Christian Morgensterns Parodie im Kontext seiner Poetik.

Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie
vorgelegt im Rahmen einer Cotutelle de Thèse

zwischen

der **Universität von Genua in Kooperation mit der Universität von Turin**

und der **Universität von Basel**

von

Frau M.A. Emanuela Ferragamo

Referenten:

Prof. Dr. Riccardo Morello (Universität Turin)
Prof. Dr. Hubert Thüring (Universität Basel)

Eingerecht am ... /…../ 2018

Emanuela Ferragamo
Corso Dante Nr. 53
12100- Cuneo
Italien (IT)

Einleitung. 4
Morgenstern als Parodist in der Forschung. 6
Übersicht der Parodie-Entwürfe und Veröffentlichungsversuche. 11
Der heroische Pudel-Parodist. 14
Parodiebegriff. Eine Geschichte. 20
Mein Parodiebegriff. 26
Aktueller Forschungsstand zur Parodie. 38
Eine Parodie auf Morgenstern. 43
Morgenstern und Nietzsche. 57
Die Parodie zwischen Werten und Worten. 78
Parodie und Ideologie. 78
Vergessen und Erinnern. 88
Umwortung und Umfunktionierung. 96
Eine 'fröhliche Wissenschaft' der Parodie? 99
Wie sprach Zarathustra? Überlegungen zum Stil Nietzsches. 101
Nietzsche'sche Parodie. 105
Incipit Parodia? 111
Die Parodie lesen: die Ironie. 114
Lesen lernen. 115
Ironie und Interpretation. 131
Décadence, Decadentia, Dekadenz. 136
Es war einmal eine Frau-Decadentia. 137
Die Dekadenz und die Kritik der modernen Literatur. 144
Des Esseintes: exzerpiert, übersetzt. 172
Christian Morgenstern und der Symbolismus. 172
Krise des Subjektes. 188
Eine halluzinierte Sprache. Einige Überlegungen. 202

Anemone Morgensternianum. 205
Eine prophetische Autorenschaft zweiter Hand 206
Eine Nietzsche-Sonne 208
Ein halluziniertes Märtyrertum 211
Ironie und Parodie in Lametta vom Christbaum. 214
Phantasmen des Eros. 225
Botanisieren 235
Ein Gastgeschenk an Berlin. 237
„Allein, ich bin ein 'Journalist' und muß dem Tage fronden". 243
Der *Fritzmauthner-Tag*. Chronik eines Mordes 257
Eine Anti-Zeitschrift. 258
Morgenstern und Mauthner. 263
Morgenstern gegen Mauthner 269
Der Selbstmord des Wortfetisches 275
Der Mord des Wortfetisches. 277
Sprache und Schweigen 280
Schlussbemerkungen 282
Anhang. 287
Literaturverzeichnis. 290
Zitierte Werk- und Briefausgaben Christian Morgensterns 290
Zitierte Werk- und Briefausgaben Friedrich Nietzsches. 291
Weitere Primärliteratur 292
Sekundärliteratur zu Christian Morgenstern. 292
Sekundärliteratur zur Parodie. 297
Sekundärliteratur zu den Texten 299

„Wer sich selbst treu bleiben will, kann nicht immer anderen treu bleiben".

Christian Morgenstern, *Aphorismen* in: (WB5, 49).

Einleitung.

Eine „unbesiegbare Unordentlichkeit“ kennzeichnet das Werk von Christian Morgenstern, so wie er 1908 gesteht (WB8, 577). Diese Unordentlichkeit vererbt der Nachlass. In der Einleitung zur Analyse seiner humoristischen Lyrik betont Cureau die Schwierigkeit der Forscher, sich im chaotischen Panorama der postumen Ausgaben zu orientieren. Sie leiden unter der Opazität der Kriterien, die Margareta Morgenstern für die Veröffentlichung der humoristischen und parodistischen Anthologien oft verwendet.[1]

Mit der Eröffnung des Morgenstern-Archivs im Jahr 1986 beginnt jedoch die Systematisierung des Werks, das heute in den neun Bänden der Stuttgarter Ausgabe gebunden ist: Dort ist Morgenstern Aphoristiker, Humorist, Essayist, Dramaturg, Erfinder, Dekorateur und Anthroposoph. Und Parodist, wenn man den dritten Band zur humoristischen Lyrik aufmerksam durchblättert: ‘Parodie und dichterisches Spiel’ erscheinen dort als eine Parenthese des Humors. Wie sollte man aber sonst die parodistischen Gedichte von den Galgengedichten unterscheiden?

Die Frage nach der Ausdifferenzierung der Parodie aus der Galgenlyrik prägt die Morgenstern-Forschung. Diese Problematik hat eine lange Geschichte: Sie geht auf einen Briefentwurf zurück, den Morgenstern 1913 an Sigfried Jacobson schreibt. Parodistisch nennt er dort eine Reihe von Texten der epischen, dramatischen und lyrischen Gattung, die sich von den *Galgenliedern* unterscheiden sollten. Daher darf noch heute die Parodie mit den Galgenliedern nicht verwechselt werden.[2]

Ist aber der Entwurf an Jacobson so eindeutig, wie es Kretschmer in der Einleitung zu den Parodien meint? (WB3, 851). Die philologische Analyse der Parodie-Entwürfe lässt erkennen, dass die Parodie und die Galgenpoesie eine und dieselbe Kollokation hätten: So sollte beispielweise das *Lustige Buch* eines Entwurfs zur Parodie-Anthologie aus dem Jahr 1898 auch Galgengedichte sammeln (WB4, 606). Man darf sich daher fragen, ob vielleicht die Ausdifferenzierung der parodistischen Texte aus den schon veröffentlichen *Galgenliedern* einer Marketing-Strategie zuzuordnen sei. Eine neulich publizierte Studie von Osterrauer betrachtet die

[1] Maurice Cureau: *Christian Morgenstern humoriste, la création poétique dans* In Phanta's Schloß *et les* Galgenlieder, Bd. I und II, Bern u.a. 1986, S. 40f.

[2] Diese Unentschiedenheit beweisen vor allem die Sammlungen, die vor der Veröffentlichung der Stuttgarter Ausgabe der Werke Morgensterns erschienen: So listet beispielweise die Anthologie *Scharf geschlossen* unten der Parodien die *Galgenlieder Das ästhetische Wiesel, Die Igel* und *Das Nasobem* (1968, 54-63). In ähnlicher Weise findet man in der Sammlung *Das Lästerkabinett Der Igel und Das ästhetische Wiesel* als „Parodien“ wieder (1972, 57-73).

Briefwechsel Morgensterns mit seinen Verlegern unter dem Gesichtspunkt einer mehr oder minder erfolglosen Werbungsstrategie.[3]

Der Entwurf an Jacobson beantwortet die Frage nach der Parodie kaum. Vielmehr bietet er meines Erachtens den Anfangspunkt für neue Fragen. Die erste von ihnen lautet etwa: Lässt sich eine Parodie-Poetik Morgensterns außerhalb des kontrastiven Vergleichs mit den *Galgenliedern* konturieren?

Im ersten Teil meiner Dissertation ziele ich auf die Konturierung eines Parodie-Begriffs ab, die der Entfaltung der parodistischen Praxis Morgensterns angemessen sein kann. Im Rahmen der Parodie-Debatte zeige ich anhand dreier Fragmente, wie die Überlegung zur Parodie einige der bedeutendsten Aspekte der Spekulation Morgensterns hybridisiert. Am Beispiel der vieldiskutierten „Umwortung aller Worte" beweise ich zum einen, wie er der Parodie eine positive Funktion in Hinsicht auf das kulturelle Gedächtnis zuerkennt. Einerseits dient sie als Wiederholung von schon verbrauchten Mustern zur Bestätigung der Tradition. Andererseits erschafft sie durch eine kritische Distanzierung zu dem Wiederholten den Raum für das Neue.

Im Kontext der Beziehung zu Nietzsche konturiere ich zum anderen die Selbstparodie Morgensterns als ein alternativer Pfad zum Werk: Die selbstparodistische Neigung des Dichters betrachte ich als einen Versuch, zu einer Systematisierung des eigenen Werks zu gelangen.

Zum Schluss, halte ich mich bei dem Briefentwurf an Jacobson auf und erforsche ihn unter Berücksichtigung der Frage nach dem ideellen Leser: An wen wendet sich Morgenstern, wenn er Parodie schreibt und vorliest? Diese Problematik lässt erkennen, wie der parodistische Text für Morgenstern oft als eine literaturkritische Waffe fungiert.

Im zweiten Teil der Dissertation analysiere ich drei Parodien Morgensterns, die aus den Jahren von 1902 bis 1907 stammen. Für die Auswahl der Texte habe ich zwei Kriterien verwendet. Sie sollten eine Übersicht über die Entwicklung der parodistischen Schreibweise des Dichters bieten und von ihrer Komplexität beweisen, die durch die spekulativen Fragmente suggeriert wird.

---

[3] Katharina Osterauer: *„Ich bin in allen geschäftlichen Dingen so sau dumm". Christian Morgenstern und seine Verleger.* In: Fromm, Waldemar / May, Markus (Hrsg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns.* Stuttgart 2017, S. 154.

Die epische Parodie *Zwei Kapitel der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz* problematisiert die Relation der spielerischen Praxis der Parodie zur ersten Transposition: Den Text stellt Morgenstern als eine Pseudo-Übersetzung dar. Als solche sollte die Erzählung eine neue Welle der Symbolisten-Rezeption in Deutschland eröffnen. Die lyrische Parodie *Aus Lametta vom Christbaum der siebenletzten Erleuchtung* thematisiert die selbstparodistische Neigung Morgensterns: Er gestaltet sich dort als ein fragwürdiger Prophet, der seinen Adepten eine fragwürdige Epiphanie bietet. Die Nachlass-Parodie *Der Fritzmauthner-Tag* eröffnet eine für die Morgenstern-Forschung nicht erforschte Problematik: Die Relation der Sprachskepsis zur Parodie. Hatte Nietzsche 1883 den Tod Gottes angekündigt, so kündigt Morgenstern 1907 den Tod des Wortes „Weltgeschichte" an: Ist die Geschichte denn nicht das götzendienerische Idol der Jahrhundertwende?

Die Parodie eröffnet ein Spiel mit der Sprache, die mit der Realität nichts mehr zu tun haben will.

Morgenstern als Parodist in der Forschung.

(1963-2015).

Morgensterns parodistisches Talent untersucht **Klemperer 1956** im Kontext seiner behaupteten Relation zum französischen Symbolismus. Obwohl diese Lektüre nicht immer überzeugend scheint, bietet sie interessante Anregungen für die weitere Diskussion über die Parodie. Sie wird zunächst als taxonomisches Problem thematisiert, das einen Widerspruch zwischen den poetischen Äußerungen des Dichters und denen seiner Kritik erhellt.[4] Eine ähnliche Ambivalenz würde seine Beziehung zum französischen Symbolismus prägen.[5] Die Prämisse zu ihrer Untersuchung sind für die parodistische Poetik Morgensterns von Interesse. Er tendiert nach Ansicht des Forschers, fremde Einflüsse mit der eigenen Dichterwelt in Einklang zu bringen. So soll die Parodie immer als – Selbstparodie verstanden werden, die durch ein „Gleiten zwischen Spielen und Spielen wollen oder zwischen Mitspielen und Über-dem-Spiele-Stehen" gekennzeichnet wird.[6] Die Distanz dieser zwei Momente wird dank der Ironie beschrieben. Sie spiegelt die Selbstentfremdung Morgensterns wider, der als Symbolist eine Parodie auf den Symbolismus verfasst, um dadurch die eigene Schwäche zu erörtern. Zu diesem

[4] Victor Klemperer: *Christian Morgenstern und der Symbolismus.* In: *Vor 33, nach 45. Gesammelte Aufsätze.* Ost-Berlin 1956, S. 75.
[5] Klemperer: *Christian Morgenstern und der Symbolismus,* S. 75.
[6] Klemperer: *Christian Morgenstern und der Symbolismus,* S. 101.

selbstreferentiellen Charakter der Parodie zählt überdies ihre Verbindung zum Kommentar: Sie wird daher als ein „Zusatz philosophischen Ernstes, der durch des Dichters eifrigsten Willen immer verhüllt und rasch in seinen Gegenteil verkehrt wird“ beschreibt.[7]

Oft zitiert wegen ihrer entschiedenen Ablehnung der ernsten Dichtung Morgensterns als müde Variation auf einen für die deutsche Lyrik allzu typischen sentimentale Mystizismus, betont auch die Studie zum literarischen *Nonsense* von **Forster 1962** einen gewissen parodistischen Ton der Galgenliederpoesie. Vor allem die unfruchtbare Gelehrtheit seiner Zeitgenossen inszeniert Morgenstern: Die pedantische Einleitung zum Galgenzyklus eines Dr. Phil. Jeremias Müller und Palmström interpretiert Forster als satirische Parodien des philiströsen Zeitgeistes.[8]

Eine klassische Interpretation ist **1963** die von **Liede**, für den Morgensterns Parodieauffassung emblematisch für seine dichterische Physiognomie als ‘genießender Formvirtuose’ ist, die er im Kontext der „Unsinnspoesie“ erforscht. „Es gibt wenige Dichter von einigem Rang, die wie er in Weltanschauung und dichterischem Werk so stark Zeitströmungen und Modewerken ausgeliefert sind“, stellt er bereits in den ersten Zeilen seines Abschnittes über Morgenstern fest.[9]

Zum einen erforscht Liede die Morgenstern'sche Parodiepraxis anhand des Entwurfes zu einem Brief an S. Jacobson. Die dort dargestellte Parodieauffassung wird als eine als komisch wirkende Nachahmung, deren Absicht vom Leser unbemerkt bleiben muss, bezeichnet. Unter diese Definition würden einige Galgengedichte fallen, obwohl Morgenstern jeden taxonomischen Vergleich der Parodien und der *Galgenlieder* – in diesem selben Brief, den Liede doch zitiert – ablehnt. Um dieses Paradoxon zu überwinden, erklärt der Forscher: „Tatsächlich besteht zwischen Morgensterns eigentlichen Parodien und den Galgenliedern kein wesentlicher Unterschied, sogar seine Gattin und Herausgeberin weiß sie in späteren Auflagen der Sammlungen nicht mehr zu trennen“.[10] So wird eine literaturtheoretische Frage, die nach der Gattung, auf die persönliche und private Hermeneutik des Dichters zurückgeführt.

---

[7] Klemperer: *Christian Morgenstern und der Symbolismus*, S. 98.
[8] Leonard Forster: *Poetry of significant nonsense. An inaugural lecture.* Cambridge 1962, S. 16.
[9] Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache.* Berlin 1963, S. 296.
[10] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 304.

Zum anderen, reiht Liede die Parodiepraxis Morgensterns in die Entwicklung der Gattung ein. Ab dem 19. Jahrhundert verliert sie ihre polemische Absicht und wird durch die formelle Beherrschung der unterschiedlichsten Töne und Register der Sprache charakterisiert: Merkmale, die dann in den Parodien und Galgenliedern Morgensterns wiederzufinden seien.[11] Dieser These nach würden die *Galgenlieder* als unbewusste Parodien der Ausdrucksformen der zeitgenössischen Lyrik gelten.[12] Die Neigung zur parodistischen Schreibweise würde im Allgemeinen die „unbefriedigte Sehnsucht nach der hohen Dichtung" verbergen: Vor allem die Morgenstern-Nietzsche-Relation offenbart Liedes Behandlung der Parodie als unbewusster Schutzmechanismus gegen die Autorität eines bedrohenden Anderen.[13]

Während sich Liede mit den intertextuellen Merkmalen der Parodiepraxis Morgensterns beschäftigt, untersucht **Rotermund 1963** das gesellschaftskritische Potential der Parodie. Sie wird als ein literarisches Werk bezeichnet, „das aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal-stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand, übernimmt, das Entlehnte aber teilweise so verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Strukturschichten entsteht".[14] Aus der „Diskrepanz" zwischen den Strukturebenen resultiert die komische Wirkung der Parodie, die in vier Veränderungen der Vorlage besteht: die Substitution, die totale oder partiale Karikatur und die Addition und Detraktion.[15] Anhand dieser Kategorien werden drei Momente der Parodie Morgensterns analysiert.

Erstens, unterscheidet Rotermund zwischen einer „Parodie durch Karikatur" und einer durch „Substitution": Die erste operiert durch die Deformation der Vorlage, die zweite charakterisiert eine Opposition zwischen Gegenstand und Form.[16] Nach Rotermund, wird Morgensterns Parodie von der Substitution geprägt, wie die Travestie *Horatius* zeigt.[17] Zweitens, wird die Plausibilität einer parodistischen Interpretation der Galgenpoesie überprüft. Morgensterns Ablehnung der Bezeichnung von Parodie für die *Galgenlieder* erklärt Rotermund, indem er behauptet, der Dichter würde als „Parodie" nur die nachahmende Verspottung

[11] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 305.
[12] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 305.
[13] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 305.
[14] Erwin Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. München 1963, S. 9.
[15] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 18.
[16] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 32.
[17] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 57f.

literarischer Vorbilder bezeichnen.[18] Kennzeichnend für seine Parodiepraxis würde dagegen die Satire gewesen sein.[19] Drittens, werden als „Selbstplagiate" zwei Galgendichtungen definiert: *Die eiserne Gans* und der *Igel*, deren Vorbilder das *Nasobem* und das *ästhetische Wiesel* sein sollen.[20]

Wie Liede und Rotermund, so erforschen auch **Verweyen** und **Witting 1983** die Parodieauffassung Morgensterns in *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten.* Die Taxonomie und die Absicht dieser Anthologie beschreibt das Nachwort, das die Frage nach der Systematisierung der Parodie anhand der Relation ihrer Definition zu ihrer Geschichte behandelt.[21]

Die Parodietheorie er Sammlung lässt sich in drei Punkte zusammenfassen. Zum einen, werden „Einzeltext-" und „Textklassenparodie" unterschieden: Die erste bezieht sich auf einen Text, die zweite hat als Gegenstand eine aufgrund typischer Merkmale gebildete Klasse von Texten einer Epoche oder eines Autors.[22] Verweyen und Witting beschreiben zum anderen die Parodie als eine „Adaptationsstrategie", die keine Gattungsgrenze kennt, weil sie als eine „Verarbeitungsstrategie" für Texte unterschiedlicher Gattungszugehörigkeit gilt.[23] Zum Schluss behandeln die Forscher die Frage nach der parodistischen Absicht. Als Beispiel der parodistischen Tätigkeit Morgensterns werden das *Gebet* und *Fisches Nachtgesang* erwähnt.[24] Während das *Gebet* als Prototyp einer sich auf das Nietzscheanische Gedicht *O Mensch, gibt acht!* interpretiert wird, wird *Fisches Nachtgesang* als „Figurentext" gelesen, dessen Vorlage Goethes *Ein Gleiches* sein sollte.[25]

Kretschmer interpretiert **1985** die Parodie Morgensterns anhand des Begriffs von Ironie, die als Keim der Groteske der *Galgenlieder* gelten soll.[26] Obwohl der Forscher die Ablehnung des Begriffs „Parodie" für die Galgenlieder erwähnt, schlägt er dem Ausleger vor, sich nicht „beirren" zu lassen: Viele der Galgengedichte seien parodistisch zu verstehen.[27] Diese parodistische Schreibweise Morgensterns führt Kretschmer auf den Dilettantismus zurück: Die Definition von

---

[18] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 60.
[19] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 60.
[20] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 70f.
[21] Theodor Verweyen / Günther Witting: *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten.* Stuttgart 1983, S. 29.
[22] Verweyen / Witting: *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten*, S. 103.
[23] Verweyen / Witting: *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten*, S. 311.
[24] Verweyen / Witting: *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten*, S. 108f.
[25] Verweyen / Witting: *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten*, S. 224f.
[26] Ernst Kretschmer: *Christian Morgenstern.* Stuttgart 1985, S. 126-129.
[27] Kretschmer: *Christian Morgenstern*, S. 130.

Bourget würde des Dichters Selbstbild treffen und erklären, warum er „seine Ansichten so oft wechseln könnte, ohne dabei sich selber zu verlieren".[28]

Die Hypothese einer Verwobenheit der Galgendichtung mit der Parodie erforscht **Cureau 1986** dank seiner Arbeit am Nachlass Morgensterns in ihrer philologischen Plausibilität im zweibändigen Werk *Christian Morgenstern humoriste*. Kernmoment seiner Analyse sind die Frage nach der Intention und nach dem Einfluss, die die Notwendigkeit eines Sinns erfordern.Das Problem der Intention führt Cureau vor allem auf die erste Rezeption der Galgendichtung zurück, die zum Teil von dem Herausgeber Cassirer beeinflusst wird, weil er die Sprachvirtuosität Morgensterns mehrmals betont.[29]

Fruchtbare Anregungen zur Parodieauffassung Morgensterns jedoch Cureau, wenn er die Selbstparodie in den abschließenden Bemerkungen zur Relation der *Galgenlieder* zur ernsten Dichtung erforscht. Die Frage nach dem Einfluss leitet eine polemische Infragestellung der Analyse Liedes ein, der Morgenstern jede dichterische Originalität entzogen und seine Lyrik als Plagiat dargestellt hätte.[30] Besprochen würden daher nicht so sehr einzelne Bemerkungen des Forschers, sondern es erfolge die radikale und tendenziöse Dekonstruktion des Dichters, der als formvirtuoser Epigone beschrieben würde.[31]

Crăciun analysiert **1988** die mystische und erotische Symbolik der *Galgenlieder* und überlegt über die Parodie Morgensterns. Die Art und Weise, indem die Forscherin das Spiel mit der biblischen Sprache anhand der Metaphorik der Auflösung und Zusammengestaltung von „Mosaikarbeiten" darstellt,[32] thematisiert zunächst die strukturalistische Tätigkeit des „Bricoleur", die nun auf die Zugehörigkeit der „Galgendichter" zu dem privaten Ritual einer Männergesellschaft zurückgeführt wird: Morgenstern würde die „öffentliche Symbolsprache der christlichen Tradition" in eine erneute, private „Emblematik" verwandeln.[33] Von Bedeutung scheint mir dann die Erforschung der parodistischen Kommentare zu den Galgenliedern, die Morgenstern unter dem Pseudonym von Jeronimus Müller verfasst. Sie werden einerseits als „Antikommentare" bezeichnet: Die Fruchtbarkeit

[28] Kretschmer: *Christian Morgenstern*, S. 141.
[29] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 346.
[30] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 345.
[31] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 344.
[32] Ioana Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern. Frankfurt am Main, u. a. 1988, S. 107.
[33] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 108.

des Präfixes „Anti-“ in der Erhellung verschiedenster Momente der Galgendichtung spiegelt die polemische Kraft, die nun diesem „pseudo-kritischen“ Opus zugeordnet wird. Andererseits wird es im Rahmen der „tertiären imaginativen Kapazitäten des Dichters“ untersucht,[34] die das „Autokontroll- und Autoregolationssystem“ seiner Phantasie regeln sollen.[35] So gelten die *Galgenlieder*-Kommentare als Beispiele einer Selbstzensur, da sie einem „Schutzpanzer“ gleichen würden, dank dem Morgenstern sein Werk vor dem „unmittelbaren Blick des Lesers“ schützen wollte.[36]

Die taxonomische Zentralität der parodistischen Absicht prägt **2003** die Studie von **Wilson**. Nachdem er den Forschungsstand über Morgenstern als Parodist zusammenfasst hat, bemerkt er, dass als „eindeutige Parodien“ nur solche Texte zu untersuchen seien, die „der Dichter als solche verfasst und bezeichnet hat“.[37] Wilson lehnt hier nicht die Möglichkeit ab, in den *Galgenliedern* einen parodistischen Ton zu bemerken, sondern er versucht, eine Taxonomie zu erklären, die sich auf die Autorenschaft bezieht.

Übersicht der Parodie-Entwürfe und Veröffentlichungsversuche.
(1896-1906).

Morgensterns Wunsch, eine Sammlung „humoristischer Stücke“ zu veröffentlichen, dokumentiert am 1. April **1896** ein Brief an Guttmann (WB7, 313). Die Anthologie wird als das „Depositum“ der prosaischen Inspiration einer „zweiten Station“ des Künstlerganges Morgensterns beschrieben, die neben schon veröffentlichten Texten wie *Eine Legende* und *Interview bei einem* * Aphorismen und Kritiken enthalten soll (ebd.). Diese „bunte Menge“, die ab 1895 verfasst wird, ist das *Lustige Buch* (WB4, 605). Zwei Jahre später notiert sich Morgenstern unter der Überschrift *Lyrische Zeitspiegel* eine Liste von Autoren (T1897-98, Bl. 13): Einige von ihnen kehren dann im Herbst **1898** in der ersten inhaltlichen Gliederung des *Lustigen Buchs* wieder (T1898/99 I, Bl. 111).

Am **14.** Dezember **1899** sendet Morgenstern ein *Bouquet Parodien* an Ludwig Jacobowski für eine Faschings-Nummer der Zeitschrift *Gesellschaft* (WB7, 500): Mit der Ausnahme der *Meyer Literaturgeschichte* werden die Texte schon 1900 in der

[34] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 290.
[35] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 25.
[36] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 290.
[37] Anthony T. Wilson: *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns.* Würzburg 2003, S. 255f.

Zeitschrift veröffentlicht. Aus dem Zeitraum vom Oktober **1894** bis zum Dezember **1899** stammt überdies der Plan zu einer weiteren Parodie-Sammlung, die sich als loses Blatt im Nachlass findet: *Orakels und anderes dergleichen* (WB4, 608).[38] Ab dem 18. Dezember **1900** beschäftigt sich Morgenstern mit einer neuen Sammlung: Ein Brief von Kayßler deutet auf einen „jr. Levetta" hin, auf den Morgenstern wegen des Scheiterns der vorherigen Versuche jedoch nicht viel Hoffnung zu setzen scheint. Ihm schreibt Kayßler: „Bist du wohl verrückt? Wirst Du zum 2. Mal, dies Mal ohne Bondi, zum Bothokunden werden? Du wolltest ja auch die Galgenlieder verbrennen u⌈nd⌋. jetzt sind sie in Ehren, gebunden bei Wolzogen" (WB7, 522).[39] Ab 1901 wird sich Kayßler mehrmals um die Veröffentlichung des *Grünen Leuchters* und der Aufführung der dramatischen Parodien Morgensterns bemühen. So bittet er den Freund in einem Brief am 7. Januar 1901 darum, ihm zu schicken, was er „an Parodieen, Szenen etc." hat, weil er dort „ würdiger aufgeführt, als beim Überbrettl" wurde (ibid., 529). Zehn Tage später: „bei Fischer noch mal mit dem gr⌈ünen⌋. Lev. zu versuchen" (ibid., 534).

Am 9. Februar bestätigt er daher in einem Brief an Morgenstern, er habe den „Levetter an Fischer abgegangen, vorvorgestern der Wiederspänstige an die Zeit" (ibid., 536). Nach der Ablehnung Fischers schlägt er am 13. Juni 1901 vor, die Sammlung in der *Schall-und-Rauch*-Buchreihe bei Schuster & Löffler erscheinen zu lassen: „Das ulkige wäre, wenn Sch⌈uster⌋. u⌈nd⌋. Löffler jetzt die Galgenlieder u⌈nd⌋. meine Sachen aufnehmen müssen, die sie früher ablehnten. Ich schreibs ihnen schon. – Du wirst doch natürlich den grünen Leuchter hingeben. Was vergiebst Du Dir denn jetzt? Wenn sie zu Dir kommen?!! So arge Idealisten wollen wir doch nicht sein.„ (ibid., 551). Trotz der Schadenfreude wird sich das Projekt nicht verwirklichen: Von drei geplanten Bänden wird nur das von Reinhard

38 Nicht klar aber ist womit sich Morgenstern in einem Brief an Ludwig Jacobowski am 18. Juni 1900 bezieht, als er ihm fragt, ob er Lust hätte, vor dem Erscheinen eines neuen Buches „noch etwas daraus zu bringen" (WB7, 510). Das Buch, so setzt Morgenstern fort, würde „Satiren im Stil der Ihnen bekannten, aber meist in dramatischer Form" enthalten (ebd.). Noch in einem der D´Annunzio-Parodie begleitenden Brief an der Redaktion der Wiener *Zeit* schreibt Morgenstern über ein Buch an, das als eine Sammlung „anderer ähnlichen" Szenen gelten würde (ibid., 509). Das Kommentar zu diesem letzten Brief erklärt daher die Anspielung als ein „Plan in der Folge von *Das lustige Buch* und in Zusammenhang von *Orakel und andres dergleichen*" (ibid., 887).

39Am 16. November 1900 hat Wolzogen von Kayßler ein Konvolut von Parodien erhalten, das auch Galgenlieder erfasst. Er teilt ihm mit, Langen hat sich bereit erklärt, die Parodien zu veröffentlichen, falls sie ihm gefallen (WB7, 519). Langen lässt Hans Thoma entscheiden, der die Werke ablehnt: „Morgensterns Parodien habe ich gelesen. Gefallen mir nicht. Ich bin überhaupt kein enragierter Freund von Parodien, welche nicht eine ganze Richtung, sondern nur ein bestimmter Autor verulkten; solche P. setzen eine genaue Kenntnis und ein Interesse an dem Verspotteten voraus, welches vielleicht nur der betr. Verfasser hat". Thoma bespricht die Hauptmann Parodie auf *Schluch und Jau*, auf Peter Altenberg und auf die Dame von Maxime (ibid., 890f.).

realisiert. Am 16. September schickt daher Kayßler Morgenstern den Großteil der für diese *Schall-und-Rauch* Publikation vorgesehenen Texte zurück: Die „Geschichte von Scheerbart u. Altenberg u. Madame de chez M." werden aber zurückbehalten (ibid., 556) und dann am 29. November zurückgesendet (ibid., 569f.).[40] Über die von Jahr zu Jahr verschobene Veröffentlichung beklagt sich Morgenstern am 5. August 1905, als er an Landshoff schreibt: „Meine Drämchen etc. wollen noch immer nicht verlegt werden. Und so kommt´s, dass das Publikum – worauf ja sehr allerdings sehr viel ankommt! – zuletzt meint, man mache die 'Mode' mit, während man sie längst vorgemacht hat" (ibid., 553). Eine Neuaufnahme des Entwurfs des *Grünen Leuchters* dokumentiert eine Notiz am 21. September **1906** (WB4, 610). Die neue Sammlung wird Cassirer angeboten und von ihm abgelehnt (WB7, 220). In der Zwischenzeit versucht der befreundete Julius Bab zu einer Veröffentlichung bei Oesterheld in der *Schaubühne* zu gelangen (WB4, 611): Morgenstern soll ihm aber telegraphiert haben, dass er für die Sammlung „anders entschlossen" hat. Das schreibt er schon am 29. September 1906 an Kayßler, als er zugibt, er wolle die „Sachen" im Wesentlichen hinter sich lassen (WB7, 217). Am 18. Januar 1907 notiert sich Morgenstern, an Siegfried Jacobson zwei Konvolute Parodien gesendet zu haben: „Jacobson 2 Couverts mit: Knochenfrass, Menschen. Minim. ⌈Dame von Minime⌋ / Anarchist. Nur aus Freundschaft. Interview⌈bei einem *⌋. Studenten ⌈in der Stadtbahn⌋. Litterat⌈ur-Cafe⌋. Schauspiel. Erste ⌈unleserliches Wort⌋ Schwan etc. und Brief" (N 1906/07, Bl. 10).

40Der Inhalt der Sendung ist von Bedeutung für die Erforschung der Entstehung der einzelnen Texte. Es werden gelistet: „Madame de chez Minim (1x) / Laufgraf / Studenten in d. Stadtbahn / Liebespaar im Mondschein / Aus d. Blätter f. d. Kunst (2 Gedichte) (2x) / Vom neuen Weibe (Rhapsodie) (2x) / Im Bad (Blumenthal) (2x) / Scheerbart – Altenberg (Rapunzelsellerie, / Flasche u. Bleistifte. / grüne Leuchter.) / An die Deutschen (Gedicht) / Kind u. Säufer. / Erste Droschke / Der moderne Christ / Im literar. Café (2x) / Schauspieler unter sich. / Die zwei Musiker. / Bei Henri Merk./ Narr, Dichter u. Philosoph. / Was für gewöhnlich in d. Zeitg steht. / Der Rollenteufel. / Aus einem modernen Gedichtbuch. / Der Ankömmling (Drama von Maeterlinck). // Bei Schall u. Rauch liegen noch: / „Geschichte vom Elefanten" / „Apfelschimmel" / „Vor der Hochzeit" soll gespielt werden" Kayßler schreibt, er habe die meisten Texte abgeschrieben und im Büro gelegen (WB7, 570).

Der heroische Pudel-Parodist.

Beispiel einer Parodie Morgensterns.

In einem Briefentwurf an Jacobson lehnt Morgenstern 1914 die These des Literaturkritikers Meyer ab, die Galgenpoesie sei eine Parodie der modernen Literatur: Zwar gibt er zu, er könne durch die literarische Stimmung beeinflusst werden, das Gedicht *Der heroische Pudel* sei aber „vielleicht" die einzige Parodie in den *Galgenliedern* (T1913 II, Bl. 40).

Mit einer Konturierung dieses Textes leite ich meine Dissertation ein: Er ist für die Parodie Morgensterns und für ihre Problematisierung in der Forschung zu diesem Dichter emblematisch. Dort hat die Parodie vor allem mit dem 'Problem der Intention' zu tun, so wie es zuerst von Cureau genannt wird. Als solches bezeichnet er die Abneigung Morgensterns, die Galgenlyrik sei parodistisch gemeint.[41] Ein Verständnis, das von der Vermarktungsstrategie Cassirers tief beeinflusst wurde, der die Gedichte als „Parodien" veröffentlicht.[42]

Die „Intention" ist die des Schriftstellers als biographische Person, die eine Interpretation des Werks vorschlägt. Diese Konfiguration der Autorenschaft nennt Eco „empirische Autoren" und behauptet, seine Deutung kann für den Literaturkritiker von Interesse sein, falls sie in Kontrast mit der Intention des Textes steht, oder dessen schöpferischen Prozess beweist.[43] Ist das der Fall bei der „Intention" Morgensterns?

