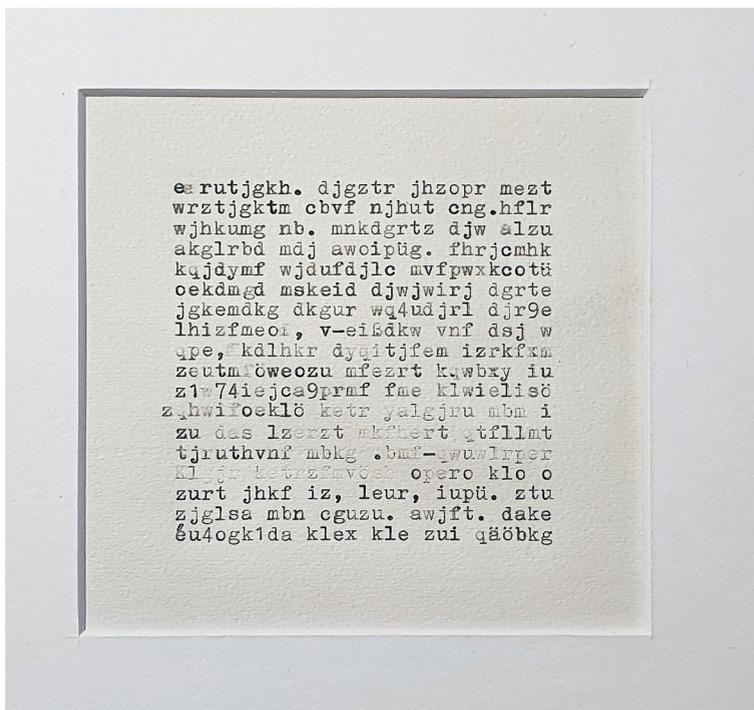


Jill Thielsen

„Nun geht der Unsinn an“

Zur Funktion kommunikativer Rahmen



Jill Thielsen

„Nun geht der Unsinn an“

Zur Funktion kommunikativer Rahmen

LITERATUR KULTUR THEORIE

Herausgegeben

von

Sabina Becker, Christoph Bode, Hans-Edwin Friedrich,
Oliver Jahraus und Christoph Reinfandt

Band 32

ERGON VERLAG

Jill Thielsen

„Nun geht der Unsinn an“

Zur Funktion kommunikativer Rahmen



ERGON VERLAG

Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2021
u.d.T.: „Nun geht der Unsinn an“ – Zur semantischen Funktion und feldtheoretischen
Dimension kommunikativer Rahmen avantgardistischer und humoristischer Texte

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein
und
des Vereins der Alumni und Freunde der CAU e. V.

Umschlagabbildung:
Tommy Müller: Ohne Titel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2022
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISSN 1869-9030
ISBN 978-3-95650-882-0 (Print)
ISBN 978-3-95650-883-7 (ePDF)

Für

*Marga Rahlf
und
Margarete Blumberg*

Danksagung

Die vorliegende Studie ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die im Oktober 2020 von der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel angenommen wurde. Nicht genug danken kann ich meinem Erstbetreuer Professor Dr. Claus-Michael Ort für seine anhaltende fachliche, aber auch freundschaftliche Unterstützung und seine stete Bereitschaft, sich in langen, teils recht spontanen und immer inspirierenden Gesprächen auf meine Perspektiven einzulassen.

Professor Dr. Hans-Edwin Friedrich danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und für Anregungen durch Publikations- und Vortragsmöglichkeiten, die abseits des Projekts ‚Dissertation‘ wichtige Impulse für meine literaturwissenschaftliche Arbeit geliefert haben. Zugleich zeigt er sich dafür verantwortlich, dass die vorliegende Studie in die Reihe *Literatur – Kultur – Theorie* des Ergon Verlags aufgenommen worden ist.

Das Land Schleswig-Holstein hat mich während der Anfangszeit der Arbeit mit einem Graduiertenstipendium gefördert, sodass ich in dieser Orientierungsphase finanziell gesichert war. Die großzügige finanzielle Unterstützung durch die Stiftung für Geisteswissenschaften der Geschwister Boehringer Ingelheim und die Alumni und Freunde der CAU e. V. hat die Publikation der Arbeit maßgeblich erleichtert, sodass ich mich bei diesen Institutionen für die Zuwendung erkenntlich zeigen möchte.

Meinem Kollegen Dr. Nikolas Buck und meinen Freundinnen Inga Scharfenberg und Hannah Eva Kemper danke ich für die kritische und unermüdliche Korrekturarbeit, die mir insbesondere die Zeit vor der Abgabe erleichtert hat.

Mein innigster Dank und größter Respekt gelten meiner Familie und meinen Freunden, vor allem aber meinen Eltern Renate und Horst-Günter Thielens, die mich uneingeschränkt unterstützt haben, offene Ohren für ‚unsinnige‘ Texte hatten und mir durch die Jahre hindurch den Rücken gestärkt haben.

Ohne meinen Partner Tommy Müller wäre in dieser herausfordernden Phase meines Lebens vieles nicht möglich gewesen. Für unerschütterlichen Beistand, ausdauernde Motivation, für die Titelabbildung sowie vor allem und in erster Linie für die liebevolle Ablenkung bin und werde ich ihm ewig dankbar sein.

Kiel, November 2021

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	13
1.	Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Kategorien ,Unsinn‘ und ,Nonsens‘	18
2.	Forschungsinteresse und Vorgehen – Vom ,schtzngrmm‘ zum Schützengraben	36
II	Grundlagen	51
1.	Materialität, Medialität und kommunikative Rahmungen des literarischen Textes	51
1.1	Binnentextuelle Rahmen	65
1.2	Peritextueller Rahmen ,Titel‘	74
1.3	Peritextueller Rahmen ,Vorwort‘	79
1.4	Gesamtäußerung ,Zeitschriftennummer‘ – Rudolf Blümmers ANGO LAÏNA und <i>Der Sturm</i>	82
1.5	Typographie – Semantisierungen und Funktionalisierungen durch Typen und Flächentypographie	94
1.6	Performativische Rahmenebenen	100
2.	,Der Raum des Möglichen‘ – Skizze des literarischen Feldes zu Beginn des 20. Jahrhunderts	107
2.1	Ein Literaturbegriff – Das Literaturparadigma der Literaturgeschichtsschreibung nach 1900	112
2.2	Positionskämpfe und Positionierungen – Kunst- und Literaturzeitschriften im Feld um und nach 1900	121
2.3	Zwischen Autonomie und Heteronomie – Die Akkumulation ökonomischen Kapitals als gelegnete Notwendigkeit	139
III	Christian Morgensterns <i>Galgenlieder</i> – Kommunikative Rahmungen und Positionen im literarischen Feld	155
1.	DAS GROSSE LALULĀ und sein Umfeld – Peritexte und Kotexte der Erstausgabe	159
2.	,Ein richtiges Büchel‘ – Die dritte Auflage der <i>Galgenlieder</i> und ihre selbstreferentiellen Rahmungen	179
3.	,Leichte Kunstprodukte‘ – Entautonomisierung der <i>Galgenlieder</i> im Veröffentlichungskontext ,Kabarett‘	195

4. ‚Nicht das Produkt eines Literaten‘ – Die <i>Galgenlieder</i> als Verhandlungsmasse	203
IV Ein Narrenspiel aus dem Nichts? – Die relativierte Sinnverweigerung der Zürcher Dadaisten	213
1. „chrza prrrza chrrrza prrrza chrrrza prrrza“ – Das ästhetische Umfeld der Lautdichtungen im Cabaret Voltaire	218
1.1 „Der Affe brüllt die Seekuh bellt“ – Simultangedicht und bruitistisches Krippenspiel	219
1.2 Wolken, Elefanten und Zanzibar – Bedeutungskonstitution der Lautdichtungen Hugo Balls	228
2. Hexensabbath, fallende Laute und spezifische Rezeptionsmodi – Reden und Manifeste als legitimierende Kotexte	240
3. „schaukeln iyo schaukeln“ – Dadas ‚Negerlieder‘ und der primitivistische Diskurs	255
3.1 Der Primitivismus-Diskurs nach 1900	260
3.2 Alternative Traditionen, das Eigene und das Fremde – Die ‚Negerlieder‘ Tristan Tzaras und Richard Huelsenbecks	278
4. Nur ein Künstler im Kleinen – Zwischen Unterhaltung und Kunstanspruch im Cabaret Voltaire	294
V „Der unbestrittene Meister des Blödsinns“ – Karl Valentins Irritationen als Sicherung der Ordnung	311
1. ‚Unsinn‘ mit begrenzter Reichweite – Reproduktion der Ordnung durch deviante Sprechinstanzen	317
2. „Man kann gar nimmer zuschaun“ – Funktionen selbstreferentieller und metaleptischer Strukturen	330
2.1 „Nun geht der Unsinn an“ – Selbstreferenz als Autonomisierungsgestus der Volkssängerfigur	331
2.2 „...das ist ja ein Christbaumschnee“ – Der begrenzte fiktionale Raum	339
2.3 Misslungene Auftritte als selbstreflexive Kommentare des Unterhaltungsbetriebs	353
3. (Un-)Durchlässige Grenzen – Verhandlungen der eigenen Position und die Rezeption durch den autonomen Pol	359
3.1 Geht zu den Volkssängern! – Textinterne Aushandlungen von Feldpositionen	361
3.2 „Schöpferischer Infantilismus“ – Primitivierende Rezeption und Vereinnahmungsversuche	368

VI Anstatt eines Fazits: Systemtheoretischer Perspektivenwechsel	379
VII Literaturverzeichnis	391

I Einleitung

Wirft man einen Blick in die literaturwissenschaftliche Forschung insbesondere zur humoristischen und avantgardistischen Lyrik der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, aber auch zu literarischen Tendenzen nach 1945, liegt der Eindruck nahe, dass auch die deutschsprachige Literatur eine ‚Gattung‘ der ‚Nonsens-‘ bzw. ‚Unsinnspoesie‘ ausgebildet hat: Christian Morgenstern sei das „Genie [...] der Unsinnspoesie“¹ und der vermeintliche Begründer einer deutschen Nonsens-Dichtung² englischen Vorbilds; das teilweise dadaistisch anmutende Werk Karl Valentins³ zeichne sich insbesondere durch seinen ‚sprachlichen Unsinn‘ aus und die Zürcher Dadaisten um Hugo Ball verweigerten nicht nur Sinn,⁴ sondern produzierten insbesondere mit ihren Lautgedichten⁵ Nonsens-

¹ Peter Nusser: Deutsche Literatur. Eine Sozial- und Kulturgeschichte. Vom Barock bis zur Gegenwart. Darmstadt 2012, S. 547.

² Vgl. Peter Köhler: Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung. Heidelberg 1989, S. 38. Im Folgenden wird, sofern es sich nicht um Zitate oder Titel handelt, die Schreibweise ‚Nonsens‘ verwendet. Parallelen zum englischsprachigen Nonsens zieht auch Ernst Kretschmer, der dies allerdings als „Schubladenfrage“ ausweist (vgl. Ernst Kretschmer: Die Welt der Galgenlieder. Christian Morgenstern und der viktorianische Nonsense. Berlin/New York 1983, S. 314). Diese ‚Schubladenfragen‘ bestimmen aber auch weite Teile der Auseinandersetzung Kretschmers mit Morgensterns *Galgenliedern* (vgl. exemplarisch das entsprechende Kapitel zu den ‚Grundzügen der Galgenliederkomik‘ ebd., S. 100–153).

³ Im Nachwort der Gesamtausgabe stellen die Herausgeber eine ‚Nähe‘ zwischen Karl Valentins ‚Klanglyrik‘ und dadaistischen Verfahren her (vgl. Helmut Bachmaier/Stefan Henze: Nachwort. In: Karl Valentin: Sämtliche Werke in neun Bänden. Bd. II: Mich geht’s ja nix an. Couplets. Hrsg. v. H. B./S. H. München 2007, S. 411–424, insbesondere S. 415 [der Band der Gesamtausgabe wird im Folgenden mit SW II abgekürzt]). David Robb bescheinigt Karl Valentin einen „dadaistisch angelehnten Humor“ und „dadaistische Gedankengänge“ (David Robb: Clowneske Kabarett-Ästhetik am Beispiel Karl Valentins und Wenzel & Menschings. In: Joanne McNally/Peter Sprengel (Hg.): Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg 2003, S. 127–140, hier S. 127 u. 128). Helmut Schwimmer verbindet Valentins Werk einerseits mit Verfahren des Dadaismus und räumt ihm andererseits eine Vorläuferstellung hinsichtlich des absurden Theaters ein (vgl. Helmut Schwimmer: Karl Valentin. Eine Analyse seines Werkes mit einem Curriculum und Modellen für den Deutschunterricht. München 1977, insbesondere S. 54, 135 u. 141).

⁴ Joachim Schultz etwa schreibt von der „Weigerung der Dadaisten, sinnvolle Texte zu produzieren“ (Joachim Schultz: Dada, das literarische Kabarett und andere populäre Theaterformen. In: Françoise Lartillot (Hg.): Dada Berlin. Une révolution culturelle?. Paris 2005, S. 119–133, insbesondere S. 130). Kritisch zu den Gemeinplätzen der Forschung, die im Dadaismus eine destruktive Anti-Kunst sieht, die „bewußt unsinnig [war]“, vgl. bereits Hubert van den Berg: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg 1999, hier S. 441.

⁵ Im Folgenden wird der Terminus ‚Lautgedicht‘ nicht weiter differenziert. Der wichtigste Aspekt in diesem Zusammenhang ist eine dominierende Asemantik der damit bezeichneten Texte. Für weitere Differenzierungen vgl. die umfangreichen Studien von Michael Lentz: Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme. Bd. I. Wien 2000.

Texte.⁶ Allerdings werfen bereits diese wenigen Beispiele von Rubrizierungen ganzer Werke die Frage nach der Trennschärfe eines Begriffs auf, der sowohl textstrukturelle Differenzen⁷ als auch ästhetische und literaturhistorisch disparate Entstehungs- und Rezeptionskontexte homogenisiert und damit außerdem den Blick auf das konkrete literarische Artefakt eher verstellt, als zu erhellen vermag. Dass z. B. Christian Morgensterns und Paul Scheerbarts ‚Lautdichtungen‘ in einen anderen ästhetischen Kontext einzuordnen sind als dadaistische Lautdichtungen, wird zwar bemerkt, doch unterstellen diese Positionen entweder pauschal eine literaturhistorische Vorläuferstellung von Texten wie DAS GROSSE LALULÄ⁸ oder ziehen sich auf intentionalistisch spekulative Perspektiven zurück.⁹ Inwiefern aber im Falle Morgensterns und Scheerbarts der konkrete Veröffentlichungszusammenhang dieser – vor dem Hintergrund des zum Produktionszeitpunkt geltenden Literaturparadigmas – höchst devianten Texte die Asemantik nicht nur legitimieren, sondern durch verschiedene kotextuelle und peritextuelle Zugaben mit wirkungsästhetischer Ausrichtung auch eine Verortung im ästheti-

⁶ Jürgen Brokoff bezeichnet Hugo Balls Lautgedichte pauschal als „dadaistisch[e] Nonsens-Gedichte“ (Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde.* Göttingen 2010, S. 518). Ähnlich auch bei Heinz Schlaffer, der Dada *erstens* mit anderen Avantgarde-Bewegungen wie dem italienischen Futurismus und *zweitens* generell mit Nonsens gleichsetzt (vgl. Heinz Schlaffer: *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik.* München 2012, exemplarisch S. 197).

⁷ Das Spektrum der damit bezeichneten Texte bewegt sich zwischen den Extrempunkten ‚semantische Qualität/korrektes Syntagma/realitätsinkompatibel‘ (z. B. Morgensterns *DIE TRICHTER*) und ‚kein semantisches Sprachmaterial‘ (Lautdichtungen).

