bei. Reichert nennt als Beispiel *Mein Erbteil von Vater und Mutter- Überlieferungen und Mythen aus Lappland* (1969). Damit wird deutlich, dass sein Unterscheidungskriterium hier die Modifikation von tradierten Volksmythen ist.

Derartiges lässt sich nicht in den ersten *Allerleirausch* Publikationen finden, jedoch kommen in der von Linda Wolfsgruber illustrierten Ausgabe (1999) Texte aus *ein büchlein zaubersprüchlein* (1957) hinzu, die Teufel und Waldgeister beinhalten: *teufel und teufelin, teufel, teufel, teufel, frau waldfrau* und *ich verwünschle dich waldgeibst.*

4. Texte, die triviale Stilformen thematisieren[153]

Ein Beispiel, das Reichert zur Illustrierung dieser Gruppe verwendet ist *Fleiß und Industrie* (1967), bei welchem 30 verschiedene Berufsstände und ihre Tätigkeitsbereiche beschrieben werden. Ähnliches findet sich nicht in *Allerleirausch,* da hier keine Auseinandersetzung mit den verfremdeten Genres als eigener Themenschwerpunkt erfolgt. Die Anweisung zur künstlerischen Tätigkeit in der *zueignung* folgt noch am ehesten dem hier gestellten Schwerpunkt, wenn es heißt, „lerne was, so hast du was“, um dann das Dichten mit Tintenfass, Feder, Papier und geschärftem Sinn zu beschreiben.

Texte aus *Allerleirausch* (1968), die nicht in diese Aufstellung eingegliedert wurden, sind entweder ohne eindeutig feststellbarem Kontextbezug, wie etwa *mit einem jahr ein kind, mit zweien jahr ein jüngling, es war einmal ein mann,* wobei diese strukturelle Parallelen Reihungen haben, oder beziehen sich auf Figuren und Genres, die sich nicht als homogene Gruppe zusammenfassen lassen: *seht den lieben robinson, ein django der muß haben zween stiebel um zu traben.* Während der eine Text zum Genre der Robinsonaden gezählt werden kann, ist Django eine verbreitete Figur aus Westernfilmen.

---

[152] Ebd. S.254.

[153] Ebd. S.254.

Eine eigene Gruppe bilden die Comic-Helden, die ironisch und in sexuellem Kontext dargestellt werden: *herr supermann, zieh hosen an* sowie *batman und robin die liegen im bett.*

Auffällig häufig wird die Maus, auch als Fledermaus in die Texte integriert, die als typische Figur der Kinderlyrik die Intertextualität verdeutlicht: *seht, die flinke fledermaus, liebe ratte, komm zu mir, eine maus, eine maus* und *dies büchlein ist aus*. In den Kontext der Kinderreime und Lieder passen auch deren Variationen, die teilweise auch in anderen Gruppen zugeordnet wurden: *das ist der daumen, ein männlein steht am schalter, daumenlanger hänsel, backe, backe kuchen, unser hans hat hosen an, es tanzt ein mi ma monsterchen, eins zwei drei vier eckstein, mariechen saß auf einem stein* und *dies büchlein ist aus.* Bei diesen letztgenannten sind auch deutliche Parallelen zu den gesammelten Kinderreimen in Hans Magnus Enzensbergers *Allerleirauh* (1961) zu finden.

7 Zusammenfassung zu Alogik und Sprachspiel als Grundtendenzen in Artmanns Werk

Zunächst wurde der Versuch einer poetologischen Zuordnung in das Gattungsmodell nach Ernst Seibert (2008) unternommen. Dessen vier Felder der mythogenen, antimythogenen, logozentrischen und antilogozentrischen Gattungen wurden um die Ebene der Alogik erweitert, um Artmanns Poetik gerecht zu werden. Diese Ausweitung wurde zwischen der mythogenen und der antilogozentrischen Ebene angesiedelt, bei der die Texte aus *Allerleirausch* in ihrer Vielfalt, je nach rationaler oder irrealer Basis, zu einem dieser beiden Bereiche tendieren können. Gleichzeitig stehen sie jedoch immer mit Artmanns Anspruch an die „alogische Geste“ in Verbindung, wie er sie in seiner *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* (1953) beschreibt. Dabei sind Texte die Fixierungen von vorsprachlichen, inneren „poetischen acten“ und können so ihre assoziative Form behalten, deren Inhalte keiner Logik folgen müssen, sondern wie Gedanken frei kombinierbar sein können. Dieser Zugang zum Unausgeschriebenen und Ungesagten lässt Artmann in die Nähe des Surrealismus rücken, wobei er sich selbst als „surrealer Romantiker“ bezeichnet.
Seine Texte sieht er als „inhaltsverzeichnisse“ oder „skelette“ an, bei welchen die/der LeserIn die Möglichkeit bekommt, sie nach seinem eigenem Verständnis zu „befleischen“. Dadurch entsteht ein unabgeschlossener Rezeptionsprozess, den Artmann neben der Verlebendigung der Schrift, der Neubesetzung von Bezeichnungen und der Gleichzeitigkeit von widersprüchlichen Gegensätzen mit dekonstruktivistischen Ansichten nach Jacques Derrida teilt.