Der heroische Pudel entsteht um 1905. Ist zu dieser Zeit die „Intention" des Gedichts, und zwar seine textuelle Strategie, schon parodistisch gemeint?

Es ist wohlwahrscheinlich, dass Morgenstern erst 1914 die parodistische Absicht des *Pudels* erkennt: Die reifen Jahre seines Humors werden der poetologischen Erklärung der textuellen Hermeneutik seiner Gedichte gewidmet. Auch die „Parodie" gehört zum Versuch, durch das Werk eine kohärente Taxonomie des humoristischen Talents zu entfalten: Die *Vorreden* und *Anmerkungen* des Alter Ego Jeremias Müller beweisen davon.

Empirische und textuelle Intention problematisiert daher *Der heroische Pudel*. Der Autor fordert zwar, das Gedicht als eine Parodie zu lesen; die Gründe dieser

[41] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 345.
[42] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 345.
[43] Umberto Eco: *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Mailand 2004, S. 101.

Interpretation sind aber nicht eindeutig. Auch Morgenstern scheint sich dessen nicht so sicher zu sein: Was heißt denn für ihn „Parodie“?

Ein satanischer Pudel?

Der heroische Pudel erzählt von einer Metamorphose, die zu dem Preis eines unerträglichen Leidens erfüllt wird. (Hunde heulen, wenn man Klavier spielt!).

> Ein schwarzer Pudel, dessen Haar
> des abends noch wie Kohle war,
> betrübte sich so höllenheiß,
> weil seine Dame Flügel spielte,
> trotzdem er heulte: daß (o Preis
> dem Schmerz, der solchen Sieg erzielte!)
> er beim Gekräh der Morgenhähne
> aufstand als wie ein hoher Greis -
> mit einer silberweißen Mähne
> (WB3, 85).

Die Entstehungszeit der Dichtung ist den skeptischen Jahren des Humoristen zuzuordnen: Sie beziehen die Periode zwischen 1899 und 1905 ein und werden durch eine Intensivierung der philosophischen Spekulation gekennzeichnet.[44] In Hinsicht auf diesen Kontext lässt es sich vermuten, Morgenstern könnte seinen Pudel auf eine Abhandlung Nietzsches beziehen: Die Morgenstern'schen Parodien beziehen sich nicht so sehr auf eine Vorlage, denn dazu fehlen dem Parodisten die Mittel (er hat eine kleine Bibliothek) und die Geduld (er ist ein zerstreuter Leser). Vielmehr entstehen die Parodien aus einem auf den Idiolekt des Parodierten frei wiedergegebenen Muster: aus einem Pastiche (s. Die Parodie zwischen Werten und Worten.).

Die Basis der Pudel-Parodie ist der Absatz zur ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung*, die er zunächst um 1896 und dann noch um 1904 liest (T1904, Bl. 65). Dort diskutiert Nietzsche über *Den alten und den neuen Glauben* von Strauß als das enthüllende Zeichen der wahren Natur der philiströsen Gelehrten. Die Geschichte ihrer Entstehung wird auf den Pudel zurückgeführt:

> Es gab eine Zeit, und sie ist freilich fern, in welcher der Philister eben geduldet wurde als etwas, das nicht sprach, und über das man nicht sprach: es gab wieder eine Zeit, in der man ihm die Runzeln streichelte, ihn drollig fand und von ihm sprach. Dadurch wurde er allmählich zum Gecken und begann sich seiner Runzeln und seiner querköpfig-biederen Eigenthümlichkeiten recht von Herzen zu erfreuen: nun redete er selbst, etwa in Riehlscher Hausmusik-Manier. „Aber was muss ich sehen! Ist es Schatten! ist's Wirklichkeit? Wie wird mein *Pudel* lang und breit!“ Denn jetzt wälzt er sich bereits wie ein Nilpferd auf der „Weltstrasse der Zukunft“ hin, und aus dem Knurren und Bellen ist ein stolzer Religionsstifter-Ton geworden. Beliebt Ihnen vielleicht, Herr Magister, die Religion der Zukunft zu gründen? (KSA, 1, III, 171).

[44] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 498.

Ähnlich dem Nietzsche'schen Hund verkörpert der *heroische Pudel* eine Unterart des Philisters: der Literaturkritiker. Morgenstern vergleicht die schöpferische Natur mit einem fruchtreichen Baum, an den die Herren Professoren das Bein anheben: So beklagt er sich 1903, dass die gelehrten 'Herren Hinz, Kunz, Cohn' 'ihre Judikation' auf ihn 'pissen' wollten (WB2, 425).

Unter den Noten einer triumphierenden Musik trippelt siegend der Philister-Pudel Nietzsches wie ein Nilpferd auf die Straße der Zukunft: Die Hausmusik einer leichtsinnigen Dame wirft nun Morgenstern vor, die schmerzliche Metamorphose des Hundes verursacht zu haben. Der Greis wird aus dem Geist der (bürgerlichen) Musik geboren.

Neben dem satirischen Stachel gegen die Literaturkritiker problematisiert der *Pudel* die Art und Weise, in der die Parodie gelesen werden soll. Dieses Thema erörtert Morgenstern im Allgemeinen im Fragment an Jacobson, wo die Frage nach der korrekten Interpretation der Humoreske als ein bedeutender Fokus seiner späteren Poetik erscheint.

Das Interesse für den Leser charakterisiert auch das parodistische *Pudel*-Gedicht und wird durch die Anspielung auf die „Begierde" erhoben, die Morgenstern als Gegengift zur Langweile versteht.

Die Bekenntnisse von Strauß langweilen Nietzsche. Er fragt sich, wie man sie lesen sollte: Das Einzige scheint ihm, es herunterzuschlucken: „Dann kann der Trank nichts schaden, dann fühlt sich der Trinker hinterdrein keineswegs übel und ärgerlich, sondern lustig und gut gelaunt, als ob nichts geschehen", behauptet er.[45]Auch Morgenstern sucht um ein Rezept, das ihm vor der (ach, zu dicken!) 'Bandwurmweisheit' schützt: Er schenkt daher 1910 Korf eine Brille, die ihm den Text 'zusammenzieht' (WB3, 252). Früher noch entdeckt er die Parodie als eine Kunst, die die Literatur auf kostbare *Essenzen* verdunsten lässt.

Diese Operation hat eine literaturkritische Bedeutung. Die Parodie als Unterart der Literaturkritik leidet aber unter einer metaphorischen „Perversion". Der Parodist ist dem Essayisten von Barthes gleich, der literarische Werke mittels literarischer

[45] Ebd.

Texte kommentiert, denn er will, wie der Voyeur, die Lust beobachten, die der Schriftsteller am Text genoss.[46]

Während seine Dame Flügel spielt, befindet sich der Pudel wohl draußen vor der Tür und träumt, durch das Schloss seine Geliebte sehen zu können. Die Parodie ist dann, so Golopenția-Eretescu, das Spiel der Ausgeschlossenen: „La parodie est [...] l'irruption discursive d'un spectateur exclu une fois pour toutes du dialogue autorisé. La parodie est action de spectateur. [...] Le temps de la parodie est l'entre-temps".[47] Ist der todkranke Morgenstern nicht der Prototyp des ausgeschlossenen Menschen?

Des Pudels Kern. Einige Bemerkungen.

Der Text von Strauß unterscheidet sich von dem eintönigen Reden einer anonymen Masse nicht, sondern verschwimmt in ein lärmendes, banales Unisono. Dem Philister-Pudel bleibt die Sprache versagt. Eine gewisse Banalität charakterisiert auch den *Pudel* Morgensterns, auf den die Parodie-Auffassung von Agamben treffend passt. Er erklärt das Präfix „para" des Wortes „Parodie" mit der symbolischen Vertreibung des Menschen aus dem Eden der ontologischen Korrespondenz der Sprache zur Welt, die ihn zu einer Para-Ontologie zwingt: Sie drückt die Unmöglichkeit der Sprache aus, das Ding zu erreichen, und die des Dings, seinen Namen zu finden.[48]

Durch eine biblische Metaphorik stellt Morgenstern den Parodie-*Pudel* dar, der das Zeichen des Höllensturzes trägt: Das Haar und die Leiden des Tiers lassen an seinem satanischen Pedigree nicht zweifeln. Außerdem brandmarkt den Pudel das Schandmal der Christverleugner. Der Greis, der beim Gesang der Morgenkrähe aufersteht, könnte auf Simon Petrus anspielen. Morgenstern vergleicht ja gerne den philiströsen Professoren mit dem Propheten (WB3, 125).

Das Attribute von Petrus, der Schlüssel zur Paradiestüre, hilft dem Pudel: Er hat nun freien Zugang zum Zimmer der geliebten Dame. Die Parodie eröffnet ein bürgerliches Paradies.

---

[46] Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris 1973, S. 14.
[47] Sandra Golopenția-Eretescu: *La parodie et la feinte*. In: Clive Thompson / Alan Pagès (Hrsg.): *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*. New York 1989, S. 78.
[48] Giorgio Agamben: *Die Parodie* in: *Profanierungen*. Aus dem Italienischen von M. Schneider. Frankfurt am Main 2015, S. 43.

Nietzsche beschreibt den Philister als etwas, das weder Mensch noch Tier ist: Vom Menschen fehlt ihm die Sprache, vom Tier die Grausamkeit. In einer ähnlichen „Zwischenstufe“ befindet sich der Galgenbruder, den Morgenstern um 1904 zwischen „Menschen und Universum“ schwanken sieht: Der Gehängte ist weder Wurm, noch Übermensch, er oszilliert buchstäblich zwischen Erde und Himmel (WB3, 92). Dieses Schwanken spricht von dem Perspektivismus des Humors, der nichts Festes kennt, und von einer existentiellen Unentschiedenheit. Die grausamen Altane des Galgenbergs symbolisieren die Ambivalenz des Humoristen: Er glaubt, er flieht - und ist in der Erde verankert.

Die Metamorphose des Pudels spielt auf den Namen des Parodisten an: Der schwarze Pudel verkörpert die Nacht, die sich durch die „Flügel“ der Dame Aurore in die graue Sonne des frühen Morgens verwandelt. In einen Morgenstern.

„Was uns deine Kunst da schenkt,
ist ja nur Verkleidung;
das, was deinen Griffel lenkt,
das ruft zur Entscheidung“.

Christian Morgenstern, *Lyrik 1906-1914* in: (WB2, 468).

Parodiebegriff. Eine Geschichte.

Parodie ist ein aus dem Griechischen stammendes Kompositum. Sein Bestimmungswort ist „ôdé" und heißt „Gesang". Es ist aber die Interpretation des Präfixes „para", das über den Bedeutungsumfang des Wortes entscheidet. Verweyen und Witting schreiben ihm drei Bedeutungen zu: „Para" soll „entsprechend", „wider" und „zuzüglich zu" meinen.[49] Diese Konnotationen entsprechen drei Momenten der Geschichte des Parodiebegriffs.

Der erste belegbare Versuch einer Theorie der Parodie geht auf die *Poetik* von **Aristoteles** zurück. Im nicht ausgearbeiteten Abschnitt zur Komödie sollte die parodistische Gattung eine niedrige Haltung im narrativen Modus bezeichnen.[50] Ihr Erfinder sei Hegemon von Thasos, der zwischen dem 4. und dem 8. Jahrhundert einige Innovationen im Bereich der Rezitation des Epos einführte.[51] In der voraristotelische Epoche habe die Parodie einen rezitatorischen Stil bezeichnet, die eine Variante zur Tradition bat.[52]

Worin diese Variante bestehen sollte, das ist leider nicht eindeutig. Einerseits vermuten Verweyen und Witting, die voraristotelische „Parodie" bezeichnete eine gegen die Ode gerichtete Rezitation.[53] Ihr Ziel sei die epische Form gewesen, wobei es nicht klar ist, wogegen sich die Gegensätzlichkeit der Parodie richtete.[54] Andererseits behauptet Freund, die rezitatorische Variante von Hegemon habe die „additive" Bedeutung des Präfixes aktualisiert: Die erste Parodie sei ein „Nebengesang" gewesen.[55] Sicher ist, dass sich die griechische Parodie auf den homerischen Epos bezog.[56] Werden die erhaltenen antiken Parodien analysiert, so lässt sich überdies eine weitere Frage stellen, denn die Texte charakterisieren drei Formen der parodistischen Transposition, die im Lauf der Begriffsgeschichte der Parodie vermischt werden.[57] Der Parodist könnte einen vornehmen Text für einen

---

[49] Theodor Verweyen / Günther Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979, S. 4.
[50] Gérard Genette: *Palimpsestes. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von W. Bayer und D. Hornig. Frankfurt am Main 2018, S. 21.
[51] Genette: *Palimpsestes*, S. 21.
[52] Liede, A.: *Die Parodie*. Berlin-[West] 1966, S. 1.
[53] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 7.
[54] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 9.
[55] Winfried Freund: *Die literarische Parodie*. Stuttgart 1981, S. 1.
[56] Margaret Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge 1993, S. 12.
[57] Genette: *Palimpsestes*, S. 43.

vulgären Gegenstand verwenden, oder diesen letzten durch einen vornehmen Stil beschreiben, oder einen vornehmen Text in einen vulgären Stil transponieren.[58]

Das Parodie-Verständnis von **Quintilian**s *Institutio Oratoria* thematisiert nach Verweyen und Witting die „äquivoke Bedeutung" des Präfix „para" als „entsprechend": Die Parodie wird dort in Richtung auf die Imitation eines Musters verwendet, denn als parodistisch werden die Lieder bezeichnet, die einem fremden Muster nachkomponiert werden.[59] Diese Definition unterscheidet die *Institutio Oratoria* von der missbräuchlichen Verwendung der Parodie für die Imitation in Prosa und Lyrik.[60] Das Werk von Quintilian ist in zweier Hinsicht für die moderne Forschung zur Parodie bedeutend. Erstens übernimmt Rotermund 1963 die rhetorischen Änderungskategorien der *Institutio* für eine Systematisierung der parodistischen Taxonomie.[61] Zweitens problematisiert Rose die komische Intention der Parodie durch Quintilians Konturierung von „simulatio" und „dissimulatio": Beide Verfahren beschreiben die ironische Haltung des Parodisten, der fingiert, er habe entweder zum Gegenstand eine eigene Meinung (Dissimulation), oder er verstehe die Meinung seines Adressaten kaum (Simulation).[62]

Eine zentrale Rolle für die Geschichte der Parodie spielt die im **16. Jahrhundert** verfasste *Poetik* von Scaliger.[63] Mit der antiken Tradition legt er die Parodie als ein Zwischenspiel der Rhapsodie dar, wo „para" dem lateinischen „praeter" entspricht und zwar eine additive Bedeutung des Präfixes als „zuzüglich zu" aktualisiert.[64] Obwohl er dem griechischen Ausdruck der Parodie ein eigenes Kapitel widmet, stützt sich nach Pöhlmann seine Definition vielmehr auf die lateinische Poetologie: Das Verhältnis von Parodie und Rhapsodie, das in der *Poetik* von Aristoteles keine Parallele hat, entspricht der Beziehung der Tragödie zum Satyrspiel in Horaz.[65] Die Analyse der Vergil-Parodie *Prela merumque cano*, die Scaliger als Beispiel seiner Parodie-Theorie hinzufügt, zeigt, dass er unter parodistisch eine komische Verzerrung versteht: Diese Verzerrung, die durch das Wort „*ridiculum*" beschrieben wird, ist jedoch nicht aggressiv gemeint.[66] Die Bewunderung für den parodierten

[58] Genette: *Palimpsestes*, S. 43.
[59] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 6f.
[60] Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, S. 8.
[61] Beate Müller: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie.* Trier 1994, S. 213.
[62] Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, S. 29.
[63] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 9.
[64] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S.10.
[65] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 11.
[66] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 12.

Vergil lässt an einer kritischen Intention des parodistischen Spiels zweifeln: die zentrale Kategorie des Parodie-Begriffs von Scaliger sei vielmehr in der „*imitatio und aemulatio*“ wiederzuerkennen, und zwar in der kritikfernen Aneignung von bewunderten Mustern.[67] Jedoch beeinflusste das lateinische „*ridiculum*“ in einer negativen Weise die Rezeption der Parodie im englischen,[68] französischen[69] und deutschen Kontext: Vor allem das 18. Jahrhundert übernimmt Scaligers Unterscheidung zwischen Ernst und Komik.[70]

Im **18. Jahrhundert** wird die Parodie sowohl als eine Waffe zur Kritik des Gegenwärtigen, als auch als ein heiteres Spiel mit der Bildung verstanden.[71] Aus der Parodie-Theorie von Scaliger wird das Komische rezipiert, das die französischen Wörterbücher und Enzyklopädien theorisieren, wie der der Stichwortartikel zur „Parodie“ in der *Encyclopédie* von Diderot zeigt.[72] Im deutschen Raum übernimmt Gottsched 1751 Scaligers Oppositionspaar „ernst“ vs. „lächerlich“ für die Darstellung der ‘scherzhaften Heldengedichte’ in dem *Versuch einer kritischen Dichtkunst*.[73] Die spielerisch-virtuose Parodie findet aber keine kulturelle Legitimierung in der hohen Literatur: Die zunehmende Trivialisierung dieser Form, die großen Beifall beim Publikum findet, macht die Versuche von Grillparzer zunichte, in der Parodie eine positive Funktion zu erkennen und lässt eine Kluft zwischen Theorie und literarischer Praxis entstehen.[74]

Auf Scaliger stützt sich die aufklärerische Parodie-Debatte auch in Hinsicht der semantischen Intention: Ein Essay des schweizerischen Theologen Sulzer beweist, dass die Aufklärung die ursprüngliche Bedeutung des parodistischen Kontrastierens als eine Form der humanistischen „*imitatio und aemulatio*“ missversteht, indem sie es als eine adversative Praxis versteht.[75] Die epochentypische ‘adversative Intentionalisierung der Parodie’ führt zu ihrem Vergleich mit der Satire, wobei die etymologische Plausibilität dieser Hypothese durch den Bezug auf die antike Parodiepraxis begründet wird.[76]

---

[67] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 21.
[68] Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, S. 11.
[69] Genette: *Palimpsestes*, S. 26.
[70] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 2.
[71] Liede: *Die Parodie*, S. 18.
[72] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 19.
[73] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 13.
[74] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 4f.
[75] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 21.
[76] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 2.

Im Allgemeinen problematisiert die aufklärerische Parodie-Debatte viele der Fragen der modernen Forschung.[77] Schon die dramatische Wiener Parodie *Aeneis travestiert* von Alois Blumauer gilt als Prüfstein, um die taxonomische Unentschiedenheit zwischen Parodie und Travestie zu dokumentieren.[78]

Außerdem wird die von der Aufklärung verstärkte Entgegensetzung zwischen Form und Inhalt zur Vertauschung der Burlesque mit der Parodie in der modernen Diskussion führen - ein Missverständnis, das die Parodie als eine sekundäre Literaturpraxis erscheinen lassen wird.[79] Zum Schluss problematisiert das didaktische Pathos der Aufklärung das häufig wiederkehrende Thema des 'höchstverderblichen Missbrauchs' der Parodie: Der Vorwurf ihrer selbstgenügenden Verwendung ist in der Debatte immer präsent.[80]

Die Parodie leidet während des **19. Jahrhunderts** unter einer ständigen Entwertung ihres literaturkritischen Werts. Zum einen lehnt Schiller 1802 sie in der Studie zu *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* ab: Seine Kritik beruft sich auf einen „Dignitätskatalog von Themen und Mustern", der in vieler Hinsicht an die aristotelische Ständeklausel erinnert, und gipfelt in einer Tabuisierung der Parodie.[81] Zum anderen beruft sich eine negative Betrachtung der Parodie auf ihr Überlappen mit der Travestie, die u.a. in der *Geschichte der komischen Literatur in Deutschland* von Ebeling (1869), in der *Poetik* von Oesterley (1870) und in der Einleitung von Grisebach zu seiner Ausgabe der *Aenesis Travestie* behauptet wird.[82] Zum Schluss formuliert Goethe 1824 in der Abhandlung *Über die Parodie bei den Alten* vielleicht den bekanntesten aller Verrisse, indem er die parodistische Praxis dem edlen Erhabenen der Kunst entschieden entgegensetzt.[83]

Die Parodie richtet sich in erster Linie gegen Goethe und Schiller, wobei nur wenige der parodistischen Texte einer Erwähnung wert sind: Unter ihnen dürfen die Faust-Parodie von Vischer, das Nietzsche'sche Lied *An Goethe*[84] und das *Indische Märchen Wunder über Wunder* von v. Arnim genannt werden.[85] Nicht so gelungen

---

[77] Liede: *Die Parodie*, S. 18.
[78] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 36.
[79] Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, S. 68.
[80] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 51.
[81] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 50.
[82] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 43f.
[83] Erwin Rotermund: *Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* München 1964, S. 28.
[84] Rotermund: *Gegengesänge*, S. 26.
[85] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 72.

seien dagegen die Schiller-Parodien, die sich meistens auf die Balladen beziehen.[86] Die Mode der orientalischen Dichtung ist an zweiter Stelle ein beliebter Gegenstand der Parodie, in der sich Heine und Mauthner erfolgreich versuchen.[87] Außerdem verbreiten sich parodistische Übertreibungen der Philosophie Hegels.[88] Unter dieser zeittypischen Faszination steht auch der Entwurf einer Parodie Morgensterns, wo die Anmaßung des Massenmenschen, die 'Erde in Bahn zu halten', durch eine philosophische 'Menschenüberschätzung a la Hegel' stilisiert werden sollte (T1897-98, Bl. 13).[89]

Die antirealistische Tendenz der Parodie, die die politische Ohnmacht des Bürgertums spiegelt (ibid., 71), bestätigt sich durch die **Jahrhundertwende**: Sie schafft virtuose Nachahmungen, die sich an ein Publikum von Bibliophilen wenden.[90] Die jahrhundertwendigen Schriftsteller lassen sich nur selten durch das romantische Mythos des Genies verlocken und wenden sich mehr 'handwerklichen' Formen der Literatur zu.[91] Eine Entwässerung der Taxonomie ist überdies zu bemerken, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Assimilation der Parodie mit der Karikatur führt.[92] Gegen Ende des Jahrhunderts verschwindet schließlich das Puppentheater, bei dem die Parodie im Nebeneinander mit der Travestie dokumentiert wurde.[93]

Typisch für das **20. Jahrhundert** ist im Allgemeinen eine Verengung des Parodie-Begriffs, der für die Bezeichnung von Zitaten und Anspielungen verwendet wird.[94] Seine Axiologie schwankt zwischen zwei entgegensetzten Verhaltensformen. Einerseits stellt Th. Mann die Parodie bekanntlich als ein „lächelndes Abschiednehmen" der literarischen Gegenwart im Roman *Lotte in Weimar* dar.[95] Einen zerstörerisch kritischen Stachel schreibt ihr andererseits Dürrenmatt in *Theaterprobleme* zu, denn die Parodie hat dort einen anti-ideologischen Charakter.[96]

Die Kabaretts werden zu Zentren der literarischen Parodie. *Überbrettl*, *Schall und Rauch* und *Elf Scharfrichter* sind die bekanntesten und richten sich gegen die

[86] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 73.
[87] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 80.
[88] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 80.
[89] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 89.
[90] Daniel Sangsue: *La parodie*. Paris 1994, S. 21.
[91] Sangsue: *La parodie*, S. 22.
[92] Sangsue: *La parodie*, S. 22.
[93] Liede: *Die Parodie*, S. 30.
[94] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 63.
[95] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 7.
[96] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 8.

Modetendenzen der dramatischen Produktion: Historische, naturalistische und symbolistische Dramen sind die beliebtesten Opfer.[97] Mit dem *Überbrettl* und S*chall und Rauch* ist die parodistische Poetik Morgensterns verwoben, dessen Name für die Geschichte der modernen Parodie jedoch in weiterer Hinsicht wieder erscheint. Aus Ihm soll entweder die Tradition der gesellschaftlichen Kreise entstammen, wo man parodistische Lieder aufführte: Der Galgenbund würde daher zum Vorläufer der parodistischen Vereine des 20. Jahrhunderts.[98] Oder er versinnbildlicht mit seinem Humor den abstrakten Charakter der modernen Parodie.[99] Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die satirische und kulturkritische Parodie durch ein virtuose Stilübung überwunden. Typisch dafür sind die Werke von Neumann.[100]

[97] Liede: *Die Parodie*, S. 39.
[98] Liede: *Die Parodie*, S. 39.
[99] Rotermund: *Gegengesänge*, S. 30.
[100] Liede: *Die Parodie*, S. 41.

Mein Parodiebegriff.

Die Etymologie der Parodie ist nicht naiv, sondern sie erörtert oft die methodologischen Fragen ihrer Analyse, die sie zwar beantworten sollte, aber wegen der Trübung ihrer ursprünglichen Bedeutung – die nicht eindeutig war – nicht mehr beantworten kann.[101] Sie spiegelt überdies eine Topologie wider, die letzten Endes axiologisch-orientiert ist. Bevor ich meinen Begriff der Parodie erkläre, möchte ich daher den Forschungsbereich meiner Dissertation vorstellen.

Ihre erste Frage ist die der „Kontinuität" oder der „Diskontinuität" der Parodie angesichts der literarischen Entfaltung. Die Begriffe verdanke ich Hutcheon, die damit die Parodie-Theorie von Rose problematisiert: Die Betrachtung des parodistischen Textes als eine radikale Infragestellung der Tradition ist, was sie als „Diskontinuität" bezeichnet.[102] Diese Auffassung stützt sich auf die Literaturtheorie von Foucault. In der *Ordnung der Dinge* behauptet er, dass die Literatur ab dem 19. Jahrhundert eine zunehmende Unabhängigkeit innerhalb der Sprache und dem Vorstellungsdiskurs der Wissenschaft gewinnt.[103] Dieser Perspektive setzt Hutcheon eine Revalierung des formalistischen Paradigmas entgegen, die ich unter „Kontinuität" glossieren möchte. So vermutet die Forscherin: „I see parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance. It can, indeed, function as a conservative force in both retaining and mocking other aesthetic forms; but it is also capable of transformative power in creating new syntheses".[104]

Obwohl Foucault für die Analyse der sprachkritischen Parodie Morgensterns suggestive Anregungen bietet, scheint sein Konzept von Textualität in bestimmter Hinsicht problematisch. Ihm wirft Said vor, die Bedeutung der Kultur für die Produktion und das Verständnis der Texte vernachlässigt zu haben.[105] Er behauptet daher, die Literaturkritik soll sich mit der Beziehung zur Kultur auseinandersetzen. Als solche versteht er sowohl ein Milieu, als auch die prozesshafte Entfaltung einer Hegemonie, denn er meint:

---

[101] Max Vernet: *Situation de la parodie.* In: Groupar : *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie.* New York / Bern / Frankfurt am Main 1984, S. 35.
[102] Linda Hutcheon: *Authorized transgression: The Paradox of Parody* in: Groupar (Hrsg.):*Le singe à la porte.* New York / Bern / Frankfurt am Main 1984, S. 20.
[103] Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Aus dem Französischen von U. Köppen. Frankfurt am Main 2015, S. 366.
[104] Linda Hutcheon: *A theory of parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms.* London / New York 1985, S. 20.
[105] Edward Said: *The World, the Text and the Critic.* Harvard 1983/1984, S. 4.

> I shall use the word *culture* to suggest an environment, process, and hegemony in which individuals (in their private circumstances) and their works are embedded, as well as overseen at the top by a superstructure and at the base by a whole series of methodological attitudes.[106]

Die Relation der Kultur zum individuellen Leben ist doppeldeutig. Einerseits erweckt sie beim Einzelnen ein Gefühl der Zugehörigkeit, das sich um das Muster der Familie gestaltet: Die moderne Affiliation zu gesellschaftlichen oder kulturellen Organismen, wie zum Beispiel die Universitäten, beruft sich auf die vormoderne Filiation und zwar auf die Erzeugung des Kindes.[107] Andererseits operiert die Kultur durch Mechanismen der Ausdifferenzierung: Das Subjekt bestimmt seine Identität, indem er sich von dem Fremden unterscheidet - und übt durch diese Distanzierung auch Kritiken an der eigenen Kultur.

Im Allgemeinen lässt jedoch die Überladung durch die Kultur behaupten, dass kein Text dem kulturellen Kontext seiner Entstehung und seiner kritischen Interpretation entzogen werden darf.[108] Sogar die literaturkritischen Kommentare beziehen sich trotz ihrer Objektivität auf kulturelle Gelegenheiten: „The point is that texts have ways of existing that [...] are always enmeshed in circumstance, time, place and society – in short, they are in the world, and hence worldly", stellt Said fest.[109] Die unlösbare Relation des Textes zur Kultur entfaltet sich in drei Momenten. Der Text soll erstens auf die Situation seiner Aussage zurückgeführt werden.[110] Zweitens soll die Frage nach der Genealogie in Acht genommen werden: Der Leser interpretiert das Gebotene je nach dem Muster, auf das es sich impliziter Weise bezieht.[111] Zum Schluss drückt der Text die Machtposition seines Verfassers aus.[112]

Auch Morgenstern scheint die Verwobenheit des Textes mit der Kultur gespürt zu haben. Die analytischen Punkte der Analyse von Said entsprechen drei Grundmomenten seiner Poetik und seiner parodistischen Praxis.

Von der Bedeutung des Aussagekontextes für die Textinterpretation spricht zum einen schon die Bitte, die Gedichte sollten in Hinsicht auf ihre „Grundsituation" interpretiert werden (WB5, 105). Ein Interesse, das die Parodie aktualisiert: Durch

---

[106] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 8.
[107] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 19.
[108] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 34.
[109] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 35.
[110] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 39.
[111] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 40.
[112] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 40.

die Ironie lenkt sie die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Kontrast zwischen ursprünglichen und parodierten Kontext. Zum anderen intensiviert Morgenstern durch die Parodie die gesellschaftliche Ohnmacht der schöpferischen Natur im modernen Paradigma: Seiner Etymologie nach ist der Parodist ein Zwischenspieler des Epos, der aus der würdigen Bühne des Heldengedichts vertrieben wird.

Es ist aber vor allem die Relation des Textes zur „Genealogie", das eine interessante Anregung für die parodistische Praxis Morgensterns bietet: Die Parodie entblößt den abgeleiteten Charakter des Originals. Die Analyse der sprachkritischen Parodie *Der Fritzmauthner-Tag* zeigt, Morgenstern rezipiert die Nietzsche'sche Bedeutung der Genealogie als Kritik der Historie für seine parodistische Poetik: Sie lehnt die Idee eines Ursprung aus, die als autoritatives Kriterium für die Ordnung der Literaturgeschichte gelten sollte.

Die Nietzsche'sche „Genealogie" versteht Foucault als Gegenmoment zur Historie, weil sie sich der historischen, teleologischen Sehnsucht nach einem Ursprung entgegensetzt.[113] Als „Ursprung" legt die Historie einen metaphorischen Ort der Wahrheit dar, je nach dem Postulat, die wahre Erkenntnis würde mit dem „wirklich Geschehen" zusammenfallen.[114] Der Versuch, das Vergangene zu rekonstruieren ist aber nicht neutral: In der Historie sind moralische Werte und geschichtliche Machtverhältnissen im Spiel. Diese Opazität der Vergegenwärtigung, die sich ab Plato entfaltet, problematisiert die Parodie als eine anti-platonische Konfiguration der Historie: Sie setzt sich dem 'Thema der Historie als Wiedererkennen' entgegen, dadurch, dass sie die Subjektivität des historischen Sinnes übersteigert und zersetzt.[115]

In einer ähnlichen Weise problematisiert die Parodie bei Morgenstern das Auseinandersetzen der literarischen Texte mit der Tradition. Schon bei einem raschen Überblick auf die Entwürfe zu seiner Parodie-Sammlung bemerkt man, der parodistische Text versucht, seine parasitäre Position in der Literaturgeschichte auf den Kopf zu stellen. Mittels der Parodie stellt sich Morgenstern als der Erfinder von pretiösen Abschriften dar, die das Schicksal der Interpretation eines bekannten Autors entscheiden könnten: *Ein Gedicht aus den Anfängen des Rainer Maria Rilke*

[113] Michel Foucault: *Nietzsche, die Genealogie, die Geschichte*, deutsche Übersetzung von M. Bischoff. In: Hamacher, Werner: *Nietzsche aus Frankreich.* Berlin /Wien 2003, S. 168.
[114] Foucault: *Nietzsche, die Genealogie, die Geschichte*, S. 170.
[115] Foucault: *Nietzsche, die Genealogie, die Geschichte*, S. 186.

oder *Ein neuaufgefundenes Gedicht von Heine* sind in der Mappe zur Parodie-Entwürfen zu lesen (s. Anhang.).

Die Parodie stellt daher die vertraute Literaturgeschichte in Frage und lässt eine neue Ordnung der Literatur entstehen. Sie bezieht sich nicht auf die Texte, die in der Bibliothek stehen. (Die Bibliothek ist das Reich des pedanten Gelehrten). Vielmehr stützt sich die Parodie auf die Interpretation der Texte, die sich im Gedächtnis der Leser finden.[116]

Die Parodie aktualisiert in diesem Sinn die Polemik von Jauß, die Literaturtheorie habe die Rezeption und Wirkung der literarischen Werke vernachlässigt.[117] Nur eine rezeptionsorientierte Untersuchung der Literatur bringt aber die literarische Entfaltung in den Kontext der allgemeinen Prozesse der Geschichte.[118]

Die Kontextualisierung des Werks in Beziehung auf seine Rezeption vermittelt einen Überblick über die ästhetischen und historischen Aspekte der Literaturgeschichte.[119] Die ästhetischen Implikationen liegen darin, dass der Leser den literarischen Wert des Gebotenen im Vergleich zu schon Gelesenem beurteilt; die historischen Implikationen betreffen die Studie einer sich von Generation zu Generation entfaltenden Rezeptionsgeschichte.[120] Daher fordert Jauß die Gründung einer Literaturanalyse, die sich auf den Leser stützt: „Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierten Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht", konstatiert er.[121]

Was ich unter „Parodie" verstehe.