⁸ Vgl. exemplarisch Anthony T. Wilson: *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns.* Würzburg 2003, insbesondere S. 208f.; vgl. Waldemar Fromm/Markus May: *Einleitung.* In: W. F./M. M. (Hg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht“.* Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns. Stuttgart 2017, S. 7–14, insbesondere S. 10. Zur Vorläuferstellung Scheerbarts vgl. exemplarisch Jürgen Berners/Sören Eberhardt: *Die Lautdichtungen Paul Scheerbarts.* In: Michael M. Schardt/Hiltrud Steffen (Hg.): *Über Paul Scheerbar. 100 Jahre Scheerbar-Rezeption in drei Bänden. Bd. II: Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge.* Paderborn 1996, S. 411–415, insbesondere S. 412 sowie Jürgen H. Petersen: *Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Berlin 2006, insbesondere S. 143f. Vgl. außerdem die Engführung Morgensterns und Scheerbarts mit den dadaistischen Lautdichtungen bei Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung.* München 1997, insbesondere S. 137f. Auch Lentz führt sowohl Scheerbar als auch Morgenstern als Vorläufer an (vgl. Lentz: *Lautpoesie/-musik.* Bd. I, insbesondere S. 100). Zur Trennung unterschiedlicher (Peri-)Textebenen werden im Folgenden Gedichttitel mit Kapitälchen, Rubriken- und Kapiteltitle durch Fettung markiert und die übergeordneten Peritexte wie Romantitel, Titel von Gedichtsammlungen sowie Zeitschriftentitel kursiviert. Orthographische Besonderheiten in den Primärtexten – insbesondere in den Transkriptionen der Texte Karl Valentins – werden nicht durch [sic!] gekennzeichnet.

⁹ So z. B. Petersen, wenn er festhält, dass Morgenstern und Scheerbar „andere Motive für die Abfassung von Lautgedichten [hatten]“ (Petersen: *Absolute Lyrik*, S. 145).

schen Diskurs¹⁰ vornehmen kann, bleibt weitestgehend unbeachtet. Es gilt deshalb zu fragen, ob peritextuelle und kotextuelle Zusätze, wie die Markierung eines Textes als Traumgeschehen oder der Hinweis, bei dem Folgenden handle es sich um den MONOLOG DES VERRÜCKTEN MASTODONS,¹¹ einer Einordnung als ‚Unsinn‘ entgegenstehen, die sich ausschließlich aus der fehlenden Semantik des Kerntextes speist, den Verweis auf eine spezifische, nicht-menschliche Sprechinstanz mit einem ihr eigenen psychopathologischen Status allerdings ignoriert. Eine solche analytische Perspektive, die meint, den Untersuchungsgegenstand als autonomes literarisches Artefakt aus seinem Ko- und Kontext herauslösen zu können, erweist sich insofern als unangemessen, da z. B. den Kerntext rahmende Paratexte vermeintliche Devianzen motivieren, funktionalisieren oder auch semantisieren können. Nicht nur die den Kerntext unmittelbar umgebenden Rahmen wie der Titel CHINESISCHES COUPLET des Textes Karl Valentins, der auf eine Sprechinstanz verweist, die einer spezifischen Sprachgemeinschaft angehört und so die Devianzen hinsichtlich des deutschen Sprachcodes legitimiert,¹² sondern auch die zahlreichen und programmatisch ausgerichteten Peritexte der *Galgenlieder* Christian Morgensterns unterlaufen eine Rubrizierung der auf sie folgenden Textsammlung als ‚Unsinn‘, fordern sie doch eine spezifische Rezeptionshaltung ein und verknüpfen die Texte darüber hinaus mit dem Topos der verkehrten Welt, sodass bereits vor der Lektüre der einzelnen *Galgenlieder* eine wirkungsästhetische Proposition für die gesamte Sammlung etabliert wird.¹³ Auch die Funktion der Lautdichtungen Hugo Balls erschöpft sich nicht in der exemplarischen Manifestation einer Programmatik der Sinnnegation: Sowohl die Restsemantik der Texte als auch Titel wie ZUG DER ELEFANTEN [KARAWANE] verknüpfen sich vielmehr durch die eröffneten semantischen Felder mit den ‚Negerliedern‘ der anderen dadaistischen Akteure, die als kotextueller Rahmen im Vortrags- und Erstveröffentlichungszusammenhang ‚Cabaret Voltaire‘ den Lautdichtungen Balls eine weitere ästhetische Funktion zuweisen und eine Kontextualisierung ermöglichen. Das homogenisierende, eine spezifische Textsorte suggerierende Kompositum verweist nämlich nicht nur auf weitere dadaistische Texte wie Tristan Tzaras ‚chants nègres‘, die bereits vor Hugo Balls Lautgedicht-Vortrag einen festen Programmpunkt im Cabaret Voltaire bilden, sondern schließt vor allem an den

¹⁰ ‚Diskurs‘ wird im Folgenden als ein „*System des Denkens und Argumentierens*, das von einer Textmenge abstrahiert ist“, verstanden (Michael Titzmann: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99 (1989) H. 1, S. 47–61, hier S. 51 [Hervorhebung im Original, J. T.]).

¹¹ Paul Scheerbart: Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferdroman mit dreiundachtzig merkwürdigen Geschichten. Zweiter Teil. Minden 1902, S. 85f.

¹² Vgl. Karl Valentin: Chinesisches Couplet. In: SW II, S. 106–107.

¹³ Vgl. die peritextuelle Staffelung von zwei Zueignungen, dem VERSUCH EINER EINLEITUNG und einem Motto-Gedicht in Christian Morgenstern: *Galgenlieder*. Berlin 1905, n. p. Ausführlich dazu Kapitel III. 1 der vorliegenden Arbeit.

ästhetisch-primitivistischen Diskurs Anfang des 20. Jahrhunderts an. Die Lautgedichte Balls sind also weit weniger ein ‚Narrenspiel aus dem Nichts‘, sondern können im Zusammenhang der Cabaret-Voltaire-Soiréen vielmehr als sich sukzessiv vorbereitender Kulminationspunkt desemantisierender Verfahren gelten, die aber weiterhin ihre kontextuell motivierte Funktion bewahren.

Eines der entscheidenden Probleme in weiten Teilen der bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung ist also die den Einzeltext autonomisierende und damit teilweise ahistorische Analysepraxis, die implizit von einem Paradigma des ‚immateriellen Textes‘ determiniert ist. Die Ignoranz den bereits erwähnten semantischen Wechselverhältnissen gegenüber, die zwischen dem Kerntext und seinen ihn umgebenden, aus dem konkreten Publikationskontext generierten Peritexten und Kotexten bestehen können, begünstigt vielmehr die Homogenisierung des eigentlich Disparaten. Dabei erweist sich das Vorgehen der literaturwissenschaftlichen Forschung außerdem als inkonsequent: Während Texte unabhängig von ihrem Kontext untersucht werden, um z. B. anhand textstruktureller Aspekte eine literaturhistorische Kontinuität zwischen Morgenstern und Dadaismus behaupten und diese Texte unter der Kategorie ‚Unsinn‘ subsumieren zu können, dominiert hinsichtlich anderer, formal durchaus ähnlicher Texte die Verortung in einem Werkkontext, sodass etwa Stefan Georges ‚lingua romana‘, die er als ‚Geheimsprache‘ in seinem Text URSPRÜNGE aus dem Zyklus *Traumdunkel* der Sammlung *Der siebente Ring* (1909)¹⁴ anwendet, nicht unter ‚Nonsens-Verdacht‘ geraten kann.¹⁵

Sowohl das Beispiel Georges als auch der Aspekt, dass die Kategorie der ‚Unsinns poesie‘ bisher keine literaturwissenschaftlich belastbare Definition erfah-

¹⁴ Vgl. die beiden letzten Verse des Gedichts: „CO BESOSO PASOJE PTOROS / CO ES ON HAMA PASOJE BOAÑ“ (Stefan George: Ursprünge. In: S. G.: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Band VI/VII: Der siebente Ring. Stuttgart 1986, S. 116–117, hier S. 116).

¹⁵ So wird URSPRÜNGE immer im Kontext des Zyklus *Traumdunkel* analysiert und die Funktion der „Schöpfung einer enthusiastischen, sinnlichen und rational nicht mehr fassbaren Sprachäußerung“ mit dem Ko- und Kontext erklärt (Gunilla Eschenbach: *Traumdunkel*. In: Jürgen Egyptien (Hg.): *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin/Boston 2017, S. 433–441, hier S. 434). Giulia Radaelli verortet Georges ‚lingua romana‘ in einer „Poetik der Mehrsprachigkeit“ (Giulia Radaelli: *Stefan Georges lingua romana und „das dichten in fremdem sprachstoff“*. In: *George-Jahrbuch* (2016/17) Bd. XI, S. 59–87, hier S. 59). Während Dieter Lamping hinsichtlich der dadaistischen Lautdichtungen die ‚sinnlosen oder sinnleeren‘ Phonemkombinationen hervorhebt und auf den ‚unernsten‘ Status verweist (vgl. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht*. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, S. 174f.), wird für Georges ‚Kunstsprache‘ die Metapher der ‚dunklen Lyrik‘ mit einem ‚hohen Symbolwert‘ bemüht (vgl. ebd., S. 73). Insbesondere hinsichtlich ‚moderner Lyriktexturen‘, wie sie im Kontext einer ‚art pour l’art‘ oder der Hermetik entstehen, ist zu beobachten, dass „der Punkt erreicht [ist], an dem Nonsens und Tiefsinn die Ununterscheidbarkeit droht“ (Moritz Baßler et al.: *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen 1996, S. 204), sodass Strategien wie eine Mystifizierung des absoluten Selbstbezugs die Unverständlichkeit des Kerntextes zu kompensieren haben. So könne schließlich eine hermetische Lyrik „bis heute [...] als *das* Paradigma literarischen Tiefsinns“ (ebd., S. 197 [Hervorhebung im Original, J. T.]) gelten.

ren hat, sondern die darunter versammelten Texte stets vor dem Hintergrund ihrer Devianz mit dem Etikett besetzt werden – also nur durch das, was sie nicht sind – lassen den Verdacht aufkommen, dass eine solche Einordnung weniger einer Analyse des Untersuchungsgegenstandes entspringt. Vielmehr lässt sich aufgrund der betonten Abweichung auf ein latent wirksames Literaturparadigma schließen, dass durch seine in erster Linie wertende Ausrichtung ein Zwei-Ebenen-Schema von ‚wertlos-unsinniger‘ und ‚wertvoll-tiefsinniger‘ Literatur fortführt, mit dem sich Autoren wie Christian Morgenstern und avantgardistische Akteure konfrontiert sahen (vgl. dazu Kapitel II. 2. 1), das allerdings im literaturwissenschaftlichen Kontext keine analytische Perspektive liefern kann.

Die bisher unter dem Etikett ‚Unsinn‘ zusammengefassten literarischen Texte positionieren sich vielmehr im Abgleich mit dem zum Produktionszeitpunkt wirksamen Literaturparadigma, das sie entweder bestätigen (Morgenstern) oder zu attackieren versuchen (Avantgarde). Auf einer synchronen Ebene können also die mit dem Textverfahren verknüpften Positionierungsversuche nicht ignoriert werden, stehen diese doch auch in einem Zusammenhang mit den entsprechenden Funktionalisierungen der Texte, wie sie z. B. an – im weitesten Sinne – Paratexten ablesbar werden. Zugleich muss in diachroner Hinsicht eine Differenzierung vorgenommen werden, die der homogenisierenden Tendenz literaturwissenschaftlicher Termini wie ‚Unsinnspoesie‘, ‚Nonsensliteratur‘ oder Ähnlichem entgegensteht: Sofern darunter ein ästhetisches Programm verstanden wird, ist die historische Varianz des damit Bezeichneten zu beachten, bezieht sich ‚Unsinn‘ doch auf „alle Äußerungen, Handlungen und Gegebenheiten, die zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Kontext als nicht einer bestimmten Vorstellung von „Sinn“ entsprechend beurteilt werden.“¹⁶ Sowohl die von Winfried Menninghaus bemerkte historische Varianz als auch die – insbesondere auf synchroner Ebene wirksame – kontextuelle Relativität des Determinans ‚Unsinn-‘ stehen einem die entsprechenden Differenzen nivellierenden Gebrauch der Kategorie in der literaturwissenschaftlichen Praxis entgegen. Inwiefern der Terminus ‚Unsinn‘ häufig eine implizit wertende Tendenz umfasst, zeigt die Rekonstruktion eines Forschungsstandes, dessen Beiträge sich in weiten Teilen nicht von den vorherrschenden Erwartungen an Literatur lösen konnten, die zum Produktionszeitpunkt von Texten wie den *Galgenliedern*, dadaistischen Lautdichtungen oder Monologen, Liedern und Szenen Karl Valentins wirksam gewesen sind.

¹⁶ So konstatiert Winfried Menninghaus: *Lob des Unsinn. Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt a. M. 1995, insbesondere S. 10ff., der sich anlehnt an Susan Stewart: *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore/London 1978.

1. Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Kategorien ‚Unsinn‘ und ‚Nonsens‘

Dass sich etwa Rezensenten im Erscheinungsjahr darüber uneinig sind, wie Morgensterns *Galgenlieder* zu bewerten seien, mag zunächst wenig irritieren: Sie rubrizieren die Sammlung entweder als Nicht-Literatur¹⁷ und „Wassersuppe“¹⁸ sowie „gequälte[n] Versuch einer lyrischen Karikatur“¹⁹ oder – wohl weniger pejorativ – als immerhin „höheren Blödsinn“,²⁰ der aufgrund der Diskrepanz zwischen der „höchst sinnvollen Form und dem höchst sinnlosen Inhalt [...] eine ungeheure Heiterkeit aus[löst]!“²¹ Hinsichtlich der Bewertung avantgardistischer respektive expressionistischer Kunst und Literatur lassen sich schärfere Urteile in der zeitgenössischen Rezeption finden, betrachtet man nur einige der in der Zeitschrift *Der Sturm* gesammelten Äußerungen im *Lexikon der deutschen Kunstkritik* von 1913. Mit Bezug auf den Ersten Herbstsalon ist die Rede von „Nichtsköner[n]“, „Fatzkereien“, „Kasperletheater“, „Ideenkopfstände[n]“, aber auch „Neger[n] im Zylinder“.²² Den dadaistischen Vortrag im Rahmen eines Autoren-Abends am 22. Januar 1918 im Graphischen Kabinett der Galerie I. B. Neumann in Berlin,²³ bei dem auch Richard Huelsenbeck,

¹⁷ Vgl. die Rezension in der *Täglichen Rundschau* vom 15. Mai 1905, in der der Verfasser herausstellt, dass einer Einordnung dieser Texte „als eine Art Literatur [...] aufs deutlichste zu widersprechen“ sei (P. M.: Rasende Moleküle, *Tägliche Rundschau*, 15. Mai 1905, zit. n. Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. III: Humoristische Lyrik. Hrsg. v. Maurice Cureau. Stuttgart 1990, S. 912–913, hier S. 913 [der Band der Gesamtausgabe wird im Folgenden als WuB III abgekürzt]). Grundlegendes zur Kollision von Gattungserwartungen und komischer Lyrik vgl. Christian Maintz: Komik mit lyrischen Mitteln [Art.]. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. v. Uwe Wirth. Stuttgart/Weimar 2017, S. 234–249, hier S. 244. Zur Rezeption der *Galgenlieder* in der zeitgenössischen Presse vgl. Wilson: Über die *Galgenlieder*, insbesondere S. 31f.

¹⁸ Otto Hauser: Christian Morgenstern: „Galgenlieder“. In: Neue Freie Presse Wien, 30. April 1905, S. 38 (online abrufbar unter URL: <http://anno.onb.ac.at/> [zuletzt abgerufen am 10. September 2021]).

¹⁹ N. N.: [Rundschau: Aus der letzten Ernte]. In: Der Kunstwart 19 (1905) H. 6, S. 329–334, hier S. 330.

²⁰ Monty Jacobs im *Berliner Börsen-Courier* vom 19. März 1905, der anerkennend über Morgenstern schreibt (zit. n. WuB III, S. 907–909, insbesondere S. 907).

²¹ Der Rezensent Julius Bab weist außerdem auf das kompensatorische Moment dieser erheiternden Kunst, die eine ‚ernste‘ Zeit erträglicher mache: „Je ernster eine Zeit ist, um so mehr bedarf sie heiterer Menschen, wenn sie getragen, ertragen, ausgetragen werden soll. Unsere Zeit ist ernst.“ (Julius Bab: Karnevals-Nachklänge, *Welt am Montag*, 20. März 1905, zit. n. WuB III, S. 909–911, hier S. 909 u. 911).

²² N. N.: *Lexikon der deutschen Kunstkritik*. In: *Der Sturm* 4 (1913) H. 182/183, S. 115.