Es wurde auch gezeigt, wie Artmanns Verhältnis zu Ludwig Wittgensteins *Tractatus* und *Philosophischen Untersuchungen* aussieht, das sich nicht nur in der Verwerfung formallogischer Prinzipien und einer Sprache mit Abbildfunktion zeigt. Bedeutsam für die Untersuchung von Artmanns Poetik, und ihren Einflüssen in den *Allerleirausch*-Texte wird das „Sprachspiel“ aus dem Spätwerk des Philosophen, das erklärt, dass die Bedeutung einer sprachlichen Äußerung durch ihren Gebrauch in einem sozialen und kulturellen Umfeld gebildet wird. Auch die Regeln für derartige Sprachspiele werden erst in der Anwendung konstruiert und sichtbar, wobei das Dichten selbst eine der Verwendungsmöglichkeiten darstellt.

Ein anderes Verständnis von „Sprachspiel“ wird in der Kinderlyrik nach 1970 bemerkbar, bei der die bewusste Störung einer sprachlichen Ordnung angewandt wurde. Diese sprachlichen Abweichungen von tradierten Erwartungen, etwa an den Kinderreim als Gebrauchsliteratur mit bestimmten Formen und Inhalten, macht die Möglichkeiten der Sprache als Material, wie auch der damit verbundenen gesellschaftlich gesetzten Grenzen bewusst.
Diese können in Form der Parodie aufgezeigt werden, die als unpolemisches Spiel mit Konventionen und Stilbrüchen eine mögliche Leseweise der *Allerleirausch*-Texte darstellt. Die intertextuellen Beziehungen, die Artmanns Publikationen untereinander und mit Werken anderer Autoren und Genres verbinden wurden im letzten Unterpunkt verdeutlicht, wodurch die vorangehenden Untersuchungen in einem größeren Kontext gesetzt werden können.

8 Schlussbemerkung

Während im ersten Teil dieser Arbeit eine Herangehensweise an *Allerleirausch* über Aspekte der Kinderliteratur als Genre und als Metier betrachtet wird, befasst sich der zweite Teil mit H. C. Artmanns alogischen Ansprüchen, die er in seinen Sprachspielen umsetzt. Der Angelpunkt der beiden Teile erfolgt über die metapoetologische Zuordnung, die zu Gunsten von Artmanns entgrenzender Poetik ausgeweitet wurde. Diese Zugänge machen Artmanns Ästhetik deutlich, die nonverbale „alogische Gesten“ und schriftlich fixierte Einfälle vereint und sowohl einfache, heitere als auch kritisch-ernste Leseweisen anbietet.
Artmann bereitet mit seinen vielseitigen und vielschichtigen Arbeiten einen sehr weiten Bezugsrahmen, sodass RezipientInnen zu aktiven LeserInnen werden können und mit ihrem jeweiligen Vorwissen Ansatzpunkte in den Reimen finden. Namen und Genres, die aus der Kulturgeschichte bekannt sind, werden dabei dekonstruiert und bekommen durch unübliche Kontexte veränderte Bedeutungen, die häufig den Gegensatz des vorher Bekannten darstellen, deren Gerüst jedoch gleichzeitig erkennbar bleibt.

In beiden thematischen Schwerpunkten dieser Arbeit wird Artmanns unangepasstes Verständnis von Dichtung deutlich, wobei die gezeigten Zugänge nur einen Ausschnitt der möglichen Herangehensweisen an sein Werk darstellen. Es wurden wiederholt Verweise auf weitere seiner Publikationen gemacht, um *Allerleirausch* in Relation zu Artmanns Gesamtwerk zu stellen. Neben seinen postmodernen, surrealen, romantischen und dekonstruktivistischen Tendenzen folgt diese Arbeit einem Literaturbegriff, der keine Hierarchien oder Grenzziehungen zwischen Allgemeinliteratur und Kinder- und Jugendliteratur oder Trivialliteratur und „hoher“ Poesie setzt. Dieser pluralistische Zugang soll dem vielfältigen Werk des Dichters entgegenkommen und seine Kristallisationspunkte veranschaulichen, welche auch mit den Phänomenen des literarischen Paradigmenwechsels um 1970 einhergehen.