Meinen Parodiebegriff beziehe ich zuerst auf die Intertextualität-Theorie von Genette. Dank der Erklärung Parodie-Taxonomie in Beziehung zu ihren verwandten Formen bietet die Studie zu *Palimpseste* einen für meine Arbeit hilfreichen Anfangspunkt.

Den Forschungsbereich seiner Studie nennt Genette „Transtextualität": Es handelt sich um eine kritische Herausarbeitung der 1979 vorgeschlagenen Kategorie von

---

[116] Anthony Wall: *Les bases cachées de la lecture parodique.* In: Thompson, Clive / Pagès, Alain (Hrsg.): *Dire la parodie.* New York 1989, S. 100.
[117] Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt am Main 1970, S. 168.
[118] Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 168.
[119] Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 170.
[120] Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 170.
[121] Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 173.

„Architextualität“ und bezeichnet das, „was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“.[122] Die textuelle Transzendenz entfaltet sich in vier Typen, die je nach Abstraktion, Implikation und Globalität geordnet werden.[123]

Er nennt „Intertextualität“ die „Präsenz eines Textes in einem anderen Text“, wie es der Fall des Zitats ist.[124] Dieser Kategorie folgt das heterogene Ganze von diesen Praxen, die als „Paratextualität“ bezeichnet werden: Sie umfasst die „im allgemeinen weniger explizite und weniger enge Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen Werk gebildeten Ganzen mit dem unterhält, was man wohl seinen Paratext nennen muß“: Titel, Nachworte, Einleitungen gehören dazu.[125] Außerdem bezeichnet Genette als „Metatextualität“ die Beziehung eines Textes zu einem anderen, der sich mit ihm beschäftigt: Die literaturkritischen Kommentare sind dafür beispielhaft.[126] Es schließt dann diesen Katalog die „Architextualität: Der Architext ist die abstrakteste Form der Beziehung zu Texten, denn sie darf sogar unausgesprochen bleiben und kommt oft nur in der paratextuellen Anspielung auf die Gattung zum Ausdruck.[127]

Die „Hypertextualität“ definiert „jede Beziehung zwischen einem Text B’ („Hypertext“) und einem Text A („Hypotext“)“, wobei die Beziehung zwischen diesen Texten nicht die des Kommentars sein soll.[128] Hypotext ist bei Genette der Text, der von einem früheren Text mittels einer einfachen oder indirekten Transformation abgeleitet wird.[129] Der ersten Praxis entspricht die Parodie (Transformation), der zweiten das Pastiche (Nachahmung).

Genette polemisiert gegen die Unentschiedenheit der parodistischen Taxonomie und versucht eine Erklärung der „Wortsituation“ durch die Verwendung eines strukturalistischen und eines funktionales Kriteriums. Transformative Praxen sind nach ihm die Parodie und die Travestie: Sie unterscheiden sich in Hinsicht auf ihre Funktion, denn nur die stilistische Transformation der Travestie hat eine satirische Absicht.[130] Parodistisch ist dagegen eine „Bedeutungsänderung durch minimale

[122] Genette: *Palimpseste*, S. 9.
[123] Genette: *Palimpseste*, S.10.
[124] Genette: *Palimpseste*, S. 10.
[125] Genette: *Palimpseste*, S. 11.
[126] Genette: *Palimpseste*, S. 13.
[127] Genette: *Palimpseste*, S. 13.
[128] Genette: *Palimpseste*, S. 14f.
[129] Genette: *Palimpseste*, S. 18.
[130] Genette: *Palimpseste*, S. 43.

Transformation eines Textes".[131] Ihre Intention ist spielerisch, wie die des Pastiches, das aber strukturell als eine Nachahmung zu bezeichnen ist.[132]

Für meinen Parodie-Begriff ist die Unterscheidung zwischen Parodie und Pastiche von Interesse, denn diese Konzepte scheinen im Verständnis Morgensterns eng verwoben. Die Differenz zwischen diesen Praxen sei aber grundlegend. Anders als die Parodie, die einen Text verdreht, verdankt das Pastiche dem Original so wenig wie möglich: Vielmehr schöpft es aus dem Idiolekt des Autors ein Muster, das dann als Vorlage zu seinem Spiel wird.[133]

Diese Ausdifferenzierung problematisiere ich anhand einer 1989 veröffentlichen Studie von Golopenția-Eretescu im Kontext der Beziehung der Parodie zur literarischen Entfaltung.

Die Forscherin behauptet, die moderne Parodie habe im Vergleich zu ihrer antiken Form die Relation zum ideologischen Volksdiskurs und dem Ritus verloren und sei der literarischen Geschichte einverleibt worden.[134] Dort sei sie, gemeinsam mit dem Pastiche, als Kommunikationsformen zu verstehen, die miteinander verwoben seien: Der Parodist fängt als Pasticheur an.[135] Beide, so Riffaterre, seien emblematisch für die Übertragung der Textualität.[136] In dieser Hinsicht behauptet Golopenția-Eretescu, die Parodie sei mit dem Pastiche komplementär. Dieses zielt auf eine Expansion der Textualität, die dann vom Parodisten reduziert wird: „Le parodiant […] vise […] à soustraire la textualité que le parodié manifeste de l'ensemble des textualités créés par l'auteur du parodié. […] Il y a […] une expansion de la textualité prise en charge par le pastiche suivie, au deuxième temps, par une compression de la textualité réalisée par la parodie", schreibt sie.[137]

Die Relation der Parodie zur literarischen Tradition ergänze ich durch eine Abhandlung von Hutcheon, die 1984 die Bakhtin'sche Metapher des „Karnevals" für die moderne Parodie-Theorie herausarbeitet. Das Konzept des karnevalistischen Lachens, das Bakhtin in seiner Analyse der Komik des Mittelalters und der Renaissance prägt, stellt laut der Forscherin ein für die Parodie interessantes

---

[131] Genette: *Palimpseste*, S. 40.
[132] Genette: *Palimpseste*, S. 44.
[133] Genette: *Palimpseste*, S. 44.
[134] Sandra Golopentia-Eretescu: *Parodie, pastiche et textualité*. In: Groupar (Hrsg.):*Le singe à la porte*. New York / Bern / Frankfurt am Main 1984, S. 123.
[135] Golopentia-Eretescu: *Parodie, pastiche et textualité*, S. 124.
[136] Golopentia-Eretescu: *Parodie, pastiche et textualité*, S. 125.
[137] Golopentia-Eretescu: *Parodie, pastiche et textualité*, S. 125.

Paradoxon dar: eine erlaubte Verletzung der Norm.[138] Trotz seines regelwidrigen Charakters gehorcht der Karneval den Regeln der Gesellschaft, die seinen Platz und seine Zeit diszipliniert. So behauptet Hutcheon:

> Parody posits, as a prerequisite to its very existence, a certain aesthetic institutionalization which entails the acknowledgment of recognizable, stable form and conventions. [...] The parodic text is granted a special licence to transgress the limits of convention -- but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied -- that is, quite simply, within the confines dictated by recognisability.[139]

Als eine moderne Form des Karnevals nimmt die Parodie eine ambivalente Position gegenüber der literarischen Tradition ein: Entsprechend ihres doppeldeutigen Status einer erlaubten Verletzung der Norm, verhält sie sich ambivalent zu den autoritären Mustern der Vergangenheit. Sie gilt sowohl als „zentripetal", indem sie als ein Mittel zur Systematisierung und Normierung des Einflusses gilt. Und sie kann „zentripetal" wirken, dadurch, dass sie eine Alternative zur vertrauten Norm bietet, die zu ihr in Kontrast steht. „Parody is normative in its identification with the Other, but it is contesting in its Oedipal need to distinguish itself from the prior Other", glossiert Hutcheon.[140]

Wie die Analyse der Huysmans-Parodie am besten zeigt, kehrt die Metapher des Karnevals in der Parodie Morgensterns oft wieder. Im Allgemeinen versinnbildlicht der Narr als Nietzsche'sche Maske des Dichters die unlösbare Ambiguität der poetischen Berufung. Der Narr ist zwar kein Bürger der Gesellschaft mehr, er ist aber nicht frei: Er lebt am Hof der Sprache, die ihm eine sehr untreue Herrin ist. Der Dichter weiß, er besitzt nie ganz seine Muse, sondern muss sie mit der Tradition und der Nachkommenschaft teilen.

Die Parodie stellt die literarische Tradition auf den Kopf. 1989 schlägt wie erwähnt Wall vor, das parodistische Phänomenon auf dem Niveau der Rezeption im Kontext der Prämisse von Jauß und seiner Forderung zu einer Geschichte der Rezeption zu untersuchen.[141] Er behauptet, die Parodie gelange zu einer Infragestellung der sonst vertrauten Folge der Literaturtradition: Im Gedächtnis des Lesers und nicht in der Bibliothek wird der Text gespeichert - und darf dort verändert werden. Parodie und parodierter Hypotext werden für den Leser untrennbar sein, als würde

[138] Hutcheon: *Authorized transgression: The Paradox of Parody*, S. 15.
[139] Hutcheon: *Authorized transgression: The Paradox of Parody*, S. 15..
[140] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 76.
[141] Wall: *Les bases cachées de la lecture parodique*, S. 89.

die parodistische Lektüre eine Spur hinter sich lassen, die Wall als einen parodistischen „Leim“ nennt.[142]

Von der Zentralität des Lesers für die parodistische Praxis Morgensterns spricht der Briefentwurf an Jacobson. Seine Analyse berufe ich auf Hutcheon. In Polemik gegen die strukturalistische Auffassung erforscht sie die Beziehung der Parodie zur Kultur durch die Erweiterung ihres Forschungsbereichs zur Pragmatik.[143] Wobei die Aufmerksamkeit auf die intendierte Rezeption des parodistischen Textes eine Beschränkung des Intertextualität-Begriffs erfordert, den Hutcheon auf die Semiotik von Riffaterre stützt: Die semiotische Geschlossenheit, die er dem Text zuerkennt, sei in der Parodie am intensivsten zu bemerken, weil sie sich in Beziehung auf eine sehr begrenzte Intertextualität definiert.[144] Anhand dieser Interpretation behauptet Hutcheon, die Parodie verwende in Beziehung zum Leser eine ironische Strategie: Auf die Ironie würde denn sogar das Präfix „para“ hinweisen, das die Idee einer Wiederholung durch die Differenz ausdrücke.[145]

In diesem Kontext vermutet Hutcheon, die textuelle Strategie des parodistischen Textes sei ironisch. Diese Funktion der Ironie, die sie „Ethos“ nennt (die intendierte Rezeption eines literarischen Textes), beruft sich auf ihre etymologischen Ambivalenz: Der ironische Text drückt nicht nur eine Infragestellung, sondern auch eine Bewertung aus.[146] Diese letzte ist für die Rezeptionsdynamik von Interesse: Wie die Parodie fordert der ironische Text eine Antwort auf Seite des Lesers, die die textuelle Absicht zur Erfüllung bringt.[147] Die Positionierung der Parodie im pragmatischen Diskurs ermöglicht, die Frage nach ihrer komischen Bedeutung zu relativieren: Die Parodie darf nicht nur lächerlich, sondern auch ernst sein.

> Parody is not repetition that stresses sameness and stasis; it is not seen primarily as a stabilizing agent that can unify or emphasize […]. Nor, however, is parody simply a post-structuralist differential or relational kind of repetition that stresses only difference. Parody certainly can be disruptive and destabilizing […]. Yet parody, while often subversive, can also be conservative; in fact, parody is by nature, paradoxically an authorized transgression.[148]

---

[142] Wall: *Les bases cachées de la lecture parodique*, S. 89.
[143] Hutcheon: *A theory of parody*, S.100.
[144] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 25.
[145] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 32.
[146] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 53.
[147] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 53.
[148] Hutcheon: *A theory of parody*, S.101f.

Diese Funktionalisierung der Ironie als Textstrategie der Parodie birgt auch für die Analyse der Beziehung zur Tradition interessante Anregungen. So behauptet Morson, die Parodie bringe eine Aussage in Verruf, indem sie die Aufmerksamkeit des Lesers auf ihren diskreditierenden Kontext lenkt.[149] „That is, while the parodist's ironic quotation marks frame the linguistic form of the original utterance, they also direct attention to the *occasion* (more accurately, the parodist's version of the occasion) *of its uttering*", stellt er fest.[150] Wobei diese Kritik, die durch die Ironisierung geäußert wird, keine autoritative Auferlegung des Parodisten offenbart. Indem der Parodist einen Text wiederschreibt, eröffnet er neue Pfade zur Interpretation, die zur freien Verfügung des Lesers stehen: „In diesem Verfahren lässt die Parodie dem Rezipienten alle Freiheit, ihre Negation weniger ernst zu nehmen als der Parodist oder sie gleich als Zwischenschritt zu einer neuen Annäherung zu verwenden, der die Parodie dann nur das Terrain bereitet hat", behauptet Spies.[151]

Ein für die Parodie Morgensterns fruchtbares Terrain ist die der Literaturkritik. Von seiner Beziehung zu Nietzsche rezipiert er die Funktionalisierung der parodistischen Praxis als ein Mittel zur Umdunkelung der eigenen Texte: In der Parodie erkennt er eine poetologische Funktion. Sie systematisiert die sonst chaotische Überfülle von Notizen und Entwürfen und bietet den Eindruck einer starken Autorenschaft: Nicht umsonst vertraut Morgenstern das Kommentar seiner Galgenpoesie dem parodistischen Jeremias Müller an (s. Eine 'fröhliche Wissenschaft' der Parodie?).

Die Verwendung der literarischen Parodie als ein Mittel zur Analyse der Literaturproblematisiere ich durch den Beitrag von Agamben, *Die Parodie.*

Mithilfe der Parodieauffassung von Scaliger, der die Parodie als eine „umgekehrte Rhapsodie, die den Sinn ins Lächerliche überträgt, indem sie die Wörter verändert" bezeichnete, streift er zwei Schwerpunkte der Parodie-Studien: Die etymologische Obskurität der Parodie und ihre negative Kennzeichnung.[152] Sein Bezug auf die von

---

[149] Gary Saul Morson: *Parody, History and Metaparody.* In: Saul Morson, Gary / Emerson, Caryl (Hrsg.): *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges.* Illinois 1981, S. 71
[150] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 71.
[151] Bernhard Spies: *Was kann die Parodie? Überlegungen zu ihrem ästhetischen Potenzial.* In: Heister, Hans Werner / Spies, Bernhard (Hrsg.): *Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tarnung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert.* Berlin 2003, S. 446.
[152] Agamben: *Die Parodie*, S. 31.

Scaliger postulierte Entstehung der Parodie aus dem Heldenepos enthält eine zusätzliche Bedeutung.

Schon Genette bemerkt die Wechselseitige Beziehung der Parodie zur Rhapsodie: „Als Tochter der Rhapsodie wächst die Parodie immer schon in deren Mutterschoß heran, und die Rhapsodie, die sich ständig und wechselseitig von ihrem eigenen Sprößling ernährt, ist, [...] die Tochter ihrer Tochter", behauptet er mit einem Paradox.[153] Diese Wechselwirkung erwähnt Agamben, als er über eine Bedeutung der Parodie schreibt, die eine Loslösung des Gesanges vom Wort voraussetzt.[154] Bei der Rezitation der homerischen Gedichte sollten denn die Rhapsoden anfangen, misstönende Melodien einzuführen: Die Parodie als synkopierter „Bei"- und „Gegengesang" der Rhapsodie galt also als Verschärfung der musikalischen Rauheit der Rhapsodie selbst.[155] Außerdem steigert Agamben die rhetorische Funktion der Parodie, die Genette für die aufklärerische Parodie-Theorie betrachtet.[156] Der Anlass des Beitrags von Agamben ist die Analyse des Schimpfnamens des Vaters von Arturo im Roman *Arturos Insel:* „Dein Vater ist eine Parodie".[157] Die Entscheidung von Morante, „Parodie" mit großen Buchstaben zu schreiben, erklärt, dass es sich um eine Allegorie handelt. Die Beziehung wird dadurch bestärkt, die Parodie nun als eine „Form des Mysteriums" bezeichnet wird und mit der Kindheit anhand der „*puerilia ludicra*" der Initiierten der heidnischen Kulten verbunden wird.[158]

Ein interessantes Moment der Abhandlung von Agamben liegt in der Untersuchung der Beziehung der Parodie zur Fiktion als ein typisches Merkmal der Literatur: Wobei der parodistische Text den Gegensatz zur fiktionalen Welt bieten würde.[159] So behauptet Agamben:

> Denn die Parodie stellt nicht, wie die Fiktion, die Wirklichkeit ihres Gegenstandes in Zweifel - das ist im Gegenteil so unerträglich wirklich, daß es eben darum geht, ihn fernzuhalten. [...]. Wenn also die Fiktion das Wesen der Literatur definiert, dann steht die Parodie gewissermaßen auf der Schwelle zu dieser: beharrlich ausgespannt zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Wort und Ding.[160]

[153] Genette: *Palimpseste*, S. 28.
[154] Agamben: *Die Parodie*, S. 31.
[155] Agamben: *Die Parodie*, S. 33.
[156] Genette: *Palimpseste*, S. 28.
[157] Agamben: *Die Parodie*, S. 30.
[158] Agamben: *Die Parodie*, S. 34.
[159] Agamben: *Die Parodie*, S. 41.
[160] Agamben: *Die Parodie*, S. 41f.

Diese Unentschiedenheit gehört bei Morgenstern zum Problem des Humors. Als solches verstehe ich die Regressionsflucht aus der Wirklichkeit in die Phantasie.[161]Wobei Morgenstern die Fraglichkeit der humoristischen Komplexion spürt, die durch die Flucht aus der Welt eine Versöhnung mit der Realität versucht. So schreibt er:

> *Humor*
> Mit war Humor mein Lebtag schier - Problem.
> Ich frug mich: „Tränenlächeln - ist's auch nicht
> ein (letzten Ends) - germanisch Leibgericht,
> ein Rausch-Met, ein bilderb Trau-schau-nicht-wem?
> (WB2, 166).

Welche ist die Position der Parodie im Kontext des Humors? Die Frage lässt sich meines Erachtens durch das Konzept von „Selbstparodie" thematisieren, so wie es Cureau in seiner ausführlichen Konturierung der Galgenlyrik versteht. Eine selbstparodistische Neigung schreibt er dort den Galgenliedern zu, wenn sich Morgenstern 'unbewusst' karikiert.[162] Parodistisch sei in diesem Sinn eine Sprache, die keinen Inhalt mehr vermittelt und wo der Stil zur „Manier" wird. Diese Auffassung möchte ich problematisieren: Ist die Parodie denn wirklich unbewusst? Und wenn ja, wie lässt sich entscheiden, ob ein Galgenlied mehr oder wenig parodistisch ist? Oder drückt die Parodie vielmehr ein zu intensives Bewusstwerden der Widersprüchlichkeit des Dichters aus? Das heißt, dass sich Morgenstern parodiert, anders: Morgenstern erkennt, dass seine Inspiration von der rhythmischen Hypnose eines Ausdrucks abhängt, dass der Inhalt seiner Sprache - seine eigene Sprache ist, und zwar, dass das Gedicht keine Mimesis bieten darf. Soll daher die Galgenwelt als parodistisch bezeichnet werden? Das ist das Problem der Parodie bei Morgenstern. Sie setzt die Systematisierung aufs Spiel, durch die sein Werk endlich als eine Poetologie betrachtet werden darf.

Für die Poetologie Morgensterns bietet die Parodie-Auffassung von Agamben eine suggestive Anregung: Die Unentschiedenheit des Parodisten, der zwischen Fiktion und Realität schwebt, erweist sich von Bedeutung für die Beschreibung seiner Sprachkritik. In welcher Beziehung steht nach ihm die dichterische Sprache zur Welt? Von neulich behauptet Krüger, Morgenstern würde die Sprachphilosophie von Mauthner in die Richtung einer „Poetozentrik" überwinden, und zwar durch

[161] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 70.
[162] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 456.

eine von der Wirklichkeit entfernte Sprache.[163] Die „Poetozentrik" erinnert an die Parodie, so wie sie Agamben als heitere Alternative zur Ontologie beschreibt: „Wenn die Ontologie die mehr oder glückliche Beziehung zwischen Sprache und Welt ist, so drückt die Parodie als Paraontologie die Unmöglichkeit der Sprache aus, das Ding zu erreichen, wie auch die Unmöglichkeit des Dings, seinen Namen zu finden", schreibt Agamben.[164]

[163] Tobias Krüger: *Das poetozentrische Weltbild. Zur ontologischen Zweckentfremdung einer Eselsbrücke in Morgensterns „Der Mond"*. In: *Schau ins Blau. Eine Zeitschrift für Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Nr. 5, (2013), o. S.
[164] Agamben: *Die Parodie*, S. 43.

Aktueller Forschungsstand zur Parodie.

(1966-2014).

1966 untersucht **Liede** die gattungs-historische Entfaltung des Parodie-Konzeptes ab Aristoteles bis zum 20. Jahrhundert mit einer bestimmten Aufmerksamkeit für den deutschen Raum und einer ausführlichen Fülle der gebotenen Forschungsmaterialen. Eine systematische Einführung in die diachronische und synchronische Entfaltung des Parodiebegriffs bieten **1979** auch **Verweyen** und **Witting** anhand einer Übersicht der Rezeption- und Bewertungsgeschichte des antiken Wortbegriffs. Die parodistische Taxonomie systematisieren sie anhand des vom Juristen Schmieder geprägten Prinzips der „antithematischen Behandlung": Der Ausdruck, der im juristischen Kontext eingeführt wird, versteht die Parodie als eine „strikt gegen die Thematik der Vorlage gerichtete Adaptation".[165]

In der Abhandlung zur *Parodie als Bild der Rezeption und Produktion des Textes und als Vorbild der selbstkritischen „Archäologie" der Literatur der Moderne* vertieft **Rose 1980** anhand des Archäologie-Konzeptes von Foucault die formalistische Perspektivierung des parodistischen Textes in der Kulturentfaltung. Rose behauptet, die Parodie bestehe schon etymologisch aus einem satirisch-vernichtenden und einem ironisch-wiederherstellenden Fokus - wobei beide Praxen den Dynamiken der Literaturentwicklung entsprechen.[166] Als solche hat die Parodie einen metaliterarischen Wert, denn in ihr würde sich eine 'zweideutige, ja mehrdeutige Spiegelung der Produktion und Konsumption des Buches' finden.[167]

1981 bietet die Studie von **Freund** eine ausführliche Übersicht über die geschichtliche und terminologische Entfaltung der parodistischen Taxonomie. In ihr betont die Forscherin die sekundäre Gattungszugehörigkeit, denn sie reagiere auf 'Gattungen, Redeweisungen, Stile und ihrer Rezeption' – auch wenn sie eine eigene semantische und inhaltliche Intention vertritt. Je nach ihrer mehr oder wenig betont kritischen Fokussierung lassen sich 'seriöse' und 'triviale' Parodien unterscheiden. [168]

---

[165] Liede, A.: *Die Parodie*, S. 126.
[166] Margaret Rose: *Die Parodie als Bild der Rezeption und Produktion des Textes und als Vorbild der selbstkritischen "Archäologie" der Literatur der Moderne*. In: Rupp, Heinz / Roloff, Hans George (Hrsg.): Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses, Basel 1980. Bern u.a.- 6 (1980), S. 389.
[167] Rose: *Die Parodie als Bild der Rezeption und Produktion des Textes und als Vorbild der selbstkritischen "Archäologie" der Literatur der Moderne*, S. 389.
[168] Freund: *Die literarische Parodie*, S. 14.

1984 schlägt **Hutcheon** eine Perspektivierung der Bakhtin'schen Metapher des „Karnevals" im Rahmen der Moderne vor, denn sie behauptet, die karnevalistische Auffassung der Parodie rechtfertigt ihre doppeldeutige Beziehung zur Norm: Der Fastnacht ähnlich, versteht sie die Parodie als eine erlaubte Verletzung der Norm, die zeitlich und räumlich beschränkt wird. Ein Jahr später nimmt sie diese Überlegung in ihrer Studie zur modernen Parodie im Kontext der Überwindung des strukturalistischen Ansatzes in den Text auf. Ihre **1985** verfasste Studie zur Parodie-Theorie fokussiert auf den pragmatischen Aussagekontext der parodistischen Kommunikation. Durch den Begriff von „Ethos", unter dem sie die gewünschte Rezeption eines literarischen Textes versteht, theorisiert sie anhand der Semantik von Eco und Riffaterre die Zentralität der Ironie als textuelle Strategie der Parodie.[169]

Hutcheon trägt mit einer Studie zum Bakthin'schen Karneval der Sammlung *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges* bei, die **1989** von **Morson** und **Emerson** veröffentlicht wird. Zum selben Jahr bieten die von **Clive** und **Pagès** herausgegebene Beiträge zu *Dire la parodie* eine Übersicht über die methodologischen Tendenzen der Parodie-Debatte, die sich auf die Problematisierung der pragmatischen Perspektive des parodistischen Textes und die Studie zur Beziehung der Parodie zur verwandten Form der Travestie und der Satire fokussieren.

Eine Übersicht über die Parodie-Debatte bietet **Müller 1994**, die anhand der Systematisierung der Fragen der Forschung auf eine Erklärung ihrer Taxonomie abzielt. Dazu dient die Erklärung der parodistischen Gattungszugehörigkeit und die darauffolgende Bestimmung ihrer gattungstypischen Merkmale. Diese Operation erfolgt zuerst durch die Erforschung der diachronischen und synchronischen Struktur des Parodierten (ibid., 56) und die Analyse ihrer Pragmatik.[170] Dann untersucht Müller die semantische, inhaltliche und syntaktische Markierungen der Vorlage: Diese letzten seien von zentraler Bedeutung für die Parodie, die durch die „Imitation" und „Variation" der formalen Struktur der Vorlage entsteht.[171] Außerdem setzt sich Müller mit der komischen Intention der Parodie auseinander. Im Grundkern des Komischen sieht sie den Form-Inhalt-Kontrast, dessen Pragmatik ein Kommunikationsmodell erforscht, das

[169] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 55.
[170] Müller: *Komische Intertextualität*, S. 67.
[171] Müller: *Komische Intertextualität*, S. 118.

eine 'Grammatik' der parodistischen Verfahren begründet.[172] Die parodistische Komik sei, so die zusammenschließenden Bemerkungen, sowohl intertextuell als auch nicht intertextuell - wobei nur die erste, die die Relation der Parodie zur Vorlage definiert, gattungsförderlich ist.[173]

Eine anthologische Überlegung und eine hilfreiche Kontextualisierung der häufigsten Forschungsfragen der Parodie-Debatte bis zur Intertextualität-Theorie von Genette schreibt **Sangsue 1994**, der dann in Hinsicht auf das pragmatische Niveau eine parodistische Poetik konturiert. Was den neusten Forschungsstand betrifft, lassen sich drei Tendenzen hervorheben. Erstens setzt die Parodie-Debatte die post-strukturalistische Perspektive von Genette fort, wie die **2006** veröffentliche Anthologie *Poétiques de la parodie*. Zweitens lassen sich **2006**, durch die Arbeit von **Rose,** intermediale Perspektiven auf die Parodie eröffnen, die sonst von der modernen Forschung vernachlässigt wurden. Zum Schluss fokussiert sich die Debatte auf die pragmatische Dimension des parodistischen Textes, wie im Fall von **Machado**, die sich **2014** mit der Analyse der diskursiven Eigenschaften der Parodie auseinandersetzt.

[172] Müller: *Komische Intertextualität*, S. 213.
[173] Müller: *Komische Intertextualität*, S. 224.

Friedrich Torberg.
Der Sinn.

Der SINN hielt trüb auf einem Ast
am Baume der Erkenntnis Rast
und sprach zu sich an sich: „Ich bin
als Sinn für mich ganz ohne Sinn.

Je mehr, noch mehr. Mein Ich verwest,
wenn man es nicht von mir erlöst,
und mich zum DOPPELSINN gesteigert,
sich mich zu kommentieren weigert!“

So sprach der SINN und ließ sich schlapp
auf einem tiefern Ast hinab
wo er (wer staunt da?) (qu. e.d.)
mit rauher Hand das Negligé
des NEBENSINNS vom Nebenast
an sich reißt, packt, ergreift, erfaßt
und jenen, welcher, jäh entkleidet,
an Schüttelfrost und Fieber leidet,
nur hämisch einen SCHWACHSINN heißt.

Die Wissenschaft fand dieses dreist,
und: „Tief bist du gesunken!“ rief
man rings in Land. „Entsetzlich tief!“

Der solcherart zum TIEFEN SINN
gestempelte verfing sich in
sich selbst, geriet nun immer tiefer,
und kam, bis wo das Ungeziefer,
des uns als „Skepsis“ mißbehagt,
am Baume der Erkenntnis nagt.
Hier, an der Wurzel erst, ward er
vom Korff quadriert und muß nunmehr
in vielen Morgenstern-Gedichten
als UNSINN harter Dienst verrichten.

Friedrich Torberg, *Der Sinn* in: *PPP. Pamphlete, Parodien, Post-Scripta.* München, Wien 1964, S. 211ff.

Eine Parodie auf Morgenstern.

Analyse eines Gedichts von Torberg.

Das Gedicht *Der Sinn* stellt Torberg als eine Morgenstern-Parodie dar, die mit der Morgenstern-Kopie *Begegnung* zum Distichon *Kopie und Parodie. Eine Unterscheidung, demonstriert am Beispiel Christian Morgensterns* gehört.[174]

In der Einleitung zu den Gedichten beruft sich Torberg auf Neumann, der die Parodie als „eine Form der polemischen Kritik, die die Schwäche des Gegners in formaler, stofflicher, gesinnungsmäßiger Hinsicht mittelbar darstellend übersteigert und so manifest macht".[175] Diese textuelle Strategie erfolgt durch Übersteigerung der Vorlage und wird als eine „Karikatur mit den Mitteln des Karikierten" glossiert.[176]

Obwohl Torberg zu Neumann im Allgemeinen zustimmt, teilt er die These nicht, man könnte der parodistischen Praxis einer oberen und unteren Grenze ziehen, die bzw. den Werken der Klassiker und den der Dilettanten entsprechen. Diese Auffassung hält für ausgeschlossen die Möglichkeit, einen Parodisten zu parodieren. Daher behauptet er:

> Robert Neumann war es [...], mit dem ich vor langen, langen Jahren [...] die grundwichtige Frage diskutierte, ob man Christian Morgenstern parodieren könne oder nicht. Neumann, damals noch um vieles älter als ich [...], behauptete autoritativ: nein, Morgenstern sei nicht parodierbar, denn seine Grotesken enthielten schon so viel parodistische Elemente, daß ihre Übersteigerung und Verzerrung sich nicht mehr gegen den Parodierten kehren würde, sondern gegen den Parodisten; und man könne Morgenstern bestenfalls nachahmen, aber nie parodieren. Ich widersprach aus purer Gewohnheit, ohne recht zu wissen, wo es hingeraten sollte. Nun: der Widerspruch geriet zur Widerlegung, und Robert Neumann war fair genug, sie als solche anzuerkennen.[177]

Zwar halten Verweyen und Witting die Ablehnung dieses Aspektes der Parodie-Theorie von Neumann als inkonsequent.[178] Torberg schreibt aber eine Morgenstern-Parodie, um dem Veto von Neumann zu widersprechen: Er fürchtet sich vor dem väterlichen Machtwort des bekannten Literaturkritikers und versucht, es zu verneinen.

---

[174] Friedrich Torberg: *Kopie und Parodie. Eine Unterscheidung, demonstriert am Beispiel Christian Morgensterns* in: *PPP. Pamphlete, Parodien, Post Scripta.* München / Wien 1964, S. 211ff.
[175] Robert Neumann: *Zur Ästhetik der Parodie.* In: Stadler, Franz (Hrsg.): *Mit eigener Feder: Aufsätze, Briefe, Nachlassmaterialien.* Innsbruck: 2013, S. 86.
[176] Zit. In: Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 128.
[177] Torberg: *Kopie und Parodie*, S. 211ff.
[178] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 128.

Den *Sinn* analysiere ich als letzten Absatz meiner Einleitung zur Parodie. Indem Torberg sein Gedicht als eine „Demonstration" etikettiert, schreibt er ihm eine metatextuelle Bedeutung zu: Der Text lässt sich metaphorischer Weise als eine Glosse zur Parodie-Debatte verstehen. In diesem Kontext hält sich Torberg bei der Frage nach dem Einfluss auf, die er anhand der Melancholie problematisiert - ein Konzept, das zu einer Vertiefung der Relation der Parodie zur Ironie hilft, die ich im Kommentar zum Briefentwurf an Jacobson untersuche (s. Die Parodie lesen: die Ironie.).

Die Melancholie des Parodisten hat mit dem (behaupteten und wohl fingierten) Verlust des Ursprunges zu tun, den Torberg durch die Anspielung auf die Genese inszeniert. Bedenkt man, dass Gilles Deleuze die Ironie als eine Kunst des Ursprungs beschrieb, so allegorisiert *Der Sinn* eben die Ironie als metaphorische Wurzel zur Parodie.

Außerdem gilt wohl diese rasche Konturierung des *Sinns* als Bannung des Unheils: So wie Crăciun den *Fall* von Jeremias Müller als Mahnung für die Literaturkritiker erwähnte, die sich mit der Galgenpoesie beschäftigen wollen,[179] so möchte ich den (buchstäblichen) *Fall* des „SINNS" aus dem Erkenntnisbaum als Mahnung für die Literaturkritiker erwähnen, die sich mit der Parodie beschäftigen. Die Morgenstern-Parodie Torbergs ist eine Provokation gegen eine zu autoritative Wissenschaft, die für sich die Hauptrolle „Gott" spielen möchte - und als (wohl unbedeutender) „NEBENSINN" entblößt wird.

Der Sinn der Parodie.