²³ Die Datierung des Vortrags der ERSTEN DADAREDE IN DEUTSCHLAND variiert. Da allerdings der Bericht in der *Vossischen Zeitung* vom 26. Januar 1918 auf den vergangenen Dienstag verweist und sich die Besprechung in der Beilage der *Berliner Börsen-Zeitung* mit den Lexemen wie ‚Sympathiebekundung‘ an der Wortwahl der Rede Huelsenbecks orientiert, ist der 22. Januar 1918 am wahrscheinlichsten. Vgl. N. N.: O Burrubuh hibi o burrubuh hibi o hojohojolobomohoho. In: *Vossische Zeitung*, Morgen=Ausgabe 26. Januar 1918, n. p. [S. 2] (online abrufbar unter: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/>

der „Kindgeworden[e]“,²⁴ auftritt und „überraschend und impulsiv“²⁵ den Dadaismus in Berlin ausruft,²⁶ beurteilt Franz Graetzer in der nationalliberalen *Berliner Börsen=Zeitung* wiederum als „organisierten Wahnsinn“, der einem „Vernunftmord“ gleichkomme und durch seinen „Snobismus“ die „Vernichtung von Schönheit, Größe, Geistigkeit“ zur Folge habe. Zuständig seien nicht Kunstrichter wie Graetzer, sondern die Psychiater.²⁷ Das Paradigma ‚Wahnsinn‘ eröffnen auch Rezensionen und Briefe an den Verleger Paul Steegemann zu Kurt Schwitters’ *Anna Blume* (ED: 1919), wie es die Sammlung *Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume* in der verlagseigenen Zeitschrift *Der Marstall* zeigt: „sinnlose[r] Wortsalat“ eines ‚Geisteskranken‘,²⁸ dessen „ungereimte[r] Unsinn [...] aus allen Fugen gegangen[.]“ sei und in einem „wahnwitzigen Gestammel“²⁹ ende. Karl Valentin wiederum bezeichnet sich gleich selbst als ‚Blödsinnskönig‘³⁰ und vollzieht damit zumindest eine partielle Selbstpathologisierung, die die Rezeptionsseite aufgreift, kreise er doch um die zwei Pole des Irrsinns.³¹

Bereits dieser kursorische Blick auf die zeitgenössische Rezeption lässt Rückschlüsse auf die impliziten Werte³² der Rezensenten zu, die einerseits für die

[zuletzt abgerufen am 10. September 2021]). Vgl. auch Hanne Bergius: *Das Lachen Dadas*. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen 1993, S. 23.

²⁴ Franz Graetzer: Jüngste Dichtung am Vortragstisch. In: Beilage der „Berliner Börsen=Zeitung“ Nr. 43, 26. Januar 1918, n. p. [S. 1] (online abrufbar unter: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/> [zuletzt abgerufen am 10. September 2021]).

²⁵ Bergius: *Das Lachen Dadas*, S. 23.

²⁶ Erst am 12. April 1918 findet der erste offizielle Abend des ‚Club-Dada‘ in der Berliner Sezession statt.

²⁷ Alle Zitate Graetzer: Jüngste Dichtung am Vortragstisch, n. p. [S. 1]. Dem entgegen stehen die eher wohlwollenden Rezensionen und Artikel in der *Vossischen Zeitung*, in denen Huelsenbeck als „Dichter“ markiert wird, der „Mut und Kraft“ habe (vgl. N. N.: O Burrubuh, n. p. [S. 2]). Einen Tag später berichtet die *Vossische Zeitung* in einer kurzen Meldung von der Gründung des Clubs Dada und verweist auf dessen Programm, eine „internationale Verständigung auf künstlerischem und literarischem Gebiete bezweck[en zu wollen]“ (N. N.: [Ein Dadaisten=Klub]. In: *Vossische Zeitung*, Morgen=Ausgabe 27. Januar 1918, n. p. [S. 3] (online abrufbar unter: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/> [zuletzt abgerufen am 10. September 2021])). Unabhängig davon, ob Richard Huelsenbeck Urheber dieser Meldung ist (vgl. Bergius: *Das Lachen Dadas*, insbesondere S. 23), bleibt festzuhalten, dass die *Vossische Zeitung* die Notiz aufgenommen hat.

²⁸ N. N.: *Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume*. In: *Der Marstall*. Zeit- und Streitschrift des Verlages Paul Steegemann (1920) H. 1/2, S. 11–31, hier S. 11.

²⁹ Ebd., S. 18.

³⁰ Vgl. die Auswertung der Zeitungsinserte bei Erwin Münz: Karl Valentin 1882–1948. Stationen seines Lebens. In: Wolfgang Till (Hg.): *Karl Valentin. Volkssänger? DADAist?*. München 1982, S. 311–360, insbesondere S. 316–319.

³¹ Vgl. Peter Panter [Kurt Tucholsky]: *Der Linksdenker*. In: *Die Weltbühne* 20 (1924) H. 41, S. 550–552, insbesondere S. 550.

³² Hinsichtlich der Rekonstruktion von Wertmaßstäben und der sozialen Kontextualisierung von Wertungshandlungen lehnen sich die folgenden Ausführungen an die Systematik und Terminologie von Heydebrands und Winkos an (vgl. die entsprechenden Abschnitte und die Typologie ‚axiologischer Werte‘ in Renate von Heydebrand/Simone

Opposition von ‚Kunst vs. Nicht-Kunst‘ und andererseits für die Einteilung in eine ‚hohe‘ und eine ‚niedere‘ und damit bedeutungslose Literatur maßgeblich sind. Während Morgenstern, der vor der Erstveröffentlichung der *Galgenlieder* bereits sechs Gedichtbände publiziert hat, sodass sich ein am Werk ausgerichtetes Maßstab³³ ergibt, teilweise aus der Literatur ausgeschlossen wird, da die Texte einer inhaltslosen und gleichzeitig nicht nahrhaften ‚Wassersuppe‘ entsprechen, metaphorisch also keine die Rezipienten kräftigende, erbauliche Tendenz aufwiesen, sind es die Avantgardisten, die als infantile und ‚primitive‘ Possenreißer mit einer niederen, weil einfältigen Form der Literatur gleichgesetzt werden. Im Umkehrschluss lassen sich also mit der von Renate von Heydebrand und Simone Winko erarbeiteten Typologie zur Wertung literarischer Texte die folgenden Maßstäbe für Literatur extrapolieren: So muss Dichtung ‚Schönheit‘ besitzen und ‚geistige Größe‘ vermitteln (Vermittlungsfunktion), was wiederum mit Vernunft und dem dadurch eröffneten Bedeutungsspektrum äquivalent gesetzt wird. Die inhaltlichen, die eng mit wirkungsbezogenen Wertmaßstäben korreliert sind (‚Sinnstiftung‘),³⁴ verbinden sich außerdem mit formalen Werten: Das sprachliche Material soll ‚wohlgeformt‘ sein, eine ‚Semantik‘ aufweisen, die decodierbar ist, um so einen transzendentalen ‚Sinn‘ transportieren zu können und damit literarische Relevanz zu erlangen. Literarische Texte, die vor diesem Hintergrund als deviant erscheinen, sind als ‚Unsinn‘ – oder in der zeitgenössischen Rezeption mit der pathologisierenden Semantik ‚Irrsinn‘ – aus dem Bereich der Literatur zu exkludieren.

Die hier nur punktuell aus den feuilletonistischen Rezeptionszeugnissen abgeleiteten Wertmaßstäbe und Marginalisierungen mögen nun aus heutiger Sicht wenig überraschen, sind es doch genau diese dominanten Paradigmen, gegen die z. B. die Dadaisten mit ihrer Kunst aufbegehren.³⁵ Dass diese Wertmaßstäbe und Erwartungen an Literatur allerdings im Kontext der literaturhistorischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzung bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts latent oder auch manifest mitlaufen und insbesondere die Rubrizierung von Texten als ‚Unsinn-‘ oder ‚Nonsenspoesie‘ begünstigen, wenn nicht gar begründen, mag schon weitaus bemerkenswerter sein.³⁶

Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn et al. 1996, insbesondere S. 114f.).

³³ Vgl. den Abschnitt ‚Wertungen durch Kontrast‘ ebd., S. 71f.

³⁴ Zur ‚Sinnstiftung‘ als ‚wirkungsbezogener axiologischer Wert‘ siehe ebd., S. 126.

³⁵ Zur Diskrepanz zwischen Lyriktheorie und avantgardistischen Programmen Anfang des 20. Jahrhunderts vgl. grundlegend Dieter Burdorf: Lyriktheorie [Art.]. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II: H–O. Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin/New York 2007, S. 502–505, insbesondere S. 504.

³⁶ Und so sieht sich Karl Otto Conrady noch 1994 zu einem Plädoyer für einen wertungsfreien Lyrik-Begriff gezwungen, zeigt er doch sowohl anhand von einschlägigen Literaturgeschichten, Lexikoneinträgen als auch an Lyrik-Anthologien auf, dass z. B. vieles, „was (in weitem Sinne) zur experimentellen Poesie zählt“, weiterhin marginalisiert wird (vgl. Karl Otto Conrady: Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht.

Selbst Arbeiten wie Alfred Lieder zweibändige, materialreiche Monographie *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache* (1963) – wohl die erste umfassende Arbeit zur sogenannten ‚Unsinnsliteratur‘ – gerät aufgrund des tradierten und weiterhin wirksamen Literaturparadigmas in einen Legitimationszwang, marginalisiert schließlich immer wieder den eigenen Untersuchungsgegenstand und reproduziert damit die Dichotomie von ‚wertvoller‘ und ‚wertloser‘ Literatur. Da genau die zuletzt erwähnte Position der Dichotomie in der Forschung häufig mit ‚Unsinn-‘ und ‚Nonsensliteratur‘ in Verbindung gebracht wird, stellt sich die etablierte literaturwissenschaftliche Rubrik *a priori* als Wertungshandlung dar. Genau diese ursprünglich wertende Implikation hat die Kategorie indes bis heute nicht gänzlich verloren, nicht zuletzt deshalb, weil eine genaue Definition, worin und vor welchem Hintergrund die ‚Unsinnigkeit‘ eines literarischen Produktes überhaupt besteht, weiterhin aussteht. Ein Blick in die Forschung zeigt die grundlegenden Probleme dieser Begriffskonzeptionen, die *erstens* die Referenz der Determinantien ‚Unsinn-‘ und ‚Nonsens-‘ betreffen und die damit *zweitens* deren literaturwissenschaftliche und textanalytische Operationalisierbarkeit insgesamt zweifelhaft werden lassen.

Alfred Lieder reproduziert in seiner weiterhin als Standardwerk zur deutschsprachigen ‚Unsinnspoese‘ geltenden Monographie *Dichtung als Spiel* ein Zwei-Ebenen-Schema, das sich auf ‚unbedeutende‘ und ‚bedeutende‘ und damit untersuchungswürdige Literatur bezieht³⁷ und zugleich die Grenze zwischen ‚Kunst‘ und ‚Nicht-Kunst‘ betrifft.³⁸ Anstatt einer Rehabilitation marginalisiert Lieder seinen Untersuchungsgegenstand bereits zu Beginn als „ein[e] Art von Poesie, welche am Rande der Literatur und damit auch der Literaturgeschichte liegt“,³⁹ und legitimiert die kanonisierende Tendenz der Literaturgeschichts-

In: Joseph Kohlen/Hans-Joachim Solms/Klaus-Peter Wegera (Hg.): *Brücken schlagen ... „Weit draußen auf eigenen Füßen“*. Festschrift für Ferdinand Hoffmann. Frankfurt a. M. et al. 1994, S. 35–57, hier S. 52).

³⁷ „[Es] können sich an den äußersten Grenzen der Dichtung Bestrebungen enthüllen, welche in einer gemäßigeren Form, durch andere Kräfte gebändigt, auch in den bedeutenderen Werken eines Dichters oder einer Zeit eine Rolle spielen“ (Lieder: *Dichtung als Spiel*, Bd. I, S. 3). Dabei entlarvt sich ein Selbstwiderspruch, denn wie kann eine vermeintlich unbedeutende Dichtungsform einen Einfluss haben, wäre sie dann doch nicht mehr unbedeutend.

³⁸ So verweist Lieder zwar im Zusammenhang mit Joseph Victor von Scheffels Gaudeamus-Liedern auf die zeitgenössische Funktion dieser Dichtungsart, „eine künstlerische Leistung ist er [der höhere Blödsinn Scheffels, J. T.] aber nicht“ (ebd., S. 155).

³⁹ Ebd., S. 3. Symptom dieser Marginalisierung ist auch der Fakt, dass sich im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (1958) weder ein Eintrag zur Avantgarde noch zum Dadaismus, weder zur ‚Nonsens-‘ noch zur ‚Unsinnspoese‘ oder ‚Blödsinn‘ findet. Nur als Beschreibungskategorien in Alfred Lieder Artikel zur Parodie, die er auch in den *Galgenliedern* Morgensterns erkennt, lassen sich analog zu seiner Monographie die Begriffe finden (vgl. Alfred Lieder: Parodie [Art.]. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. III: P–Sk. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr. 2. Aufl. Berlin/New York 1977, S. 12–72).

schreibung, die solche Texte ausschließt.⁴⁰ Er verweist dabei selbst auf den „verächtlichen Beigeschmack“⁴¹ seiner etablierten Kategorie, die er zwar von diesem ‚befreien‘ möchte, doch wolle er damit vor allem einer „Vortäuschung von Tiefsinn“⁴² entgehen, die er in Wortschöpfungen wie ‚Un-Sinn‘ entdeckt. Damit markiert er zugleich den für seine Auseinandersetzungen maßgeblichen Wert einer ‚tiefgründigen‘ Literatur, dem die von ihm untersuchten Texte eben nicht entsprechen. Er scheidet sein gesichtetes Textkorpus unter anderem in einen ‚höheren Blödsinn‘ und ‚Nonsens‘, wobei ersterer für ihn insbesondere im Umkreis der Kommersbücher und Studentenlieder im 19. Jahrhundert zu finden sei und sich, wie die Beispiele Scheffels und Eichrodts zeigten, in „Saufpoesie, Bierulk und Unsinn“⁴³ erschöpfe, gleichzeitig aber didaktische Zwecke habe, „romantisch und meist heinisch“⁴⁴ und vom englischsprachigen ‚Nonsens‘ abzugrenzen sei, der sich wiederum in den „reinen spielerischen Unsinn des Kindes“⁴⁵ flüchte. Das Ringen um den vermeintlich passenden Terminus ‚Unsinnspoesie‘, der die von Liede herausgegriffenen Texte bezeichnen soll, entlarvt vielmehr dessen Schwächen, handelt es sich doch um einen vagen Sammelbegriff, der formal und strukturell heterogene Texte (von asemantischen Lautdichtungen bis zu semantisch kohärenten ‚Studentenliedern‘) homogenisieren will,⁴⁶ sich aber in erster Linie in wertenden Äußerungen erschöpft, die erneut um die inhaltlichen, formalen, aber auch wirkungsbezogenen Werte ‚Wahrheit‘, ‚Schönheit‘ und ‚Sinnstiftung‘ kreisen. So zieht Liede am Ende die pauschale Bilanz: „*Unsinnspoesie ist immer eine Dichtung aus Unvermögen.*“⁴⁷

⁴⁰ Exemplarisch sei hier verwiesen auf die Literaturgeschichte Paul Fechters von 1952, die sich zwar dem Expressionismus widmet, aber sowohl Morgenstern als auch den Dadaismus aus den Betrachtungen ausschließt (vgl. Paul Fechter: *Geschichte der deutschen Literatur*. Gütersloh 1952). Auch Kurt Rothmann ist der Dadaismus nur einen Nebensatz mit kurzer Anmerkung wert, handle es sich doch um das „Umkippen [des expressionistischen Pathos, J. T.] zum dadaistischen Gestammel“ (Kurt Rothmann: *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart 1978, S. 230). Morgenstern wird nicht erwähnt und auch Kurt Schwitters taucht nur in zwei Fußnoten der Literaturgeschichte auf. Die Neo-Avantgarde und insbesondere die Konkrete Poesie nehmen im Gegensatz zu z. B. Ausführungen zu Hans Magnus Enzensbergers Lyrik einen nur geringen Teil ein (vgl. ebd., S. 276f.), sodass die Selektion als nicht-sprachliche Wertungshandlung deutlich wird.