In *Poetik des Einfalls* beschreibt Klaus Reichert Artmanns Stilbrüche und Gattungsvermengungen als „narrative Abläufe und Figurenkonstellationen [, die] mehr oder weniger schematisch vorgegeben [sind]: In ihnen können die

Wunschinhalte frei zirkulieren.“[154] Hier wird Artmanns „Ästhetik des Schwebens“ zwischen Gattungsgrenzen und unterschiedlichen Stilen erkennbar, die sich zwar scheinbar an vorgegebene Strukturen hält, die er jedoch nach Belieben verändert und dadurch eine Fläche für unkonventionelle Assoziationszusammenhänge bildet, die einer „Poetik des Einfalls“ folgt, um in Reicherts Terminologie zu bleiben.
„Artmann sperrt sich gegen jegliche „objektivierende“ Vereinnahmung. Er läßt sich nirgends einordnen und schwimmt nirgendwo mit. Er bewegt sich außerhalb der Normen“[155], so Klaus Reichert weiter.
Auf diesen Ansprüchen, die der Dichter als „poetische acte“ bezeichnen würde, basiert die Problematik literaturwissenschaftlicher Herangehensweisen an Artmanns Werk und Leben, aber auch die Faszination an seinen Entgrenzungen. Beschreibungen, Annäherungen und literaturwissenschaftliche Bearbeitungen wird es daher auch weiterhin geben, ohne dass ein absoluter Schlusspunkt erreicht werden kann, wie es auch ganz nach H. C. Artmanns Verständnis der Literaturrezeption als offenem Prozess entspricht. Das abschließende Wort, welches Artmanns „Ästhetik des Schwebens“ zwischen den unterschiedlichen Stilen und literarischen Gattungen treffend beschreibt, bei denen er kein bestimmtes Zielpublikum berücksichtigt, wird Klaus Reichert überlassen:

> „Was H. C. Artmann auch geschrieben hat und wie oft wir darin wiedererkennen vermeinen, was wir immer schon kannten, es sind sein „innere[n] landschaften, imaginäre paysagen, landschaften, die die Worte sich selbst schaffen, in der Schwebe des Artisten, der ohne Netz seinem Siebentagewerk nachgeht.“[156]

[154] Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. In: H. C. Artmann: Gesammelte Prosa. Bd.3. Salzburg, Wien: Residenzverlag 1997. S.254.

[155] Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. In: H. C. Artmann: Gesammelte Prosa. Bd.3. Salzburg, Wien: Residenzverlag 1997. S.267.

[156] H. C. Artmann, H. C.: Sämtliche Gedichte. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors herausgegeben von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011. S.758.

9 Abstract

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit richtet darauf, H. C. Artmanns Ästhetik anhand der Reimsammlung *Allerleirausch- Neue schöne Kinderreime* (1965-67) zu beschreiben. Dazu werden im ersten Teil neben der Gestaltung und medialen Wahrnehmung der verschiedenen Auflagen auch sozio-kulturelle Strukturen, als Parallelen zur Kinderlyrik um 1970 sowie zu traditionellem überlieferten Kulturgut sichtbar gemacht. Neben romantischen Tendenzen und postmodernen Ansätzen, werden besonders im zweiten Teil der Arbeit weitere Zugänge über ein metapoetologisches Gattungsmodell nach Seibert (2007), das zu Gunsten der Alogik ausgeweitet wurde, untersucht. Diese stellt im Zusammenhang mit der "alogischen Geste" und ihren nonverbalen Ansprüchen, die zur kognitiven Arbeit der RezipientInnen anregt, eine von vielen Grundtendenzen in Artmanns Werk dar. Daran anknüpfend wird H. C. Artmanns Zugang zu Sprachspielen gezeigt, die sich unter anderem an der Dekonstruktion von Begriffen und Namen festmachen lassen. Durch seine Entgrenzung von Stilen und Gattungen entsteht eine große Bandbreite an Leseweisen, die seine Poetik charakterisieren. Diese Arbeit versteht sich daher als Annäherung und Aufzeigemöglichkeit von verschiedenen Herangehensweisen, die zur literaturgeschichtlichen und ästhetischen Erschließung von H. C. Artmanns Texten beitragen soll.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

[1] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. 1. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1967.