Seinen Text bezeichnet Torberg als eine „Demonstration", die nach der Darlegung einer Differenz der „Parodie" zur „Kopie" strebt. Dieses Verfahren, bei dem sich ein Gedicht als die musterhafte Veranschaulichung einer Taxonomie vorstellt, nennt Müller als zentral für die Bestimmung der gattungstypischen Merkmale der Parodie, die sie anhand eines Kreis-Peripherie-Modells organisiert.[180] Welche Eigenschaften sind aber für dieses Muster prototypisch?

Bedenkt man, dass Torberg an den „Trübsinn" des „SINNS" hindeutet, so lässt sich behaupten, er betrachte die Melancholie als ein Kennzeichen der Parodie.

[179] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 293.
[180] Müller: *Komische Intertextualität*, S. 46.

Die melancholische Komplexion untersuche ich anhand der Analyse von Agamben, der sie als Teil seiner Theorie der Literatur als „Phantasma“ interpretiert. Das Konzept beschreibt ein Regressionsphänomenon der Libido, das die Wirklichkeit zugunsten einer Phantasie verleugnet, die sonst unrealisierbare Wünsche befriedigt. Diese Tendenz charakterisiert, so Agamben, die Melancholie.

Den Schmerz des Melancholikers verursacht nicht der Verlust eines geliebten Objektes: Vielmehr fingiert der Melancholiker, ein Objekt verloren zu haben, das er aber nie besaß. „Indem die Melancholie ihr Objekt in dunklen Trauerflor hüllt, verleiht sie ihm die phantasmagorische Realität des Verlorenen; insofern sie aber die Trauer um ein nicht aneigenbares Objekt ist, eröffnet ihre Strategie einen Raum für die Existenz des Irrealen“, behauptet Agamben.[181] Der Melancholiker besitzt das Objekt nur durch die Phantasie.

Dass die Melancholie für die Parodie interessante Anregungen bieten kann, davon zeugt schon eine Abhandlung von Grivel, der die parodistische Beziehung zur Vorlage durch die „Begierde“ konturiert.[182] Der Begriff legt interessanter Weise den Schwerpunkt der Interpretation von Agamben vor, der die Melancholie auf ihren Eros zurückführt: Nach der patristischen Literatur bestehe die melancholische Perversion darin, dass sie das besitzen will, was nur als Kontemplationsobjekt zu begreifen ist.[183] In einem ähnlichen Sinn behauptet Grivel, der Parodist wolle sich die Identität des Anderen aneignen, um sich an seiner Schwäche zu rächen: „la parodie est le jeu du moins fort (revanche des benjamins)“ schreibt er.[184]

Diese Problematik vertiefe ich in der Analyse des parodistischen Gedichts *Aus Lametta vom Christbaum der siebenten Erleuchtung* (s. Anemone Morgensternianum.). Interessant ist es nun, dass Torberg die Bedeutung der Melancholie für die Parodie in zweier Hinsicht glossiert.

Zum einen versinnbildlicht der Angriff des „SINNS“ gegen den „NEBENSINN“ den Versuch des Parodisten, die Identität des Fremden zu stehlen. Die Entblößung des „NEBENSINNES“ beruft sich auf einen Topos der Poetik Morgensterns, der das Kleid als eine Metapher für die Weltanschauung verwendet, wie schon das

---

[181] Giorgio Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*. Zürich 2012, S. 45.
[182] Charles Grivel: *Le retournement parodique des discours à leurres constants*. In: Thompson, Clive und Pagès, Alain (Hrsg.): *Dire la parodie*. New York 1989, S. 9.
[183] Agamben: *Stanzen*, S. 35.
[184] Grivel: *Le retournement parodique des discours à leurres constants*, S. 11.

„Weltanschauungshemd“ eines humoristischen Gedichts beweist (WB3, 196).[185] Daher gilt die Parodie als ein Diebstahl: Als „grand dérobeur“ und „cannibale d'identité“ bezeichnet Grivel den Parodisten.[186]

Zum anderen betont Torberg die Sündhaftigkeit des „SINNS“. So wie der Melancholiker in die Versuchung kommt, ein sonst verbotenes Objekt zu begehren, so allegorisiert nach Agamben die Parodie die Erbsünde. Der Etymologie des Wortes nach, deutet die Parodie auf etwas hin, das keinen rechtmäßigen Platz hat: Wie der Mensch nach dem Vertreibung aus dem Garten Eden, hat die Parodie kein „*situs*“.[187]

Auf diese Isolation der Parodie aus dem „Garten Eden“ der Literatur deutet auch Torberg ihn, indem er den „SINN“ von der Gesellschaft vertreiben lässt. Nicht zufällig ähnelt der „SINN“ einem modernen Kain. Wie dieser, der seinen Bruder aus Neid erschlug, weil Gott dessen Opfer vorzog, so wird der „NEBENSINN“ aus Neid angegriffen, weil die Muse ihn vorgezogen hat. (Auf die Ablehnung des Opfers, das Kain Gott darbrachte, deutet die Darstellung der Skepsis als ein „Ungeziefer“. Das Wort wird aus der Hauptbedeutung von „Opfertier“ durch das verneinende Präfix „un“ abgeleitet und bezeichnet das, was zum Opfer nicht geeignet ist.).

Der „SINN“ ‘versündigt’ sich überdies an Gott. Wie solch eine Sünde zu verstehen ist, erklärt die Tatsache, dass Torberg den biblischen Erkenntnisbaum in sein Gedicht verpflanzt. Der Baum stand nach der Bibel in der Mitte des Paradieses: Seine Früchte wurden den ersten Menschen verboten, die aber den Gottesbefehl verletzten und daher aus dem Eden vertrieben wurden. In Anspielung auf den biblischen Erkenntnisbaum gestaltet der *Sinn* die Parodie als eine Erbsünde. Sie besteht darin, dass der Dichter danach strebt, die Begrenztheit seiner Autorenschaft zu überwinden. Parodistisch ist jedoch in diesem Sinn jede Autorenschaft, weil kein Dichter kann gegen die vollkommene Autorenschaft Gottes aufkommen: „Unsere ‘poietische’ Kraft richtet sich auf etwas und leistet etwas, indem sie sich zugleich auf

[185] S. ferner in: Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 667.
[186] Grivel: *Le retournement parodique des discours à leurres constants*, S. 11.
[187] Agamben: *Die Parodie*, S. 43.

etwas anders nicht richten kann und etwas anders nicht zu leisten vermag" vermutet Braungart.[188]

Was die Parodie nicht leisten kann, ist, das „Ding an sich" zu erreichen: Das anfängliche Geständnis des „SINNS", er würde sich aus seinem Homonymen unterscheiden, thematisiert die Frage nach der Tauglichkeit der Sprache für die Welterkenntnis.

Dass der *Sinn* ein solches Rätsel ausdrückt, zeigt schon seine Inszenierung: Die Parodie liegt am Fuße des biblischen Erkenntnisbaums, wohin sie wegen der Sprachskepsis fiel. Diese Entfernung der Parodie aus der Realität bestätigt Müller, indem sie bemerkt, der Parodist sei der Prototyp des Autors, „der von den Gesetzten seines Metiers dazu gezwungen wird, Farbe zu bekennen und Stellung zu beziehen im Textuniversum der Tradition": Wobei das textuelle Universum wohl die Wahrheit ersetzt hat.[189]

Was für ein Paradies hat aber den Parodisten des Gedichts von Torberg verlassen? Und was für ein Gott verletzt?

Der Sinn der Literaturkritik.

Den *Sinn* interpretiere ich als eine „Provokation" gegen die Literaturkritik. Im römischen Recht bezeichnet das Wort die Möglichkeit für den römischen Bürger, der zum Tod oder zur Prügelstrafe verurteilt wurde, sich an die Volksversammlung zu wenden.

Die Provokation gestaltet sich als ein dialogischer Prozess, während dessen eine verkündete Verurteilung vor einem Publikum weiterdiskutiert wurde, mit der Hoffnung, zu einer Reaktion zu gelangen, die das Festgelegte widerruft.[190] Meiner These nach zielt der *Sinn* auf eine Umgestaltung des ausgesprochenen Verdiktes der Literaturkritik ab, nach der die Parodie nicht weiterparodiert werden kann. Torberg stellt dieses Veto in Frage, indem er seine Operation als „Demonstration" vorstellt. Was durch die Parodie demonstriert worden ist, wie die Literaturkritik ihre Taxonomie baut.

---

[188] Wolfgang Braungart: *Priester und Prophet. Literarische Autorschaft in der Moderne. Am Beispiel Stefan Georges.* In: Meier, Christel (Hrsg.): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung.* Berlin 2014, S. 336.
[189] Müller: *Komische Intertextualität*, S. 79.
[190] Adolf Berger: *Encyclopedic dictionary of Roman Law.* 1953, S. 660.

Die literaturwissenschaftlichen Methoden würden sich, so Torberg, auf die Reduktion beziehen. Emblematisch für einen gewissen Hang zur Vereinfachung sei die Tendenz, die Schriftsteller durch Rubriken auf einen gemeinsamen Nenner bringen zu wollen. Darüber eben beklagt sich Morgenstern, nach dem das einzige Interesse der gelehrten Literaten darin bestehe, Neues so sauber wie möglich „einzurubrizieren" (WB5, 102). Torberg allegorisiert dieses Verfahren durch die Sorgfältigkeit, mit der er die „Wurzel" der Morgenstern'schen Poetik am Ende des Gedichts zieht. Das Wort deutet auf den „Ursprung" als textuelles Prinzip hin, auf das die Galgenpoesie zurückzuführen sei: der „UNSINN".

Die Anspielung auf den „UNSINN" aktualisiert ein wichtiges Thema der Morgenstern-Forschung, .

In *Dichtung als Spiel* analysiert Liede als dichterischer Unsinn eine Umwertung der normalen Sprachsemantik, die zur hermeneutischen Dunkelheit führt.[191] Die Poesie des Unsinns verbindet er mit dem Freud'schen Komischen: Beide würde ein gewisser Regressionstrieb und eine Lust zum kindlichen Spiel charakterisieren.[192] Die Freiheit der Unsinnspoesie grenzt aber zur Sprachskepsis: Der Unsinn lehrt, die erkenntnistheoretische Fähigkeit der Sprache in Frage zu stellen. Ein sprachskeptischer Unsinn charakterisiert eben nach Liede die Galgenpoesie Morgensterns. Sie verteilt er in drei „Schicken", die dem Entstehungsdatum der Gedichte entsprechen sollten, und unterscheidet dadurch zwei Arten von Unsinn: Entweder hat er mit der privaten Dimension des *Galgenbundes* zu tun, oder er zählt zur deutschen Tradition des „Spiels mit der Bildung".[193] Sie prägt nach Liede die Parodie-Auffassung Morgensterns, die er als „ein Seitentrieb des biedermeierlichen Spiels mit der Bildung" interpretiert.[194]

Cureau bemerkt, dass der „Unsinn" schon zur Lebenszeit Morgensterns als Schlüssel zu seiner Poetik galt und problematisiert die Gültigkeit dieser Interpretation in zweier Hinsicht.[195] Sie vernachlässigt erstens die Intention des Dichters, der die Etikette von Unsinn ablehnte, und lässt die Verständnis der

[191] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 7.
[192] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 15.
[193] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 284.
[194] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 304.
[195] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 331.

„Grundsituation“ außer Acht, und zwar die Bestimmung des biographischen und spekulativen Anlasses, der als Entstehungsmoment der Dichtung gilt.[196]

Auf diese „Grundsituation“ des Humors Morgensterns scheint sich Torberg zu berufen, als wolle er das Verdikt der Literaturwissenschaft, die Galgenpoesie sei vom Anfang an parodistisch, durch die Analyse ihres Ursprungs problematisieren. Daher versucht er, die Genese der Morgenstern'schen Dichtung zu bestimmen.

Die Klage des „SINNS“, er habe „für sich“ gar keinen Sinn, bestätigt die These Neumanns, die *Galgenlieder* seien schon parodistisch. Das Verständnis einer Parodie setzt eine intertextuelle Lektüre voraus, die den Sinn des Textes in Relation zu einem vorhergehenden Text bestimmt: Keine Parodie hat an sich einen Sinn. Die kennzeichnende Ambivalenz des parodistischen Wortes soll dem Leser bewusst werden, oder er wird sie unbeachtet weiter ‘steigern’: verdoppeln. Allegorisiert Torberg durch den „SINN“ die Poetik Morgensterns als eine Parodie, so bezeichnet er ihre Übersteigerung als „DOPPELSINN“. Er versinnbildlicht eine Parodie auf die zweite Potenz: die Parodie einer Parodie. Davor warnt Torberg: Eine Parodie weiter parodieren führt denn, so Neumann, auf eine Parodie des - Parodisten.[197] Daher spricht der „SINN“:

> [...]. Mein Ich verwest,
> wenn man es nicht von mir erlöst,
> und mich zum DOPPELSINN gesteigert,
> sich mich zu kommentieren weigert![198]

Die „Verwesung“ gilt als Antonym von der „Erlösung“. Sie bezeichnet einen Prozess, im Laufe dessen sich ein abgeleiteter Text von seiner ursprünglichen Vorlage befreiet. Diese metaphorische Errettung soll jedoch die Spur nicht ganz verwischen, die zum Parodierten wieder führen: Der Leser soll den Pfad zu der Vorlage wiederfinden können. Die „Erlösung“ definiert in diesem Sinn die Fähigkeit des Parodisten, sich im Gleichgewicht zwischen zwei Texten zu halten.

Auf dieses Talent beruft sich Torberg, als er die Parodie der Parodie (der „DOPPELSINN“) mit dem Kommentar verbindet. Es aktualisiert eine etymologische Bedeutung der Parodie, deren Präfix eine Dichtung bezeichnet kann, die sich „neben“ der Vorlage spielt. Diese Konnotation prägt die Theorie von

---

[196] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 746.
[197] Torberg, F: *PPP.*, S. 89
[198] Torberg, F: *PPP.*, S. 211.

Scaliger, der die Parodie als ein „Zwischenspiel der Rhapsodie“ definiert[199] und wird für die moderne Parodie von Golopenția-Eretescu aktualisiert.[200]

Die Darstellung der parodistischen Kommunikation als das Zwischenspiel zu einem Diskurs, aus dem der Parodist sonst ausgeschlossen geblieben wäre, hilft zur Verständnis der provokativen Kraft der Parodie Torbergs. Die Provokation bietet einem Publikum die Möglichkeit, bei einem Urteil mitreden zu können, das es normalerweise nicht beeinflussen könnte. Um den Urteil der Literaturkritiker auf den Kopf zu stellen, bezieht sich Torberg auf Korf: Er versinnbildlicht mit seinem Kumpanen Palmström eine Phantasie, die sich der Plumpheit der Wissenschaft entgegensetzt. Sie offenbart für Morgenstern eine anonyme Autorität, die nur für die Eingeweihten verständlich ist. Dass sie eine religiöse Aura besitzt, konstatiert noch 1893 eine zierliche Travestie: Die moderne Schwärmerei für die Wissenschaft wird ins ferne Land der „Mandarinen“ transponiert, wo sie als ein götzendienerisches Idol verehrt wird (WB2, 359). In einem ähnlichen Sinn lässt Torberg die Wissenschaft als eine rachgierige Gottheit erscheinen. Wie die Erinnyen, die nach der griechischen Mythologie den Verbrecher verfolgten, dringt die Wissenschaft den „SINN“, der ihr Gesetzt verletzte: Du sollst die Parodie nicht parodieren. Warum aber eigentlich nicht?

Ich habe früher betont, dass Torberg die Parodie als einen Kommentar darstellt. Interessant ist es nun zu bemerken, dass solch eine argumentative Form typisch für die Literaturkritik ist. Über ihre Tendenz, die Texte durch Randbemerkungen zu versehen, beklagt sich Morgenstern:

> VOR ALLEM sind die Klassiker
> mit Anmerkungen zu versehn
> und Zahlen an den Seiten*,
> dann wirst du sie erst verstehen.
> Doch daß sie sich ganz erschließen,
> so helfe dir ferner fort
> ein fachmännisch-gründlich Vor-, Bei-, Zu-, Mittel-**
> und Hinterwort ***
> [...]
>
> *gemeint sind die Zeilenzahlen, ein für jede ersprießliche Lektüre unschätzbares Hilfsmittel
> **Vielleicht Vermittel-?
> ***Hinterwort (Nachwort)
> (WB2, 401).

[199] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 10.
[200] Golopenția-Eretescu: *La parodie et la feinte*, S. 48.

Das Gedicht verspottet die Hochmut der Literaturkritiker, die ihre (banalen) Anmerkungen als einen unvermeidlicher Schlüssel zu schon vollkommenen Texten versteht. In seinen Anmerkungen zu den Anmerkungen enthüllt er die Literaturwissenschaft als eine parasitäre Form des Schreibens, die die Lektüre zerstreut und die Pfade zum Verstehen von Texten verwirrt.

Als eine sekundäre Praxis des Schreibens stellt auch Torberg die Wissenschaft dar, die mit der Parodie daher eng verwandt scheint - so verwandt, dass sie als Brüder erscheinen: Der Angriff des „SINNS" (das parodistische Wort) gegen den „NEBENSINN" erregt die Empörung der Wissenschaft, die in diesen letzten ihren beliebtesten Sohn erkennt: das literaturkritische Kommentar.

Die Parodie. Eine Kritik.

Der Sinn demonstriert die Gültigkeit der Grundargumentation der Parodie-Theorie von Neumann: Die Parodie ist auch für Torberg „eine Form der polemischen Kritik".[201] Was durch das Gedicht präzisiert wird, ist, warum die Parodie einer solchen Funktion zugeschrieben werden darf: Sie ist mit der (Literatur-)Kritik eng verwandt. Der Parodist und der Literaturkritiker schaffen, indem sie sich auf einen fremden Text berufen. Diese Charakteristik der literaturwissenschaftlichen Analyse, die Genette als *Bricolage* bezeichnet, bemerkt Morgenstern 1907. So widerspricht er der These, der Kritiker sei als 'ein Schaffender im Sinne eines Schöpfers' zu verstehen:

> Der liebe Gott wird dann schon einmal zu ihm sagen: „Schaffe eine Maus." - „O Nein," wird der Kritiker antworten, „so ist nicht die Gabe meines Schaffens. Gib mir ein Nashorn oder ein Känguruh, so will ich dir sagen, was ich daran falsch und was ich daran richtig finde, und auch sonst werde ich noch manches zum Thema sagen, was vielleicht interessanter als das ganze Känguruh oder das ganze Nashorn."- „Ja, ja," wird der liebe Gott sagen, „das mag wohl sein, aber wenn ich so klug gewesen wäre wie du - was hätte ich dann wohl anfangen sollen? Wie hätte ich die Welt wohl aus mir heraussetzten sollen, wenn ich etwas bereits Herausgesetztes hätte vorfinden müssen, um mich an ihm herauszusetzten? (WB5, 141).

Das Anfangen-Können ist nach Morgenstern das Kennzeichen des wahren Schöpfungsaktes: Die schöpferische Natur muss etwas Neues schaffen können, selbst wenn sich die Quelle seiner poetischen Inspiration ausdörrt.[202] Im Gegensatz dazu, würde die literaturkritische Arbeit bald in der Entfaltung eines „Themas",

[201] Neumann: *Zur Ästhetik der Parodie*, S. 86.

[202] Cureau hat diese Fähigkeit Morgensterns als „*anadyoménisme*" bezeichnet: „Anadyomène est faite d'une substance ténue, presque immatérielle. Elle répresente le miracle d'une génération à partir d'un fluide si léger qu'il est presque inexistant. Nous utilisons ce symbole pour créer le concept d'anadyoménisme, et, par-là, nous entendons la création de l'œuvre à partir de rien ou de presque rien" (1986, 438).

bald in der Bearbeitung eines schon „herausgesetzten“ Sprachmaterials bestehen (ebd.) - wobei diese Auffassung interessanter Weise der Behauptung von Genette ähnelt: „ce qui était signe chez l'écrivain (l'œuvre) devient sens chez le critique (puisque l'objet de son discours critique [...] cette inversion perpétuelle du signe et du sens indique bien la fonction double du travail critique, qui est de faire du sens avec l'œuvre des autres, mais aussi de faire son œuvre avec ce sens“.[203]

Es überrascht, dass diese textuelle Strategie Weise der Parodie-Definition von Rose ähnelt, die als „parodistisch“ die komische Umfunktionierung eines schon verbrauchten hervorgebrauchten Materials versteht.[204] Zwar könnte man meinen, die Literaturkritik wolle nicht als komisch erscheinen; nichts ist aber (wenn auch unwillig) komischer, als die Eitelkeit des Literaturkritikers, der sich als Schöpfer nennt - und als Dieb entblößt wird. Diese Entblößung erfolgt durch die Ironie.

Die Ironie, die für die Morgenstern'sche Parodie eine bedeutende Rolle spielt, versteht Gilles Deleuze als ein Prinzip, das die vertraute „Ordnung des Gesetzes“ als abgeleitet erscheinen lässt.[205] Ironisch ist daher eine „Kunst der Prinzipien“, die die 'Grundsätze hinaufsteigt', um sie zu 'Fall zu bringen'.[206] So demonstriert die Morgenstern-Parodie die Theorie Neumanns, um ihr Prinzip als parodistisch erscheinen zu lassen: Die Literaturkritik ist, so wie die Parodie, eine parasitäre Form der Sprache.

Sogar die Hauptgestalt der Morgenstern-Parodie scheint Torberg so benannt zu haben, um eine literaturkritische Debatte über seinen Text zum faselnden Stottern zu verurteilen. (Wer könnte sich trauen, über den Sinn des *Sinns* zu sprechen?). Diese heitere Provokation gegen die Autorität der Literaturwissenschaft evoziert die Morgenstern'sche Bitte eines *Rezensenten an den Dichter*, die so lautete:

> Der Dichter soll, was sein, betreiben,
> nichts andres wünscht sein Rezensent;
> und zwar, was er sein sein benennt,
> soll, meint er, sein sein sein und bleiben
> (WB2, 448).

En garde, also! Und Amen.

---

[203] Gérard Genette: *Figures I*. Paris 1966, S. 148
[204] Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, S. 52
[205] Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von J. Vogel. München 1992, S. 19.
[206] Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 19.

Eine biographische Notiz.

Friedrich Ephraim Kantor wird am 16. September 1908 in Wien geboren. Noch während der Gymnasialzeit wählt er das Pseudonym, unter dem er mit der Veröffentlichung des ersten Romans *Der Schüler Gerber hat absolviert* in der Öffentlichkeit bekannt wird: Friedrich Torberg, wobei der Familienname aus der Endsilbe des Vaternamens und dem Geburtsnamen der Mutter (Berg) besteht. Ende der 20er Jahre beginnt Torberg für das *Prager Tageblatt* zu arbeiten: Als Journalist ist er u.a. für die *Neue Rundschau* und die *Weltbühne* tätig. Er hält Vorträge und Rundfunkvorlesungen in Österreich, Deutschland und der Tschechoslowakei. Seine Romane zählen zur Liste der im Dritten Reich verbotenen Literatur. Im Sommer 1938 beginnt seine Emigration: Er flieht zunächst in die Schweiz, dann nach Frankreich und Portugal. Er lebt ab Oktober 1940 für vier Jahre in Kalifornien und übersiedelt nach dem Erfolg des Films *Voice in the Wind*, dessen Drehbuch er geschrieben hat, nach New York. Torberg kehrt erst 1951 nach Wien zurück. Er ist Mitarbeiter am *Wiener Kurier* und Kulturkorrispondent für die *Neue Zeitung*. Der Großteil seiner publizistischen Tätigkeit wird in den zwei Bänden des *Fünften Rad am Thespiskarren* veröffentlicht (1966/1967), die mit der Sammlung *PPP-Pamphlete, Parodien, Post Scripta* (1964) eine Auswahl an Torbergs Kultur- und Zeitkritik bieten. In Zusammenarbeit mit Hansen-Löve, Hubalex und Lernet-Holenia gründet er die internationale Zeitschrift *Forum -Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit*, die er für zwölf Jahre leitet (1954-1965). Neben dieser publizistischen Tätigkeit widmet er sich dem literarischen Nachlass von Fritz von Herzmanovsky-Orlando und arbeitet an der Übersetzung des satirischen-humoristischen Werks Kishons aus dem Englischen. Am 16. Oktober 1979 wird ihm der Große Österreichische Staatspreis für Literatur verliehen. Wenige Wochen später, am 10. November 1979, stirbt Torberg in Wien.

„Wenn die Sonne emporsteigt, erwachen die Lerchen. Die Sonne ging auf - da bin ich erwacht, eine Lerche-Zarathustras“
Christian Morgenstern, *Aphorismen* in: (WB5, 15).

Christian Morgenstern.

Nietzsche, der Erzieher.

Tiefer und tiefer hinein in die Schatten flieht nun wieder mit uns unsre Scholle. Gleich einer Woge, die nie den Felsen findet, an dem sie verbrande, läuft sie unter der Sonne hin, eilt nun unter den Sternen hin, und wir treiben auf ihrem Rücken, auf den Balken und Planken unserer Häuser, ein Volk von Schiffern, aus dem noch nie einer außer den Hafen Geburt und Tod einen anderen Hafen sah.

Von Schlummer bewältigt ruhn sie nun alle; nur hier und dort wacht vielleicht einer gleich mir und träumt hinaus in die brausende Nacht.

Von welchen Sorgen ist sein Auge noch hell?

Wacht nur der Tag noch in seiner Seele, das ärmliche Spiel der kleinen Kräfte und kurzen Ziele? Oder zuckt, eine einsame Flamme, sein Herz im Sturmwind großer Hoffnungen, Zweifel, Erkenntnisse und Verachtungen? Ruft er gleich mir: „Wozu doch diese Nacht über der Nacht, dieses ernsthafte Schafen von Menschen, deren ganzes Dasein ja nur ein einziger Schlaf ist? Reißen sie je die Augen auf, außer vielleicht unter dem Griff des Todes? Darf man sie je mit Sternen reizen, die nicht mit halben Blicken zu fangen sind?“

Die ihr so in die Stille sprecht, aufgeschreckt aus allem Schlaf wie ich, fast noch verwundert ob der eigenen plötzlichen Klarheit und mit übergroßen Augen um euch blickend - eine Stimme hat uns allen den Schlummer verleidet, ein Auge ist uns die Sonne des Tags und der Nacht geworden, eine Schönheit läßt uns nicht länger schlafen.

Ein Fest verbrüdert uns, eine Feier läßt uns in allen Schauern tragischen Glücks erzittern, daß wir die ganze Welt um uns verschenken - : der große Mensch.

[…]

Lehrer- und führerlos wuchsen wir auf, und hätten, versprengte Stürmer, hierhin und dorthin die Kraft verschwendet. Nun erst dürfen wir wissen, was Leben heißt; was Leben sein kann, wenn man es sinnvoll macht; was allein das Dasein heiligt - : ein großer Zweck, ein „höchster Gedanke“.

Aber in meine Freude mischt sich bald wieder Schwermut und Scham.

„Das - ist nun mein Weg“ spricht Zarathustra „- wo ist der eure?“

„Dies nur waren die Wege des Werdenden“ sagen uns heute die Dokumente seiner Entwicklungsjahre. „Wo sind die euren?“ würde er wiederum fragen und fortfahren: „Wer ein Ich hat, der gehe in Sich“

Christian Morgenstern, *Nietzsche, der Erzieher* in: *Kritische Schriften* in: (WB6, 89f.).

Morgenstern und Nietzsche.

Eine Erziehung (1893-1906).

„Warum haben grosse Menschen nicht eine so schöne Sichtbarkeit in ihrem Aufgange und Niedergange, wie die Sonne? Wie viel Unzweideutiger wäre alles Leben unter Menschen!“, fragt sich Nietzsche (KSA 2, V, 244). Ihn erlebt Morgenstern als eine Sonne, die aber bald untergeht. „Abendröte, nicht Morgenröte“ erscheint 1912 die Nietzsche'sche Philosophie: „wer von ihr aus weiterschreitet, der wandelt in die – Nacht“ (WB5, 133).

Die Beziehung zu Nietzsche stilisiert das *Bild meines Lebens.*

> Stiel: Weltliche Periode (Nietzsche) beendet durch innere Krankheit
> Schale: Öffnung durch Johanneisches.
> Blut: Erfüllung
> (ibid., 62).

Die „weltliche Periode“ fängt 1893 mit der Begegnung mit Nietzsche an, die etwa 12 Jahre später zu einer Sackgasse führt. Die große Skepsis des Jahres 1905 gipfelt in der Epiphanie des Johannesevangeliums, das Morgenstern als die „Grundlage einer neuen Weltanschauung und Religion“ begrüßt (WB8, 208). Das Streben nach einer neuen Form der Religiosität verwirklicht 1909 die Wende zur Anthroposophie Steiners: Sie ist das ‘Blut’, das das Schicksal Morgensterns ‘erfüllt’. Die Erfüllung folgt dem Gesetzt der aristotelischen Entelechie. Durch das *Bild* beschreibt Morgenstern sein Leben als das Reifwerden des Schicksals.[207] Es handelt sich um ein typisches Prozedere seines Gedankens: Der Mensch strebt zwar nach einer konstanten Veränderung seiner selbst, dieser Streben darf aber nun entfalten, was von ‘Entwickelungsfähigen’ in ihm gibt (WB5, 21). „Alle Erziehung, ja alle geistige Beeinflussung beruht vornehmlich auf Bestärken und Schwächen. Man kann niemanden zu etwas bringen, der nicht schon dunkel auf dem Wege dahin ist“, schreibt er 1907 (ibid., 245).

Ab 1893 nennt Morgenstern Nietzsche einen *Erzieher*, als welchen er ihn 1896 in einem Essay begrüßt, der eine Disziplin der Erziehung gestaltet, die fruchtbare Anregungen für die Kulturkritik Morgensterns bietet.

Nietzsche, der Erzieher ist eine durchsichtige Hommage an die dritte *Unzeitgemäße Betrachtung, Schopenhauer, als Erzieher.*

---

[207] Friedrich Hiebel: *Christian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts.* Stuttgart 1987, S. 32.

Der paratextuelle Hinweis dient dazu, die Philosophie Nietzsches als Vervollkommnung des Schopenhauer'schen Denkens zu schildern, der dem jungen Morgenstern das 'erste Glück philosophischer Gespräche' bot (ibid., 10). Eben in der Schopenhauer'schen Erziehung erkennt Nietzsche eine 'höhere Mechanik' der Harmonisierung der menschlichen Natur, die sich auf zwei Grundsätze beruft: Die eine strebt danach, die angeborenen Stärken des Lehrlings zu erkennen und zu pflegen; die andere versucht, ein 'harmonisches Verhältnis' zwischen allen seinen Kräften zu erreichen (KSA, 1, III, 338). Die scheinbare Widersprüchlichkeit dieser Prämisse erklärt das Beispiel von Benvenuto Cellini. Zwar wurde er von dem Vater zur Musik trotz des Talents zur Goldschmiedekunst gezwungen. Aus diesem Druck entstand aber seine Harmonie. Sie legt darin, dass der Mensch ein „Centrum" und eine „Peripherie" haben soll: Die Aufgabe der Erziehung wäre, so Nietzsche, „den ganzen Menschen zu einem lebendig bewegten Sonnen- und Planetensysteme umzubilden und das Gesetz seiner höheren Mechanik zu erkennen" (ibid., 339). In einem ähnlichen Sinn lehnt Morgenstern als 'unwahr' und 'beleidigend' die Behauptung von Max Stirner ab, der meint, man könnte nichts anderes werden, als was man geworden ist:

> Allerdings hätte ich das, denn unser ganzes Leben ist nur die Linie einer Möglichkeit, und wir würden oft ganz anders erscheinen, wenn unsere Fähigkeiten auch immer die Gelegenheit finden würden, sich zu betätigen [...]. Wie oft ich dies empfinde, was ich alles in mir verlorengehen fühle, wie ich ein Leben wie das Benvenuto Cellinis beneide, wer glaubt mir das auch nur! (WB5,23).

Die mangelnde Erziehung beklagt er oft. Nach dem frühzeitigen Tod der Mutter kennt Morgenstern weder eine regelmäßige Bildung, noch die Leitung eines Lehrers, der seine Talente diszipliniert haben sollte. Die nietzscheanische Erziehungsaufgabe fasziniert ihn deshalb.

Durch das erzieherische Ideal der Nietzsche'schen Philosophie wird ein zentraler Teil der Kulturkritik Morgensterns gestaltet. Den Künstler versteht er als einen Titan, der auf eine Umgestaltung der ganzen Menschheit durch seine „lebendige Tat" abzielt(WB2, 358). Einen Denker, der die Tat nicht versucht, nennt er dagegen erbarmungslos einen „Pantoffel", der es sich am Ofen bequem macht (ibid., 417).

Ein wichtiges Konzept der Kulturkritik Morgenstern drückt das Neuwort „Kunst-Kultur" aus. Diese Kunst schöpft aus der mythischer Ehrfurcht des Menschen vor dem 'dunkel unbekannten Grund des Lebens' und stellt sich der 'Wissenschafts-

Barbarei' entgegen, die die Welt unter der Linse ihrer disziplinspezifischen Methoden verzettelt (WB6, 225). Die „Kunst-Kultur" fordert eine „Neugeburt über alle Kritik und Historie hinaus" und eine symbolische Renaissance der Menschheit (ibid., 226). Ihre Allegorie ist der Tempel. Er bietet einen anregungsvollen Anlass zur Morgenstern-Nietzsche-Beziehung bietet, die ich anhand des Konzeptes von „*Bricolage*" am Beispiel der textuellen Strategie von *Nietzsche, der Erzieher* analysieren möchte.