⁴¹ Liede: *Dichtung als Spiel*, Bd. I, S. 4.

⁴² Ebd., S. 5. Damit verweist er implizit auf die Opposition von ‚tiefgründiger vs. banaler‘ Literatur. Gleichzeitig führt Liede eine wertende Binnendifferenzierung in seine Kategorie ein, gebe es doch ‚Unsinnstexte‘, die sich „im geistigen Grund, auf dem sie gewachsen sind“, unterscheiden (ebd., S. 9).

⁴³ Ebd., S. 146.

⁴⁴ Ebd., S. 145.

⁴⁵ Ebd., S. 165.

⁴⁶ Ebd., S. 5.

⁴⁷ Ebd., S. 431 [Hervorhebung im Original, J. T.]. Manfred Kohrt sieht in Liedes Beitrag ein „Extrembeispiel für die nachträgliche Konstruktion vermeintlicher ‚Unsinnspoesie‘“ (Manfred Kohrt: *Paul Scheerbart und die Geschichte des ‚Lautgedichts‘*. Textlinguistisches zu vermeintlichen Frühformen einer literarischen Gattung. In: Claudia Mauelshausen (Hrsg.): *Die Kunst des Wortes*. Berlin 2004, S. 115).

Zwar meint er hier nicht nur ein künstlerisches Unvermögen,⁴⁸ sondern auch den Versuch, außerhalb der Ordnung der Sprache etwas zu vermitteln, doch diese „Versuche können keine große Dichtung sein, weil sie die Erschütterung nicht völlig in die Gewalt der Sprache bannen.“⁴⁹

Hans-Georg Kemper kritisiert zu Beginn seiner Ausführungen *Vom Expressionismus zum Dadaismus* den Umgang mit vermeintlicher ‚Unsinnspoesie‘ in kanonisierenden Bildungseinrichtungen wie der Schule, wo den Texten der Status einer „willkommene[n] Auflockerungsübung zwischen anspruchsvollere Lektüre“⁵⁰ zugewiesen werde. Obwohl Kemper im Gegensatz zu Liede sein Textkorpus auf exemplarische Formen wie das avantgardistische Simultan- und Lautgedicht und die Collagen einschränkt, eine rein textimmanente Analyse problematisiert,⁵¹ die literaturhistorische Bedeutung dadaistischer Verfahren betont⁵² und insbesondere bei konkreter Analyse z. B. des Textes BAUM von Richard Huelsenbeck „das Gedicht zunächst [!] einmal ernst[nimmt]“,⁵³ kommt auch er zu dem wertenden Schluss, dass die „literarische Produktion des Dadaismus allgemein“ es „nicht wert [ist], tradiert zu werden.“⁵⁴ Den Widerspruch, der in seiner Argumentation entsteht, löst Kemper schließlich durch die Bemerkung auf, dass der Dadaismus „nicht mit „normalen“ ästhetischen Maßstäben

gen/Jan Seifert (Hg.): Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt. Stuttgart 2001, S. 71–83, hier S. 81f.).

⁴⁸ Christian Maintz verweist im *Handbuch Komik* auf den „prototypisch bornierte[n] Gestus“ Liedes, der auf Christian Morgensterns *Galgenlieder* bezogen konstatiert, dass Morgenstern „die dichterische Kraft fehlte“, um „ernst[e] lyrisch[e] Gedicht[e]“ zu schreiben (Maintz: Komik mit lyrischen Mitteln, S. 244; die entsprechende Stelle bei Liede: Dichtung als Spiel, Bd. I, S. 349). Maintz führt in diesem Zusammenhang die explizit auf Liede bezogene Replik Robert Gernhardts an, der fragt: „Was ist darauf zu erwidern? Vielleicht dieses: Daß jedes komische Galgenlied für ein verfehltes ernstes Gedicht steht, ist so triftig wie die Behauptung, Hölderlin habe eigentlich ständig Limericks schreiben wollen, nur seien immer Hymnen herausgekommen.“ (Robert Gernhardt: Zu Dichtern: Morgenstern 130. In: R. G.: Was das Gedicht alles kann: Alles. Texte zur Poetik. Hrsg. v. Lutz Hagestedt/Johannes Möller. Frankfurt a. M. 2010, S. 273–275, hier S. 274).

⁴⁹ Liede: Dichtung als Spiel, Bd. I, S. 431. Um Umkehrschluss setzt Liede also voraus, dass Sprache im literarischen Kontext weitgehend regelhaft verwendet und ihre Vermittlungsfunktion erfüllt werden muss, um ‚große‘ Dichtung zu sein.

⁵⁰ Hans-Georg Kemper: *Vom Expressionismus zum Dadaismus*. Eine Einführung in die dadaistische Literatur. Kronberg (Taunus) 1974, S. 7. Zur Bildung, Pflege und Stabilisierung des Literatur- und entsprechenden Deutungskanons siehe grundlegend Elisabeth Stuck: Schule [Art.]. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung*. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart/Weimar 2013, S. 187–193.

⁵¹ Vgl. Kemper: *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, S. 8.

⁵² Vgl. ebd., S. 10.

⁵³ Ebd., S. 98.

⁵⁴ Das zweite Zitat bezieht sich zunächst auf das Werk Kurt Schwitters', wird dann aber direkt im Anschluss auf den Dadaismus allgemein bezogen (vgl. ebd., S. 235).

meßbar⁵⁵ sei, was noch einmal die Diskrepanz aufzeigt, die zwischen einer ästhetisch-literaturhistorischen Relevanz und den in der Literaturwissenschaft geltenden Maßstäben für die Kanonisierung herrscht.

Sowohl Lieder als auch Kempers Beiträge müssen aus heutiger Sicht zwar wissenschaftshistorisch kontextualisiert werden, fallen sie doch in eine Zeit, in der die Auseinandersetzung mit vermeintlich trivialen Literaturformen stets einer Rechtfertigung bedurfte.⁵⁶ Unabhängig davon hält die meist pejorative Rubrizierung der Texte als ‚Unsinn‘ im literaturwissenschaftlichen Kontext wissenschaftstheoretischen Maßstäben nicht stand. Analog zur Auseinandersetzung mit Trivilliteratur, wie Helmut Kreuzer sie bereits 1967 kritisiert, verbindet die Kategorie ‚Unsinnspoesie‘ die damit bezeichneten Texte durch eine „Negation [...]: die Abweichung von irgendeiner historischen Kunstauffassung oder Geschmacksnorm.“⁵⁷ So greifen hinsichtlich der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den ‚devianten‘ Texten ähnliche Mechanismen, die eine ‚orthodoxe‘, kanon- und wertungsorientierte Position entlarven, die sich mit wissenschaftlichen Standards nicht verträgt, diskriminiert sie doch – mit den Worten Kreuzers – einen gesamten Literaturkomplex.⁵⁸ Zwar verweist insbesondere Alfred Liede immer wieder explizit auf die latenten literarischen Wertungshandlungen innerhalb der Literaturwissenschaft, die „die antike und christliche Humanität der Goethezeit“⁵⁹ als Maßstab ansetze und z. B. barocke Manierismen mehr als „Aberwitz“, denn als literaturwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand ausweise, doch endet auch seine Forderung nach einem „entgegengesetzten Dichterideal[]“ in nur wenig verschleierte Normsetzungen. Mit dem ‚Eingeständnis‘, dass „diese Dichtung [...] nicht gleich unmittelbar [genossen werden kann]“,⁶⁰ verweist Liede auf einen der dominierenden wirkungsbezogenen Werte, den ‚Genuss‘, den er als absolut und invariant setzt und mit einem spezifischen Dichtungsideal verknüpft. Zugleich exotisiert Liede dieses notwendige andere Dichterideal, indem er es auf die Wertmaßstäbe einer „anderen Tradition“ bezieht, die sich z. B. im außereuropäischen Raum –

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. exemplarisch den Beitrag Helmut Kreuzers, der zeitlich zwischen den Publikationen Lieder und Kempers auf eine Diskussion innerhalb der Literaturwissenschaft verweist, bei der sich eine ‚orthodoxe‘ und eine ‚häretische‘ Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand gegenüberstehen (Helmut Kreuzer: Trivilliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41 (1967), S. 173–191).

⁵⁷ Ebd., S. 183.

⁵⁸ Ebd., S. 185.

⁵⁹ Dieses und die folgenden Zitate Liede: Dichtung als Spiel, Bd. I, S. 429. Dass Goethe auch Mitte des 20. Jahrhunderts als maßgeblich für die deutsche Literaturwissenschaft gelten muss, suggeriert exemplarisch die Literaturgeschichte Paul Fechters, in deren paratextueller Rahmung, die der Titelseite vorangeht, die Abbildung einer Gesichtsmaske Goethes von 1807 zu finden ist (vgl. Fechter: Geschichte der deutschen Literatur, n. p.).

⁶⁰ Liede: Dichtung als Spiel, Bd. I, S. 429.

hier: im ‚Orient‘⁶¹ – finden lasse. So weist er seinen Untersuchungsgegenstand als das ‚Andere‘ aus und reproduziert vor allem die Trennung zwischen ‚ernsthafter‘ und ‚spielerischer‘ Literatur,⁶² wobei die Produktion letzterer mit exotischen – teilweise offen rassistischen – Merkmalen belegt wird: „Das Werkzeug des Dichters ist die Sprache. Der westafrikanische Neger kann diese für seine Zwecke wie ein nach Belieben bildsames Material formen. Uns bindet sie an ihre Gesetze, an die der Grammatik und die der Logik kleinerer Sinnzusammenhänge.“⁶³

Hans-Georg Kemper enthält sich zwar einer solchen exotisierend-rassistischen Lösung⁶⁴ des Wertungsproblems, das eine Forschung aufgrund des Banalitätsverdachts bis in die 1960er Jahre verhindert habe,⁶⁵ doch legt auch er einen Wertmaßstab an, wenn er einleitend nach dem literaturhistorischen Stellenwert des literarischen Dadaismus fragt.⁶⁶ Anhand der Beiträge Lienes und Kempers kann eine Wertung von Literatur vor dem Hintergrund der Maßstäbe ‚Wahrheit vermitteln‘, ‚Sinnstiftung‘, ‚(literaturhistorische) Relevanz‘ und die durch den Verweis auf die Goethezeit aktualisierten Werte einer ‚Blütezeit‘ deutscher Dichtung in der Weimarer Klassik für den literaturwissenschaftlichen Diskurs der 1960er und 1970er Jahre diagnostiziert werden, vor deren Hintergrund eine Kategorie der ‚Unsinnsdichtung‘ etabliert wird.⁶⁷

⁶¹ Vgl. ebd., S. 429f.

⁶² Vgl. bereits den Titel, in dem Dichtung mit Spiel opponiert bzw. eine ‚spielerische Dichtung‘ im Untertitel marginalisiert wird.

⁶³ Lienes: Dichtung als Spiel, Bd. I, S. 7.

⁶⁴ Eine ähnliche Strategie wie Lienes lässt sich z. B. an der Pathologisierung des Romans *Tenderenda der Phantast* und der Lautdichtungen erkennen, wenn Eugen Egger „das Krankhafte an diesem Versuch“ betont und festhält: „Weiter als der Dadaismus kann man nicht gehen; denn Ball schrieb nun nicht nur sinnlose Sätze, verband nicht nur sinnlose Worte und Bilder, er gab sogar das Wort selber auf“ (vgl. Eugen Egger: Hugo Ball. Weg aus dem Chaos. Olten 1951, S. 52).

⁶⁵ Vgl. Kemper: Vom Expressionismus zum Dadaismus, S. 7.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 25. Auffallend ist, dass auch auf ein gesamtes Œuvre fokussierte, spätere Auseinandersetzungen mit dem Dadaismus das wertende Schema reproduzieren und aktualisieren, wie es exemplarisch beobachtet werden kann an Reinhard Nenzel: *Klein-karierte Avantgarde. Zur Neubewertung des deutschen Dadaismus. Der frühe Richard Huelsenbeck. Sein Leben und sein Werk bis 1916 in Darstellung und Interpretation.* Bonn 1994, insbesondere S. 382.

⁶⁷ Auch Hugo Friedrich, der bereits 1956 mit seiner Monographie zur *Struktur der modernen Lyrik* die Grundlage für eine literaturhistorische und unvoreingenommene Einordnung ‚moderner‘ Tendenzen liefert, „ist bei GOETHE wohler“ als bei der Avantgarde, wie er im Vorwort zur ersten Auflage eingesteht, und insbesondere neo-avantgardistische Tendenzen nach dem Zweiten Weltkrieg „mit ihrem maschinell ausgeworfenen Wörter- und Silbenschutt [und] ihrer Sterilität“ schließt er im Vorwort zur neunten Auflage aus seinen Betrachtungen explizit aus (Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* [1956]. Neuausgabe. Reinbek b. Hamburg 2006, S. 10 u. 13 [Hervorhebung im Original, J. T.]). Vgl. auch die Ausführungen Rainer Rosenbergs, der nachzeichnet, wie das noch im 19. Jahrhundert weitgehend deskriptiv verwendete Wort ‚Literatur‘ immer mehr zu

Als Reaktion auf Liertes Monographie und in Anlehnung an Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (ED: 1974),⁶⁸ einer der ersten von tradierten literarischen Wertmaßstäben freien Auseinandersetzung mit der Kunst, Literatur und Ästhetik der Avantgarde, liefert Peter Christian Lang mit seiner 1982 publizierten Magisterarbeit *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert* den Versuch einer systematisch-neutralen Annäherung an Texte, die aufgrund ihrer Abweichung als ‚unsinnig‘ rubriziert werden. Als großes Verdienst Langs, das allerdings in der folgenden Forschung nicht weiter aufgegriffen wird, muss die systematische Trennung zwischen der Analyse ‚sprachlichen Unsinn‘ literarischer Texte und einer historisierten und damit historisch variablen Kategorie des ‚literarischen Unsinn‘ gesehen werden.⁶⁹ So möchte Lang mit seiner linguistisch basierten Perspektive ein Instrumentarium liefern, das Text(teil)e nach objektivierbaren, weil sprachwissenschaftlichen Kriterien als ‚unsinnig‘ einstufen lässt.⁷⁰ Während solch ‚sprachlicher Unsinn‘ prinzipiell in allen (literarischen) Texten vorkommen kann, also ein ahistorisch-analytischer Terminus ist, bezeichnet ‚literarischer Unsinn‘ eine „streng historisiert[e] Kategorie[]“.⁷¹ ‚Literarischer Sinn‘ meint für Lang einen zu einem gewissen Zeitpunkt geltenden Erwartungshorizont innerhalb der Institution ‚Kunst‘, den die potentiellen Rezipienten teilen.⁷² ‚Literarischer Sinn/Unsinn‘ wird also zu einer in

einem Wertbegriff wird, der dem Zwei-Ebenen-Schema folgt und schließlich ein Drei-Ebenen-Schema etabliert (Trivialliteratur – Literatur – Dichtung) und bis in die 1960er Jahre den literaturwissenschaftlichen Diskurs prägt (vgl. Rainer Rosenberg: Verhandlungen des Literaturbegriffs in der deutschen Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. In: R. R.: Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zur Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft. Berlin 2003, S. 3–41, insbesondere S. 8f. u. 12). Im Bereich der anglistischen Nonsens-Forschung liefert Klaus Reicherts Monographie ein Beispiel für die geltenden Wertmaßstäbe, wenn er festhält, dass Lewis Carroll und Zeitgenossen bewusst ‚unnütze‘ Literatur schufen (vgl. Klaus Reichert: Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn. München 1974, S. 103).

⁶⁸ Da es im vorliegenden Zusammenhang um die Entwicklung der Kategorien ‚Nonsens‘ und ‚Unsinn‘ geht, wird an dieser Stelle nicht weiter auf Bürgers Ausführungen eingegangen, da er eben nicht an diesen Diskurs anschließt. Seine *Theorie der Avantgarde* findet aber in den entsprechenden Abschnitten zum Dadaismus eine Berücksichtigung.

⁶⁹ Eine der Ausnahmen, die ‚Unsinn‘ als (literatur-)historisch und poetologisch variable Kategorie anerkennt, bildet, wie bereits erwähnt, Menninghaus: Lob des Unsinn, insbesondere S. 10ff.

⁷⁰ Vgl. Peter Christian Lang: *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion. Frankfurt a. M./Bern 1982, S. 17.

⁷¹ Ebd., S. 18.