[2] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag 1968.

[3] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. München: Klaus Renner 1978.

[4] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. München: Piper Verlag 1997.

[5] Artmann, H. C.: Allerleirausch. Illustriert von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999.

[6] Artmann, H. C.: acht-punkte-proklamation des poetischen actes. In: Gerhard Rühm: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Einbek bei Hamburg: Rohwolt 1967.

[7] Artmann, H. C.: Die Kindergedichte. Das poetische Werk. Bd.7. Berlin: Reiner Verlag 1993.

[8] Artmann, H. C.: Dracula, Dracula. Ein transylvanisches Abenteuer. Illustriert von Uwe Bremer. Berlin: Rainer Verlag / Magica Verlag. 1966.

[9] Artmann H. C.: Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1969.

[10] Artmann, H. C.: Gesammelte Prosa. (Hg.) Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz. 1997.

[11] Artmann, H. C.: Manifest. In: Gerhard Rühm: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek: Rowohlt. 1967.

[12] Artmann, H. C.: med ana schwoazzn dintn. Salzburg: Otto Müller Verlag 1958.

[13] Artmann, H. C.: Sämtliche Gedichte. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors herausgegeben von Klaus Reichert. 4. Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011.

[14] Artmann, H. C.: The Best of H. C. Artmann. Lyrik Theater Prosa Theoretisches. Klaus Reichert (Hg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1970.

[15] Artmann, H. C.: Überall wo Hamlet hinkam. Das im Walde verlorene Totem. Salzburg: Residenz Verlag 1970.

[16] Artmann, H. C.: Unter der Bedeckung eines Hutes. Gesammelte Prosa. Bd.3. Salzburg: Residenz Verlag 1979.

[17] Artmann, H. C., Michael Krüger: Wer es versteht der versteht es. H. C. Artmann im Gespräch mit Michael Krüger. In: H. C. Artmann (Hg.) Gerhard Fuchs, Rüdiger Wischbart. Bd.3. Graz: Droschl Verlag. 1992.

[18] Artmann, H. C., Kurt Hofmann: H. C. Artmann. Ich bin abenteurer nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann. Wien: Amalthea. 2001.

[19] Artmann, H. C.: Ein Gedicht und sein Autor. In: The Best of H. C. Artmann. (Hg.) Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

[20] Artmann, H. C.: The Best of H. C. Artmann. Lyrik Theater Prosa Theoretisches. Klaus Reichert (Hg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1970.

[21] Artmann, H. C.: Tom Parker der Weltdetektiv. In: Detective Magazine der 13. (Hg.) H. C. Artmann. Salzburg: Residenz Verlag 1971.

[22] Artmann, H. C.: der herr norrdwind. St. Pölten: Residenzverlag 2005.

[23] Enzensberger, Hans-Magnus: Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961.

[24] Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe mit 130 Holzschnitten von Ludwig Richter. München: Bardtenschlager 1965.

Sekundärliteratur:

[25] Albert, Hans: Kritische Vernunft und menschliche Praxis. Stuttgart: Reclam 1977.

[26] Alldridge, James C.: H. C. Artmann and the English nonsense tradition. In: Affinities. Essays in German and English Literature. Dedicated to the memory of Oswald Wolff (1897 -1968). London: Oswald Wolff 1971.

[27] Atze, Marcel, Hermann Böhm (Hg.):Wann ordnest du deine Bücher? Die Bibliothek H. C. Artmann. Sonderzahl. Wien: Wienbibliothek im Rathaus 2006.

[28] Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

[29] Bisinger, Gerald: Nachwort. In: H. C. Artmann. Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Gedichte aus 21 Jahren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

[30] Bisinger, Gerald (Hg.): Über H. C. Artmann. Frankfurt: Suhrkamp 1972.

[31] Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1977.

[32] Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

[33] Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Zitiert in: Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999.

[34] Der Spiegel: Duascht und Dracula. Schriftsteller: Artmann. Autor o.A. Nr.26. 1999.

[35] Dirmhirn, Clemens: H. C. Artmann und die Romantik. Wein: Diplomarbeit 2013.

[36] Dolle Weinkauff, Bernd; Hans-Heino Ewers, Carola Pohlmann (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2003/4. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 2004. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

[37] Ewers, Hans-Heino; Maria Lypp, Ulrich Nassen (Hg.): Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinberg, München: Juventa Verlag 1990.