Nach dem „*Bricolage*", das Genette an Lévi-Strauss anlehnt, entsteht die Literaturkritik aus der doppelten Dynamik von Analyse und Synthese: Sie reduziert ihr Forschungsobjekt auf Zitate, Themen, Motive, Schlüsselwörter und Metaphern, um dann aufgrund von dieser (analytischen) Bastelei eine synthetisierende Interpretation des Textes vorzuschlagen.[208]

Eben diese Struktur kennzeichnet den Essay Morgensterns, der die *analytischen* Zitate seiner *subjektiven* Interpretation unterordnet. Erstens offenbart sich diese Strategie in der Art und Weise, in der die Argumentation der zitierten Nietzsche-Stelle zugunsten einer wortkargen Entschiedenheit verändert werden– was der Idee entspricht, dass die Jugend 'besser unter dem Ausrufungszeichen als unter dem Fragezeichnen' kämpfen soll (WB6, 90). Zweitens prägt das Prinzip der Bricolage die Morgenstern'sche Metapher des 'Kultur-Tempels'. Sie beantwortet zwar die Mahnung Nietzsche, man soll eine Organisation gründen, die für die zukünftige Generation eine Tradition anpflanzen wird (KSA, 1, 4, 119). Dass diese Organisation unter dem Zeichen der Religion stehen soll, könnte aber Nietzsche nicht fremder sein.

Nietzsche, der Erzieher erscheint mir weniger naiv, als dies von Furness behauptet wird. Morgenstern beschränkt sich dort nicht so sehr darauf, den nietzscheanischen Ton nachzuahmen.[209] Vielmehr gestaltet er eine subjektive Lektüre des Philosophen, die das Motto offenbart: „Suum quisque. Jeder nimmt das Seinige aus den Büchern, die er liest" (WB5, 116). Und am Rand könnte man hinzufügen: Je mehr sich das Buch den Kriterien eines objektiven Argumentierens entzieht, desto höher wird die Subjektivität des Leseaktes, was bei der Fall Nietzsches ist.

[208] Genette: *Figures I*, S. 145ff.
[209] Raymond Furness: *Christian Morgenstern*. In: *Zarathustra's children. A study of a lost generation of German writers*. Rochester, New York 2000, S. 183.

In einer Notiz um 1912 unterscheidet Morgenstern zwischen 'systematischen' und 'nichtsystematischen' Denkern, und zwar zwischen Hegel und Nietzsche (ibid., 309). Der erste fordert von dem Lehrling, den 'Weltbau seiner Theorie nachzudenken', indem er sein 'Gedankengebäude' nachbaut. Solch ein 'Bauen' gleicht dem Lernen einer Rhetorik, die aus der haargenauen Nachahmung eines autoritativen Musters entsteht und wo die Persönlichkeit des Nachahmers kaum eine Rolle spielt. Im Gegensatz dazu, strebt der Nichtsystematiker nach der Vertiefung der Innerlichkeit seines Lesers: Sie bietet ihm nicht so sehr eine Lehre, sondern vielmehr die spekulativen Grundsteine, auf denen er je nach seiner Subjektivität 'bauen' wird. „Der Nichtsystematiker wendet sich mehr an die - Seele", stellt Morgenstern fest (ebd.).

Diese Nietzsche-Steine bastelt Morgenstern, als er den Begriff von „Organisation" durch eine positive Bewertung der Kirche als Muster des modernen Kulturtempels in seiner Kulturkritik verwirklicht sieht. Die Bedeutung der religiösen Frage in der Rezeption der Lehre Nietzsches offenbart am besten die Verwendung der Nietzsche'schen Allegorien in der Anthroposophie von Rudolf Steiner: Schon der Entwurf zur Illustration des Bildes meines Lebens zeugt nach Furness, dass Zarathustra noch 1912 ein fruchtbares Muster der spekulativen Überlegung ist.[210]

Um den Nichtsystematiker lesen zu können, nötig den Leser, sich in ihn hineinzusetzen. Der Empathie mit dem leidenden Philosophen entspricht die Nietzsche'sche Stilisierung der Schöpfernatur und die erneute Zentralität der Intuition, der die Infragestellung des objektiven, wissenschaftlichen Denken folgt

Nietzsche'sche Kulturkritik Morgensterns.

„Hellas. Ein Traum und eine Heimkehr", schreibt Morgenstern 1895 (WB5, 389). Das antike Griechenland ist das kulturkritische Muster, nach dem sich die Neugeburt der deutschen Kultur entfaltet wird.

Der Kerngedanke der hellenischen Kultur heißt nach Morgenstern „Notwendigkeit". Sie beschreibt das Bewusstwerden der eisernen und vorsichtlosen Naturgesetzten, der selbst die Götter gehorchen sollen. Ein blinder Wille zwingt die Menschen, zu leben und zu sterben und lässt den Einzelnen als den Ring einer breiteren Kette erscheinen (ibid., 186). Notwendig ist überdies die Beziehung des Genies zum Kulturleben: Nur die wahrhaft schöpferische Natur bringt die latenten

[210] Furness: *Christian Morgenstern*, S.180

Kräfte ihres Volkes zur Offenbarung und versichert dadurch das Gesamtwohl des Staates. „Die höchsten Einzelnen sind die schöpferischen Menschen [...] also die reinsten Typen und Verbesserer der Menschheit. Nicht die Existenz eines Staates um jeden Preis, sondern dass die höchsten Exemplare in ihm leben können und schaffen können, ist das Ziel des Gemeinwesens“, behauptet Nietzsche (KSA, 4, III, 343). „Was wir brauchen, sind große Persönlichkeiten; in ihnen allein spricht Natur ihre tiefste Sprache, gärt Chaos, Urkraft, ewige Menschheitsjugend“, stimmt Morgenstern 1895 bei (WB6, 88).

Die Einsamkeit dieser Naturen lässt dagegen die Unkultur des modernen Staats abschätzen.

Die Absonderung des Künstlers aus der modernen Gesellschaft erinnert an das Schicksal des Philosophen, der keinen Platz mehr im modernen Kultursystem findet. Diese Isolation ist nach Morgenstern eine Folge der modernen Bildung: Er rezipiert die Nietzsche'sche Kritik an der erzieherischen Rolle des Staates, der die sofortig produktiven Kompetenzen zu Nachteil der Züchtung des Genies bevorzugt, das einzig zur Entstehung einer wahren Kultur beitragen kann (KSA, 2, III, 191).

Diese Polemik entlehnt Morgenstern, als er in einem Brief bemerkt, der „beste edelste Sohn des Volkes“ sei „der schlechteste des Staates“ (WB7, 347). Eine Epoche von „Gimpeln“ kann nicht das Genie verstehen: Es lässt hinter sich ein blendenden Leuchtschweif, der nur „angeblitzt“ werden darf (WB2, 424).

Wegen des Verfehlens seiner erzieherischen Aufgabe ist nach Morgenstern der Staat kein „Ziel“ an sich: „Der Mensch muß weiter suchen“ fordert er entschieden (ibid., 409). Die Skepsis gegen den Staat soll jedoch durchs Positive überwunden werden. So liest man in einer undatierten Bemerkung: „Wir Deutsche müssen unsere verhältnismäßige Gleichgültigkeit gegen das öffentliche Staatswesen durch ein um so größeres Verantwortungsgefühl gegen uns selbst ersetzen“ (WB5, 167). Dieses Gefühl ist das, was Morgenstern „Selbstzucht“ nennt: ein Streben nach der harmonischen Entfaltung der angeborenen Talente der Persönlichkeit.

Die Selbsterziehung hat eine kulturkritische Bedeutung. Morgenstern empfindet den demokratischen Staat als egoistisch, weil er nur das Lebenswohl des einzelnen Individuen in Betracht zieht und dadurch ihr Gesamtwohl vernachlässigt. Der Zweifel an der Utopie der „Massenbefreiung“ ist in diesem Sinn berechtigt: Das

Menschheitsziel liegt denn nicht in der „Selbstbefreiung des einzelnen Individuen", sondern in der ihren „höchsten Exemplare" (WB6, 55).

Im Gegensatz zur hellenischen Kultur, die ihre Kräfte zur Pflege und Zucht des Genies richtete, entwertet Morgenstern das demokratische Ideal des Bürgertums als ein „Ungetüm von Millionen Köpfen" (WB5, 118). Denn so bemerkt er 1906:

> Das Ideal eines bequemen Erdenlebens anstelle jeder Ambition, etwas Höheres aus ihm zu machen, aus ihm, das als solches doch nur Stoff ist, Material, aber kein Ziel. Der Mensch sinkt damit auf die Stufe der Tierheit zurück, während er sich zum Bürger eines irdischen Himmelreichs zu erheben glaubt. Das Volk will endlich nur noch sich selbst allein. Eine Herde, kein Hirt (ebd.).

Trotz seines Antiklerikalismus schätzt Morgenstern die Kirche als das Muster einer kulturkritischen und politischen Neugeburt, die sich eben einer religiösen Semantik bedient: Von einem „Tempel" der Kultur ist oft die Rede, der die Nietzsche'sche „Züchtung der bedeutenden Menschen" beherbergen wird (KSA, 1, IV, 121f.).

„Darf einem die Organisation der römischen Kirche keine Bewunderung einflößen – als eines der wenigen großen Machtgebilde auf Erden, die dauern?", fragt sich Morgenstern 1906 (WB5, 174). Von der modernen Vergänglichkeit unterscheidet sich die Kirche durch die Dauer. Sie verfolgt überdies als Zweck die Vereinigung der Volkskräfte und ermöglicht dadurch eine Veredelung des Lebens. „Gleichviel, wofür ein Mann sein Leben wagt, wenn überhaupt Männer da sind, denen irgendein Ziel zu erreichen mehr gilt als die Sorge für ihre Person, als Furcht von etwaigen Untergang. Auf das Leben an sich kommt es und kam es nie und nirgends an", stellt Morgenstern 1902 fest (ibid., 206). Die Individuen sind ihm austauschbare „Karyatiden" des modernen Kulturtempels: Sterben die einen, so „reifen täglich als Ersatz" die anderen (WB1, 551). In diesem Sinn wird der Despotismus des Päpsten 1907 gelobt, weil er den Menschen die „Lust des Gehorchens um wichtiger Ziele willen" lehrt, die sie wegen des modernen schrankenlosen Kultes des Einzelnen vergessen haben (WB5, 174).

Morgenstern betrachtet die Kulturfrage als einen Aspekt der Religion. „Es gibt nur eine Frage, in ihr sind alle anderen beschlossen: die religiöse", schreibt er 1901 (ibid., 314).

Diese Auffassung verrät wohl den Einfluss des Zeitgeistes, wie der beinahe religiöse Kult, den er Otto von Bismarck verweist, zeigt. Zeittypisch ist die Faszination des

jungen Morgenstern für den Kanzler, der pathetischer Weise als der „Vater" der deutschen Nation begrüßt wird: „Das Kind gewinnt es nicht über sich, dem Erzeuger für das Geschenk des Lebens zu danken. Es fühlt sich zu bitter als Mißgeburt, es flucht aus dem vernichtenden Bewußtsein seiner Armseligkeit den Vater", schreibt er 1895 im Essay zu *Bismarck* (WB6, 134).

Außerdem ist die Religion für die Kulturkritik bedeutend, weil sie zur Neugeburt eines Zugehörigkeitsgefühls hilft: Durch die Sprache der Kunst wendet sich die Kirche ans Volk und wiederknüpft daher das „unentbehrliche Band", das dieses mit dem Kulturleben vereinigt (WB5, 39). Da die Kultusbauten dem Volk eine unmittelbare Zugänglichkeit zur Kunstwerke ermöglichen, erfüllen sie die höchste, erzieherische Botschaft der Kunst, die durch die Bildung des Volkes mittels der Kunstwerke eine „Erziehung des Lebens" vollzieht (ibid., 138).

Die Liebe zu Menschen offenbart sich in der Kulturkritik als ein Wille zum Übermenschen, was um 1898 eben als eine religiöse Aufgabe erklärt wird: „Der Wille zum Übermenschen ist eine neue Religion, wie jeder riesenhafte Wille über sich hinaus Religion ist", schreibt Morgenstern (WB6, 340).

Schon im Essay *Nietzsche, der Erzieher* behauptet er, seine Religion liegt in der „Arbeit für die Erzeugung des Genius" (ibid., 93). Religiös ist nach Nietzsche ein großherziger Impuls der Liebe, der über den Einzelnen hinaus geht und dessen „Abbild" das Kunstwerk sein sollte (KSA, 1, IV, 122). Im Gegensatz dazu, verfehlt die moderne Kunst jeder erzieherischen Rolle, weil sie im Volk keine Vermittlung findet (WB6, 227).

Die wiedervereinigende Kraft der Religion begründet die Verwobenheit von Kunst und Kultus: „Es gibt keine Kunst, außer der einem Kultus dienenden. Alles andere ist Verzettelung", schreibt Morgenstern 1902 (WB5, 91). Dieser Kunst ist der Tempel eine metaphorische Wiege, eine „Heimat". Er ist das Zentrum, aus dem sich die Kultur ausdehnen darf. „Es gibt vielleicht keine Kunst, außer der einem Kultus dienenden, mit einem Kultus wenigstens innerlich verwachsenen. Alles andere ist Verzettelung. Wo der große Mittelpunkt fehlt, kann keine Kunst blühen", behauptet er (WB6, 227).

Diesen Mittelpunkt erreicht die italienische Renaissance. Sie setzt Morgenstern der modernen Unkultur in einem Gedicht um 1906 entgegen, als die Wachablösung der Epoche durch das Umbauen eines „Villinos" des preußischen Architekten Karl

Friedrich Schinkel symbolisiert wird, wo eine zierliche Kopie einer Renaissance-Madonna zu betrachten war (WB1, 471). Über das Niederreißen der Gebäude von Schinkel beklagt er sich überdies 1905 in einer Notiz, denn sein neoklassische Stil habe den preußischen Charakter in der Kunst für lange Zeit versinnbildet: eine Einfachheit der Linie, die wegen des 'kompilatorischen Wahnsinn' der Moderne mehr und mehr verloren geht (WB5, 166).

Die modernen Architekten sind Morgenstern „Archiklepten", denn ihr Stil gleicht der Obsession der Kleptomanen (WB1, 471). Dadurch thematisiert er die Nietzsche'sche Kritik an der Historie, die als Quelle der innerlichen Disharmonie des modernen Menschen beschuldigt wird (KSA, 1, III, 248). Der historisierte Mensch neigt wegen der Last der lebenswidrigen Gelehrtheit und des zunehmenden Verlorengehens einer unmittelbaren Beziehung zur Geschichte dazu, seine Identität mittels der unterschiedlichsten Traditionen zu gestalten. Daher erkennt Morgenstern in einem unveröffentlichten Essay den Beitrag der verschiedenen Kulturen zur Entstehung der Moderne: „Die Kulturen des alten Asiens, die Antike, das Christentum, die Renaissance, sie alle haben an den Anschauungen des neunzehnten Jahrhunderts mitarbeitet", konstatiert er (WB6, 303). Wobei die moderne Epoche aus diesem heterogenen Material ein einheitliches Kunststreben entfalten soll.

Schinkel als Emblem des preußischen Künstler hätte denn in sich die unterschiedlichen Kulturen so weit aufgenommen, 'daß er ganz aus seinem schlichten, nüchternen Geiste wiedergebären' haben könnte (WB5, 166).

Die Renaissance der deutschen Kultur vorbereitet die Religion: Sie wird zu einer 'Neugeburt über alle Kritik und Historie' führen, denn sie bietet eine Alternative zur Wissenschaft-Götzendienerei des Jahrhunderts. Das religiöse Gefühl verstärkt die 'schauernden Ehrfurcht vor dem dunklen unbekannten Grunde des Lebens', der Morgenstern eine erzieherische Rolle zuschreibt (WB6, 225). Aus der Ehrfurcht nur darf die mythologische Phantasie entstehen: Von der ungeheuren Gewalt der Natur übermannt, schöpfte der Mensch ursprünglich seine Götter (WB5, 246). Daher wird die Furcht in einer Notiz um 1899 als der „mächtigste Dichter" wird, die „alle Mythologien" dichtet (ibid., 107).

Homo Sophisticum, Homo Morgensternianum.

Mit Wörtern werden ganze Welten gebaut. So schreibt Morgenstern 1905:

> Ein „Wort“ ist etwas unendlich Rohes: es faßt Millionen Beziehungen mit einem Griff zusammen und ballt sie wie einen Klumpen Erde. Bald wird die Erde trocken und hart – die Kugel bleibt als rohes, drastisches Ganzes, aber die Millionen Teilchen, daraus sie besteht, sind als solche so gut wie vergessen (ibid., 150).

Unsere Verständnis der Welt wird als ein (nicht ganz unschuldiges) Spiel entblößt: Die Sprache lässt die Realität nicht ergreifen, sondern sie beschränkt sich darauf, leere Wörter zu einem festen „Ball“ zu klumpen. Sie lässt uns glauben, dass das lebenswidrige Wort-Agglomerat der Erde gleichen kann. Während aber diese im Werden ist, dörrt der Hauch der Sprache die Welt aus.

Und doch hat Morgenstern 1894 von einem modernen Prometheus geträumt, der durch die Sprache eben seine Herrschaft über den rohen Stoff mit Stolz und Spott ausrief: Der *Homo Imperator* nennt die Materie als sein Vasall, denn sie darf nur dank der Taufe durch den Namen existieren.

> Ich gebe dir Namen,
> und Rang und Bedeutung,
> wandle dich tausendfalt
> nach Meinem Gelüst
> (WB1, 29).

Die Anmaßung beeinflusst Nietzsche, der die prometheische Sünde mit dem Vorgefühl der Götterdämmerung verbindet: Prometheus stiehlt das Feuer, weil er ahnt, dass Götter und Menschen vor dem eisernen Gesetzt der Moira gleich stehen (KSA, 1, III, 64). So fällt auch nach Morgenstern die Geburt der titanischen Natur mit der Ankündigung des Gottestodes zusammen. Der Titan wird seinem „Königtum über alles Seiende“ nur bewusst, nachdem er sich aus der Idee Gott befreit hat: Nur danach wird er alle Werte so betrachten, als seien diese von ihm so gewollt werden. „Nach wie vor mögen Götter unser Bedürfnis nach einem Gegen-Ich erfüllen; aber nie mehr mögen wir vergessen, daß wir die Väter dieser Götter sind“, fordert Morgenstern 1894 (WB5, 283).

Ein solcher Mensch verinnerlicht den „Perspektivismus“ Nietzsches.

Perspektivisch ist eine Erkenntnis, die der These widerspricht, es würde ein „Faktum an sich“ geben (KSA, 1, VIII, 323). Die Feststellung aber, dass sogar das Wort „Erkenntnis“ keinen Sinn „an sich“ hat, sondern einer Deutung nötigt, lässt von einem Perspektivismus der Wahrnehmung sprechen: Das Auslegen der Welt hängt von den Trieben und Perspektiven des Einzelnen ab. So soll auch für Morgenstern den Standpunkt beachtet werden, aus dem eine Frage gestellt wird. „Über das Problem vom Werte der Wahrheit hinaus gäbe es vielleicht noch das

Problem vom Standpunkte dessen, der nach dem Werte der Wahrheit fragt, also das Problem des Problems vom Werte der Wahrheit", schreibt er 1897 (WB5, 286). Diese Aufgabe stellt sich am offenbarsten beim gesellschaftlichen Schwätzen, das besser als jede andere Kommunikation ans Licht der Sonne die Subjektivität der Sprache kommen lässt: Die Konversation ist Morgenstern eine Sprache im Reagenzglas.

Beim Schwätzen tendiert man zu leichtfertigen Urteilen (ibid., 215) - was das Unbehagen Morgensterns erklärt, der 1897 gesteht: „Nichts gleicht meinem Ekel, den ich vor mir und den Fremden empfinde, wenn es wieder einmal gelungen ist, das Zarteste, Verborgenste, nur aus und in dem Individuum Verständliche in mir aus den allzuleichtfertigen Lippen zu locken" (ibid., 24).

Während der Konversation darf man nicht schweigen (ibid., 157). Das Plaudern kennt weder Ende, noch Beginn. Zumal, dass es in Gemeinplätzen besteht, die den Schwätzer metaphorischer Weise vorausgehen: „Alle Schwätzen hat zur Grundlage die Unwissenheit um Sinn und Wert des einzelnen Wortes. Für den Schwätzer ist die Sprache etwas Verschwommenes", behauptet Morgenstern 1913 (ibid., 160).

Der Gemeinplatz entblößt die soziale Funktion der Sprache, die nach Nietzsche zur Geselligkeit des Menschen dient. In der Sprache offenbart sich nicht der Mensch als Individuum, sondern die Menschheit als Gattung: „Mein Gedanke ist, wie man sieht: dass das Bewusstsein nicht eigentlich zur Individual-Existenz des Menschen gehört, vielmehr zu dem, was in ihm Gemeinschafts- und Heerden-Natur ist" (KSA, 2, V, 274).

Den sozialen Kontext der jahrhundertwendigen Sprache konturiert Morgenstern 1903 so:

> O Wahrheit, im Gemeinplatz eingepackt –
> herab das Wurstpapier. Ha – welch ein Akt!
> (WB2, 421).

Der „Akt" aktualisiert die Metapher Nietzsches, das Leben sei die Bühne eines tragisch-komischen Spiels. Es inszeniert die Kommunikation als eine ökonomische Verhandlung. Der „Akt" darf als eine „Aktie" gedeutet werden und das „Wurstpapier" als ein „Wertpapier": Die moderne Gesellschaft begründet nach Morgenstern das bloß „Wirtschaftliche", das er 1906 als das einzige Prinzip der Demokratie entwertend nennt (WB5, 189). In diesem Sinn wird die Wahrheit wie eine Ware gegen Geld auf einem „Gemeinplatz" getauscht werden.

Durch das Gedicht glossiert Morgenstern die Frage nach der synchronischen Entfaltung der Sprache: Als Beispiel einer erstarrten Sprachform, versinnbildlicht der Gemeinplatz die Sprachentwicklung, die Nietzsche als das „Starrwerden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse“ beschreibt (KSA, 2, III, 377).

Morgenstern, der diese These kennt, notiert sich in einem undatierten, unbetitelten Gedicht:

> Was sich der Leib in seiner Lust erfand!
> Den Witz des Denkens, den ungeheuren,
> das Schauspieler aller Schauspieler, den Geist
> (WB1, 598).

Die Strophe paraphrasiert die Abhandlung zur Wahrheit und Lüge, die der menschliche Intellekt als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums beschreibt, der dank der Vorstellungskraft die Naturgrausamkeit zu verbergen versucht (KSA, 2, III, 370). „Wir müssen es uns, mit Nietzsche, wohl zugestehen: Der Geist ist nur ein gutes Mittel unseres Körpers, sich das Leben sicherer und angenehmer zu machen“, gesteht Morgenstern 1904 (WB5, 259).

Ist der Intellekt, so Nietzsche, ein „Bühnenspiel vor Anderen und vor sich selbst“, so spielt in diesem Spiel das Wort die Hauptrolle. Es dünkt sich als der „Ausdruck aller Realitäten“, denn die Menschen vergessen zu oft, dass sie die Sprache für das gemeinsame Leben geschöpft haben (KSA, 2, III, 375).

Auch Morgenstern stellt das Wort als ein gedächtnisschwaches Kind dar:

> ein Kind, was er ergreift, sogleich auch taufend,
> die Taufe dann vergessend, später höchst
> tiefsinnig auf dem Früher weiterbauend,
> die „Ur“ -„Begriffe“ teilend oder knüpfend
> (WB1, 599).

Der Text legt nochmals die Polemik gegen den Glauben an ein vor-nominales „Ding-an-sich“ dar, auf den die ironischen Anführungszeichnen des „Urbegriffs“ hindeuten. Die Begrifflichkeit verweist nicht auf die Tüchtigkeit der Sprache für die Erkenntnis, sondern auf ihre Hang, die Realität zu vereinfachen: Zwar wiegt der Begriff die Illusion, man könnte sich eine Urform der Sprache ausdenken, die dem „Abbild“ der Natur entspricht, er resultiert aber aus dem Hinweglassen alles Individuellen. „Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind,

Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen", setzt Nietzsche fest (KSA, 2, III, 375).

Wegen ihrer Lebenswidrigkeit haben die Begriffe eine nekrologische Dimension, denn sie erscheinen Nietzsche bald als „Grabmäler der Intuitionen", bald als römische „Columbarien".[211] Ähnlicher Weise konstatiert Morgenstern 1898, das Lexikon sei „eine Sammlung wie tote Schmetterlinge aufgesteckter Wörter": Wörter sind nichts als (tote) Lebensimpressionen (WB5, 149).

Die Sprache wird zum Kadaver, der seziert werden darf: Stellt sich Nietzsche als ein „römischen Haruspex" dar, der „aus den Eingeweiden der Gegenwart" die Zukunft erriet, so schlägt Morgenstern 1895 vor, die „Worte aufzuschlitzen", um „aus ihren Eingeweiden wahr⌜zu⌝sagen" (ibid., 147). Sein Haruspex versucht, durch eine intuitive Welterlebnis die Sprache aus ihrer eigenen Begrifflichkeit zu entfesseln: Die Wahrsagung rezipiert die Behauptung Nietzsches, die Schöpfernatur sollte intuitiv schöpfen - wobei sich die Intuition auf das Gefühl des Erstaunens vor der Welt bezieht (ibid., 19).

Die Verwunderung äußern die *Galgenlieder*, wo Morgenstern nach Liede die „Dinge von der Knechtschaft unter dem Zweck" metaphorischer Weise 'erlöst'. Die Gegenstände entziehen sich der Autorität der Sprache und genießen neben einem verzettelten Menschen ein eigenständiges Leben.[212]

Das Phänomenon ist für den Einfluss der Nietzsche'schen Sprachkritik emblematisch, denn es zeigt, in wieweit Morgenstern seine heitere (Um)Perspektivierung der Welt treibt. Zwar interpretiert Liede die 'Erlösung der Dinge' als die Folge einer zu buchstäblichen Anwendung der radikalsten Prinzipien von *Zarathustra*: die Überwindung des Menschen. „Dieses Wort Zarathustras findet in den Galgenliedern eine unfreiwillige und darum fruchtbare Parodie: Der Mensch ist verschwunden, ausgelöscht; aber was von ihm übrig geblieben ist: sein Hemd, sein Knie ⌜…⌝ hat sein Gehaben angenommen".[213] Die Freiheit der Galgendingwelt entblößt aber zugleich das „Problem des Problems": das Bewusstwerden des Anthropomorphismus der menschlichen Sprache (WB5, 286).

---

[211] Michael Haar: *Nietzsche und die Sprache*. In: Riedel, Manfred (Hrsg.): *Jedes Wort ist ein Vorurteil. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Köln 1999, S. 67.
[212] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 321.
[213] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 322.

Diesen Perspektivismus zu erkennen darf nur der, wer das Objekt intuitiv ergreift. In diesem Sinn konstatiert Morgenstern 1906, er habe „sehr sichere Instinkte, aber nicht die Gabe, eingehend zu begründen, zu erklären" (ibid., 38). Der Instinkt lässt er als eine „innere Direktion" erscheinen (ebd.). Dank ihr darf der Mensch die Welt außerhalb der argumentativen Kraft der Sprache unbewusst als etwas spüren, mit dem er innerlich verwandt ist.

So warnt Morgenstern 1902: „Die Dinge kommen nicht zu dir; ein jedes hat seinen Kalvarienberg, den du hinaufrutschen mußt…" (ibid., 231). Wer das Ding festnehmen will, der muss die Anmaßung fallen lassen, er sei der „Subjekt" der Erkenntnis: Diese erlangt nur der, wer auf die spekulative Arroganz der Logik verzichtet. Ihr verdankt der Mensch die Einbildung, er habe als „Täter" Macht auf die Sprache (KSA, 2, VI, 25f.). Diese Annahme erscheint Nietzsche als ein Aberglauben, dem die Tatsache widerspricht, „dass ein Gedanke kommt, wenn 'er' will, und nicht wenn 'ich' will; so dass es eine Fälschung des Thatbestandes ist, zu sagen: das Subjekt 'ich' ist die Bedingung des Prädikats 'denke'" (ebd.). Über diese Reflexion schreibt Morgenstern das undatierte Gedicht *Gründe*:

> Was fragt du ruhelos: Warum
> und meinst den Fall verstanden:
> Wenn sich mit Gummi sophisticum
> er und dein „Wort" verbanden.
>
> „Gründe" sind Talmudistenglück.
> Wir ziehen uns auf das „Es" zurück
> und selbst dies Es sei uns geschenkt
> (wie Nietzsche einmal sagte: „denkt –…")
> (WB2, 404f.).

Das Wort als Gummi „sophisticum" deutet vielleicht auf die nekrologische Dimension der Sprache hin: Das Gummi des Gedichts darf als eine Unterart des Gummiarabikums interpretiert werden, das die Ägypten für die Einbalsamierung verwandten. Pragmatischer als dieses alte Volk, versucht der Deutsche, das Gummi als Leim zu benutzen, um zu einer mystischen Union mit der Wahrheit zu gelingen. Dieser Versuch wird aber enttäuscht. So wie Nietzsche die „Sophisten" als Künstler der Äußerlichkeit entwertet, so deutet das Attribut „sophistisch" des Morgenstern'schen Gedichts auf die Oberflächigkeit des Wortes hin. „Worte und Sätze sind Windlauf und Wellengänge auf einem Meere, dessen Tiefe uns den Verstand rauben würde, wenn wir sie uns vorzustellen wagten", liest man in einer Notiz um 1896 (WB5, 148). Mit der Weite des Lebendigen gemessen, erklärt sich die Sprache als ein hauchfeiner Maja-Schleier, die die tragische Grausamkeit der

Existenz kaum verbirgt. Und doch glauben die Gelehrten an das Wort: Sie sind die „Talmudisten“ und zählen zu den Nietzsche'schen ‘letzten Menschen’ und zwar diejenige, die Zarathustra wegen der Kleinigkeit ihrer Perspektive und Gefühle als ‘verächtlich’ erscheinen (KSA 1, VI, 15).

Ihnen widmet Morgenstern ein Lustspiel: „Professor, der eine Geschichte des Wörtchens ‘und’ schreibt. Der Historiker des Wörtchens ‘und’“, schreibt er 1902 unter der Bemerkung *Letzte Menschen* nieder (WB5, 188). Der Professor ist für Morgenstern für den letzten Menschen emblematisch, denn er neigt zur Verzettelung der Bildung in mikroskopischen Teilen. Die Erforschung der Konjunktion „und“ setzt voraus, sie wird von dem Sprachgewebe metaphorischer Weise isoliert: Eine Operation, die der grammatikalischen Funktion von „und“ widerspricht, die nichts mehr verbindet und den Hang des historischen Menschen nach der Auflösung des Einheitlichen sichtbar macht.

Unter dieser Zerbröckelung leidet die Sprache, wenn sie in die Hände des „Vivisektoren“ fällt. Im Gegensatz zum Dichter-Haruspex, der eine (Sprach-)Leiche seziert, operiert der Vivisektor am Körper der lebendigen Materie. Ein deutsches Talent, denn der Deutsche sei nach Morgenstern unfähig, große Menschen einfach leben zu lassen: „Eh' er ihn nicht seziert oder zum mindesten aufs Brett gespießt hat, kann er nichts mit ihm anfangen. Er ist ein wahrer Fanatiker des Vorhertotmachens“ (ibid., 192). Solch eine Operation stellt 1906 ein unbetiteltes Gedicht so dar:

> Hier liegt er auf dem Tisch, seziert:
> hier dies, hier das und hier die Summe.
> Und ernsthaft meint der kluge Dumme,
> er habe πσυχην logisiert
> (WB2,453).

Die Vivisektion resultiert in einer Reihe von unabhängigen Elementen, die nur durch eine räumliche Nähe verbindet werden können, denn sie liegen nebeneinander „auf dem Tisch“. Haben diese zerstückelten Teile noch eine innere Kohärenz, die sie ordnen kann? Die Darstellung des sezierten Körpers als eine „Summe“ von atomhaften Teilen deutet auf die Vertauschbarkeit der Addenden hin: Das „Logisieren“ enträtselt das Leben nicht und lässt ein Knochenhaufen hinter sich. In dieser Hinsicht betont schon der Reim mit „Sezieren“ die zersetzende Kraft der Logik, der Morgenstern eine andere Sprache entgegensetzt: die der Geste, mit der dem Leser die Vivisektion gezeigt wird. Die Adverbien „dort“ und „hier“ und

das Pronomen „dies“ verweisen auf eine Sprache des Körpers und zwar auf eine intuitive Gebärdensprache.

Sie beschreibt Nietzsche als die vorsprachliche Form der menschlichen Kommunikation. Sie war zuerst in einer Symbolik organisiert, und zwar in einer konventionellen Komposition von Tonen und Gebärde, die sich dann in eine abstrakte Sprache entfaltet (KSA, 2, IV, 178).

Auf diese Gebärdensprache variiert 1913 den *Heilsamen Gaul*. Im Gedicht begegnet Palmström ein Polizeipferd, das imstande ist, die Zahl der gegossenen Tropfen mit dem Wacken seines Ohres, „logarythmisch“ zu berechnen (WB3, 273). Das Adjektiv erwägt Spitzer als eine Hybridisierung der Wörter „Rhythmus“ und „Logarithmus“, die aufgrund ihrer phonetischen Sprachaffinität verbunden werden.[214] Das Neuwort hat aber nicht nur eine phonetische Motivation: Es bezeichnet die Übersetzung eines Rhythmus ins sprachliche Logos – ein ‘Logarithmyieren’. Auf solch eine Sprache könnte sich Morgenstern schon 1895 gewünscht haben, als er bemerkt, die „besten Arten von Glossen“ seien nicht zu schreiben, sondern würden in „Schnalzlauten, in Pusten, in Handbewegungen, Gesichtsverrenkungen und dergleichen“ (WB5, 102).

Die Notiz beweist von der Utopie eines Schweigens der Sprache, die Morgenstern wie Nietzsche durch die Natur vervollkommnen sieht.