⁷² Vgl. ebd., S. 30. Hier weisen Langs Ausführungen grundsätzliche Parallelen zu deviationstheoretischen Modellen auf, wie sie etwa zeitgleich von Harald Fricke in *Norm und Abweichung* (1981) weitergeführt werden. Auch Frickes ‚literaturhistorische Quasi-Normen‘ gelten als sich manifestierende Erwartungen an Literatur (vgl. Harald Fricke: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981, insbesondere S. 162ff.). Da Fricke davon ausgeht, dass die primäre Abweichung von standardsprachlichen Regeln eine der notwendigen Bedingungen dafür ist, einen Text als ‚Poesie‘/‚Literatur‘ zu rubrizieren, er sich also nicht speziell mit den ‚Devianzen‘ sogenannter ‚Unsinnstexte‘

diachroner Hinsicht variierenden und kontingenten Größe, wie es sich laut Langs Argumentation insbesondere anhand der Avantgardebewegung des Dadaismus zeigen lässt: Während zwar textuelle Merkmale eine Parallele zwischen voravantgardistischen (Morgensterns und Scheerbarts Lautdichtungen) und dadaistischen Texten (Balls Lautgedichte) erkennen ließen, ‚sprachlicher Unsinn‘ also in beiden Fällen vorläge, könnten nur die Werke vor dem Dadaismus als ‚literarischer Unsinn‘ rubriziert werden. Die Avantgarde mache schließlich Kunstmittel – im Sinne Bürgers – wie desemantisierte Texte kunstfähig, sodass sie „historisch den Beginn literarisch sinnvollen sprachlichen Unsinnns markiert und damit indirekt das Ende des literarischen Unsinnns.“⁷³ Während ‚Unsinnsliteratur‘ „sich nicht von einem bestimmten Erwartungshorizont ab[hebt]“,⁷⁴ sondern ‚neben‘ der Literatur ihrer Zeit steht, definiere die Avantgarde den Erwartungshorizont – insbesondere im Kontext des literaturwissenschaftlich retrospektiven Zugriffs – neu, sodass ‚literarischer Unsinn‘ immer „auf einen historisch abgrenzbaren Zeitraum beschränkt [ist]“.⁷⁵ Während Liede und Kemper in ihrer Auseinandersetzung tradierte Wertmaßstäbe als absolut aktualisieren, historisiert Lang genau diese Maßstäbe. Doch auch sein Ansatz ist unabhängig von der vorgeschlagenen Historisierung zu problematisieren: Seine Definition eines ‚sprachlichen Unsinnns‘ richtet sich *erstens* an linguistischen Regeln der Alltagssprache aus, sodass seine Kategorie, um nicht jegliche literarische Sprachverwendung als ‚Unsinn‘ ausweisen zu müssen, eine Skalierung erfährt; *zweitens* verweist er in diesem Zusammenhang auf Roman O. Jakobsons Aphasie-Aufsatz, der ihm immer wieder als Vergleichspunkt dient, sodass die literarischen Verfahren latent pathologisiert werden, und *drittens* folgt seine Definition ausschließlich einem hermeneutischen Konzept von literaturwissenschaftlicher Lektüre, sodass ihm potentiell alle Texte, die „hermeneutische Verfahren leerlaufen lassen“,⁷⁶ als ‚sprachlicher Unsinn‘ gelten. Des Weiteren stellt sich die Frage, inwiefern eine historisierte Kategorie ‚literarischer Unsinn‘ Aussagen über Texte treffen kann, bezieht sie sich doch in erster Linie auf den Produktionskontext, sagt also mehr über den Erwartungshorizont als über den

beschäftigt, bleibt sein Modell im hier rekonstruierten Forschungsstand unbeachtet. Ein weiterer Grund ist die von Thomas Anz zurecht kritisierte Ausblendung der sozialen Dimension literarischer Normen und die von Fricke zugrunde gelegte ‚idealistische Literaturphilosophie‘, die von einem autonomen literarischen Schaffen ausgeht (vgl. Thomas Anz: Vorschläge zur Grundlegung einer Soziologie literarischer Normen. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 9 (1984) H. 1, S. 128–144, insbesondere S. 130 u. 132). Das Verständnis literarischer Normen als soziale Kategorien, das Anz bereits skizziert und schließlich für Pierre Bourdieus *Die Regeln der Kunst* konstitutiv ist, bildet allerdings für den vorliegenden Argumentationszusammenhang einen entscheidenden Anknüpfungspunkt.

⁷³ Lang: Literarischer Unsinn, S. 113.

⁷⁴ Ebd., S. 32.

⁷⁵ Ebd., S. 33.

⁷⁶ Ebd., S. 45.

damit rubrizierten Text aus. Zugleich weicht Lang bei der ‚Beweisführung‘, dass sowohl die Limericks Edward Lears und Lewis Carrolls als auch die Lautdichtungen Paul Scheerbarts sowie die *Galgenlieder* Christian Morgensterns als ‚literarischer Unsinn‘ gelten müssen, auf produktionsästhetische Spekulationen oder Selbstaussagen der Autoren aus, die den hermeneutischen Ansatz weiter, damit aber von den Texten wegführen.⁷⁷ Weitaus fruchtbarer erweisen sich Fragestellungen, die intentionalistische Ansätze ausklammern und hinsichtlich der beiden Größen ‚Text‘ und ‚Erwartungshorizont‘ nach der spezifischen Relation und Funktion des Einzeltextes fahnden.

Während Lang festhält, dass die Einordnung von Werken und Autoren zur Rubrik ‚Unsinnsliteratur‘ nur auf einer „retrospektiv zu gewinnende[n] Gemeinsamkeit“⁷⁸ besteht und „unter literarischem Unsinn *nicht* eine näher „inhaltlich“ charakterisierbare, geschlossene Erscheinung in der Literatur zu verstehen ist“,⁷⁹ unternimmt Peter Köhler den ambitionierten Versuch einer Gattungsdefinition des ‚Nonsens‘ in Abgrenzung zu einer nicht-komischen ‚Unsinns poesie‘. Zwar versucht Köhler, anhand von Textbeispielen aus den unterschiedlichsten literaturhistorischen und ästhetischen Kontexten eine möglichst präzise Definition und Typologie zu entwickeln, mit der sich ‚Nonsens-Texte‘ z. B. von asemantischer und damit für Köhler *per se* nicht-komischer ‚Unsinns poesie‘ abgrenzen lassen, doch fehlt es seiner Terminologie letztlich an Unterscheidungskraft, wenn es heißt, ‚Nonsens‘ ist eine „[a]uf empirische, logische oder sprachliche Regelverletzungen gegründete Gattung des Komischen.“⁸⁰ Legte man diese Definition an, fielen weitaus mehr Texte wie Märchen oder phantastische Texte in die angenommene Gattung ‚Nonsens‘, die sich als Ordnungsbegriff deshalb wenig eignet. Warum Morgensterns Gedicht DIE TRICHTER nun ‚sinnlos‘ und dabei auch noch komisch ist, vermag Köhlers Definition außerdem nicht zu klären und zugleich verstellt ihm sein normati-

⁷⁷ Vgl. ebd., insbesondere S. 53, 82 u. 88f.

⁷⁸ Ebd., S. 106.

⁷⁹ Ebd., S. 110 [Hervorhebung J. T.].

⁸⁰ So lautet Köhlers Definition im Artikel des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* (vgl. Peter Köhler: Nonsens [Art.]. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II: H–O. Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin/New York 2007, S. 718–720, hier S. 718), die als institutionalisierte Begriffskonzeption weiterhin im Kontext der deutschsprachigen Literaturwissenschaft kursiert. Die ausführlichere, aber wenig erkenntnisreichere Definition in seiner Monographie sei hier der Vollständigkeit halber zitiert: „Nonsens ist komisch, tendenzlos, textintern ausgerichtet und weicht von empirischen Tatsachen, logischen Gesetzen [...] oder sprachlichen Regeln ab“ (Köhler: Nonsens, S. 29). Dem ‚literarischen Unsinn‘, wie Köhler ihn z. B. anhand des Textes DAS GROSSE LALULÄ Morgensterns erläutert, fehle indes die komische Ebene (vgl. ebd., S. 49). Auch in seiner Monographie verfällt Köhler implizit einem Rechtfertigungszwang, wenn er darauf hinweist, dass sich mit dem Terminus ‚Nonsens‘ „kaum unliebsame Assoziationen“ verbänden (vgl. ebd., S. 11). Eine ähnliche Definition, aber mit einer rezeptionsästhetischen Ausrichtung, findet sich bereits bei Dieter Petzold: *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*. Nürnberg 1972, S. 241.

ver Ansatz eine textanalytische Perspektive, sodass er z. B. das implizit selbstreferentielle Potential⁸¹ des Textes nicht erkennt.⁸²

Auch ohne einen auf literarische Qualität abzielenden Anspruch verdeutlicht diese Minimaldefinition, dass es sich sowohl beim Terminus ‚Nonsens‘ als auch bei den anderen in der Forschung teilweise weiterhin synonym verwendeten Varianten (‚Unsinn‘⁸³, ‚Blödsinn‘⁸⁴ etc.) um in erster Linie relationale (Wert-)Maßstäbe handelt. Das *tertium comparationis* der von Köhler angeführten Texte und damit der von ihm proklamierten Gattung setzt sich ausschließlich aus einer Reihe von Negationen zusammen, was wiederum auf einen impliziten Maßstab verweist: Wenn einer Form von Literatur ein determinierendes Prädikat wie ‚Nonsens-‘ oder ‚Unsinn-‘ zugeordnet werden muss, wird vielmehr deutlich, dass die übrige Literatur regelhaft ist und Sinn vermittelt. Des

⁸¹ Im Folgenden meint ‚literarische Selbstreferenz‘, sofern nicht anders erwähnt, Phänomene der semiotischen Selbstbezüglichkeit, wie Claus-Michael Ort sie grundlegend definiert (vgl. Claus-Michael Ort: Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikedramatischer Selbstreferenz. In: Zeitschrift für Semiotik 27 (2005) H. 1/2, S. 87–113, insbesondere S. 88).

⁸² Der Text verhandelt implizit nicht nur den durch die Anlage als Figurengedicht erzeugten typographischen Zwang, sondern nimmt mit dem abschließenden „u. s. / w.“ auch Bezug auf eine ‚märchenhafte‘ Schemaliteratur, deren Narration nicht weitergeführt werden muss (Christian Morgenstern: Die Trichter. In: C. M.: Galgenlieder. Berlin 1905, S. 39, V. 7f.). Zwar versteht sich Dieter Lampings Monographie zum lyrischen Gedicht vorwiegend als Versuch einer Gattungsbestimmung, doch verstellt auch ihm der ‚Nonsens‘ einen differenzierten Blick auf Morgensterns Text, dessen „komische[r] Effekt [als] Nonsensegedich[t] [...] vielmehr auch darauf [beruht], daß in konventionell realistischer Rede-Weise von einem fiktiven, gerade nicht realistisch erfundenen Phänomen erzählt wird“ (Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 122). Inwiefern nun überhaupt eine realistische Rede-Weise in Morgensterns Text vorherrscht, ist ebenso fragwürdig, wie zu behaupten, dass ein Spannungsverhältnis zwischen realistischer Rede-Weise und ‚fiktivem‘ Redegegenstand nonsens-spezifisch sei. Legitimierende und die *Galgenlieder* nobilitierende Gegenversuche wie bei Anthony T. Wilson, der DIE TRICHTER als „genau konstruiert[e] und durchdacht[e]“ Texte ausweist, ohne diesen formal-ästhetischen Wert auf analytischer Ebene zu objektivieren, müssen ebenfalls scheitern, da auch Wilson sich nur auf die implizit wertende Rubrizierung als ‚Unsinn‘ oder ‚Nonsens‘ bezieht (Wilson: Über die Galgenlieder, S. 42).

⁸³ Vgl. exemplarisch Monika Schmitz-Emans, die die Termini ‚Nonsens‘ und ‚Unsinn‘ annähernd synonym verwendet bzw. Nonsens-Literatur als Medium des Unsinnns ansieht (vgl. die Kapitel zu Günter Eich und Ernst Meister in Schmitz-Emans: Sprache der modernen Dichtung, S. 107–130). Schmitz-Emans rubriziert außerdem Lautdichtungen unter der Kategorie „des sogenannten literarischen Nonsens“ (Monika Schmitz-Emans: Zwischen Sprachutopismus und Sprachrealismus: Zur artikulatorischen Dichtung Hugo Balls und Ernst Jandls. In: Hugo-Ball-Almanach 20 (1996), S. 43–117, hier S. 43; Schmitz-Emans: Sprache der modernen Dichtung, S. 131). Vgl. auch Tom Kindt: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin 2011, S. 119.

⁸⁴ Vgl. exemplarisch den Beitrag von Dieter Wellershoff, in dem er eine Tendenz zum Blödeln bei Hugo Ball und Kurt Schwitters zu erkennen meint (Dieter Wellershoff: Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe – Zur Theorie des Blödels. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warnig (Hg.): Das Komische. München 1976, S. 335–357, insbesondere S. 353).

Weiteren stellt Köhler den ‚literarischen Nonsens‘ als sich selbst genügende Literatur heraus, denn „Nonsens will unterhalten (wie alle Literatur) und lachen machen (wie alle Komik), aber er will weder tadeln noch bejahren und nicht einmal aufklären.“⁸⁵ Neben den recht pauschalen Angaben zur vermeintlichen Intention von Literatur und Komik spricht Köhler damit seinem herangezogenen Textkorpus jegliche über den Text hinausgehende Funktion ab. Zwar versucht Köhler im Gegensatz zu Liede und Kemper Wertungen zu vermeiden, doch zeigt sich insbesondere in seinem Versuch eines literaturhistorischen Überblicks, dass die Wertmaßstäbe weiterhin latent mitlaufen und auch die Eingrenzung des Textkorpus und somit die Definition der vermeintlichen Gattung determinieren.⁸⁶ So fällt auch Köhler in einen Legitimationsgestus, wenn er betont, Morgenstern habe auch ‚ernste Lyrik‘ verfasst⁸⁷ und die formale Gestaltung seines Textes *DAS GROSSE LALULÄ* „steh[t] für die Verwandtschaft auch zu hoher Dichtung.“⁸⁸ Deutlicher lassen sich die Werte von ‚Erkenntnis‘, ‚formale und inhaltliche Stimmigkeit‘, ‚Tiefsinn‘ und ‚Innovation‘ extrapolieren, wenn Köhler darauf hinweist, dass der Nonsens „in seinem äußeren sehr konventionell“ ist, dabei „anspruchsfreie Aussagen“⁸⁹ macht, die in eine „völlige Inhaltslosigkeit“⁹⁰ münden können oder eine „überraschende Banalität“⁹¹ aufweisen, seien dem ‚Nonsens‘ doch ernste Absichten insgesamt fremd.⁹² Ob nun als ‚Nonsens‘ bezeichnet oder als ‚Unsinn‘ rubriziert, weil ohne bedeutungstragende Lexeme ausgestattet, – die hier angesprochenen Forschungsbeiträge veraten insgesamt weniger etwas über das untersuchte Textkorpus, als vielmehr über die latenten und konstanten Erwartungen an Literatur und spezifische Gattungen.⁹³

⁸⁵ Köhler: Nonsens, S. 24.

⁸⁶ In diesem Zusammenhang zeigt sich wiederum die grundsätzliche Qualität der Unterscheidung zwischen einem ‚sprachlichen‘ und einem ‚literarischen‘ und damit historisierten Unsinn, wie Peter Christian Lang sie vornimmt.

⁸⁷ Vgl. Köhler: Nonsens, insbesondere S. 37. Und auch Lang: Literarischer Unsinn, insbesondere S. 87. Sowie Margarete Nyczka-Pisarski/Dorota Sońnicka: Die verschiedenen Gesichter von Christian Morgenstern. Einige Bemerkungen zu seinem Schaffen und zur Rezeption seiner Werke. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* 27 (2018), S. 5–32, insbesondere S. 7.

⁸⁸ Köhler: Nonsens, S. 49.

⁸⁹ Beide Zitate ebd., S. 56.

⁹⁰ Ebd., S. 115.

⁹¹ Ebd., S. 107.

⁹² Vgl. ebd., S. 56.