[38] Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

[39] Ewers, Hans Heino; Ulrich Nassen, Karin Richter, Rüdiger Steinlein (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 2000. In Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung und in Verbindung mit Carola Pohlmann (Berlin), Verena Rutschmann (Zürich), Ernst Seibert (Wien) und Jack Zipes (Minneapolis). Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2000.

[40] Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink 2012.

[41] Fellmann, Ferdinand: Philosophie. Was sie kann, was sie will. Reinbek: Rowohlt 1998.

[42] Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr.276. 28. November 1967. Autor o.A. Literaturhaus: Sammlung Karl Heinz Danner.

[43] Franz, Kurt: Kinderlyrik. Struktur, Rezeption, Didaktik. München: Wilhelm Fink Verlag 1979.

[44] Franz, Kurt: Kinderlyrik. In: Günter Lange (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd.1., 2.korrig. Aufl. Hohengehren: Schneider Verlag 2000.

[45] Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

[46] Grenz, Dagmar (Hg.): Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? München: Wilhelm Fink Verlag 1990.

[47] Helmers, Hermann: Die Analyse des Kindlichen Humors als Voraussetzung für das Verfassen und Interpretieren von Kinderbüchern. In: Jugend und Buch. Vierteljahresschrift. Österreichischer Buchklub der Jugend und Internationales Institut für Kinder-, Jugend und Volksliteratur. Nr. 1. 1969.

[48] Helmers, Hermann: Lyrischer Humor. Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1971.

[49] Hintze, Christian Ide, Dagmar Travner (Hg.): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien: Passagen Literaturprogramm 1993.

[50] Jeßing, Benedikt, Ralph Köhnen: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012.

[51] Kastberger, Klaus: Sieben Mal läuten. Eine neue Lyrik-Edition erinnert an den großen Wiener Dichter H. C. Artmann. Auf: www.jungundjung.at (letztes Login: 29.11.2012)

[52] Kliewer, Heinz-Jürgen: Doppeladressierung in der Kinderlyrik. S.91-100. In: Hans-Heino Ewers, Ulrich Nassen, Karin Richter, Rüdiger Steinlein (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 1995/95. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 1995. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1995.

[53] Kolbe, Jürgen: Dea Dichta. In: Twen 1969. Nr.9.

[54] Lamping, Dieter: Moderne Lyrik. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1991.

[55] Lang, Sandy: Die Wahrheit ist den Verlegern zumutbar: Es ist angerichtet, Hackebeilchen! In: AG Kinder- und Jugendliteratur (Hg.): 1000 und 1 Buch. Nr. 3. Juli 2000.

[56] Locher, Elmar: Vorwort. In: Artmann, H. C.: Allerleirausch. Illustriert von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge 1999.

[57] Locher, Elmar : Das Wunderbare schauend denken. In: AG Kinder- und Jugendliteratur (Hg.): 1000 und 1 Buch. Nr. 3. Juli 2000.

[58] Lüdemann, Susanne: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2011.

[59] Lypp, Maria: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt am Main: dipa 1984.

[60] Maier, Wolfgang: Bizarrer Liebhaber der Poesie. H. C. Artmann, die Sammlung der „Gedichte aus 21 Jahren“ und anderes. Frankfurter Allgemeine. 05. Juli 1969. S.o.A.

[61] Meuthen, Erich: Grenzüberschreitung und Ehrenrettung der Poesie. Über Sinn und Unsinn in den Arbeiten der Wiener Gruppe. In: Dieter Breuer (Hg.): Deutsche Lyrik nach 1945. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

[62] Motté, Magda: Moderne Kinderlyrik: Begriff-Geschichte- Literarische Kommunikation- Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang 1983.

[63] Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Logik. Wien: Verlag A. Schendl 1978.

[64] Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche. Werke. Wirkung. München: C. H. Beck 1992.

[65] Reichert, Klaus: Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn. München: Carl Hanser Verlag 1974.

[66] Reichert, Klaus: Nachwort. In: H.C. Artmann: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors herausgegeben von Klaus Reichert. 4.Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2011.

[67] Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. In: H. C. Artmann: Gesammelte Prosa. Bd.3. Salzburg, Wien: Residenzverlag 1997.

[68] Rühm, Gerhard: Vorwort. In: Die Wiener Gruppe Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Gerhard Rühm (Hg.) Reinbek: Rowohlt 1985.

[69] Schedlberger, Maria: H.C. Artmann als Blut- und Messerdichter. In: Oberösterreichische Nachrichten. Ausgabe vom 01.03.1969.