In der Abhandlung *Vom Schweigen und Vergessen* führt Knodt das nietzscheanische Schweigen auf den Versuch zurück, eine ‘emphatische’ Philosophie zu gründen, die dort beginnen würde, „wo man ‘dennoch’ spricht und wenigstens sprachliche ‘Korrespondenz’ zu jenen Dingen versucht, die man weder ‘verstehen’ noch ‘erklären’ kann“.[215] Das Konzept der „Korrespondenz“ deutet nun auf die Wechselseitigkeit der Sprache und dem Gesprochenen hin: Aus ihr entsteht ein synästhetisches Denken, das sich dem Logos entzieht und durch Naturszenerien vermittelt wird.[216] Natur heißt nun eine „Anteilhaftigkeit am Unsagbaren durch das zu Sagende“.[217] Indem sich der Mensch ans Schweigen der Natur nähert, nimmt er an ihm teil. Als er aber versucht, die Natur durch die Sprache zu erfassen, verliert er

[214] Spitzer: *Die groteske Gestaltung und Sprachkunst Christian Morgensterns*, S. 84.
[215] Reinhard Knodt: *Vom Schweigen und Vergessen. Die Sprache in Angesicht der Natur bei Nietzsche*. In: Riedel, Manfred (Hrsg.): *Jedes Wort ist ein Vorurteil. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Köln 1999, S. 227.
[216] Knodt: *Vom Schweigen und Vergessen*, S. 228.
[217] Knodt: *Vom Schweigen und Vergessen*, S. 229.

sie.[218] Diese Zerrissenheit versinnbildet *Zarathustra*, das Werk, wo Nietzsche zugleich zu sprechen und zu schweigen versucht. Emblematisch sei dafür die Rede Zarathustra zum *größten Schweigen*, wo die Natur die 'Inadäquanz der Logosprache' zur Vermittlung der Stimmung allegorisiert.[219]

Dieses Gespräch *mit* und *vor* der Natur erklärt die Notiz Morgensterns, der 1895 das Gefühl einer 'unendlichen Skepsis' als eine Marine darstellt. „Starren aufs graue Meer. Und was ich sage, ist es ein Grund, auf den zu bauen? Nein, wie der Wolkensöller dort – stell dich auf hin, und er begräbt dich" (ibid., 380). Was sucht der Skeptiker auf der Wasseroberfläche? Das Rätsel, das ihn bedrängt: die erkenntnistheoretische Gültigkeit der Sprache. Was er findet, ist der Blick der Natur. Sie bietet nicht nur eine metaphorische Darstellung der Skepsis an, sondern lässt der Dichter in eine Stimmung 'hinuntertauchen', die die Bedingung für seine existentielle Infragestellung ist, das Schweigen.

Um es zu *hören*, soll man die Gesellschaft verlassen. Das Schweigen der Natur wird in der Einsiedelei erlebt. So liest man im 1906 verfassten *Schweigen*:

> O Schweigen, Schweigen, komm, du letzter Schluß,
> da mitzuteilen Haß nur weckt und Fehde.
> Ergreift an ihrer Wurzel meine Rede,
> laß einwärts sprossen, was denn sprossen muß.
>
> Ich will dich tragen, wohin niemand kommt,
> in Wälder, wo nur Tiere uns erfahren, –
> bis du vielleicht nach vielen, vielen Jahren
> das Wort mir schenkst, das mir und andern frommt.
>
> Dann laß mich noch einmal vor Menschen stehn
> und ihnen dieses eine Tiefste sagen –
> und dich dann wieder in die Wälder tragen
> und wie ein Wild dort fallen und vergehn
> (WB2, 37).

Der Text stellt das Schweigen als mäeutisches Moment dar. Es gebärt das Wort, das wie ein Keim die Botschaft des Dichters enthält, der 'zu Freude' geschaffen wurde. Wort und Schweigen sind durch das Vegetative verwoben, das als der Inbegriff eines unbewussten Stadiums des menschlichen Wesens gilt. „Jedes Wort ist notwendig Pol. Im Innern sind wir nur als Wortlose, sind wir nur, sobald wir bloß sind, unser Sein bloß fühlen. Daher das tiefe Friedensgefühl, das wie allem Vegetativen beilegen und beilegen dürfen", behauptet Morgenstern 1908 (WB5, 276). Wort und Wortlosigkeit erscheinen als entgegensetzte und komplementäre

[218] Knodt: *Vom Schweigen und Vergessen*, S. 231.
[219] Knodt: *Vom Schweigen und Vergessen*, S. 232.

Pole der menschlichen Entfaltung. Wobei die Sprache dem Trieb zur Äußerlichkeit und das Schweigen dem zur Verinnerlichung entspricht.

Morgenstern strebt nach der Vertiefung und bittet daher, das Schweigen sollte seine Rede 'an der Wurzel' ergreifen (WB2, 37). Diesen Wunsch treibt er in einem Gedicht bis zur Metamorphose: Würde die Pflanze sein Schweigen gegen sein Wort tauschen, so könnte auch er „leicht im Winde mit den Blättern winken,/ mir selbst zur Freude und der Welt zur Zier" (ibid., 134). Die natürliche „Zier" ist antithetisch zum modernen Ornamentalismus und zählt zur Semantik einer „organischen Kunst", die das Konzept des „Naiven" für die moderne Epoche aktualisiert (s. Décadence, Decadentia, Dekadenz.).

Um fruchtbar schöpfen zu dürfen, braucht der Künstler wie die Schwangere „harmonische Verhältnisse" (WB5,125). Und da noch Nietzsche in einem nachgelassenen Fragment behauptet, der 'Zustand der Schwangerschaft' würde von einer gewissen Lust geprägt, 'sich zu verbergen' (KSA, 2, V, 584f.), so flieht der Künstler, der 'Schwangere' (WB5, 169), vor der Menge in die Einsamkeit. Dort bringt er nach vielen Jahren der Waldeinsamkeit ein Wort auf die Welt, das seine Botschaft erfüllt: eine uneigennützige Freude an die Menschheit zu schenken. „Verdienst, was ist Verdienst. Geschenk ist alles", behauptet Morgenstern 1906 (ibid., 233).

Dass das Wort nur geschenkt werden darf, zeigt der Papagei Lore in einem Gedicht der humoristischen Sammlung *Palmström*. Das Tier hasst die Sprache so sehr, dass es wegen des Aussprechens seines Namens für viele Wochen wehmütig wird und nur dank dem Pudel von Fritz Kunkel wieder gesund wird: Aus Dankbarkeit, tauft ihn Lore als „Lorus".

> Fritz Kunkels Pudel ward, noch ungetauft,
> von einem Stiefmilchbruder Korfs gekauft.
>
> Es trieb ihn, als er, hilfreich von Natur,
> der sogenannten „Lore" Leid erfuhr,
>
> sogleich zu ihr: worauf er, der nicht hieß,
> sich ihr zum Troste „Lorus" taufen ließ:
> (WB3, 127).

Die Geste soll nach Spitzer als eine Erlösung aus dem Namenjoch durch die Kraft der Liebe verstanden werden.[220] Dass Lore sehr leidenschaftlich ist, soll nicht

[220] Spitzer: *Die groteske Gestaltung und Sprachkunst Christian Morgensterns* , S. 56.

erstaunen: Das Leiden des Tiers wird als ein „Lore -Leid“ bezeichnet - wobei das Wortspiel ironisch auf die bekannte Ballade von Heine hindeutet, die *Lore Ley*. Im Morgenstern'schen Gedicht handelt es sich nicht mehr um eine Nymphe, die Matrosen durch ihr Schmeicheln verlockt, sondern um einen launischen Papagei, der Hunde in Vögel verwandeln möchte: „Lorus“ erinnert an den ägyptischen Gott „Horus“, der als Falke dargestellt wurde.

Dem kapriziösen Spiel der Wörter entzieht sich der Einsiedler, indem er sogar auf seinen Namen verzichtet und, nachdem er die Menschheit das Einzige, was er besaß, schenkt (sein Wort), endlich zur Natur wiederkehrt.

Schweigen und Vergesslichkeit sind miteinander verbunden. So bemerkt Knodt, dass die Herde in *Wahrheit und Lüge* schweigt, weil sie vergessen kann und behauptet daher, die Sprache würde die Distanz des Menschen von der Natur und die Verwobenheit des Gedächtnis mit dem Schmerzen offenbaren: Man erinnert sich nur daran, „was nicht aufhört, weh zu tun“.[221] Auch Morgenstern erscheint das Leiden als einen unentbehrlichen Leitmotiv der stufenhaltigen Entwicklung der Menschheit. „Erst durch unzählige, bis Unendliche wiederholte leidvolle Erfahrungen lernt sich das Individuum zum Meister über sein und alles Leben empor“, bemerkt er 1910 (WB5, 238).

Nur der Wille zur Vergessenheit ermöglicht die gewünschte Rückkehr zur Natur. Daher bittet der Einsiedler, dass der Besucher „vor der Pforte“ bleibt: Er will nichts wissen, er will „vergessen und Vergessenwerden“ (WB2, 131). Diese Seligkeit eben wünscht sich Morgenstern: Die Frage vergessen, die die schweigende Natur den Menschen stellt. So lautet 1907 ein Gedicht aus der Sammlung *Einkehr*, *An eine Landschaft*:

> Verliere dein Geheimnis nicht vor mir,
> ich bitte dich, verbirg mir deine Reize,
> und wenn ich sehnlich nach Erkenntnis geize,
> so schweige sphinxhaft meiner Wißbegier.
>
> Erkennen heißt, ich hab' es längst erkannt,
> die Welt in seine armen Grenzen pferchen;
> du lehre mich aus deinen hundert Lerchen,
> daß deine Schönheit kein Verstand umspannt
> (ibid., 108).

„Damit ein Reiz wirklich auslösend wirkt, muß er stärker sein als der Gegenreiz, der immer auch da ist“, behauptet Nietzsche in einem nachgelassenen Fragment aus

[221] Knodt: *Vom Schweigen und Vergessen*, S. 235.

dem Jahre 1881 (KSA, 2, V, 387). Stärker als das Streben nach der Erkenntnis ist die Furcht vor dem Gesicht der Natur-Sphinx. Ihr Schweigen ist ein Schleier, der trotz des leidenschaftlichen Sehnens nicht gehoben werden darf. Der Überdruss an Historie hat den Menschen in einen exzentrischen Sammler von Antiquitäten verwandelt: Ihm setzt Morgenstern die Schönheit des Unverständlichen entgegen. Das Schweigen wird nun als eine chiffrierte Sprache dargestellt, das sich dem Zustand entzieht.

„Was uns deine Kunst da schenkt,
ist ja nur Verkleidung;
das, was deinen Griffel lenkt,
das ruft zur Entscheidung“
Christian Morgenstern, *Lyrik 1906-1914* in: (WB2, 468).

Christian Morgenstern.
Aphorismus Nr. 611.

Für gewisse Worte andere komische Synonymen [sic!] eine Weile wenigsten ersetzen. Umwortung aller Worte

Christian Morgenstern, *Aphorismen* in: (WB5, 147).

Die Parodie zwischen Werten und Worten.

Am Beispiel der „Umwortung aller Worte".

1895 geschrieben, hat die Notiz zur „Umwortung" einen literaturkritischen Appeal: In ihr erkennt die Sekundärliteratur trotz einer gewissen Ambiguität den hermeneutischen Schlüssel zum Humor Morgensterns. Dank ihrer Kürze bietet überdies die „Umwortung" einen suggestiven Überblick über die parodistische Praxis Morgensterns: Ihre knappe Formulierung lässt am auffallendsten die Elemente erkennen, die ihr gattungseigen sind.

Im folgenden Absatz analysiere ich zwei dieser Kennzeichen: die Beziehung der Parodie zur Ideologie und zur Frage der Wiederholung als positives Moment zur Verstärkung der formellen Meisterschaft des Dichters. Am Beispiel der „Umwortung" untersuche ich zum einen die Relation des parodistischen zum ursprünglichen Kulturkontext anhand der strukturalistischen Prämisse der Intertextualität-Theorie von Genette. Die Beziehung der Parodie zur Kultur vertiefe ich zum anderen in Hinsicht auf die Krise des modernen Subjektes und die Entfaltung einer alternativen Auffassung der Geschichte, die sich dem Historismus entgegensetzte.

Parodie und Ideologie.

In der Abhandlung zur Umwortung als programmatische Parole der humoristischen Poesie Morgensterns erwähnt Kretschmer das Neuwort „Gingganz" als prototypisch für eine revolutionäre Umsetzung der Sprache, deren Geburt in einem Galgenlied erzählt wird: Dort wird die einsame Promenade eines Stiefels beschrieben, der tief in seinen Gedanken "ging geht" (WB3,73). Das so entstandene Substantiv besteht aus der Kombination zweier Wörter, die zu unterschiedlichen Kompositaklassen zählen: ein flektiertes Verb und ein graduierendes Adverb.[222] Dieses Vorgehen ist für die Morgenstern'sche Umwortung typisch: Sie verletzt die Grammatik und verschmelzt zwei Signifikanten aus unterschiedlichen Kompositaklassen, um einen neuen Signifikaten entstehen zu lassen.[223]

[222] Ernst Kretschmer: *Christian Morgenstern und die „Umwortung der Worte"*. In: Fromm, Waldemar / May, Markus (Hrsg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns.* Stuttgart 2017, S. 20.
[223] Kretschmer: *Christian Morgenstern und die „Umwortung der Worte"*, S. 20.

Die Kommentare zur Galgenpoesie erklären zwischen 1907 und 1908 den Gingganz als „ein in Gedanken Vertiefter, Verlorener, ein Zerstreuter, ein Grübler, Träumer, Sinnirer“ (ibid., 306). Die Beschreibung ergänzt dann Morgenstern 1909 und schreibt, ein Gingganz sei „einfach ein deutsches Wort für Ideologe“ (WB5, 155). Die Behauptung legt der Entstehungskontext des Galgengedichts dar. Cureau schlägt vor, der Gingganz beschreibe die mystische Krise der Jahre, die der Öffnung durch das Johanneische Evangelium vorangehen.[224] Die verzweifelte Wanderung des Stiefels deutet auf den mystischen Werdegang des Menschen hin, der in sich die vollkommene Übereinstimmung von Materie und Geist erkennen soll.[225]Der Ideologe ist in diesem Sinn der grübelnde Zweifler, der sich wegen einer abstrusen Scholastik mehr und mehr verliert.

Andererseits bietet die Anspielung auf die Ideologie eine suggestive Forderung zur Auslotung der kulturkritischen Bedeutung der Umwortung.

Als „ideologisch“ bezeichnet Eco das Wissen, das der Rezipient der Kommunikation mit seiner Gruppe teilt: Die Ideologie lässt die Interpretation einem ‘tellurischen’ Schwindeln zwischen den Ursprungskodex des Gebotenen und den ihres (modernen) Lesers gleichen, weil sie zu einer steten Integration der verschiedenen Schlüssel zum Gebotenen fordert.[226]

In einer gewissen Weise kehrt dieser Fokus in der Intertextualität-Theorie von Genette wieder. 1999 erklärt er, dass er *Palimpseste* als den Überwindung- und Vertiefungsversuch einer ‘strukturalistischen Agenda’ verstanden hat.[227] Zwar betrachtete er das Konzept der „Struktur“ als einen gültigen Schlüssel zur Verständnis der textuellen Kohärenz, er polemisiert aber gegen die Abhängigkeit des Strukturalismus von einer literaturkritischen Vorgehensweise, die eine psychologische Lektüre des Textes fordert.[228] Im Gegensatz dazu, interessiert sich Genette für die überindividuelle Psyche: der kulturelle Diskurs, das Repertoire von vorgeformten Elementen, die im Werk gebastelt werden.[229] Der neue Fokus lässt die Literaturkritik als Teil einer ‘sozialen’ Geschichte verstehen, die als Mittel zur

[224] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 544.
[225] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 544.
[226] Umberto Eco: *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica.* Mailand 1968, S. 83.
[227] Gérard Genette: *Figures IV.* Paris 1999, S. 14.
[228] Gérard Genette: *Figures III.* Paris 1972, S. 10.
[229] Genette: *Figures III.* Paris 1972, S. 10.

Auslotung der (virtuell unendlichen) Entfaltungen von einem breiteren Diskurs zu verstehen sei.[230]

Die Beziehung des Textes zum Literaturkontext problematisiert die Parodie, die Golopenția-Eretescu mit dem Pastiche als eine Stufe der diachronischen Entfaltung der Literatur analysiert.[231] Diese Praxen erweisen sich als komplementär und entsprechen zwei verschiedenen Momenten der individuellen und der kollektiven Literaturproduktion: Zuerst verursacht das Pastiche eine metaphorische 'Expansion' der Textualität, die dann die Parodie in Hinsicht auf einen einzigen Text sozusagen 'komprimiert'.[232] Diese Dynamik miniaturisiert die „Umwortung aller Worte" Morgensterns, die beide Aspekte einer 'Expansion' und 'Kompression' der Nietzsche'schen Textualität ins Spiel setzt.

Die „Umwortung" erklärt in wieweit er ein Pasticheur des Nietzsche'schen Stiles ist. Als Pastiche verstehe ich eine stilistische Imitation, durch die ein Text anhand eines formalen Schemas oder einer semantischen Intention nachgeahmt wird: Anders als die Parodie bezieht sich das Pastiche auf einen Idiolekt, und zwar auf ein Muster, das aus dem Textkorpus eines Autoren oder einer Gattung herausarbeitet wird.[233]

Wie das Essay *Nietzsche, der Erzieher* zeigt, besitzt Morgenstern eine hohe Kompetenz für den Stil Nietzsches. Vor allem das Präfix „Über" des bekannten „Übermensch" fasziniert ihn. So trifft man das Neuwort „Überwagnert" im parodistischen Vorspiel *Orakel* (WB4, 356) und den sardonischen Hinweis auf ein „Überweib" in einem undatierten Gedicht, das so lautet:

> DER ÜBERMENSCH ist schon kopiert,
> wenn man das Dutzend nur chokiert.
>
> Und suchst du einen Zeitvertreib,
> so bist du auch schon Überweib
> (WB2, 392).

Auf der einen Seite macht sich Morgenstern Sorge um die Entwertung der Nietzsche'schen Sprache zum bedeutungslosen Slogan der Moderne. Der mittelmäßige Leser interessiert sich nun für die skandalöse Kraft des Philosophen und unterschätzt seine ethische Bedeutung. Versucht der Spießbürger, die heroische

---

[230] Genette: *Figures III*. Paris 1972, S.,11.
[231] Golopenția-Eretescu: *Parodie, pastiche et textualité*, S. 112.
[232] Golopenția-Eretescu: *Parodie, pastiche et textualité*, S. 125.
[233] Genette: *Palimpseste*, S. 130.

Geste des Übermenschen nachzuäffen, so erweist er sich als ein hysterisches Überweib, dessen Nerv eine skrupellose Presse erregt. Sie vereinfacht Nietzsche für den eigenen Gebrauch: Emblematisch dafür ist die Idee von Otto Bierbaum, eine Zeitschrift als *Zarathustra* zu betiteln. „Wir müssen doch eingermaßen darauf halten, daß nicht gleich alles zu Kupfermünze entwertet wird, daß die junge Generation nicht so [...] geschmackslos alle Maßstäbe und Größenverhältnisse durcheinander wirft", rät ihm Morgenstern aus dem Projekt (WB7, 399).

Auf der anderen Seite setzt sich dem Zeitgeist die „Umwortung" entgegen, indem sie eine komprimierte Version der Nietzsche'schen Sprache erschöpft, die Genette als minimale Parodie definiert. Als solche bezeichnet er das Prototyp der parodistischen Praxis, das sich auf die minimale semantische Transformation der Vorlage bezieht.[234] Die „Umwortung aller Worte" parodiert durchsichtlich die Nietzsche'sche „Umwertung aller Werte".[235]

Minimal parodiert Morgenstern oft in den aphoristischen Notizen, wo die Kürze der Parodie ihre kulturkritische Polemik am besten spüren lässt. Die Unduldsamkeit gegenüber dem Schwätzer äußert er zum Beispiel durch die Ersetzung eines einzigen Buchstabens des französischen Ausdrucks „tête à tête" „Manches tête à tête hieße besser bête à bête", stellt er 1895 fest (WB5, 230). Oder er drückt den Skeptizismus zum demokratischen Ideal in der minimalen Veränderung eines lateinischen Mottos aus: „Vox Populi" wird zu „Nox Populi" (ibid., 187).

Politisches und gesellschaftliches Unbehagen kondensiert die Parodie auf die bekannte Parole des *Faust*: „'Das Mittelmäßige reißt uns herab'", lacht er zähneknirschend 1905 (ibid., 211).

Parodie und Satire.

Unter der Frage der Ideologie lässt sich das Thema des kulturkritischen Fokus der parodistischen Phantasie Morgensterns erforschen und ihre Beziehung zur Satire. Die Relevanz der Ideologie für diese intertextuellen Praxen ist eben der Schwerpunkt, um den Hutcheon die diachronische Übereinstimmung ihrer Taxonomie problematisiert.[236] „Ideologisch" ist für sie die Beziehung des Textes zur Welt, die sie anhand der Fokussierung auf ihren Aussagekontext aktualisiert. Dieser theoretische Sichtpunkt erhebt den Unterschied zwischen Satire und Parodie

[234] Genette: *Palimpseste*, S. 130.
[235] Kretschmer: *Christian Morgenstern und die „Umwortung der Worte"*, S. 28.
[236] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 43f.

zum Problem: Zwar beschäftigt sich die Parodie mit der Literatur und mit ästhetischen Werten, fraglich ist aber, ob man diese Werte wirklich aus ihrem ideologischen Kontext ausdifferenzieren kann.[237]

Die Forschung zu Morgenstern versteht als Satire meistens eine aggressive Infragestellung des Gegenwärtigen, die dem versöhnenden Charakter des Humoristen fremd scheint.[238] Ich verleugne diese Aggressionslust der Satire nicht, möchte sie aber auf die Intention der Poetik Morgenstern zurückführen: Sie beschränkt sich nicht auf die polemische Infragestellung der Literatur, sondern zielt auf ein wenn auch metaphorisches Umzüngeln der Epoche. So gleicht bei ihm der Humor einer Jagd: Der 'Bleistift wie ein Gewehr in der Rechten', fährt er die Gassen durch und lässt „seine aufmerkenden Blicke wie zwei feinwitterige Hunde überall laufen" (ibid., 118). Die satirische Aggression hat für den Humor einen Sinn (und einen gewissen Adel).

Die Behauptung, die Parodie Morgensterns habe keine satirische Intention, vertritt dagegen der Kommentar zur *Parodien und dichterischen Spielen* im dritten Band der Stuttgarter Ausgabe. Dort steht geschrieben, die Parodie sei zwar als die 'satirisch-komische Nachahmung eines literarischen Werks' zu verstehen, eine satirische, verletzende Spitze erweise aber die Morgenstern'sche Parodie nur selten (WB3, 851).

Die Aussage rezipiert die Interpretation von Cureau, das parodistische Talent des Dichters würde nicht so sehr eine Lust zum Angriff, sondern den Hang zum Flug äußern.[239] Die Satire könnte in diesem Sinn dem übersensiblen Morgenstern einen Fluchtweg aus der gehassten Moderne bieten: „Vor dem Ekel muß man sich durch Lachen schützen. Darüber ein lachender Satyrkopf", notiert er sich 1895 (WB5, 17).

Verhält sich Morgenstern aber immer abwehrend? Einerseits fürchtet er sich davor, Beziehungen fallen zu lassen (ibid., 60). Trifft sein Lachen zu hart, bekommt er Gewissensbisse. Ein grüner Parodist gesteht 1894 an Kayßler, er habe in einer 'Fastnachtlaune' ein lateinisches Gedicht von Felix Dahn parodiert und sorge sich, der Scherz könnte gegen ihn verwendet werden: Dahn, der ihm wegen seiner kurzen Karriere als Jura-Student so geholfen hat! „Es ist dieser schlechte Witz die einzige Tat in meinem Leben, [...] welche ich nie aufhören werde zu bereuen.

[237] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 77.
[238] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 233.
[239] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 115.

Denn ich liebe D[ahn]. wirklich und weiss wenig ältere Männer, die mich so lieben, wie er", bedauert er (WB7, 248).

Andererseits fragt er sich 1907: „Wer nicht auch böse sein kann - kann der wirklich tief sein?" (WB5, 216). Das Böse besitzt eine tief moralische Grundlage, die die Rezeption der Nietzsche'schen Selbstverachtung beeinflusst. Selbstverachtend ist für Zarathustra der Mensch, der, nachdem er der eigenen Hässlichkeit bewusst wird, nach einer Umgestaltung der Menschenliebe strebt.

> Man sagt mir, dass der Mensch sich selber liebe: ach, wie gross muss diese Selber-Liebe sein! Wie viel Verachtung hat sie wider sich!
> Auch dieser da liebte sich, wie er sich verachtete. – ein grosser Liebender ist er mir und ein grosser Verächter (KSA 1, VI, 328).

Schon vor der Lektüre Nietzsches sieht Morgenstern 1891 in der Geringschätzung der Masse die Voraussetzung für ihr tiefes Verständnis: „Nur in der Kleinheit des Denkens wollen wir nicht [...] der schwankenden, urteilslosen Menge [...] beipflichten. Deshalb können wir sie verachten, darum aber, weil sie schwache Menschen sind wie wir, müssen wir sie lieben und fordern wie uns selbst" (WB5, 587). Im Massenmenschen verkennt er das, was er durch die Zucht an sich selbst überwinden will - mit einer Strenge, die durch die Menschenliebe gemildert werden soll (WB7, 32). Und da ihre erste Stufe mit der Verachtung zusammenfällt (WB5, 204), so darf Morgenstern behaupten, des 'Hasses tiefstes Gären' sei nur 'Zorn und Weh der Liebe' (WB1, 537).

Die ethische Verantwortlichkeit des verachtenden Menschen erklärt die Behauptung, mit der Morgenstern vor einer Freundin seinen Humor rechtfertigt:

> Gerade weil ich die Menschen liebe, sage ich ihnen die Wahrheit; mein Spott ist nur die verkappte Bitte: Warum denn so blind, so unvernünftig, so unehrlich – du könntest ja so gut über der Verspottung stehen, wenn du nur wolltest! – Und die bittere Satire ist nur eine Versicherung an die Gemeinheit, daß sie als solche durchschaut und verachtet sie (WB7, 171).

Die Satire unterliegt dem allgemeinen ethischen Pathos der Dichtung Morgensterns: Ihre Angriffslust dient zum Ansporn, sich über die Dummheit der Menschenmasse zu erheben.

Der satirische Stachel seiner Texte will nicht provozieren. Daher beklagt er 1897 sehr, dass das satirische Gedicht *Im Himmel* eben zu Ostern veröffentlicht wird: „Nun sieht jenes Gedicht fast ostentativ aus, und so sehr es auch eine wahre Stimmung wiedergibt [...], so würde ich es doch lieber nicht an einem Karfreitag gedruckt haben" (zit. In: WB1, 841).

In diesem Kontext ist das Lessing'sche Motto zu interpretieren, das Morgenstern 1907 notiert:

> Verzeiht, wenn manchen manches hart hier trifft
> mei⌜n⌝ Pfeil soll treffe⌜n⌝, doch er trägt kein Gift
> (Ta Feb 1907, Bl. 11).

Es handelt sich nicht so sehr, wie die Forschung über Morgenstern behauptet, um das Geständnis der Unschuld der Satire: Dass sein satirischer Pfeil kein Gift trägt, heißt, er bringt kein Unheil - sondern eine Genesung. Die Satire ist ein Kniff, die den Mitmenschen aus seiner Resignation erweckt. Oder Tote aufzuerwecken versucht, wie der Philister, den Morgenstern „*ab initio mortuus*" betrachtet (WB7, 436). Die satirischen Entwürfe der Tagebücher problematisieren ab 1895 den zivilisierten Menschen und sein architektonisches Milieu. Berlin ist die schlaflose Bühne von seltsamen Promenaden, die in einer *Satire* die Griechengötter durch Museen führen (T1895 *Phanta III*, Bl.24) und in einer *Historischen Satire* den 'Unstil' der 'Handwerkpoeten' eine sichere Zuflucht bietet (T1897-98 Bl.2).

Satirisch sind überdies die theriomorphischen Verwandlungen, die um 1897 zur Idee der Zeitschrift *Die Tierzeitung. Hum⌜oristisch-⌝. sat⌜irische⌝. Monatsschrift* führen (T1897-98, Bl.10). In der modernen Metropole genießen Menschen und Tiere die Genüsse der Massenunterhaltung, die retroaktiv auch den mythologischen Geschöpfen geboten werden. So erzählt Morgenstern 1897 von einem *zeitungslesenden Faun*, der sich behaglich in ein Feuilleton vertieft:

> Auf einem Eichenstrunk, die Ziegenbeine
> behaglich überschlagen, sitzt ein Faun
> und liest in einem alten Zeitungsblatt,
> das er im Walde irgenwo gefunden
> (WB1, 154).

Pfoten werden zum Aufblättern gezwungen, Ziegenbiene werden übergeschlagen, raubtierhafte Sinne und Organe werden abgeschwächt: Das Tier, das Brille trägt, ist vielleicht der letzte Entwicklungsschritt zum Stadtbürger.

Parodie und Wiederholung.

Wie ich im folgenden Absatz zeige, ist die Nietzsche-Kenntnis Morgensterns nicht nur sprachlich. Die Idee der „Umwortung aller Worte" ist der intensiven Auseinandersetzung mit dem Philosophen schuldig: Vor allem die Forderung zum erkenntnistheoretischen Perspektivismus spielt an der parodistischen Variation auf die „Umwertung aller Werte" eine zentrale Rolle, die ich im Kontext der Reflexion über das Mythische als vereinende Kraft des Volkslebens kurz problematisiere.

Polytheistische Identität und ihre parodistische Wiederherstellung.

In einem Essay zur Berliner Kunstausstellung regt Morgenstern 1895 an, die deutschen Künstlern werden aus dem 'Tabula Rasa' der christlichen Götzendienerei endlich lernen: Die Nachkommenschaft wird "die eigene Seele als den Urborn erkennen, an dem alle Dinge getauft und gewertet worden sind und täglich umgetauft und umgewertet werden können" (WB6, 145). Es handelt sich um eine durchsichtige Anspielung auf den Perspektivismus Nietzsches, die ich auf eine für das Verfassungsjahr des Artikels und der „Umwortung" zentrales Konzept zurückführen möchte: der Polytheismus. In einer Notiz um 1894 wird er zum Programm:

> Höchste Empfindungen, Phantasie im Gewande intimster Natur --- eine Durchgeistigung der Realität auf allen Punkten, künstlerischen Polytheismus (im Sinne der Kunst), das meine ich, muß das Programm der Zukunft, unserer Zukunft sein. Der Sieg des menschlichen Geistes über die Außenwelt muß vollkommen werden (WB5, 81).

Cureau erklärt die Formel des „künstlerischen Polytheismus" als den Versuch, die gottlose Spekulation Nietzsches einer ästhetischen Form wiederzugeben: Das Motto würde ein Verfahren der satirischen Nivellierung bezeichnen, die die monotheistische Herrschaft in Frage stellen würde.[240] Diese Annahme ergänze ich durch die These von Eppelsheimer, der den Polytheismus Morgensterns mit der Forderung einer pantheistischen Lyrik verbindet, wo sich der Mensch als ein Teil des Universums erkennen könnte: „Die Konfrontation mit den vielen Naturgestalten bringt in die dichterische Wesensschau ein polytheistisches Element. In ihr ist aber nicht minder stark das Gefühl für die Einheit der ganzen Schöpfung lebendig - ein pantheistischer Akzent", bemerkt der Forscher.[241]

Als „künstlerischer Polytheismus" verstehe ich zum einen ein kulturkritisches Mittel zur Wiedergeburt der mythologischen Dichtung: In ihr dient das religiöse Gefühl der Einheit des Volkslebens. Die Rückkehr der antiken Götter gilt als ein Stimulans zum Kulturleben, denn die Religion ist für Morgenstern ein fundierendes Moment der Volksidentität. Durch den Polytheismus kommt der Dichter in Kontakt mit den reinsten Quellen des Volkslebens und überwindet das Trauma des Absterben des alten Gottes: Zwar bekommt die Religion durch Nietzsche ein 'Loch' (ibid., 283), dieses wird aber zum Tor für die Rückkehr der alten Fabelwesen in die 'Menschheitsgefilde' (ibid., 314). Die Religiosität des polytheistischen Anbeters

[240] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 247.
[241] Rudolf Eppelsheimer: *Mimesis und Imitatio Christi. Bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin.* Bern 1968, S. 152.

beruft sich auf ein Gefühl der Furcht, das Morgenstern als die Ursprungsquelle der mythologischen Imagination erkennt (ibid., 107): Die Furcht offenbart das Erstaunen des naiven Menschen vor der Natur als Mysterium, das die moderne Wissenschaft enträtseln zu haben meint. So drückt ein 1913 imaginiertes 'kritisches Wörterbuch' der Moderne die Anmaßung aus, die Welt sei entschleiert werden: „Quacksalber, Kurpfuscher, Humbug usw. - Lieblingswörter des Philisters, der sich gewaltig über all das erhaben fühlt" (ibid., 160). Die Aberglaube ist dagegen mit dem Gefühl der Preisgegebenheit des Menschen zum blinden Zufall verbunden(ibid., 258).

Zum anderen führt der „künstlerische Polytheismus" zu einer radikalen Infragestellung der Einzelidentität. Obwohl Morgenstern der „Gottesidee in ihrem höchsten vergeistigten Sinne" offen bleibt (WB7, 262), versucht er sie durch die Sprache zu besiegen. Im Gegensatz zum Philister, der sich begnügt, Gott als einen riesigen Schatten zu beten (WB5, 313), proklamiert sich der prometheische Held von *Homo imperator* als Sprach- und Weltdemiurg. Die rohe Materie fordert er, ihn auf eigene Gefahr zu zerschlagen:

> Eine Harfe bin Ich
> in tausend Hauchen.
> Zertrümmere Mich:
> Das Lied ist aus
> (WB1, 31).