⁹³ Und so lassen sich fast zeitgleich zur Publikation der Monographie Köhlers in Dieter Lampings Definitionsversuch der lyrischen Gattung ähnliche Äußerungen finden, die auf eine ‚qualitative‘ Wertung abzielen, wenn es etwa über Arnfrid Astels *GRABSCHRIFT AUF EINEN FLOH* heißt: „Auch dieses Epigramm ist ästhetisch komplex [...]. Dennoch ist es kein sonderlich hochwertiges Stück – schon weil die Pointe, auf die es hinausläuft, ja aus der es eigentlich besteht, ohne Tiefe ist“ (Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 71f.). Auch Uwe Spörl zitiert die ersten beiden Strophen des Gedichts *AN FRITZ MAUTHNER* von Christian Morgenstern „nicht ihrer Qualität als Lyrik wegen“ (Uwe Spörl: *Schwei-*

Trotzdem kann anhand von Köhlers Monographie eine Differenzierung hervorgehoben werden, die in der Forschung als konsensfähig gilt: Köhler unterscheidet eine asemantische ‚Unsinnspoesie‘, wie er sie in Lautgedichten erkennt, die ohne Lexeme arbeiten, von einer dem humoristischen und komischen Kontext zuzuordnenden ‚Nonsens-Dichtung‘, die auf semantischen, textinternen Inkongruenzen basiert.⁹⁴ So lässt sich in der auf Köhler folgenden Forschung eine Grundunterscheidung erkennen: Mit dem Terminus ‚Nonsens‘ operiert die Literaturwissenschaft vorwiegend im Kontext der Komikforschung,⁹⁵ während ‚Unsinn‘ vor allem mit Bezug auf die Frühe Moderne und die avantgardistischen Tendenzen sowohl zu Beginn des 20. Jahrhunderts als auch nach 1945 verwendet wird. Zwar sind Köhlers Ausführungen zu den Inkongruenzen aufgrund des oben herausgearbeiteten Werthintergrunds, der vor allem eine Literatur- und Gattungserwartung betrifft, für eine strukturelle Textanalyse nicht operationalisierbar, doch greifen neuere Ansätze der Komikforschung genau diese basale Differenzierung auf. Tom Kindt, der im Rahmen seiner Monographie zur *Literatur und Komik* einen Begriff für textuelle Komik zu entwickeln versucht⁹⁶ und sich damit gegen eine kontextabhängige Komik-Konzeption stellt, bezieht sich auf die universalistisch ausgerichteten Inkongruenztheorien und auch explizit auf Peter Köhlers Definitionsversuch. Durch eine Erweiterung der *script*-Theorien Victor Raskins und Salvatore Attardos zum Humor unterscheidet Kindt den ‚Nonsens‘ von anderen komischen Textstrukturen. Während literarische Komik insgesamt auf der Kombination devianter

gen, Geheimnis und Augenzwinkern. In: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Schweigen und Geheimnis*. Essen 2002, S. 104–119, hier S. 112).

⁹⁴ Dem entgegen steht z. B. der Versuch Peter Nussers, eine „Entwicklungslinie der ‚Unsinnspoesie‘ [zu skizzieren]“, die ihren Ausgangspunkt bei Morgensterns *Galgenliedern* nimmt und mit Ernst Jandl und Robert Gernhardt endet, die beide eine „unübliche Popularität vor allem im gebildeten Bürgertum“ erlangten (Nusser: *Deutsche Literatur*, S. 551). Auch Nusser arbeitet dabei mit der Wert-Opposition von ‚Unsinn vs. Tiefsinn‘ (vgl. die Ausführungen zu Heißenbüttels *Lehrgedicht über Geschichte*, dem er ‚einen Tiefsinn‘ abspricht, ebd., S. 550), hebt zwar die ‚Originalität‘ der Gedichte Morgensterns hervor, weicht aber erneut auf den „Spielcharakter“ und – hinsichtlich der Gedichte Jandls – auf den „Spaß“ aus, sodass die Texte weiterhin als ‚nicht ernsthaft‘ marginalisiert werden (ebd., S. 547 u. 551). Worin der „aus einfallsreichem ‚Unsinn‘ sich ergebend[e] Tiefsinn“ (ebd., S. 548) des Textes *DIE BEHÖRDE* von Christian Morgenstern nun besteht, kann Nusser – und das nicht nur, weil es sich um eine notwendig selektive und kursorische Literaturgeschichte handelt – nicht klären, vielmehr reproduziert er das Zwei-Ebenen-Schema einer wertenden Literaturgeschichte. Jürgen Berners und Sören Eberhardt hingegen sehen in den Limericks Edward Lears aus seinem *A Book of Nonsense* (!) die „Vorstufe des Lautgedichtes“, um gleichzeitig den (Wert-)Maßstab der Pointe fortzuführen. Zwar seien die Limericks kein ‚sprachlicher‘ Unsinn, doch fehle ihnen die Pointe, „die den Sinn des Gedichts entschlüsseln könnte“, sodass sie als Ganzes, „da pointenlos, unsinnig“ seien (Berners/Eberhardt: *Die Lautdichtungen Paul Scheerbarts*, S. 411 u. 412).

⁹⁵ Was sicherlich auf die englische Tradition, repräsentiert durch Lewis Carrolls und Edward Lears Werke, zurückgeht.

⁹⁶ Vgl. Kindt: *Literatur und Komik*, S. 30.

oder oppositioneller semantischer *scripts* beruhe, verbinde der Nonsens als spezifische Form literarischer Komik⁹⁷ unzusammenhängende bzw. disparate *scripts*,⁹⁸ sodass eine restlose Auflösung der Inkongruenz für ‚Nonsens-Texte‘ nicht möglich sei.⁹⁹ Folgte man dieser Definition, stellt sich schnell heraus, dass die Kategorie auf keinen der Texte des in der vorliegenden Arbeit fokussierten Korpus anwendbar ist, sofern sie ihre Unterscheidungskraft nicht verlieren will. Doch auch im Kontext Komik ist der ‚Nonsens‘ weiterhin ein von der Literaturwissenschaft an den Rand gedrängter Untersuchungsgegenstand, da erst langsam der Trivialitätsverdacht schwindet.¹⁰⁰

‚Unsinn‘ hingegen wird meist auf strukturelle und semantische Inkohärenzen, Polyvalenz oder Asemantik eines Textes bezogen und vor allem im Kontext der Avantgarde- und Moderneforschung herangezogen, die ihn teilweise zu einer Epochensignatur im Zeichen einer Sprachkrise stilisiert und damit nobilitiert.¹⁰¹ Sinnverweigernde Texte, Kommunikationsbrüche aufgrund einer nicht mehr zu erkennenden Semantik wie in den Lautdichtungen des Dadaismus und der Neo-Avantgarde gelten als Ausdruck eines Moderneempfindens, das geprägt ist durch gesellschaftliche Veränderungen, durch die Kriegserfahrungen sowohl im Ersten als auch Zweiten Weltkrieg und durch die Ablehnung einer bürgerlichen Ordnung.¹⁰² ‚Unsinn‘ wird in diesen Zusammenhängen vor

⁹⁷ Tom Kindt verweist nur am Rande darauf, dass es nicht immer unumstritten gewesen sei, ob ‚Nonsens‘ der Komik zuzurechnen ist, doch zeichne sich auch für ihn ein Konsens in der Forschung ab (vgl. ebd., S. 89, Anm. 334); dem entgegen Schmitz-Emans, für die ‚Nonsens‘ nicht in literarischer Komik aufgeht (vgl. Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*, S. 114).

⁹⁸ Kindt: *Literatur und Komik*, S. 90. Während Kindt ein textanalytisches Modell zur Auseinandersetzung mit ‚Nonsens‘-Texten entwickelt, übernimmt Tobias Eilert affirmativ Peter Köhlers – in analytischer Hinsicht – defizitären Definitionsversuch zur Rubrizierung einiger Texte Robert Gernhardts. Dabei muss Eilert schließlich auf den Begriff des Spiels zurückgreifen, der ebenso wenig Aussagekraft hat (vgl. Tobias Eilert: *Robert Gernhardt: Theorie und Lyrik. Erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext*. Münster et al. 2011, S. 345–382). Zur Kritik sowohl am ‚Unsinn‘ als auch Spiel-Begriff vgl. Hubertus von Amelunxen: *Oulipo – oder die Eintreibung des Sinns aus dem Unsinn*. In: Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hg.): *Sinn im Unsinn. Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Tübingen 1997, S. 57–69, insbesondere S. 61.

⁹⁹ Vgl. Kindt: *Literatur und Komik*, S. 118.

¹⁰⁰ Christian Maintz weist im *Handbuch Komik* auf Nobilitierungs- und Kanonisierungstendenzen komischer respektive humoristischer Lyrik hin (vgl. Maintz: *Komik mit lyrischen Mitteln*, insbesondere S. 235). Hinweis dafür ist nicht nur das *Handbuch Komik* selbst, sondern auch Anthologien wie *Der komische Kanon* zeigen im literarischen Feld, dass eine Hinwendung zu dieser Art Literatur erfolgt ist (vgl. Heiko Arntz (Hg.): *Der komische Kanon. Deutschsprachige Erzähler 1499–1999*. Berlin 2011).

¹⁰¹ Vgl. exemplarisch Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*, insbesondere S. 44ff. sowie ‚Unsinn‘ als Epochensignatur bei Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen 1988. Ähnlich auch Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie*, S. 514.

¹⁰² Ähnliches bemerken auch Baßler et al. in Bezug auf die hermetische Lyrik, die „die Prosa der Literaturwissenschaft“ mit den „großen Signifikanten des Abendlandes (Wahn-

allem aus einer produktionsästhetischen Perspektive¹⁰³ betrachtet und mit dem Kontingenten und dem Zufall gleichgesetzt, die einem Ideal eines schöpferischen Dichters entgegenstehen: „Der Nonsensedichter verarbeitet, was er findet (per Zufall) und was ihm planlos-spontan in den Sinn kommt (per Einfall).“¹⁰⁴ Die Nobilitierung des ‚Unsinn‘ zur Epochensignatur der Moderne verharrt allerdings auf einer abstrakten Ebene und löst das Problem z. B. hinsichtlich der Lautdichtungen mit einer Analogie, bei der textuelle Inkohärenz und fehlende Semantik zum Abbild von ‚Welt‘ werden: „In der Unsinnigkeit des literarischen Artefakts soll sich die der Welt selbst spiegeln“.¹⁰⁵ Die Argumentation und Funktionalisierung ‚unsinniger‘ Texte erfolgt also weniger am Untersuchungsgegenstand selbst, sondern weicht insbesondere auf poetologische Ausführungen und Selbstaussagen der Textproduzenten in Manifesten u. Ä. aus, sodass deren Propositionen reproduziert werden und der literarische Text nur noch als repräsentative Manifestation der Programmatik gilt.¹⁰⁶ Gleichzeitig aktualisieren Ansätze wie der von Monika Schmitz-Emans implizit die Postulate einer Sinnhaftigkeit und Vermittlungsfunktion von Literatur und literarischer Sprachverwendung, wenn es z. B. hinsichtlich der Lautdichtungen Hugo Balls heißt, dass sie „einen [...] allegorischen Sinn ‚im Großen‘“¹⁰⁷ und ihr eigenes Zeichensystem zum Signifikat hätten: „Obwohl seine Lautdichtungen auf den ersten Blick kein Thema zu haben scheinen, kann ihnen doch ein Signifikat zugeordnet werden: die Sprache selbst“.¹⁰⁸

Bereits dieser kursorische Forschungsüberblick zeigt, dass sowohl die normativen Ansätze als auch die produktionsästhetisch orientierten Beiträge, die häufig auf Poetologien ausweichen, um die Funktion der Texte benennen und den ‚Unsinnverdacht‘ relativieren zu können, keine spezifischen Analyse Kriterien entwickeln, um ‚Nonsens‘ oder ‚Unsinn‘ zu erläutern. Es bleibt unklar, auf welche Textdimensionen sich beide Begriffe beziehen, sodass entweder strukturelle Aspekte im Sinne Kindts in den Fokus rücken können, außertextliche und außerliterarische Anhaltspunkte wie empirische Regeln zum Maßstab erhoben oder semantische Kriterien angelegt werden, sodass eine Abweichung sowohl vom Transparenzpostulat als auch von einer Wortsemantik mit dem Attribut ‚Nonsens/Unsinn‘ etikettiert wird.

sinn, Tod, Untergang, Abenteuer, das Absolute)“ (Baßler et al.: Historismus und literarische Moderne, S. 197f.) zu fassen versucht.

¹⁰³ Vgl. Schmitz-Emans: Die Sprache der modernen Dichtung, S. 108f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 114.

¹⁰⁵ Ebd., S. 116 u. ähnlich S. 118: „Wo die Welt unverstündlich und unbegründbar wird, entspricht ihre eine Literatur am ehesten, welche ihrerseits unverstündlich und unbegründbar ist“. Vgl. auch Brokoff: Die Geschichte der reinen Poesie, insbesondere S. 514.

¹⁰⁶ Vgl. die Forschungsverweise in Kapitel IV der vorliegenden Arbeit.

¹⁰⁷ Schmitz-Emans: Die Sprache der modernen Dichtung, S. 140.

¹⁰⁸ Ebd.

Die weiteren Ausführungen möchten nun keinen neuen Beitrag zu einer Definition ‚literarischen Unsinn‘ liefern, ist dieser doch immer eine vor allem historisch variierende und relationale Größe. Vielmehr greifen sie mit Bezug auf ein Korpus von Texten, das in der Forschung wiederholt mit den Begriffen ‚Unsinn‘ und ‚Nonsens‘ enggeführt wird, eine entscheidende Leerstelle auf, die durch die dekontextualisierende Perspektive auf den Einzeltext entsteht. Kontext meint in diesem Zusammenhang weniger die programmatischen Zusammenhänge, die z. B. hinsichtlich der dadaistischen Lautdichtungen immer wieder hinzugezogen werden, um die Texte – methodisch zirkulär – mit weiteren Texten erklären zu können, sondern den konkreten kommunikativen Rahmen, in dem die Texte publiziert worden sind und der sie – so die These – für den ästhetischen Diskurs anschlussfähig hält. Ein illustrierendes Beispiel mag diesen Ansatz verdeutlichen: Als Vorläufer der avantgardistisch-dadaistischen Lautdichtungen werden – wie bereits angedeutet – neben Morgensterns *DAS GROSSE LALULÄ*¹⁰⁹ häufig Paul Scheerbarts Texte *KIKAKOKÚ!* und der *MONOLOG DES VERRÜCKTEN MASTODONS* angeführt, „die, fremd jedem geläufigen Idiom, etwaige Interpretationen mit ihrer Lautgestalt allein lassen.“¹¹⁰ Die beiden Texte zeichnen sich also durch ihre vor dem Hintergrund natürlicher Sprachen fehlende Semantik aus und werden deshalb mit den Lautdichtungen *Balls* aus dem Kontext des Dadaismus verbunden. Was Schmitz-Emans – und nicht nur sie – unterschlägt bzw. mit der Wendung „erscheinen zwei Gedichte“ zumindest irreführend formuliert, ist der Aspekt, dass es sich in beiden Fällen nicht um isoliert publizierte Gedichte, sondern um Auszüge aus den Romanen *Ich liebe Dich!* (1897) und *Immer mutig!* (1902) handelt. Zieht man die Rahmung durch die Romane hinzu, müssen allerdings beide Texte als funktionalisiert und ihre Abweichung als legitimiert gelten: Während *Ich liebe Dich!* als hochgradig selbstreferentieller ‚Eisenbahnroman‘ einzuschätzen ist, in dem *KIKAKOKÚ!*¹¹¹ als spezielle Dichtungsart vorgestellt wird, markiert *Immer mutig!* den Einschub des Monologs *erstens* als Traumgeschehen und *zweitens* als an einen spezifischen Sprecher, nämlich ein ‚verrücktes Mastodon‘, gekoppelten Sprechakt:

Auf diese Pyramide kletterte der Mann mit dem Monologe rauf – und las oben vor – mit furchtbar erstem Tonfall:

[MONOLOG DES VERRÜCKTEN MASTODONS, J. T.]

Was hierauf folgte, weiß ich nicht mehr. Ich weiß nur, daß ich später in einem sehr schönen Schlafzimmer aufwachte.

Ohne bereits an dieser Stelle auf das andere Beispiel der Lautdichtungen Scheerbarts weiter eingehen zu wollen, können bereits hier Parallelen zu anderen Texten des untersuchten Korpus hinsichtlich ihrer kommunikativen

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 218 der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁰ Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*, S. 137.