[70] Scherf, Walter: Das Märchenlexikon. 1. Bd. München: C. H. Beck 1995.

[71] Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken II. 1802-1829. Bd.3. Hans Eichner (Hg.). Paderborn: Schöning 1975.

[72] Schuster, Marc-Oliver: Aufbau wozu? Neues zu H. C. Artmann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

[73] Schuster, Marc-Oliver: H. C. Artmanns Structuralis Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

[74] Seibert, Ernst: Doppelsinn und Mittelstellung in der modernen Kinder- und Jugendliteratur. In: Bernd Dolle Weinkauff, Hans-Heino Ewers, Carola Pohlmann (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2003/4. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 2004. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

[75] Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas. wuv 2008.

[76] Steinwendtner, Brita: mein herz ist das kleid eines nie erratenen gedankens. Zu H. C. Artmann. In: H. C. Artmann (Hg.) Gerhard Fuchs, Rüdiger Wischbart. Bd.3. Graz: Droschl Verlag 1992.

[77] Strickner, Simone: Die Kinder- und Jugendliteratur der Avantgarde. Hans Carl Artmann, Elfriede Gerstl, Ernst, Jandl, Friederike Mayröcker. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck: Dipl. Arbeit 2000.

[78] Treiber, Alfred: Nua koa schmoez ned.... Zur Wiener Dialektdichtung der Avantgarde. Protokolle 69. Wien: Verlag für Jugend und Volk 1969.

[79] Vogdt, Ines-Bianca: Kinderlyrik und Lyrik der Moderne. Seitenblicke auf eine rätselhafte Beziehung. In: Hans-Heino Ewers, Ulrich Nassen, Karin Richter, Rüdiger Steinlein (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 1997/98. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 1997. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1997.

[80] Wildemann, Anja: Kinderlyrik im Vorschulalter. Kinder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Hg.: Bodo Lecke. Bd.5. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Europäischer Verlag der Wissenschaft 2003. (Beiträge zur Literatur- und Mediendidaktik.)

[81] Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

[82] Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. 34. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

Vertonungen:

[83] Allerleirausch. Jutta Schwarz liest Märchen und Gedichte von H. C. Artmann. Langspielplatte. Musik: Karl Heinz Gruber. Wien: Preiser Records 1973.

[84] hommage an h. c. artmann. allerleirausch. drei märchen von h. c. artmann. med ana schwoazzn dintn. Musik: Heinz Karl Gruber, Sprecherin: Jutta Schwarz. Wien: Preiser Records 1998.

[85] H. C. Artmann liest ARTMANN. München: DerHörVerlag, 1996.Qualtingers böseste Lieder. Wien: Preiser Records 1996.

Online-Ressourcen:

[86] www.buchklub.at

[87] www.jungundjung.at

[88] www.literatuhaus.at

[89] www.waldemarturm.de

Weiter Quellen:

[90] Der Große Brockhaus. 16. Aufl. Wiesbaden: E. Brockhaus 1952.

[91] Great Soviet Encyclopedia. A Translation of the Third Edition. New York: Macmillan 1973.

[92] Mayers Lexikon. 7. Aufl. Leipzig: Bibliographisches Institut 1924.

[93] Seibert, Ernst: 10 Jahre Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. 17. März 2010. Mittschnitt im Sitzungssaal der Universität Wien. Wien: Verein für Informationsmanagement 2010.

[94] Webster´s New International Dictionary. Unabriged. 1961

Videoportrait:

[95] wackelatlas - sammeln und jagen mit H. C. Artmann (Emily Artmann, Katharina Copony. 2001)

Persönliche Gespräche mit:

[96] Emily Griseldis Artmann

[97] Barbara Burkhardt

[98] Linda Wolfsgruber

[99] Peter K. Wehrli

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1: Alogik als Zwischenebene zwischen dem antilogozentrischen und mythogenen Schema (Quelle: Pifeas, 2013). 56
Abbildung 2: Buchcover von „Allerleirausch“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999). 112
Abbildung 3: Illustration zu „mi ma monsterchen“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999).... 112
Abbildung 4: Illustration zu „seht die flinke fledermaus“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999)..... 113
Abbildung 5: Illustration zu „caspar ist im stande eine glaslaterne mit einer tulpe zu erschlagen - er ist ein meister der unglaublichen vergehen.“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999)..... 113
Abbildung 6: Illustration zu „mariechen saß auf einem stein“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999)..... 114
Abbildung 7: Illustration zu „backe, backe kuchen“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999)..... 115
Abbildung 8: Radierung von Uwe Bremer (Quelle: Museum im Waldemarturm – Flyer zur Ausstellung „allerleirauch“, 2012). 116