Cureau bemerkt zu Recht, das Gedicht ließe die Euphorie des *Zarathustra* erkennen.[242] Morgenstern rezipiert die Kritik Nietzsches an der Pöbelhaftigkeit der Religion, die durch die Lehre des neuen Propheten überwunden werden soll: Daher wird der Übermensch zum Anfangspunkt der kopernikanischen Wende zu einem neuen Leben, das die Jenseitsorientierung der alten Religionen zugunsten eines neuen Egoismus besiegen will. Für diese Utopie schwärmt Morgenstern, der 1895 die gewünschte Entfaltung der Menschheit so glossiert: „langsam, langsam, Götze, Götter, Gott, Mensch" (WB5, 389). So wie das Christentum die heidnischen Götter der heidnischen Religion ersaß, so soll der Gottestod eine neue Menschheit ankünden, die über sich keine außerirdische Autorität mehr erkennen wird.

Aber der Traum von *Homo Imperator* ist vielleicht nicht so festlich, wie er scheint. Das dichterische Ich besteht nun aus den 'tausend Hauchen' der verschiedensten Instrumente: Wie soll er auf diese Partitur eine kohärente Subjektivität spielen?

---

[242] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, 191.

Der große Nutzen des Polytheismus liegt nach Nietzsche darin, er unterstützte die menschliche 'Freigeisterei' und 'Vielgeisterei' und zwar „die Kraft, sich neue und eigene Augen zu schaffen und immer wieder neue und noch eigener: sodass es für den Menschen allein unter allen Thieren keine ewigen Horizonte und Perspectiven giebt" (KSA, 2, V, 168).

Die Freiheit des Polytheismus stellt nach Klossowski das Ichbewusstsein in Frage: Mit der provokativen Ankunft des Gottestodes markiert Nietzsche nicht so sehr das Ende einer außerirdischen Erklärung der Welt, sondern vielmehr das Verschwinden eines Prinzips, das das Gefühl einer kohärenten Identität garantierte.[243] Es ist in dieser Hinsicht von Bedeutung, dass Crăciun das kulturelle Muster zur künstlerische Imagination Morgensterns in der Gestalt von Prometheus erkennt: Dieser erscheint ihr im Rahmen der symbolischen Welt der Galgenpoesie als das Gegenbild zum 'theozentrischen' Künstler.[244] Der prometheische Künstler, der Morgenstern in seiner Erstlingsdichtung ist, sucht nicht in Gott, sondern in sich selbst die Gründe seiner Individualität.

Diese Konfiguration der schöpferischen Phantasie fordert eine konstante Infragestellung des Ich, was manchmal bis zur krisenhaften Verzettelung geführt wird. Emblematisch dafür ist ein 1898 verfasstes Gedicht, das so lautet:

> Wenn ich die Welt durchs Prisma meines Witzes
> fallen lasse – wievielmal ihr Bild
> gebrochen wird – oft weiß ich selbst es kaum
> (WB2, 390).

Der Text beweist, so Liede, den verderblichen Einfluss des *Zarathustra*, das Weltzerstörung-Experimente verursacht.[245] Was für eine Welt das Lachen zerschlägt, das erklärt aber seine Interpretation kaum, die die symbolische Bedeutung des „Prismas" zu unterschätzen scheint.

Ähnlich wie das Prisma des Farbenlehre-Experiments Goethes, das die für das Hervorbringen der Farben notwendige Grenzen schafft, versteht sich das Prisma Morgensterns als eine für die Wahrnehmung der Realität notwendige Grenzoberfläche: Das Ich hat keine direkte Beziehung zur äußeren Welt, die er als eine Spiegelchiffre erkennt. Die Metaphorik lässt die Welt als ein subjektives

---

[243] Pierre Klossowski: *Sur quelques thèmes fondamentaux de la Gaya Scienza de Nietzsche*. In: *Un si funeste désir*. Paris 1963, S. 206.
[244] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 37.
[245] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 318.

Spiegelbild erscheinen, das mit dem denkenden Ich zusammenfällt: Das Prisma des Witzes hält Subjekt und Objekt gefangen und lässt beide auf dem Boden zerschlagen. Diese Verwobenheit erklärt, warum Morgenstern schreibt, er wisse selbst kaum, wie viele Male er seine Zerstörung geübt habe: Mit dem Zerschlagen der Welt geht das „Gegen-Ich" unter, das für die Bestimmung eines monolithischen Ichbewusstseins eine wichtige Rolle spielte (WB5, 283). Es entsteht eine verzettelte Identität, die kein distanzierendes Urteil mehr aussprechen darf. Wobei die Verzettelung nicht unbedingt schmerzlich ist. Die durch den Witz zerbrochene Identität teilt das Privileg der Natur. Morgenstern stellt sie als einen sich teilenden Gott dar, der durch das Symbol des Prismas in unzählbare Splitter durch den Kosmos verteilt wird: In „Legionen, Legionen Herzen" zersplittert, erkennt Gott den Individuationsbann als eine Fiktion (WB2, 412).

Durch das Lachen zerstört, kann die Identität dank dem Lachen wiederauferstehen.

Heselhaus sieht in der grotesken Lyrik das Streben, die moderne Krise des Subjektes durch eine Wiederherstellung des verlorenen Einheitsgefühls zu überwinden: Das Groteske, das aus der Hybridisierung der unterschiedlichsten Elemente entsteht, entspricht als Sprachprinzip „dem heterogenen Nebeneinander der modernen Gesellschaft und der modernen Welt, um zu einer neuen Stiftung der Einheit aufzurufen".[246] Eine ähnliche Kraft behauptet Eppelsheimer in der grotesken Sprache Morgensterns: Der Etymologie des Wortes treu, das in der antiken Fresken ein 'paramorphologische Moment' allegorisiert, befreit sich die groteske Poetik des Dichters aus dem Individuationsprinzip.[247] So wie die Groteske der römischen Villen, die eine fließend-metamorphische Realität malen, so versteht sich das Individuum dank der übersteigerten Assoziationskraft der grotesken Sprache als ein lebendiger Teil der Gemeinschaft.[248]

Vergessen und Erinnern.

Den Willen nach der Wiederherstellung der Einheit erklärt die Behauptung Morgensterns, das Absurde kann einer kulturkritischen Rolle zugeschrieben werden. So vermutet er in einer 1912 verfassten Notiz:

> Für jeden Menschen, sagt Goethe, kommt der Zeitpunkt, von dem an er wieder „ruiniert" werden muß. So auch: für jede Kulturperiode. Die unsrige hat diesen

[246] Clemens Heselhaus: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache.* Düsseldorf 1961, S. 287ff.
[247] Eppelsheimer: *Mimesis und Imitatio Christi*, S. 136.
[248] Eppelsheimer: *Mimesis und Imitatio Christi*, S. 144.

> Zeitpunkt bereits überschritten. Sie kann trotz allem, was dagegen einzuwenden ist, in einem gewissen sehr hohen Sinne nicht mehr ein ausschließliches Interesse beanspruchen. [...] Ihr bleibt noch vieles zu tun; freilich aber auch dies: sich möglichst unmißverständlich und allseitig ad absurdum zu führen (WB5, 201).

Die Äußerung beruft sich auf die Lektüre der *Gespräche mit Eichermann*, wo die Feststellung ausgedrückt wird, der bedeutende Mensch würde kurz nach der Erfüllung seiner künstlerischen Botschaft sterben sollen, so dass auch der folgenden Generation etwas zu schaffen bleibe (ibid., 585). Dagegen stellt Morgenstern fest, die Jahrhundertwende habe den natürlichen Zeitpunkt ihres Absterbens überlebt und dadurch erschwert, dass sie eine jüngere und kräftige Epoche ersetzen könnte. Was dem Künstler übrig bleibt, ist, die unheimlichen Kennzeichen der eigenen Epoche „*ad absurdum*" zu karikieren. Das Wort kommt aus dem Lateinischen „absurdus" und bezeichnet das, was in schrillem Kontrast zur Norm steht: eine buchstäblich dissonante Verletzung des Vertrauten.

Das Absurde setzt in einer metaphorischen Weise die „Umwortung" fort und lässt sich durch das Konzept von „Grotesk" erklären.[249]

Im Grotesken ist ein 'para-morphologisches' Moment zu behaupten, denn dort führt die Sprache ein metamorphisches Leben, das sich in keiner Gestalt noch erstarrt. In einer ähnlicher Weise ist im Absurden einen 'para-ontologischen' Stachel zu finden. Wobei das Präfix „para" auf die absurde Realität als eine parallele Realität hindeutet: als eine Parodie.

Die Parodie zählt zu den Dynamiken der Kulturentfaltung. So wie diese auf die Produktion von Originalen abzielt, die dann auf Kopien reduziert werden, so bringt der parodistische Text etwas Eigenartiges auf einen gemeinsamen Nenner.[250]

---

[249] **Christian Morgenstern und das „Grotesk".** Eine Anregung zur Frage nach Morgensterns Konzept des Grotesken bietet die klassisch gewordene Studie von Kayser, *Das Groteske in der Malerei und Dichtung*. Dort wird der 'sprachliche Einfall' als Quelle der Phantasie Morgensterns dargelegt, die in den Jahren zwischen 1906 und 1908 durch den Einfluss der Philosophie Mauthners zu einer sprachskeptischen Imagination führt: „Bei allem Lächerlichen angesichts der Verzerrung und Absurdität liegt im Grotesken ein Erschrecken vor der Haltlosigkeit, der Bodenlosigkeit, die plötzlich empfunden wird. Morgenstern will in seinen Grotesken das naive Vertrauen in die Sprache und das von ihr getragene Weltbild erschüttern", bemerkt er (1960, 111). Cureau hat 1968 die Bedeutung des Grotesken für die humoristische Poetik Morgensterns auf die Interpretation von Spitzer zurückgeführt, dessen *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns* eine Reihe von Abhandlungen und Studien vorbereitet, die sich auf die Sprache des Dichters als einzige Quelle seiner Inspiration berufen (ibid., 379). Cureau lehnt die These als reduktive des existentiellen Wertes des Morgenstern'schen Humor ab (ibid., 454), gibt aber zu, das Konzept des Grotesken würde einen (wenn auch kleinen Teil seiner Poetik beschreiben können: Falls man als 'groteske' eine Lyrik definiert, die sich dem vernünftigen Bewusstsein zu entziehen scheint (ibid., 746).

[250] Grivel: *Le retournement parodique des discours à leurres constants*, S. 6..

1912 betrachtet Morgenstern die Parodie als einen Text, wo sich die absterbende Kultur eines ganzen Jahrhunderts spiegelt: nicht alles, was die Jahrhundertwende je war, sondern nur diese Elemente, die einer zukünftigen Generation für ihre Überwindung dienen wird. Da die parodistische Karikierung der Gegenwart als ein metaphorisches Handbuch für die Nachkommenschaft dargestellt wird, darf die Notiz Morgensterns anhand des Konzeptes der „Kultur" von Lotman kurz konturiert werden. Als solche versteht er ein nicht vererbliches Gedächtnis, das in einem System von Verboten und Vorschriften gestaltet wird.[251] Das kulturelle System speichert die Gemeinsamkeit der Information einer Gesellschaft und die Mittel zu ihrer Erhaltung und Organisation.[252]

Die Kultur als ein kollektiver Mechanismus zur Informationsspeicherung nimmt das Vergessen zu Hilfe: Da die Menschen nur ein begrenztes Quantum von Informationen erhalten können, werden nur diese „Texte" der Vergangenheit erinnert, die den semiotischen Normen der gegenwärtigen Kultur entsprechen.[253] Dieser Mechanismus ist in der Notiz zum Absurden wiederzuerkennen, denn Morgenstern schlägt durch die absurde Karikierung der Gegenwärt vor, das kollektive Gedächtnis seiner Kultur für die Nachkommenschaft herauszuarbeiten. Für sie will das Absurde die Momente der jahrhundertwendigen Kultur vorstellen, die zu überwinden sind: Diese Fokussierung auf die Kulturentfaltung eben ist es, die die absurde Übertreibung einer so bedeutenden Funktion im kultursemiotischen Mechanismus zuschreibt. Diese Konnotation bezieht Morgenstern wohl auf die Sprachkritik Mauthners, wo der Sprache die Funktion geschrieben wird, die Texte der Kultur in ihrem Gedächtnis zu speichern (s. Der *Fritzmauthner-Tag.* Chronik eines Mordes.).[254] Diese Überlegung trifft die Parodie am meistens: Sie entfaltet sich nicht nur im Lauf der Geschichte, sondern ist, so Grivel, eine Praxis, die die Geschichte inszeniert.[255]

Parodie und Zitat.

Das Problem der Informationsspeicherung stellt Morgenstern in der 1907 verfassten Stilisierung eines bizarren Geschöpfs dar, *Der Vergess*:

---

[251] Jurij Lotman: *Dynamische Mechanismen der Kultur.* In: Eimermacher, Karl: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur.* Kronberg 1974, S. 431.
[252] Lotman: *Dynamische Mechanismen der Kultur,* S. 431.
[253] Lotman: *Dynamische Mechanismen der Kultur,* S. 432.
[254] Fritz Mauthner: *Beitrage zu einer Kritik der Sprache. Zur Sprache und zur Psychologie.* Norderstedt 2015,
[255] Paul St. Pierre: *Watt, le sense de la parodie.* In: Groupar : *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie.* New York /Bern / Frankfurt am Main 1984, S. 30.

Er war voll Bildungshung, indes,
so viel er las
und Wissen aß,
er blieb zugleich ein Unverbeß,
ein Unver, sag ich, als Vergeß;
ein Sieb aus Glas,
ein Netz aus Gras,
ein Vielfreß -
doch kein Haltefraß
(WB3, 212).

Es handelt sich nochmals um die typische Metaphorik der Bildung als ein gieriges „Fressen", das dem Geist keine Nahrung bietet: Die eifrige Bereitschaft zur Speicherung der Informationen wird wegen des entgegensetzten Impulses zur Vergessenheit zunichte gemacht, als leide der Mensch unter der Strafe von Skyphos. Wie kann also die Information gespeichert werden?

Morgenstern kennt zwei Arten der Wiederholung: das „Wiedersagen" und das „Weitersagen". Das erste deutet auf eine akritische Wiederholung des Gesagten hin, das er als typisch für das Zitat erkennt. Dieses zählt zur Komplexion des historischen Menschen, der verlernt habe, die Tradition als das Moment eines stufenhaltigen Reifwerdens zu erwägen. Zum modischen Konversationslexikon entwertet, erweist sich die Bildung der neuen Intellektuellen nur „Plauderei": *Zarathustra* und *Das Kapital* verquirlt der Bohemien als ein seltsamer Kultur-Cocktail in seinem 'Gesprächspokal' (WB1, 475).

Werden solche Gemische in der Literatur versucht, so ergibt sich eine Dichtung, die Morgenstern als wertloses 'Papier' betrachtet, wo das 'Nichtpersönliche' über eine persönliche Interpretation der Vergangenheit herrscht (WB2, 381). In den karikierten Bürgerporträten sind daher auch Menschen anzutreffen, deren Seele aus einer Bastelei der schlechtesten Schundliteratur besteht, wie das 'arme' Mädchen, das 'ganz und gar aus Phrasen zusammengesetzt' worden sei: „Ich habe keinen Satz von ihr gehört, der nicht aus einem verschluckten Buche abgelesen zu sein schien" (WB5, 152). Die Darstellung der Lektüre als ein gieriges Fressen variiert die Nietzsche'sche Metapher, der historische Mensch würde die Kultur wie eine Schlange assimilieren (KSA 1, III, 269) und findet ihr metaphorisches Gegenbild in der Forderung zu einem sparsamen Metabolismus der Lektüre: In einer Notiz um 1908 lädt Morgenstern seinen Leser ein, ihn 'essen zu lernen' (WB5, 49 s. Die Parodie lesen: die Ironie).

Eine positive Gestaltung der Wiederholung bietet das „Wiedersagen", das eine schöpferische Beziehung zur Tradition zu konturieren vermag. Als Morgenstern

1907 behauptet, Alles würde sich „im Kleinen und im Großen“ auf „Weitersagen“ berufen (WB5, 234), stellt er seine Dichtung metaphorischer Weise als den Ring einer Kette dar, der sich zugleich in die Vergangenheit und die Zukunft ausdehnt. Jeder Poet folgt den Spuren Vergangener und bereichert die Tradition durch den persönlichen Beitrag seiner eigenen Dichtung. Morgenstern empfindet nur wenig Lust zur Tabula Rasa, die er der modernen Literatur und ihrem Konzept von „Originalität“ mehrmals vorwirft. Die dekadente und naturalistische Forderung zu einer Überwindung des Alten erscheint ihm in den schlechtesten Fällen als eine „Versandung“, und zwar als ein prätentiöses Verblüffen (WB7, 179) - in den besten Fällen als eine terminologische Ungenauigkeit: Man soll nicht so sehr auf eine „Überwindung“, sondern auf eine „Erfüllung“ der tradierten Literatur hoffen (WB6, 186).

Die Traditionsauffassung Morgensterns lässt sich auf die Polemik gegen die Lebenswidrigkeit des Historismus als Konsequenz der „wissenschaftlichen Idylle“ der Moderne zurückführen, die zugunsten einer leeren Belesenheit auf jede Beziehung zur Natur verzichtet haben zurück (WB5, 195). Ein dickes, unterdrückendes Netz erscheint die Historie und er träumt daher davon, ‘seine Maschen’ so weit wie möglich machen zu können (ebd.).

Morgenstern rezipiert die Kritik Nietzsches an dem modernen Historismus, dem die *Fröhliche Wissenschaft* das humanistische Ideal der Erkenntnis entgegensetzt. Dieses betrachte nach Klossowski die Bildung (*connaissance*) als eine Mitgeburt (*co-naissance*): Dem Menschen des Humanismus ist kein historisches Ereignis fremd, weil er sich in aller Geschichte erkennt.[256] In diesem Sinn würde sich Nietzsche einen zukünftigen Menschenstamm wünschen, der ‘die Geschichte der Menschen insgesamt als eigene Geschichte’ zu fühlen wüsste (KSA, 2, V, 245).

„Alle Vergangenheit ist meine Vergangenheit“, schreibt Morgenstern 1895 (WB5, 385). Jedes Menschenleben bringt denn die Keime der vergangenen Generation in Erfüllung, die ihr vorangeht: Der Mensch ist für ihn „die Interpretation der ganzen menschheitlichen Vergangenheit und als solche zugleich ein weiterer Ring“ (ibid., 230). Einerseits muss sich der Einzelne mit dem Vergangenen identifizieren, zu dem er als Ring einer Kette unauflösbar gehört; andererseits soll er versuchen, sich

[256] Klossowski: *Sur quelques thèmes fondamentaux de la* Gaya Scienza *de Nietzsche*, S. 13.

aus der Vergangenheit irgendwie zu differenzieren, um neue Impulse zu ihrer Überwindung zu bieten.

Morgenstern prägt ein unstillbares Streben nach Vorwärts (ibid., 31), infolge dessen er die Lehre der ewigen Wiederholung des Gleichen als einen 'abgeschmackten und unerträglichen Gedanken' ablehnt (ibid., 58). Im Gegensatz dazu, symbolisiert die „Kette" die Länge einer Tradition, wo die Wiederholung ein Ziel besitze, das dem Einzelleben einen Sinn zugebe: Die Individuen sind vielleicht, so ein 1903 verfasstes Gedicht, „die Schlüssel nur zu andern" (WB1, 642). Daher schaut Morgenstern oft über sich zurück, als wünschte er sich, seinen Vorgängern ins Gesicht zu schauen und durch sie geschaut zu werden (WB5, 18).

„Jeder muß seinen Mann haben, der ihm über die Schulter sieht, und dieser wieder seinen und so fort. Das ist nur gut und billig; so allein kommt der Mensch vorwärts", notiert er sich 1907 (ibid., 245). Das ständige Gespräch mit der Vergangenheit dient der Fortsetzung der Menschheit. Der wahre Gebildete legitimiert eine Tradition , die er vorwärts ausdehnt. So lautet ein 1898 verfasstes Epigramm:

> Man sollte immerdar nur vorwärts schreiten,
> nie rückwärts träumen und die Kraft erschlaffen,
> niemals bereuen, immerdar nur schaffen
> und schaffend so dem Tode Land bestreiten.
>
> Und nicht zu viel vergleichen. Überwissen
> macht irre, lockt in Worten und Gebärden.
> Es ward und wird so viel getan auf Erden.
> Manch Edlen hat sein Ehrgeiz schon zerrissen
> (WB2, 379).

Will sich das Subjekt auf die Vergangenheit fruchtbar beziehen, so soll es sich vor zwei entgegensetzten Exzessen hüten. Das Vergangene darf nie als die utopische Zuflucht vor der Moderne betrachtet werden: Eine zu heiße Leidenschaft nach fernen Epochen verursacht die 'Erschlaffung' der schöpferischen Kräfte, denn sie hindert das Schaffen, indem die Phantasie den melancholischen Traum eines Rückziehens aus der Gegenwart schnürt. Morgenstern beschreibt diese Sehnsucht als ein „Fallen ins Bodenlose": Das Gegenwärtige braucht der Humorist als einen „Fallschirm", der ihn während seiner heiteren Ausflüge schützt (WB5, 43).

Andererseits soll man nicht in die Versuchung der Epigonen fallen, die das (Über)Wissen über die Vergangenheit mit der wahren Bildung vertauscht. Im Gegensatz dazu kennt die schöpferische Natur ihren Platz in der Tradition und ihre

eigene Schwäche: Anders als der selbstverliebte Ästhet, wehrt sich Morgenstern gegen das Flattern eines anonymen Lesers, der ihm zu Goethe vergleicht: „so sagt ein Kind 'die Morgenröte' /wenn es ein rosa Wölken sieht", kommentiert er (WB2, 378).

Eine fruchtbare Beziehung zur Tradition ermöglicht die Parodie: Zwar beruft sie sich auf die Vergänglichkeit, die sie aber neu interpretiert. Im Kontext der modernen Wiederaufnahme der Theorie Bakhtins behauptet Wall, dass die parodistische Praxis auf die Vorlage eine dauernde Veränderung ausüben würde. Die Parodie würde hinter sich einen 'Leim' lassen und zwar die vertraute Interpretation des Parodierten permanent ändern.[257] Anhand der Ironie eröffnet der parodistische Text eine neue Interpretation, die die vertraute Hermeneutik in Frage stellt.[258]

Die Fruchtbare Funktion der Wiederholung betont ein unbetiteltes Epigramm aus dem Jahr 1903, wo Morgenstern mahnt:

> NUR KEINEN Schutzzoll
> in geistigen Sachen,
> nur sich's nicht bequem machen,
> sondern sich einsetzten
> (WB2, 421).

Das Verb „einsetzten" deutet impliziter Weise auf die beklagte Tendenz des Philisters hin, sich in der Realität gemütlich einzurichten. Morgenstern, der mit seinen Gedanken gerne spazieren geht, sieht in dem Stuhl das Symbol für das Bürgertum. Der metaphorischen Darstellung der Selbstentfaltung als eine Wanderschaft, die in den Titel vieler seiner Sammlungen wiederholt wird, lässt sich den Hang des Philisters entgegensetzten, der sich mit seiner Kleinwelt begnügt. So beschreibt Morgenstern die *Überzeugten* 1907:

> Sie sitzen alle auf Stühlen
> mit wohlgedrechselten Beinen.
> Sie nennen das ihr Meinen,
> sie nennen das ihr Fühlen
> (ibid., 474).

Nur der Mensch, der auf den eigenen Beinen steht, ist Morgenstern gleich: Er verlässt die bürgerliche Bequemlichkeit und verleugnet die Annahme, die Tradition könnte in einer Bibliothek begraben werden, und lernt, mit dem Vergangenen zu spielen. Wobei es sich um ein heiteres Spiel handelt. Dass ein geistiges Ding

[257] Wall: *Les bases cachées de la lecture parodique*, S. 100.
[258] Wall: *Les bases cachées de la lecture parodique*, S. 100.

wiederholt wird, soll nach Morgenstern seine Qualität bestätigen: „Ich komme allmählich dazu, nichts mehr zu tun, was ich nicht wiederholt haben möchte“, schreibt er in einer undatierten Notiz (WB5, 49).

Eine positive Gestaltung der Wiederholung als Mittel zur Kulturentfaltung beschreibt das 1908 verfasste Gedicht *Wiederkäuer*:

> Zuerst erlebt der Mensch, dann käut er's durch,
> erlebt im Durchkäun Neues, käut dies wieder,
> und so in infinitum, „käut“ sich so
> allmählich durch, das göttliche Kamel
> (WB2, 500).

Das ‘Durchkauen’ weist auf die Art und Weise hin, in der sich der Mensch in Beziehung zur erlebten Realität entfaltet: Das erfahrende Subjekt kennt sich selbst durch die Welt und die Welt durch sich selbst - und alles durch den Magen, den nicht umsonst als den „Urborn alles Menschenwerks“ gelobt wird (WB5, 255). Die Metaphorik des Kauens bezieht Morgenstern wahrscheinlicher Weise auf Nietzsche, der von den ‘Eicheln und Gras der Erkenntnis’ in der *Zarathustra*-Rede zur *Drei Verwandlungen des Geistes* schreibt: Dort gilt das Kamel als die Allegorie des ‘tragsamen Geistes’, der sich von vieles ‘Schweren’ und Fremden beladen lässt (KSA, 1, VI, 26). Nietzsche wünscht sich die Überwindung des zahmen Tieres durch den Löwen: Morgenstern preist es dagegen als die Allegorie einer ‘göttlichen’ Welt- und Icherfahrung. Das Kamel trägt bei ihm kein Fremdes, sondern deutet durch sein Kauen auf eine Verinnerlichung dessen hin, was als ‘Neues’ erlebt wird. Der Mensch ‘kaut’ die Realität ‘durch’, wenn er auf etwas Unerkanntes stoßt: und er stoßt auf etwas Unerkanntes, jedes Mal, dass er über die Realität tief reflektiert. In dieser Hinsicht vermutet Said, die Weiderholung sei ein Mittel zur Systematisierung der Erlebnis und würde als solches dem Wunsch der Originalität nicht widersprechen.[259]

Diese Betrachtung der Wiederholung beruft sich auf die positive Schätzung des Vergessens. Sein ‘schlechtes Gedächtnis’ betrachtet Morgenstern 1906 als eine ‘Stärke’, weil sie eine bestimmte, schöpferische Art der Rezeption mit sich bringt:

> Andere bewahren alles, was sie in sich aufnehmen, in seiner ursprünglichen Form in sich auf. Ich vermag das nicht, der Stoff entschwindet mir, und nur seine Wirkung bleibt. [...] Es ist vielleicht eine Schande, einzugestehen, daß ich beispielweise kein einziges Werk von Goethe so vor mir habe, daß ich es jederzeit inhaltlich wiedergeben könnte. Gleichwohl ist es so, - und der Literat X und der Professor Y werden mir

[259] Said: *The World, the Text and the Critic*, S. 132.

> vermutlich für einen recht ungebildeten Teufel halten, aber ich bin nur anders gebildet als sie (WB5, 244).

Es handelt sich noch einmal um die Metaphorik der Assimilierung, die für die Beziehung zum fremden Einfluss verwendet wird: Seine Bildung beschreibt Morgenstern als ein 'Souper', die aus 'unzähligen Speise' und Wurzeln besteht (ebd.). Kaute der Mensch wie göttliche Kamele die Welt durch, so schluckt nun der Dichter die verschiedensten Anregungen wie ein ernährendes Elixier herunter, dessen Kompositionsformel geheim bleiben muss. Solch eine Lektürepraxis setzt Morgenstern der Belesenheit der Literaten und der Kritiker entgegen. Ihre Beziehung zur Tradition kennzeichnet eine philologische Sorgfalt für die 'ursprüngliche Form' des Gelesenen, denn sie können in den Bändern ihrer Bibliothek in jedem Moment nachschlagen: Dort sind die Autoren je nach Epochen oder Stilbewegungen rangiert und das rasche Hineinblättern reicht, um das Gedächtnis aufzufrischen. „Die Natur kennt mehr als eine Bildung und mehr als einen Weg", stellt Morgenstern am Ende seiner Notiz fest (ebd.). Die Vergesslichkeit ist ein Pfad zum Text - der einzige Pfad zum Verständnis seiner Multivalenz, wie Barthes behauptet. Das Vergessen sei ein 'bejahender Wert': „une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes (si j'en fermais la liste, je reconstituerais fatalement un sens singulier, théologique): c'est précisément parce que j'oublie que je lis".[260]

Umwortung und Umfunktionierung.

Die programmatische Umdrehung der Sprache, die Morgenstern durch die gewinnende Formel einer „Umwortung aller Worte" siegelt, scheint erstaunlicher Weise der Parodie-Definition von Margaret Rose quasi wörtlich zu entsprechen. In Polemik gegen die moderne Vorgehensweise, die den zentralen Beitrag des Komischen zur parodistischen Taxonomie unterschätzt, bezeichnet die Forscherin die Parodie als die 'komische Umfunktionierung von schon vorhandenem linguistischen Material':

> The term 'refunctioning' [...] refer[s] to new set of functions given to the parodied material in the parody and may also entail some criticism of the parodied work. The term 'linguistic material' is used [...] in order to describe the way in which the materials targeted in the parody have been previously formed into a work or statement of some kind by another.[261]

[260] Roland Barthes: *S/Z*. Paris 1970, S. 18.
[261] Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, S. 52.

In einer ähnlichen Weise zielt die Morgenstern'sche Umwortung auf eine 'Umfunktionierung' des Vorhandenen ab, indem sie dem 'linguistischen Material' des überernsten (und im Grunde über-lächerlichen) Bürgertums durch die Komik eine unerwartete Bedeutung geben will. Die parodistische Operation, die sich durch die „Umwortung" glossieren lässt, birgt einen kulturkritischen Stachel. Die Parodie Morgensterns setzt sich mit der Ideologie der jahrhundertwendigen Epoche in zweier Hinsicht auseinander: durch die satirische Infragestellung ihrer Normen und das Vorwärtsstreben nach ihrer Überwindung.

Christian Morgenstern.
Aphorismus Nr. 547.

Also sprach Zarathustra! – wie? wenn dieser Kehrreim mit einem gewissen Auguren-Lächeln gelesen und geschmeckt werden müßte. Wenn er eine feine Parodie auf jene Schlußphrasen wäre, womit noch jeder ethische Neuerer bisher seine Sätze gesiegelt, ein anderes „Amen! Amen!", eine Schluß- und Banngebärde, feierlicher Schauer voll für den Gläubigen, für den Auguren aber nur ein Lächeln mehr…Wie beginnt doch die *Fröhliche Wissenschaft*?

Christian Morgenstern, *Aphorismen* in: (WB5, 128).

Eine 'fröhliche Wissenschaft' der Parodie?

Morgenstern liest den Parodisten-Nietzsche.

Morgenstern bezieht sich auf die Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft*, als Nietzsche schreibt: „'Incipit tragoedia' - heisst es am Schlusse dieses bedenklich-unbedenklichen Buchs: man sei auf seiner Hut! Irgend etwas ausbündig Schlimmes und Boshaftes kündigt sich an: incipit parodia, es ist kein Zweifel…" (KSA, 2, V, 14). Die Ankündigung gilt als Pendant zum Aphorismus *Incipit Tragoedia*, wo die Wiederkunft Zarathustras unter die Menschen und seine tragische Bejahung des eigenen Untergangs erzählt wurde: Zarathustra vergleicht sich mit der Sonne, die untergehen soll (ibid., 251).

Diese tragische 'Kondeszendenz' scheint Allemann problematisch: Sie steht im Kontrast zu dem parodistischen Stil des *Zarathustra*, als sei die Tragödie schon ein Name für die Parodie.[262] Diese letzte entfaltet Nietzsche anhand einer Überlegung über die griechische „Oberflächigkeit aus Tiefe": die Weisheit der Griechen, die das Apollinische als höchste Form des Menschenlebens verehrten.[263] „Oberfläche" und „Tiefe" entsprechen dem „Apollinischen" und „Dionysischen" bzw. „Schein" und „Sein".[264] Zwischen diesen Momenten unterscheidet Nietzsche nicht: Seine Dichtung versteht er als ein Schein, der seiner Scheinhaftigkeit bewusst ist.[265] Diese Doppeldeutigkeit erklärt die Identifizierung zwischen Tragödie und Parodie: Nietzsche entfernt sich durch *Zarathustra* von der antiken Tragödienauffassung und verwendet die tragische Form, um über die parodistische Qualität seiner Poetik zu reflektieren.[266]

Die Ambivalenz des Scheins, der sich als Schein erweist, stellt das Lachen der Auguren in der Notiz Morgensterns dar. Als sie „Amen" sagen, lügen sie: Den Glauben an eine endgültige Erlösung verneint die ewige Wiederkunft des Gleichen, die Nietzsche in *Zarathustra* theorisiert. Auf der anderen Seite lügen die Auguren nicht, als sie „Amen" sagen. Ihre Lüge bejaht den Schein, der alle Realitätserfahrung mit sich bringt. Sie lügen *und* sie sagen die Wahrheit: dass sie lügen müssen.

---

[262] Beda Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*. In: Hans Steffen (Hrsg.): Nietzsche. Werk und Wirkungen. Göttingen 1934, S. 54.
[263] Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*, S. 55.
[264] Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*, S. 54.
[265] Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*, S. 57.
[266] Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*, S. 57.

Die Nietzsche'sche Vorliebe für den schönen Schein prägt 1896 die Stilisierung des Dichters als ein „Lebenskünstler“, der sich an einen ‘jungen Priester’ so wendet:

> Uns trenne nichts, mein junger Menschenbruder,
> wenn du wahrhaft glaubst an deine Gottheit
> und mich in Frieden lässest mit der meinen.
> Ich will dich nicht nur dulden neben mir,
> wie deine Lehrer uns Gottlosen taten –
> Du sollst mir heilig sein als Lebenskünstler,
> der auf des Lebens schauerlichen Wassern
> wandeln will, wie ich
> (WB2, 392).

Der Text variiert die pathosreichen Invokationen auf die Jugend, die typisch für die ersten Gedichten Morgensterns sind. Die Forderung an eine strategische Allianz der jugendlichen Generation beruft sich nun auf die Darlegung von Nietzsche als der Prophet einer Religion der Zukunft, die zur Wiedergeburt eines Gefühls der Volkseinheit führen wird. Das Absterben des Monotheismus bietet den Anlass zur Wiederkunft des mythologischen Denkens. Als ‘künstlerischen Polytheismus’ preist Morgenstern diese Rückkehr zum Mythos und meint dadurch eine kulturkritische Umgestaltung des Lebens durch die Kunst (s. Die Parodie zwischen Werten und Worten.).