¹¹¹ Zur selbstreflexiven Struktur des Romans vgl. die Abschnitte II. 1. 1 und II. 1. 3 der vorliegenden Arbeit.

Rahmung beobachtet werden: Neben Hinweisen auf der peritextuellen Ebene bezüglich der Sprechinstanzen, die z. B. einen anderen Sprachcode verwenden (Valentins CHINESISCHES COUPLET), sodass die Abweichung des Textes als motiviert und eben nicht willkürlich gelten kann, finden sich metaphorische Verweise auf rhetorische Verfahren (z. B. Jandls FORTSCHREITENDE RÄUDE), metareflexive Propositionen (Morgensterns DAS ÄSTHETISCHE WIESEL), semantische Felder (Balls ZUG DER ELEFANTEN [KARAWANE])¹¹² und spezifische Sprechakte (Huelsenbecks CHORUS SANCTUS). Diese wenigen Beispiele zeigen bereits, dass insbesondere Peritexten eine entscheidende Rolle bei einer Semantisierung und Funktionalisierung der Texte zukommen kann.¹¹³ Zwar heben auch einige der genannten Forschungsbeiträge diesen Aspekt hervor, wenn es z. B. bei Kemper mit Bezug auf Hugo Balls KARAWANE heißt, dass es entscheidend sei, „daß der Autor mit dem Titel den Vorstellungsraum angegeben hat, auf den sich die nachfolgenden Laute beziehen und den sie vergegenwärtigen sollen“,¹¹⁴ doch fehlt bisher eine systematische Perspektive, die das Potential dieser und anderer Rahmungen für die Textanalyse beleuchtet, dominiert doch innerhalb der Literaturwissenschaft das Konzept eines immateriellen Textes¹¹⁵ und einer autonomieästhetischen, ‚reinen‘ Lektüre.

Die hier zur Disposition stehenden Texte und insbesondere die Lautdichtungen können also nur fruchtbar vor dem Hintergrund ihres konkreten Publika-

¹¹² Hugo Balls Lautgedicht firmiert im literaturwissenschaftlichen Diskurs häufig ausschließlich unter dem semantisch engeren Titel KARAWANE, dessen Herkunft allerdings ungeklärt ist. Das Typoskript weist hingegen den Titel ZUG DER ELEFANTEN auf und erst im Rahmen des Erstdrucks im von Richard Huelsenbeck herausgegebenen *Dada-Almanach* von 1920 findet sich der Text unter dem Titel KARAWANE (vgl. den Stellenkommentar in Hugo Ball: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. I: Gedichte. Hrsg. v. Eckhard Faul. 2. Aufl. Göttingen 2016, S. 220–221, insbesondere S. 220).

¹¹³ Der Begriff ‚Funktionalisierung‘ lehnt sich an Harald Fricke's Konzept von *Norm und Abweichung* an. Primäre Abweichungen literarischer Texte müssen im Kontext ‚Literatur‘ als zielgerichtet gelten, sofern sie als ‚funktionstragende Elemente des gesamten Textgefüges erkennbar [sind]‘ (Fricke: *Norm und Abweichung*, S. 87 [Hervorhebung im Original, J. T.]). Es wird also davon ausgegangen, dass Peritexte den Abweichungen eines Kerntextes eine Funktion zuweisen.

¹¹⁴ Kemper: *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, S. 165.

¹¹⁵ Vgl. grundlegend Wolfgang Lukas/Rüdiger Nutt-Kofoth/Madleen Podewski: Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. In: W. L./R. N.-K./M. P. (Hg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin/Boston 2014, S. 1–22, insbesondere S. 1. Die Erweiterung der literaturwissenschaftlichen Perspektive um eine buchphilologische fordert auch Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen 2018, insbesondere S. 15f. Dass die konkreten Publikationsformen und ‚Gebrauchsrahmen‘ bei Analysen von Einzeltexten nicht nur für das hier fokussierte Textkorpus relevant sind, Publikations- und auch Editionsfragen einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Interpretationspraxis haben, betont bereits u. a. Marianne Wünsch: *Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien „Literatur“ und „Realität“: Probleme und Lösungen*. Stuttgart 1975, insbesondere S. 16ff.

tionskontextes betrachtet werden, der weitere Textdimensionen wie Kotexte und Peritexte generiert. Die vorliegende Arbeit setzt sich deshalb zum Ziel, aufzuzeigen, ob und auf welchen Textebenen der ‚Unsinn‘ kompensiert wird und inwiefern diese Kompensationsstrategien vor dem Hintergrund historischer sowie ästhetischer Kontexte variieren und/oder Parallelen aufweisen.

2. Forschungsinteresse und Vorgehen – Vom ‚schtzngrmm‘ zum Schützengraben

Ein Blick auf ‚moderne Lyriktexturen‘ zeigt, dass insbesondere Texte, die auf eine Desemantisierung des Sprachmaterials setzen und damit rezeptionsseitig „enharmonisch[e] Verwechslungen von tiefem Ernst und oberflächlichem Spiel“¹¹⁶ provozieren, auf „die Notwendigkeit einer diskursiven Einbettung“¹¹⁷ verweisen, die im Extremfall auch den Status als Kunstgebilde betreffen kann. Eine Analysepraxis, die z. B. in Paul Scheerbarts Text ΚΙΚΑΚΟΚÚ! ein Lautgedicht sieht und ihn aus dem eigentlichen Zusammenhang eines selbstreferentiellen Romans löst, in dem die Figuren unentwegt rezeptions- und produktionsästhetische Aspekte verhandeln, wird ihrem Untersuchungsgegenstand daher nicht gerecht werden können. Vielmehr verdeutlichen bereits die einleitend angeführten Beispiele, dass die unmittelbaren Peritexte und Kotexte solcher ‚Texturen‘ zu einer Funktionalisierung und Semantisierung der Asemantik führen können, die sowohl einer Bedeutungslosigkeit – im semantischen Sinne – als auch einer funktionslosen ‚Sinnlosigkeit‘ opponieren. Eine solche (re-)kontextualisierende Perspektive auf den literarischen Text setzt allerdings voraus, dessen materiale Manifestation in den Fokus zu stellen und den konkreten Veröffentlichungskontext (Druck oder Vortrag) systematisch zu erschließen, da genau dieser z. B. peritextuelle Beigaben überhaupt erst ermöglicht.

Eine Orientierung an der konkreten Publikation des literarischen Textes ist dabei nicht nur die Voraussetzung für eine differenzierte textanalytische Sicht, sondern ermöglicht zugleich einen Anschluss an literatursoziologische Theorieangebote, der zunächst nur angedeutet sei: Einerseits verweist die „Kommentarbedürftigkeit“¹¹⁸ einiger moderner Texte, die z. B. mit Blick auf Lautdichtungen aus der fehlenden sprachlichen Semantik hervorgeht, implizit auf eine der Grundannahmen der ‚Theorie sozialer Systeme‘, wie Niklas Luhmann sie entfaltet. Versteht man den literarischen Text in systemtheoretischer Hinsicht als Operation im gesellschaftlichen Subsystem ‚Literatur‘, so muss er als Kommunikationsofferte eine systemspezifische kommunikative Anschlussfähigkeit garantieren. Die im Folgenden fokussierten Texte, die aufgrund ihrer

¹¹⁶ Baßler et al.: Historismus und literarische Moderne, S. 199.

¹¹⁷ Ebd., S. 204.

¹¹⁸ Ebd.

sprachlichen Strukturen wiederholt als ‚unsinnig‘ rubriziert werden, garantieren diese Anschlussfähigkeit nicht nur durch ihre ausgestellte Verwendungsdifferenz hinsichtlich des sprachlichen Materials¹¹⁹ oder den Akt ihrer Publikation,¹²⁰ sondern flankieren die Einzeltexte zusätzlich durch ein die Abweichung legitimierendes und funktionalisierendes textuelles Umfeld. Vor diesem Hintergrund ließe sich also fragen, inwiefern und mit welchen Mitteln der literarische Text (z. B. durch Metaisierungen und/oder spezifische Semantisierungen) für ästhetische Diskurse im Kommunikationszusammenhang ‚Literatur‘ anschlussfähig gehalten wird.

Andererseits lässt sich der Blick auf konkrete Publikationspraktiken, aus denen das angesprochene textuelle Umfeld hervorgeht, mit feldtheoretischen Überlegungen verbinden. Eine ‚reine‘ Lektüre, die „Texte [...], als sich selbst genügende, ihre Existenzberechtigung in sich tragende Wirklichkeiten auf[fasst]“,¹²¹ kann so durch eine textgestützte feldtheoretische Perspektive ersetzt werden, die das literarische Artefakt als sich manifestierende Positionierung im jeweils zeitgenössischen literarischen Feld versteht. Insbesondere mit Bezug auf die von Pierre Bourdieu angenommene Basisopposition eines heteronomen und autonomen Pols, die das literarische Feld strukturiert, lässt sich die oben formulierte Frage erweitern: Versteht man „literarische oder künstlerische Werke [...], Manifeste oder polemische Schriften“¹²² als den Akteurspositionen homologe Positionierungen, kann nach einem möglichen Zusammenhang zwischen spezifischen Legitimationsstrategien und einer feldinternen Verortung gefahndet werden.

Um diese literatursoziologischen Anschlussfragen weiter entfalten zu können, gilt es allerdings zunächst die textanalytische Perspektive (vgl. Kapitel II. 1) pointiert zu illustrieren, was im vorliegenden Kontext insbesondere anhand von Texten gelingen kann, die als Lautdichtungen eine ‚Vermittlungsfunktion‘ von Literatur bereits auf der konstitutiven Ebene, nämlich hinsichtlich des verwendeten Sprachmaterials unterminieren. So ruft die Veröffentli-

¹¹⁹ Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997, insbesondere S. 251.

¹²⁰ Peter Fuchs beschreibt das Dilemma einer ‚modernen Lyrik‘, die „ihr Profil durch die Desorientierung des Verstehens [gewinnt]“ (Peter Fuchs: Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik. In: Niklas Luhmann/P. F.: Reden und Schweigen [1989]. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2017, S. 138–177, hier S. 138). Eine ‚poésie pure‘, die darauf setzt, „daß die Differenz von Information und Mitteilung entfallen soll“ (ebd., S. 164), muss das Inkommunikable weiterhin kommunizieren, bleibt also auf diesem Abstraktionsniveau ‚sinnhaft‘. Mit der „Präsentation ihrer Produkte läßt sie sich auf Kommunikation ein“ (ebd.), liefert also eine im Kunstsystem weiterhin anschlussfähige Kommunikationsofferte und ist damit „eingespannt in die Kommunikationsmöglichkeiten des Literatursystems“ (ebd., S. 152).

¹²¹ Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [1992]. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2016, S. 477.

¹²² Ebd., S. 366.

chung eines Textes als ‚literarisch‘ kulturell und literaturhistorisch tradierte Konzepte und damit eine latente Norm der semantischen Überdetermination und ‚Verdichtung‘ auf, die eine äußerungsexterne, kontextuelle Semantisiert-heitserwartung¹²³ evozieren. Die Verwendung sprachlicher Zeichen im Kontext ‚Literatur‘ erfordert vor dem Hintergrund des kulturellen Konzepts eine Bedeutungsvermittlung, die nur durch die Transparenz des sprachlichen Zeichens garantiert werden kann, soll poetische Sprache doch vor allem einen (den Sprachzeichen übergeordneten) ‚Sinn‘ vermitteln. Nicht nur im literaturkritischen Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sondern auch darüber hinaus eröffnet die Einordnung als Dichtung einen kommunikativen Rahmen, der bei Lautdichtungen durch die vermeintliche Asemantik der aufeinanderfolgenden sprachlichen Elemente, die an „Stellen [stehen], wo man Zeichen zu erwarten geneigt ist“,¹²⁴ unterlaufen wird, sodass die Abweichung nicht selten als ‚Un-sinn‘ rubriziert wird.¹²⁵ Eine solche Perspektive, die den Kerntext fokussiert und ihn nur ins Verhältnis zu einer Gattungs- oder Literaturerwartung¹²⁶ setzt, eine ‚reine‘ Lektüre präferiert und literarische Texte als immateriell gegebene, für sich stehende Einheiten versteht, verkürzt allerdings die kommunikative Rahmung einer Veröffentlichung auf eine bloße Zuordnung zur Textsorte ‚literarischer Text‘ und klammert weitere, für eine Analyse fruchtbare Aspekte aus. Dass der kommunikative Rahmen ‚Literatur‘ allerdings auch anders verstanden werden kann, zeigen Ansätze, die den literarischen Text als sich material manifestierendes Artefakt konzipieren, um das sich aufgrund des Publikationsaktes

¹²³ Michael Titzmann bezieht sich hier auf das Beispiel der bildenden Kunst, wenn er festhält, dass eine Kombination von Farben zu abstrakten, ungegenständlichen Formen an einer Hauswand als Dekoration, im Innenraum mit einem Rahmen versehen allerdings als Gemälde identifiziert würde (Michael Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990, S. 368–384, S. 371), was im Prinzip die rezeptionsseitig ausgerichtete Variante zu Umberto Eco's ‚künstlerisch-intentionalem Akt‘ bildet, der das bloße Rauschen zum Artefakt macht (vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk [1962]. Frankfurt a. M. 1977, insbesondere S. 176).

¹²⁴ Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme, S. 370.

¹²⁵ Vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen Rezeptionserwartung mag diese Rubrizierung einleuchtend sein, stellen die Lautdichtungen der Avantgarde, aber auch Morgensterns *DAS GROSSE LALULÄ* ein Novum dar. Das diese Deviationsmodelle im literaturwissenschaftlichen Kontext bis weit ins 20. Jahrhundert latent mitlaufen, zeigt Abschnitt I. 1 der vorliegenden Arbeit. Werner Strube arbeitet heraus, wie die Lautdichtungen Hugo Balls den unterschiedlichen Literaturbegriffen Jakobsons und Ingardens entgegenstehen (Werner Strube: Die Grenzen der Literatur oder Definitionen des Literaturbegriffs. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Simone Winko (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 45–77, insbesondere S. 65ff.).

¹²⁶ Auch Eva Müller-Zettelmann hebt hervor, dass „Gattungskonventionen ein wichtiger Bestandteil der literarischen Kommunikation [sind]“ (Eva Müller-Zettelmann: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg 2000, S. 16).

weitere bedeutungstragende Textdimensionen ansiedeln können.¹²⁷ Gemeint sind damit im weitesten Sinne die von Gérard Genette als Peritext¹²⁸ bezeichneten Aspekte, aber auch Publikationskontexte, die das spezifische Medium der Veröffentlichung (Gedichtsammlungen, Zeitschriften etc.) betreffen. Plakativ gesprochen, macht es für die Bedeutung und Funktion eines Einzeltextes wie Morgensterns *DAS GROSSE LALULĀ* einen erheblichen Unterschied aus, ob er als isoliertes Gedicht betrachtet wird, in einer Anthologie mit dem Titel *Deutsche Unsinnspoesie* publiziert und rezipiert wird oder ob er in einen Zusammenhang mit der dritten Auflage der *Galgenlieder* gestellt wird, die – im Gegensatz zur ersten Auflage – eine Vielzahl selbstreferentieller Texte umfasst, die den Umgang mit scheiternden Semioseprozessen verhandeln und so als das *LALULĀ* umgebende Texte auch einen rezeptionsästhetisch ausgerichteten Kommentar geben. Erweitert man also den analytischen Blick, treten insbesondere die unmittelbaren Peritexte wie Titel und Kapiteltitle, aber auch Kotexte in den Fokus, die in ein semantisches Wechselverhältnis mit dem – im Extremfall kein semantisch-lexikalisches Sprachmaterial aufweisenden – Kerntext treten und dessen beobachtbare Abweichung motivieren können.