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht der „Allerleirausch“- Publikationen (Quelle: Pifeas, 2013). 23
Tabelle 2: Metapoetologisches Genre-Modell (Quelle: Seibert, 2008). 51

Anhang A: Lebenslauf der Autorin

Persönliche Daten:

Danae PIFEAS

Ausbildung:

seit 2006	Universität Wien	
	Studiengänge:	
	Germanistik auf Lehramt	
	Philosophie / Psychologie auf Lehramt	
2002 - 2006	Gymnasium (BORG)	Niederösterreich / Wr. Neustadt
1998 - 2002	Hauptschule	Niederösterreich / Lichtenwörth
1994 - 1998	Volkschule	Burgenland / Pöttsching

Publikation:

Pifeas, Danae: Entgrenzung bei H. C. Artmann und seiner Kinder- und Jugendliteratur - Ein Versuch. In: libri liberorum. Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Jahrgang 13. Heft 39. 2012.

Anhang B: Textbeispiele aus „Allerleirausch“ (1999)

Die folgenden Reime und Bilder wurden aus der Sammlung H. C. Artmanns *Allerleirausch* (1999) entnommen und von Linda Wolfsgruber illustriert. Zusätzlich wird eine Radierung zu H. C. Artmanns Texten von Uwe Bremer beigefügt, die in Dannenberg im „Museum im Waldemarturm“ (21. Sept.- 4. Nov. 2012) unter dem Titel *Allerleirauch* ausgestellt wurde (Abbildung 8).

es tanzt ein mi ma monsterchen
in unserm haus herum, widibum,
es tanzt ein mi ma monsterchen
in unserm haus herum.
Es rüttelt sich es schüttelt sich,
wirft seine schräubchen hinter sich,
so tanzt ein mi ma monsterchen
in unserm haus herum.

auf dem berge ararat
Wohnt der schneider drakulat,
seine frau, die nosfretete,
saß am särgelein und nähte,
fiel heram, fiel herab,
und der linke zahn brach ab.
Kam ihr männlein angerannt
mit der nadel in der hand,
näht ihn an, näht in an,
daß sie wieder beißen kann.

drakula du schlimmer,
komm nicht auf mein zimmer,
tu mama nicht schrecken,
nicht uns kinder necken,
bleib bliß schön zuhaus
bei der fledermaus!

frau mama und herr papa,
vampirlein will mich beißen.
Nimm ein kreuzlein,
schlag´s auf´s schnäuzlein,
wird´s dich nicht mehr beißen!

jetzt tanzt frankenstein, jetzt tanzt frankenstein,
mit der retortenfrau, mit der retortenfrau.
mein liebes töchterlein, ja töchterlein, bist du.
mein liebes töchterlein, ja töchterlein, bist du.

backe, backe kuchen,
der buhmann hat gerufen.
wer will einen kuchen backen,
der muß haben sieben sachen:
fleisch und bein
mische fein,
haar und blut
mische gut,
haut und darm
mische warm,
bleibt der kuchen
weiß wie mehl,
galle macht
den kuchen geel.
schieb, schieb ins öfchen nein!

wenn im herd kein lustig feuer
und am dach kein ungeheuer
in der speis nicht händ noch füß
und kein herzchen für den spieß
und kein wehrwolf in dem bett
und der hänsel noch nicht fett
keine gretel in der pfanne
und ihr blut nicht in der wanne
und kein einzig äuglein brochen
kann die alte hex nix kochn

Unser hans hat hosen an,
und die sind so hauteng
horch wie der wind weht,
horch wie die naht kräht.
kiwitt kiwitt,
war vor n scheun fagel
heww ick!

liebe ratte, komm zu mir,
gerne spiele ich mit dir,
bind dir engleinsflügel um,
trag dich ins panoptikum,
worein oft die kinder gehen,
und wenn die dich fliegen sehn,
rufen alle, alle aus:
sone große fledermaus!

dies büchlein ist aus,
dort läuft ne maus –
wer sie fängt,
darf sich einen
haltbaren schulterhalfter
draus machen!

Anhang C: Bildliche Darstellungen zu „Allerleirausch“

Abbildung 2: Buchcover von „Allerleirausch“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999).

Abbildung 3: Illustration zu „mi ma monsterchen“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999).

Abbildung 4: Illustration zu „seht die flinke fledermaus“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999).