Was meinen aber nun in diesem Zusammenhang ‚Semantisierung‘, ‚Motivierung‘ und ‚Funktionalisierung‘ – insbesondere mit Bezug auf Lautdichtungen? Semantik und Bedeutungskonstitution setzen eine Zeichenhaftigkeit von Elementen voraus, die vor dem Hintergrund medientheoretischer Überlegungen vor allem von den Zeichennutzer*innen abhängt: ob etwas als Zeichen und damit als bedeutungstragend und -vermittelnd gelten kann, entscheiden Sender*in und Empfänger*in, wobei zunächst nicht notwendig ein Konsens über die Zeichenhaftigkeit bestehen muss.¹²⁹ Um in einem Kommunikationszusammenhang, wie es auch die Literatur ist, von Zeichenhaftigkeit sprechen zu können, müssen Bedingungen erfüllt sein, die sich laut Michael Titzmann aus dem vorherrschenden kulturellen Denk- und Wissenssystem ableiten.¹³⁰ Auch die Lautdichtungen z. B. Balls und Morgensterns operieren mit Elementen, die

¹²⁷ Vgl. den bereits erwähnten Beitrag Spoerhase: *Das Format der Literatur und den Sammelband Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski (Hg.): Text – Material – Medium* sowie Frieder von Ammon/Herfried Vögel (Hg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*. Berlin/Münster 2008. Bereits in seinem Forschungsbericht von 2011 hebt Spoerhase hervor, dass „die Interpretation literarischer Texte nicht ohne eine präzise Verhältnisbestimmung von Eigenschaften des literarischen Buchs und Bedeutung des literarischen Textes auskommen [kann]“ (Carlos Spoerhase: *Perspektiven der Buchwissenschaft: Ansatzpunkte einer buchhistorisch informierten Literaturwissenschaft*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge XXI (2011) H. 1, S. 145–152, hier S. 149). Ausführlicher dazu Abschnitt II. 1 der vorliegenden Arbeit.

¹²⁸ Vgl. die entsprechenden Abschnitte in Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987]. Frankfurt a. M. 2001.

¹²⁹ Vgl. aus medientheoretischer Perspektive Julia Genz/Paul Gévaudan: *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*. Bielefeld 2016, insbesondere S. 13 u. 25ff.

¹³⁰ Vgl. Titzmann: *Theoretisch-methodologische Probleme*, insbesondere S. 369.

im Sinne Titzmanns als ‚Zeichenparameter‘ gelten können, verwenden sie doch sprachliches Material (Buchstabenkombinationen), das zumindest potentiell einen signifizierenden Status hat.¹³¹ Nun ist im Kontext einer literaturwissenschaftlichen Lektüre freilich nicht viel gewonnen, wenn sich produktions- und insbesondere rezeptionsseitig auf semantische Idiosynkrasien zurückgezogen wird, sollen doch intersubjektiv überprüfbare Aussagen über die Texte getroffen werden. Damit allerdings eine Folge sprachlicher Elemente als ‚Äußerung‘ eingeordnet werden kann, muss laut Titzmann „mindestens eine Teilmenge dieser Elemente zu Recht als faktische Signifikanten aufgefaßt werden.“¹³² Genau diesen Tatbestand erfüllen aber die Titel von Lautdichtungen wie ZUG DER ELEFANTEN [KARAWANE] oder DAS GROSSE LALULĀ, sodass ein semantisches Wechselverhältnis entsteht, das die asemantischen Elemente der Kerntexte aufgrund der simultanen Präsenz von faktischen Signifikanten zu ‚Zeichenäquivalenten‘ werden lässt, die potentiell signifizieren.¹³³ Zugleich ist der Peritext damit nicht mehr nur ein dem Text untergeordnetes ‚Beiwerk‘.¹³⁴

Titzmann weist darauf hin, dass ein Nicht-Verstehen einer Folge sprachlicher Elemente nicht notwendig als fehlende Semantik und vor allem nicht als Funktionslosigkeit ausgelegt werden kann. Die Überlegung sei hier aufgrund ihrer Anschlussfähigkeit für die weiteren Ausführungen vollständig zitiert:

Wenn etwa in einem Text einer natürlichen Sprache, die das Subjekt beherrscht, Elemente auftreten, die ihm unbekannt sind, dann kann es nicht wissen, ob es sich – zum Beispiel – um ihm einfach unbekannte oder neugeprägte Wörter dieser Sprache oder um Wörter einer anderen Sprache oder gar um bedeutungslose (aber nicht schon deswegen auch notwendig unfunktionale!) Lautkombinationen handelt.¹³⁵

Herauszugreifen ist insbesondere der funktionale Aspekt solcher Zeichenäquivalente, der sich nicht nur in einer literaturhistorisch ‚innovativen‘ Devianz erschöpfen muss. Somit können für Titzmann – und ihm soll sich hier angeschlossen werden – asemantische Elemente einer Äußerung durch unmittelbare Ko- und Peritexte, die bedeutungstragende Signifikanten eines (natürlichen) Zeichensystems enthalten, funktionalisiert und „legitim als faktisch[e] Signifikant[en] aufgefaßt [werden]“.¹³⁶ Teile des CHINESISCHEN COUPLETS von Karl

¹³¹ Vgl. ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. ebd., insbesondere S. 370.

¹³⁴ ‚Beiwerk‘ spielt auf die deutsche Ausgabe von Gérard Genettes *Seuils* an, dessen Argumentation im folgenden Kapitel aufgegriffen wird. Zum hierarchischen Verhältnis zwischen Paratext und Text, konstatiert Genette, dass paratextuelle Elemente stets als dem Kerntext untergeordnet zu betrachten sind (vgl. Genette: Paratexte, insbesondere S. 18). Bereits an dieser Stelle kann diese Aussage relativiert werden.

¹³⁵ Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme, S. 369.

¹³⁶ Ebd., S. 370.

Valentin lassen zwar nur zeichenbeschreibende Propositionen¹³⁷ zu, die keine Aussagen über die Bedeutung der Textteile liefern, aber eine durch suprasegmentale, syntaktische und morphologische Marker geordnete Menge von Elementen suggerieren. Die entscheidende Motivation bekommt die Abweichung durch den bereits erwähnten Hinweis im Titel auf eine spezifische Sprechinstanz und die im Nebentext vermerkte Kostümierung,¹³⁸ sodass einerseits die ‚fremdsprachlichen‘ Passagen legitim sind und eine potentielle Semantizität suggeriert wird und andererseits die Devianzen hinsichtlich des deutschen (bzw. bairischen) Codes auf einen inkompetenten Sprecher zurückgeführt werden können, der sich auch noch als solcher ausweist: „Glaub mich lachen’s aus, weil bin Chinese.“¹³⁹

Kompensiert wird der ‚Mangel‘ an Semantik im Kerntext von Hugo Balls TOTENKLAGE ebenfalls durch den zugeordneten Titel, der als semantisierender Peritext fungiert. In diesem Fall verweist er auf einen die Semantik eingrenzenden Sprechakt, sodass auch hier die durch Spatien getrennten Lautketten als potentielle Signifikanten einzustufen sind. Somit übernimmt der Titel als den Kerntext rahmender Peritext die Funktion einer zumindest partiell bedeutungsabbildenden Proposition im Sinne Titzmanns.¹⁴⁰ Diese Strategie einer *Bedeutungszuweisung* durch den unmittelbaren Peritext oder rahmende Kotexte lässt sich an weiteren Beispielen der prä- und avantgardistischen Lyrik erkennen, bei denen ebenfalls auf Sprechakte und Sprachgemeinschaften respektive -codes verwiesen wird.¹⁴¹ Die dadaistischen ‚Negerlieder‘ – wie sie auf Programmzetteln der Dada-Soiréen angekündigt werden – rufen wiederum sowohl eine spezifische Textsorte als auch eine andere Sprachgemeinschaft auf, die im zeitgenössischen Primitivismus-Diskurs einen Bezugspunkt für die Da-

¹³⁷ Zur Differenzierung zwischen zeichenbeschreibenden, bedeutungskommentierenden und bedeutungsabbildenden Propositionen vgl. ebd., insbesondere S. 372f.

¹³⁸ Der Nebentext weist explizit darauf hin, dass der Vortragende „als Chinese verkleidet, gelb geschminkt mit Zopf-Perücke und chinesischem Schirm [erscheint]“ (Valentin: Chinesisches Couplet, S. 106). Sofern die Anweisungen im Nebentext erfüllt werden, ergibt sich also ein zusätzlicher, die Devianz legitimierender Marker, der aus dem durch Verkleidung generierten Rollen-Ich entspringt.

¹³⁹ Valentin: Chinesisches Couplet, S. 107.

¹⁴⁰ Ohne den peritextuellen Verweis auf den Sprechakt, könnte hier nur eine Signifikanzhypothese formuliert werden (vgl. Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme, insbesondere S. 372).

¹⁴¹ Neben dem bereits erwähnten MONOLOG DES VERRÜCKTEN MASTODONS von Paul Scheerbar sind exemplarisch zu nennen: Hugo Balls LABADAS GESANG AN DIE WOLKEN, Huelßenbecks *Phantastische Gebete* und der darin enthaltene Text DIE PRIMITIVEN oder – aus anderen literaturhistorischen Kontexten – das GEBET Gerhard Rühms sowie die als DIALEKTGEDICHTE bezeichneten Texte der Wiener Gruppe. Ein weiteres Beispiel für die Semantisierung eines asemantischen Textes durch Verweise auf Sprechakt und Sprechinstanzen sowie eine spezifische Adressatin im Peritext liefert Morgensterns LIEBESERKLÄRUNG DES RABEN RALF AN DIE RÄBIN LOUISE BROXAK, die allerdings erst postum veröffentlicht worden ist.

daisten bildet, aus textanalytischer Perspektive aber vor allem die sprachliche Abweichung motiviert und funktionalisiert.

Daraus wird deutlich, welchen Einfluss unmittelbare Peritexte auf den Kern-text haben können. Während allerdings Titel von Texten noch nicht unweigerlich an die material-mediale Manifestation eines literarischen Textes gebunden sind, weil sie vor allem eine den Text identifizierende Funktion¹⁴² haben, entstehen andere peritextuelle Dimensionen wie Vorworte und Kapiteltitel nur im konkreten Veröffentlichungszusammenhang. Was Titzmann also als ‚äußerungsinterne, kotextuelle Semantisierung‘¹⁴³ von der ‚äußerungsexternen, kontextuellen Semantisierung‘ scheidet, soll hier nicht nur den Kern-text, sondern auch die für den literarischen Kommunikationsprozess konstitutiven Aspekte wie Peritexte umfassen: der Rahmen bedingt also nicht nur die Markierung und Begrenzung als literarisches Artefakt, sondern generiert weitere Dimensionen der ‚literarischen Äußerung‘, erweitert also das ‚semantische Feld‘ bzw. den ‚künstlerischen Raum‘.¹⁴⁴ Inwiefern allerdings auch das Konzept des Peritextes im Sinne Genettes zu modifizieren und zu erweitern ist, zeigt das Beispiel eines Textes ohne Titel, der auf unterschiedliche Weise in den literarischen Kommunikationszusammenhang eingespeist worden ist und anhand dessen sich die hier vorgeschlagenen Analyseperspektiven skizzieren lassen, bevor sie in Abschnitt II. 1 systematisch entwickelt werden:

Ernst Jandls *SCHTZNGRMM* wurde 1957 zunächst in der Zeitschrift *neue wege* veröffentlicht und erst 1966 in der vierten Gedichtsammlung Jandls mit dem Titel *Laut und Luise* im Werkkontext abgedruckt. Der Text weist in beiden Fällen keinen (typographisch markierten) Titel auf, wird aber durch die ihn umgebenden Texte semantisiert und funktionalisiert, wobei beim Abdruck in der Zeitschrift und in der Gedichtsammlung jeweils andere Strategien wirksam werden, um die Asemantik des Kerntextes zu kompensieren. Aufgrund des fehlenden semantisch-lexikalischen Angebots durch einen Titel müssen die Buch-

¹⁴² Mit Bezug auf Lessings 22. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* vgl. Péter Békes: Poetologie des Titels. Rezeptionstheoretische Überlegungen zu einigen Dramentiteln in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1730–1755). In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 11 (1979), S. 394–426, insbesondere S. 394). Für Arnold Rothe verweist der Titel ohne Realitätsbezug zunächst nur auf den betitelten Text (vgl. Arnold Rothe: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte.* Frankfurt a. M. 1986, insbesondere S. 13, 29 u. 169).

¹⁴³ Vgl. Titzmann: *Theoretisch-methodologische Probleme*, insbesondere S. 371.

¹⁴⁴ Jurij M. Lotman hält an einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Rahmen und ‚künstlerischem Raum‘ fest, wenn auch er ein Beispiel aus der bildenden Kunst bemüht und den Ausschluss des Rahmens aus dem zu betrachtenden semantischen Feld betont. Den eigens für eine Drameninszenierung ‚bemalten Vorhang‘ hingegen, erkennt er potentiell als „Element des Textes“ an (Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte* [1972]. 4. Aufl. München 1993, S. 301). Dass allerdings nicht nur explizit für ein konkretes literarisches Artefakt produzierte Rahmen wie Peritexte im vorliegenden Zusammenhang eine Rolle spielen, zeigen unter anderem die noch zu diskutierenden Veröffentlichungskontexte wie Zeitschriften.

staben- respektive Lautketten des Kerntextes zunächst als Nicht-Signifikanten gelten. Im Gegensatz zu anderen Lautdichtungen wie dem ‚Galgenlied‘ DAS GROSSE LALULĀ gliedert sich SCHTZNGRMM nicht in stropfenähnliche Abschnitte und auch innerhalb der Verse können keine isolierbaren Einheiten erkannt werden. Der Text etabliert also kein Pseudo-Syntagma und suggeriert damit auch nicht die Imitation eines Sprachcodes. Dabei bestehen die Lautketten ausschließlich aus Konsonanten und die Buchstaben verweisen auf Lautfolgen (nicht Phoneme!), die aus Kombinationen von Frikativen, Plosiven, Affrikaten, Nasalen und Vibranten bestehen. Während die ‚deformierten‘ Lautketten in Jandls anderen Sprechgedichten teilweise Lexeme erkennen lassen, obwohl sie auf orthographisch-graphemischer Ebene zur Sicherung der lautlichen Realisierung des Textes ‚verzerrt‘ abgedruckt sind,¹⁴⁵ weist SCHTZNGRMM auch auf phonetischer Ebene keine erkennbaren semantisch-lexikalischen Bedeutungsträger auf. In der bisherigen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung haben sich die Lesarten herausgebildet, die vor dem Hintergrund der von Jandl verwendeten rhetorischen Verfahren der Reduktion und Deformation des semantisch-lexikalischen Materials in der Lautkette ‚schtzngrmm‘ einen von seinen Vokalen befreiten ‚Schützengrimm‘ oder einen lautlich-dialektal realisierten ‚Schützengraben‘ erkennen. Beide Lesarten, die die Lautketten als Imitation der Geräusche im Schützengraben¹⁴⁶ und/oder als Ausdruck des Zorns des Schützen verstehen, gehen jedoch nicht aus dem Text an sich hervor, bietet er doch höchstens ein Assoziationspotential auf Basis einer lautlichen Ähnlichkeit. Allerdings gewährleisten die ihn umgebenden Texte der beiden Veröffentlichungen auf unterschiedliche Weise sowohl eine Semantisierung als auch programmatische Verortung:

Der Erstdruck in der Zeitschrift *neue wege. kulturzeitschrift junger menschen* präsentiert den Text nicht als isolierte autonome Einheit, sondern platziert ihn zusammen mit BOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO, ODE AUF N, PHILOSOPHIE, WASSER und WO BLEIBB DA auf einer Seite, die nicht nur mit der Angabe „ernst jandl / sprechgedichte“ überschrieben ist, sondern den versammelten Texten auch eine „vorbemerkung“ zur Textsorte voranstellt.¹⁴⁷ SCHTZNGRMM bildet also zusammen mit den anderen Gedichten eine exemplarische Reprä-

¹⁴⁵ Vgl. exemplarisch [NIAGAAAAAAAAAAAAAAAA] und AUF DEM LAND (Ernst Jandl: Laut und Luise. Freiburg i. Br. 1966, S. 78 u. 143).

¹⁴⁶ Vgl. exemplarisch aus der jüngeren Jandl-Forschung Katja Stuckatz: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung. Berlin/Boston 2016, insbesondere S. 259f. u. 262 sowie Axel Dunker: „und brüllten wesentlich“. Laut und Geräusch bei Dada und in der Neo-Avantgarde Ernst Jandls. In: Marcel Krings (Hg.): Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart. Würzburg 2011, S. 209–218, insbesondere S. 215. Vgl. Nusser: Deutsche Literatur, insbesondere S. 551.

¹⁴⁷ Ernst Jandl: sprechgedichte. In: neue wege. kulturzeitschrift junger menschen 12 (1957) H. 123, S. 11.