Abbildung 5: Illustration zu „caspar ist im stande eine glaslaterne mit einer tulpe zu erschlagen - er ist ein meister der unglaublichen vergehen.“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999).

Abbildung 6: Illustration zu „mariechen saß auf einem stein“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999).

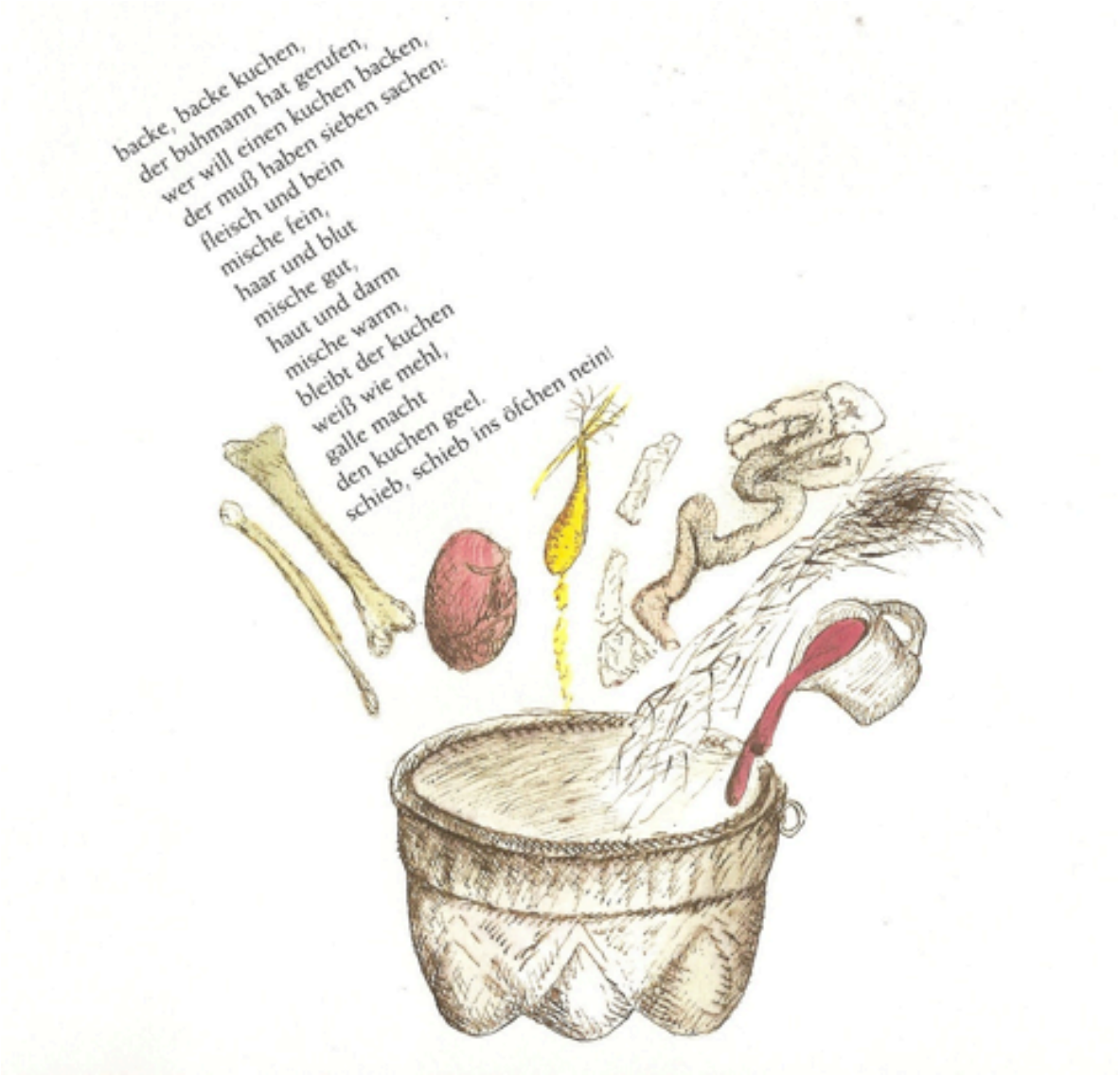

Abbildung 7: Illustration zu „backe, backe kuchen“ (Quelle: Wolfsgruber, 1999).

Abbildung 8: Radierung von Uwe Bremer (Quelle: Museum im Waldemarturm – Flyer zur Ausstellung „allerleirauch“, 2012).