Leben und Kunst verwebt der „Lebenskünstler“. Das Gedicht erklärt ihn als jemand, der über das ‘Wasser des Lebens’ geht. Das Wasser ist, so Rasch, für die jahrhundertwendige Literatur die Allegorie eines tiefen Lebenspathos, wo das Verhältnis der Welle zum Meer das „Verhältnis des Individuums zur Lebensganzheit“ hindeutet.[267]

Außerdem spielt Morgenstern auf die Formel der „Oberflächigkeit aus Tiefe“: Der Lebenskünstler kennt die Scheinhaftigkeit des Scheins und verehrt sie (er fürchtet sich vor dem Meeresgrund). Er lobt die Bejahung des Scheins als „tragisch“: „Man muß selbst die Illusion wollen – darin liegt das Tragische“, zitiert er aus Nietzsche (WB6, 94). Und jedoch kann die Verabsolutierung des Scheins fraglich sein.

Das Bewusstwerden der Trughaftigkeit aller Kenntnis ergibt sich oft in der Absonderung aus der Gesellschaft. Zwar freut sich Morgenstern auf die Entblößung der Lügenhaftigkeit der Welt. Er fragt aber, mit wem solche Freuden geteilt werden können. Die Distanz von der verlachten Kleinwelt des Bürgertums führt zur Einsamkeit. So konstatiert er 1903:

---

[267] Wolfgang Rasch: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende.* Stuttgart 1967, S. 25.

> Nichts gibt's, was uns zusammenschweißt, –
> und dort steht geschlossen die Dummheit
> (WB2, 425).

Die tiefen Geister erkennen sich unter der 'dummen' Menge kaum. Zumal sich diese für die Nietzsche'sche Parole begeistert. „Es gibt stillschweigende Voraussetzungen unter Menschen von Geist: die soll man nicht aussprechen. 'Oberflächig sein' (oder scheinen wollen) 'aus Tiefe', das gehört hierher. Eine schwere Forderung an den Radikalismus der Jugend", schlägt Morgenstern 1906 vor (WB5, 206). Will man vermeiden, dass die „Oberflächigkeit aus Tiefe" zum leeren Geplauder wird, so muss die Jugend schweigen. Ihre rege Rezeption fordert zwar eine gewisse Disziplinierung der Kampflust; diese lohnt sich aber. Das Lächeln des Menschen, der den Philister unbemerkt verspottet, wird zum Schlüssel zum Ironie-Verständnis Morgensterns. Seine Ironie-Auffassung entfaltet die „Oberflächigkeit aus Tiefe", die Allemann als Grundprinzip der Nietzsche'schen Identifizierung zwischen Parodie und Tragödie erkennt.[268] Der Anfang der Parodie heißt für Morgenstern der Anfang der Ironie (s. Die Parodie lesen: die Ironie.).

Wie sprach Zarathustra? Überlegungen zum Stil Nietzsches.

Mit der spekulativen Wende um 1905 beginnt Morgenstern, sich von Nietzsche zu entfernen. Er rezipiert zum Teil die Kritik Mauthners, der der Nietzsche'schen Philosophie vorwirft, sie habe zwischen ästhetischer und erkenntnistheoretischer Funktion der Sprache nicht unterscheiden können.[269] Seit der Lektüre der *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* setzt sich Morgensterns mit der Frage nach dem Stil Nietzsches auseinander.

Den Stil versteht er als die 'geistige' Ausstrahlung des Dichters im Werk, der von der Größe seiner Kunst spricht (ibid., 155). Diese fällt für ihn mit dem ethischen Pathos zusammen: Fehlt der schöpferischen Natur der Impuls zur Umgestaltung, so wird der Stil zur Manier. „Was macht denn den großen Stil, wenn nicht der Mensch von überragendem Rang, der geborene Führer und Schöpfer? Und wo Nietzsche das nicht war [...] da taugte auch sein Stil nichts, da war er auch Manierist seiner selbst", schreibt Morgenstern 1907 (ibid., 131).

Manieristisch ist ein kleiner Stil, der die Beziehung des Philosophen zu Sprache problematisiert. Die Tendenz zum Manierismus bemerkt man, wenn der *Dichter*-Nietzsche Oberhand über den *Philosophen*-Nietzsche gewinnt. Im Manierismus läuft

[268] Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*, S. 54.
[269] Mauthner: *Beitrage zu einer Kritik der Sprache*, S. 366.

die Sprache leer, denn sie vermittelt nichts und zielt darauf, den Leser zu verlocken. Es ist das Problem der „Eitelkeit“, die Morgenstern dem ‘polnisch-romanischen Zug’ der Persönlichkeit Nietzsche zuschreibt:

> Hätte er diesen polnisch-romanischen Zug nicht gehabt, er stände oft viel größer da. Es gibt keinen schlimmeren Fluch für einen Denker, als sich seinem Volk gegenüber als Schriftsteller verpflichtet zu fühlen. Wenn einer Denker geworden ist, d.h. ein Mensch, dem das Nachdenken über menschliche Probleme zur inneren Leidenschaft und Lebensaufgabe geworden ist, so ist er auch ganz von selbst genug Schriftsteller, seiner Gedanken mitzuteilen (ibid., 130).

Dichter und Schriftsteller dürfen sich zur Sprache anders verhalten. Der Philosoph spricht dann, wenn er den Mitmenschen etwas ‘mitzuteilen’ hat, das seine „Lebensaufgabe“ erfüllt: Der Dichter steht dagegen, so Benn, der Stummheit und der Lächerlichkeit preisgegeben, denn er folgt der innerlichen Stimme der Inspiration.[270]

In Nietzsche vermisst Morgenstern den Ernst der philosophischen Aussage. Durch die „Schriftstellerei“ legt er das Problem der Scheinhaftigkeit als Ästhetisierung der Realität dar. Der Philosoph, der sich als Dichter versteht, lügt. Wobei die Lüge eine existentielle Unsicherheit problematisiert. „Ist Alles vielleicht im letzten Grunde falsch? Und wenn wir Betrogene sind, sind wir nicht eben dadurch auch Betrüger? Müssen wir nicht auch Betrüger sein?“, fragt sich Nietzsche in der Vorrede zu *Menschliches Allzumenschliches* (KSA, 2, IV, 11).

In ähnlicher Weise spürt Morgenstern schon 1895 die Fraglichkeit der tragischen Bejahung des Scheins: Kann der Mensch die Täuschung wollen?

> Also alles nur Täuschung, ein sich zum Ja zum Leben Hypnothisieren (könnte ebensogut ‘nein’ sein)?
> Phrase! Gesundheit ist alles. Für sie gibt es nun ‘ja’, gleichviel, ob das Täuschung oder sonst etwas (WB5, 393).

Was für eine „Gesundheit“ bietet jedoch die Lüge? Ab 1905 überlegt Morgenstern über die Gefährlichkeit der Nietzsche'schen Philosophie, denn die Scheinhaftigkeit der Wirklichkeit negiert die Möglichkeit der Selbstentfaltung durch das Leiden, das er als ein zentrales Moment seiner Poetik gestaltet.

Das Thema legt er in Hinsicht auf die ewige Wiederkunft des Gleichen Nietzsches auseinander. In *Zarathustra* erfährt der Mensch, dass er unzählige Male so leben wird, wie er lebt und schon gelebt hat.[271] Diese Lehre setzt nach Klossowski voraus,

---

[270] Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik. Späte Reden und Vorträge.* Hamburg 2011, S. 59.
[271] Zit in: Klossowski: *Sur quelques thèmes fondamentaux de la* Gaya Scienza *de Nietzsche*, S. 20.

dass sich der Mensch an das Gesetz der ewigen Wiederholung nicht erinnert, das er jedes Mal erfährt und vergisst.[272]

Die Nietzsche'sche Wiederkunft lehnt Morgenstern als 'abgeschmackt' und 'unerträglich' ab: Da sie die Ziellosigkeit des Leidens voraussetzt, verleugnet sie die Selbstentfaltung. „Nachdem man sich einmal blutend emporgerungen hat, den ganzen Prozeß noch einmal durchmachen zu müssen mit seinen ganzen Scheußlichkeiten und Abgründigkeiten [...] das Leben würde faul und stinkend werden in diesem ertötenden Kreislauf", konstatiert Morgenstern ablehnend (ibid., 58).

Die ewige Wiederkunft des Gleichen setzt die Kohärenz der Identität auf Schachmatt: Sie führt, so Vattimo, zu einer Verzettelung des Ich. Die Infragestellung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erschwert die Entfaltung des Bewusstseins als hermeneutische Kontinuität des denkenden Subjektes durch die Zeit.[273] Die Folge der Infragestellung des Subjektes ist die Umdunkelung.

Die Raserei würdigt Morgenstern als die Schicksalserfüllung Nietzsches: Sie ist in einem Gedicht um 1908 das kosmologische Haus, wonach er „im grausem Glücke" zurückkehrt (WB2, 440).

Da der Wahn die Identität als die letzte Täuschung entblößt, preist ihn Morgenstern als die Leidenschaft der Philosophie: „Für mich beginnt Philosophie hart vor dem Wahnsinn, sonst ist sie Handwerk wie andre auch. Und sie muß immer wieder bis hart an den Wahnsinn führen, das ist beinahe eine Forderung der Sittlichkeit philosophischen Denkens", schreibt er 1908 (WB5, 296). Während der Philister glaubt, durch die Wissenschaft das Leben festhalten zu können, setzt der Philosoph das Vertraute ständig um.

Andererseits lehnt Morgenstern den Wahnsinn als einen lebenswidrigen Exzess der Phantasie ab. Ihr erkennt er zwar eine positive Bedeutung zu, denn sie hilft dem Menschen, der eigenen Gewagtheit bewusst zu werden; er zweifelt aber, ob sie wirklich dem Leben dient. Manchmal ist der Mangel an Phantasie ein „Göttergeschenk", will die Menschheit noch Mut zum „Weiterexistieren" haben (ibid., 274). Er behauptet denn 1908: „Der Bürger und nichts als Bürger ist ein

[272] Klossowski: *Sur quelques thèmes fondamentaux de la* Gaya Scienza *de Nietzsche*, S. 21.
[273] Gianni Vattimo: *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000.* Mailand 2000, S. 224.

trister Anblick, aber der ⸢…⸣ aus Tiefe wahnsinnig werdende Mensch – das wäre der Untergang selbst. 'Oberflächig aus Tiefe!' – Lebenswort! Auf die Stirne von Tempeln" (ibid., 213).

Von welchen Tempeln? Schon 1898 problematisiert Morgenstern die Nietzsche'sche Betrachtung der Dichtung als eine „Lüge" im Kontext der ethischen Verantwortlichkeit des Künstlers zur Realität. So erwidert er die Nietzsche-Parole *Aber die Dichter lügen zu viel*:

> Der Dichter muß des Menschen Sklave werden,
> sonst ist es nichts, sonst bleibt es bei Geberden
> (WB1, 258).

Die Behauptung der Scheinhaftigkeit der Welt führt zur ironischen Distanzierung des Künstlers aus der Realität und erschwert das Schaffen. Ein verdächtiges Verhalten, das Morgenstern um 1907 als eine Form von Pathetik ablehnt. „Der Ironiker ist meist ein beleidigter Pathetiker", notiert er sich (WB5, 274).

Der Ironiker ist sich der schöpferischen Ohnmacht bewusst, die die Betrachtung der Realität als Schein mit sich bringt. Er will aber unbedingt 'sein Lied singen', um Nietzsche zu paraphrasieren (KSA, 1, V, 422). Das Gedicht *Dies aber ist „Die Religion der Freunde"* stellt um 1912 diese Impasse dar. Morgenstern parodiert die leere Sprache des Nietzsche'schen Dichter-Propheten. Er hält apokalyptische Reden - um des Pathos willens:

> Fürwahr, der Geist verfiel in <Ruhr> und Räude,
> doch Fieber schwärmt ihm vor: Nun sei erlöst er:
> aus „Armut, Schmutz, erbärmlichem Behagen".
>
> (zumal wenn Dichter dies emphatisch sagen)
> (WB2, 516).

Morgenstern wirft Nietzsche vor, sich vom Materialismus der Epoche kaum unterschieden zu haben. Durch den Zarathustra-Refrain „Armut, Schmutz, erbärmlichem Behagen" spielt er auf den Ansporn hin, die Menschen sollen sich überwinden wollen (KSA, 1, VI, 9). Dieser Forderung fehlt aber ein religiöses Gefühl: „Nietzsches Schicksal war, über den Trümmern des komischen 'Bildungsphilisters' als tragischer zu sterben. Nietzsche starb an der 'Bildung'. Und mit ihm werden alle sterben, die mit seiner Seele nicht zu zittern wissen, die nur an seinen Geist glauben", schreibt Morgenstern 1911 (WB5, 132). Er ist aber selbst dieser Dichter gewesen, der pathosreiche Refrains nachgeahmt hat.

Nietzsche'sche Parodie.

Morgenstern teilt die radikalsten Momente der Nietzsche'schen Parodie nicht. Die Ablehnung des Ewig-Wiederkunft-Gedankens zeigt, dass er sich vor der Scheinhaftigkeit alles Wesens fürchtet, das dem Leiden und der Selbstentfaltung alle Bedeutung entziehen würde. Obwohl er die Umnachtung Nietzsches als Erfüllung seines heroischen Schicksals würdigt, bevorzugt er an ihm das vorsichtige Gleichgewicht des Ironikers.

Die parodistische Poetik Morgensterns hat jedoch die Nietzsche'sche Parodie teilweise rezipiert, so wie sie von Forrer vor kurzem konturiert wird.

Forrer behauptet, Nietzsche habe seine ambivalente Kritik der Dichter als Mittel zur erkenntnistheoretischen „Umdunkelung" geübt: Ähnlich den Poeten, die „die faltigen Schleier der Unsicherheit" durch ihre Worte „über die Dinge breiten",[274] so verdunkelt Nietzsche die Realität durch den Aphorismus.[275] Das Interesse für das Dichtertum hat mit der Frage der Darstellung zu tun: Die Lyrik bietet einen Schein, der aber Etwas von der Wahrheit zeigt.[276] Außerdem täuscht sie über ihr Täuschen nicht. Wobei diese Doppeldeutigkeit die Bedeutung der Parodie als eine analytische und selbstreflexive Praxis des Nietzsche'schen Schreibens erklärt.[277]

Emblematisch für die Parodie Nietzsches ist nach Forrer *Dichters Berufung* in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* (KSA 2, 5, 323f.). Den Ursprung der dichterischen Inspiration legt Nietzsche dort als die Folge einer Sprachhypnose dar: Ein leises Ticken reicht, den Poeten zur Sprache zu zwingen. Der Rhythmus wird zur Sprudelquelle der Dichtung, der Dichter zu seinem Narren.[278]

Neben dem Rhythmuszwang unterliegt der Dichter dem Reimzwang.[279] Die Bedeutung des Reims spricht einerseits von dem Vorrang des Apollinischen als Offenbarung der natürlichen 'Einhaltung von Order und Maß' über das Dionysisch-Barbarische.[280] Andererseits erweist sich die Reimhypnose trotz ihrer 'naiv-apollinischer' Herkunft als eine mechanisierte Kraft, die die Dichtung aus der

[274] Thomas Forrer: *Rythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht* Dichters Berufung. In: Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin, und Hubert Thüring (Hrsg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik - Poetik - Edition.* Frankfurt am Main 2014, S. 109.
[275] Forrer: *Rythmische Parodie,* S. 109.
[276] Forrer: *Rythmische Parodie,* S. 112.
[277] Forrer: *Rythmische Parodie,* S. 112.
[278] Forrer: *Rythmische Parodie,* S. 114.
[279] Forrer: *Rythmische Parodie,* S. 114.
[280] Forrer: *Rythmische Parodie,* S. 118.

autonomen Wiederholung von rhythmischen Mustern schöpft.[281] Interessant ist dieses Verfahren in zweier Hinsicht. Erstens problematisiert es die Goethe'sche Annahme, die Kunst könne als ästhetisierte Natur zur Prophetie werden: Nietzsche parodiert diese Utopie, indem er den metrischen Schematismus als Anlass zur Dichtung entblößt.[282] Zweitens thematisiert die mechanische Derivation des Gedichts die Struktur des parodistischen Textes, der durch die Gestaltung eines inhaltlichen und rhythmisches Kompetenzmusters entsteht.[283]

Der Rhythmus und sein Narr: Der Dichter oder der Kritiker?

Die Frage des Rhythmus ist mit der Parodie in der Poetik Morgensterns in zweier Hinsicht verbunden. Zum einen erweist er sich manchmal als ein sprachvirtuoser Narr des Rhythmus, der selbstparodistische Experimente erregt. Zum anderen spielt der Rhythmus eine bedeutende Rolle in der Interpretation der Parodie. Beide Momente sind im 1897 verfassten Galgenlied *Das Wasser* wiederzufinden, das so lautet:

> Ohne Wort, ohne Wort,
> rinnt das Wasser immerfort;
> andernfalls, andernfalls
> spräch'es doch nichts anders als:
>
> Bier und Brot, Lieb und Treu, -
> und das wäre auch nicht neu.
> Dieses zeigt, dieses zeigt,
> daß das Wasser besser schweigt
> (WB3, 96).

Cureau behauptet, dass Morgenstern den Rhythmus seiner semantischen Bedeutung entzieht: Das Gedicht entsteht aus einer rhythmischen Hypnose. „Alors que dans la poésie lyrique le rythme est au service du sens, Morgenstern, dans *Das Wasser*, inverse ce rapport. Le rythme devient premier, c'est lui qui dicte le sens", betont er.[284] Diese Entleerung der Semantik ist nach ihm selbstparodistisch: *Das Wasser* stelle das melancholische Gedicht *Das Waldbauch rauscht Erinnerung* auf den Kopf, um durch die Parodie eine schmerzliche Erinnerung zu überwinden.[285] Morgenstern würde sich selbst nachahmen, um einen Ausweg aus einer emotionalen Sackgasse zu finden.[286]

---

[281] Forrer: *Rythmische Parodie*, S. 118.
[282] Forrer: *Rythmische Parodie*, S. 118.
[283] Forrer: *Rythmische Parodie*, S. 122.
[284] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 466f.
[285] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 466.
[286] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 456.

Vielmehr zeugt *Das Wasser* meines Erachtens von der Bedeutung des Rhythmus für die Hermeneutik der Parodie. Das Gedicht widmet Morgenstern 1906 dem *Dichter Franz Servaes* (ebd.).

Die Hommage ist ironisch. Servaes verriss 1905 die Galgenlieder; ein Jahr später wird ihm ein Gedicht dediziert, das nichts meint. Die Provokation ist offensichtlich: Morgenstern stellt den Kritiker in impliziter Weise als einen Besserwisser dar, der keine einzige Zeile selbst dichten kann.

Außerdem legt die Anspielung an Servaes die Frage nach der Interpretation dar. In einem durchsichtig ironischen erwähnt Morgenstern noch 1907 den Namen des Literaturkritikers als Beispiel für eine angemessene Lektüre seiner humoristischen Dichtung. Morgenstern preist nun einige (ganz eingebildete) Essays von Servaes, die eine interessante Perspektive auf die Galgenpoesie vorgeschlagen haben sollen:

> Man findet in ihnen, was man sonst leider so selten in der deutschen Kritik findet: Den hohen sittlichen Ernst mit allem Rüstzeug fachmännischer Bildung beschlagener Köpfe, einen außerordentlichen natürlichen Sinn für Humor, einen tieferen sichern Herzenstakt und, last not least, die […] vollkommene Urbanität des wahrhaft großstädtischen Literaten (ibid., 806).

Der Kommentar lässt sich als Handbuch zur Lektüre des Humors verstehen: Der ideelle Leser ist für Morgenstern der, der wissenschaftlichen Ernst und Liebe zum Gebotenen besitzt. Als entscheidendes Kriterium für das Verständnis der parodistischen Intention gilt im Briefentwurf an Jacobson die Metapher der „Liebe“: Sie kehrt nun in die Anspielung auf den „Herzenstakt“ des Kritikers wieder, der mitfühlend den Rhythmus des gebotenen Textes erkennen soll (s. Die Parodie lesen. Die Ironie.).

Die Musik dient Morgenstern als Vergleich zur Auseinandersetzung mit der Interpretation des Textes. So behauptet er 1897:

> Musikverständig ist nur der, welcher eine Musik als Kunstwerk zu empfinden weiß, nicht der, welcher nur einen Eindruck der Themen empfängt. Er muß das Wie bewundern oder verwerfen können […]. Eigentlich müßte so der Beurteiler jeglicher Kunst die Grundtechnik dieser Kunst verstehen (WB5, 86).

Die Musik bietet das Muster für eine erfolgreiche Interpretation, weil sie Dionysisches und Apollinisches in einer tragischen Einheit versöhnt: Sie sei, so eine Notiz um 1898, ein „Spiel mit Lust und Unlust zum endlichen Zwecke der Lust“ (ibid., 88). In der Musik spiegelt sich das tragische Schwanken des Lebens zwischen Leiden und Freude. In einer ähnlichen Weise wünscht sich Morgenstern einen

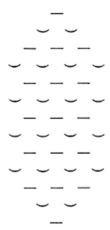
Leser, der kompetent und mitfühlend sei: der die dionysische Sprache des Herzens durch eine apollinische Kenntnis des schönen Scheins diszipliniert.

Morgenstern vergleicht 1903 die Musik der Architektur und behauptet ein Jahr später in einer Notiz zur Prosodie, der Vorleser soll auf die rhythmische Architektur der Dichtung aufpassen (ibid., 139). Einerseits garantiert das Verständnis des „Taktes" ein unmittelbares Verständnis des Schriftstellers. Der „Rhythmus" definiert eine Bemerkung um 1906 als die Chiffre der Echtheit des Dichters, falls sich dieser vor einer ästhetisierten Sprache hütet: „Es gibt kein größeres Hindernis, zur Wahrheit zu gelangen, als – schreiben zu können. Vergiß deinen Stil, vergiß allen Stil, überlaß dich ganz dem Rhythmus der inneren Stimme", fordert Morgenstern (ibid., 290).

Andererseits offenbart der Rhythmus die autoritative Kontrolle des Dichters über die Interpretationspfade zum Text. Zwar beklagt sich Morgenstern 1897, er könne 'den Teilen seiner Werke' gleich dem Musiker nicht hinzufügen, „in welchem Tempo er sie genommen wissen will" (ibid., 104); für seine Parodien gilt aber oft der Rhythmus als eine solche Tempo-Angabe. Beispielhaft dafür ist das Gedicht *Aus Lametta vom Christbaum*, wo Morgenstern die „akustische Maske" von George parodiert, und zwar die „sprachliche Gestalt" des Schriftstellers - seine Musik.[287]

Diese Anmerkungen glossiert das Galgengedicht *Fisches Nachtgesang* (WB3, 65).

Das Lied zählt zu den Riten des makabren Bundes der Galgenbrüder, den Morgenstern 1895 nach einem Ausflug nach Werder gründete. Der wortkarge Fritz Beblo soll den Text gesungen haben (ibid., 636), der so aussieht:



Morgenstern habe, so Enzensberger, mit dem Gedicht den Untergang der romantischen Tradition des Nachtlieds zelebriert: Durch die metrische Gräte eines stummen Fisches entblöß er den metrischen Schematismus, der den „poetischen

[287] Armin Schäfer: *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*. Köln 2005, S. 166.

Umgang mit der Nacht“ seit dem 19. Jahrhundert prägt und die vermummte Praxis in die Richtung der avantgardistischen Poesie überwindet.[288]

Im formalen Skelett der Dichtung sieht dagegen Haslé eine Parodie auf Goethes *Ein Gleichnis*. Das Gedicht reduziert das groteske Lied auf ein metrisches Schema, das wortwörtlich den Inhalt der Vorlage versinnbildlicht: das Schweigen. „Il nous en donne la version la plus éloquente, la version définitive et inaltérable, celle qui échappe aux caprices du siècle et aux vicissitudes du temps : il renonce au Verbe et lui préfère le signe“, behauptet er.[289] Bedeutend an dieser Interpretation ist die Aufmerksamkeit auf den Aussagekontext: Der Rhythmus wird als hermeneutischer Pfad zur ursprünglichen Bedeutung des Textes verstanden, der von den Galgenbrüdern gesungen wurde.[290]

Parodie und Umdunkelung.

Wie Nietzsche, so versteht auch Morgenstern die Parodie als ein Mittel zur Umdunkelung der Dichtung. Das interessanteste Bespiel dafür sind in dieser Hinsicht die parodistischen Vorreden und Anmerkungen, die er ab 1895 verfasst. Sie wollen die Deutung der Galgenpoesie verwirren und bestehen in etwa 18 Versuchen, die heute in einer chronologischen Reihe von Vorreden, lyrischen Gedichten und programmatischen Briefen im dritten Band zur *Humoristischen Lyrik* geordnet werden (ibid., 794f.).

Einem Professoren, Jeremias Müller, vertraut Morgenstern dort eine Folge von Anmerkungen an, die fast jedes Galgengedicht im Ton einer „Gelehrtenparodie mit peinlicher Philiströsität“ begleiten sollten (ibid., 801). Die Texte zielen einerseits auf eine Parodie des philiströsen Gelehrten. Morgenstern unterzeichnet als Dr. Phil. Jeremias Müller Kommentare, die ein parodistisches Pendant zum Dünkel mancher Literaturkritiker darstellen: So wie diese, so schätzt auch Jeremias Müller im Text die Gelegenheit, mit seinem Wissen protzen zu können.

Andererseits sprechen die parodistischen Rezensionen von dem Widerwillen Morgensterns, das Werk dem Fremden anzuvertrauen. Schon Crăciun hat zu Recht

---

[288] Hans Magnus Enzensberger: *Keine Silbe zuviel*. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*, Nr. 4., (1979), S. 100f.
1979, S. 101.

[289] Maurice Haslé: *Poésie et parodie. „Seidenhöslein“, „Fisches Nachtgesang“, „Liturgie vom Hauch“. Trois réécritures goethéennes*. In: Gardes, Jean Claude / Haslé, Maurice u.a. (Hrsg): *Pastiche, Parodie et Paraphrase*. Actes du 31 Congrès de l'AGES 22 au 24 mai 1998, Brest 1999, S. 182.

[290] Haslé: *Poésie et parodie. „Seidenhöslein“, „Fisches Nachtgesang“, „Liturgie vom Hauch“. Trois réécritures goethéennes*, S. 182.

behauptet, durch Jeremias habe sich der Dichter einen 'Schutzpanzer' besorgt, der ihn vor dem indiskreten Blick des Lesers schützen könne.[291]

Morgenstern ist sich zwar bewusst, dass ein Text nur dann zum Gegenstand der Literaturkritik wird, wenn er mit der Veröffentlichung in „die Welt der Fremden" eintritt (WB6, 48). Er hintergeht aber diese Forderung in metaphorischer Weise, indem er sich unter der Maske von Jeremias Müller als Kritiker *und* Schriftsteller der eigenen Poetik vorstellt. Diese Doppeldeutigkeit aktualisiert ein Kennzeichen der Parodie, die sich nach Grivel immer auf den Parodisten fokussiert: „On appellera parodie une opération de lecture (d'interprétation) menée par un sujet sur lui-même à propos d'un objet qu'il se donne à cette fin,", schlägt er vor.[292] In einem ähnlichen Sinn darf man behaupten, Morgenstern parodiere durch seine Anmerkungen den Gelehrten - und gestaltet gleichzeitig ein interpretatives Musters, das das Verständnis seiner Texte verwirrt *und* erklärt.

Die Aufmerksamkeit der Parodie auf die Autorenschaft des Parodisten kann jedoch problematisch wirken. In seiner Infragestellung von Dehmel polemisiert Morgenstern gegen die Dichter, die sich als die einzigen interpretativen Autoritäten *des* Werks erklären: Sind sie vielleicht gleichzeitig Gotterleuchtete Dichter und wissenschaftliche Rezensenten? Propheten und Professoren? (Beide Berufungen versöhnt Jeremias, der Akademiker und Prophet ist).

Morgenstern sehnt sich vielleicht nach einer solchen starken Autorenschaft. Jeremias Müller bietet ihm die Chance, eine (wenn auch widersprüchliche) Autorität auf den eigenen Text auszuüben. Der Witz des parodistischen Kommentars besteht darin, dass dort die *Galgenlieder* „fast ganz im Scherz" dargelegt werden.[293]

Da die Unentschiedenheit zwischen Ernst und Unernst die Ironie kennzeichnet, kann man behaupten, Morgenstern inszeniere durch den Gelehrten Jeremias nicht nur eine Selbstparodie. Vielmehr ironisiert er dort über die die Verlockung, das Werk zu enträtseln. Zu diesem distanziert er sich: Er wird er zum Ironiker, zum „beleidigten Pathetiker": Das larmoyante Kennzeichen von Jeremias, dessen Rede buchstäblich als eine „Jeremiade" gilt, spricht davon, dass Morgenstern an der hermeneutischen Vertraulichkeit eines zu autoritären Autors zweifelt - den er aber neidisch betrachtet. Diese Ambivalenz kann als eine „Selbstparodie in der

[291] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 290.
[292] Grivel: *Le retournement parodique des discours à leurres constants*, S. 29.
[293] Zit. In: Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 412.

Fremdparodie“ bezeichnet werden: Als solche beschreibt Zittel die Strategie der prophetischen Autorenschaft des Zarathustra, wo sich Nietzsche durch die fremde Figuration eines fraglichen Propheten parodiert.[294]

Incipit Parodia?

Vor den philosophischen Folgen des Nietzsche'schen Mottos „Incipit parodia“ fürchtet sich Morgenstern. Die ethische Verantwortlichkeit der Kunst gegenüber der Realität problematisiert die Widersprüchlichkeit der Scheinhaftigkeit der Welt. Morgenstern versteht die „Oberflächigkeit aus Tiefe“ nicht als parodistisches Prinzip, sondern als ironisches Prinzip: Durch die Ironie hält er sich im Gleichgewicht zwischen dem schönen Schein des Apollinischen und der gefährlichen Tiefe des Dionysischen, zwischen Kunst und Leben. Die Nietzsche'sche Praxis der Parodie hinterlässt auf der anderen Seite Spuren in der parodistischen Schreibweise Morgensterns. Vor allem die Betrachtung der Parodie als Umdunkelung der Dichtung interessiert mich, denn sie zeugt von einem modernen Parodie-Verständnis: Parodie heißt - eine alternative Form der Poetologie (s. Eine parodistische Poetik Morgensterns?).

[294] Zit. In: Karl Pestalozzi: *Zarathustras prophetisches Reden im Kontext der Epoche* in: Villiwock, Peter (Hrsg.): *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. Basel 2001, S. 105.

Christian Morgenstern.

Aus dem Tagebuch 1913.

Lieber Siegfried Jacobsohn,

Erlauben Sie mir ein paar Worte über das jüngst hier erwähnte Buch „Die Parodie“ von R. M. Meyer. In der Einleitung zu diesem Buche heisst es: ⌈*Lücke*⌋ Sich die Sache so oder anders zu deuten ist natürlicherweise jedermanns Recht. Aber man verdirbt sich wirklich das Beste an den Sachen ⌈...⌋, wenn man in solcher Weise litterarische Beziehungen herstellen zu müssen glaubt. Sie sind ⌈...⌋ ganz abseits von allem litterarischen Geist entstanden und haben nie auch nur im Traume eine Verspottung oder dergl. zeitgenössischer Lyrik sein sollen. Ich darf mich endlich einmal dagegen verwahren, dass diese Dinge ein „Litterat“ in die Welt gesetzt habe. Mag sein, dass George, Dehmel u. Hofmannsthal auf einzelne Stil⌈-⌋ oder Reimwendungen gelegentlich abgefärbt haben, dafür lebte ich mit ihnen zu gleicher Zeit, aber hätte ich sie oder ihre Mitläufer deshalb auf diesen Blättern parodiert?

⌈...⌋

Einem für den George-Kreis schwärmerisch begeisterten Bekannten von dazumal las ich eines Abends in dem behaglichen kleinen Bibliothekzimmer unserer unvergesslichen lieben Frau Dr. Emmy Loewenfeld die Abschrift eines noch ungedruckten Gedichts von Wolfskehl oder vielleicht auch von St. G. selbst vor – und der Mann glaubte daran u. fand das Gedicht sehr schön. Das ist Parodie, das heisst Parodie. ⌈...⌋

Was leitet mein <aller>erstes gedrucktes Buch ⌈...⌋ – das verschollene *In Phantas Schloss* als Motto ein? Eine Strophe die also endigt: Doch wenn ich euch raten darf, habt auch Unschuld zum Geniessen.

Aber ebenso wie man eine Neuauflage dieses 1895 erschienen Buches heute etwa mit den Worten (in den berühmten 6–14 Zeilen) empfangen würde: der Verf. – auch ernster Gedichte – zeigt sich hier von einer ganz neuen Seite, Palmström entwickelt sich ins Pathetische hinauf u.s.w., ebensowenig hat man jenes Lebenswort von damals gelesen, verstanden, beherzigt. Gab mir's doch auch einmal einer schriftlich, dass ich zwar Naturstimmungen wiedergeben könnte, sobald ich aber etwa ein Epigramm machte – hielte ich besser den Mund. Nun ich hab ihn gehalten, im Allgemeinen, zur Genüge; <denn ich dachte mir immer solche Leute wie tausend ihres gleichen können auch ohne mich selig werden u. aufdrängen, werde ich mich niemandem,> aber eines Tages wird man ein leises Bedauern nicht unterdrücken <können>, mich im Kampf des Geistes so gar nicht gewollt zu haben u. so wenig ⌈*unleserlich*⌋ haben zu

können. Mich nämlich – nicht das, was man in seiner Rubrik wollte. Von Rubrikseiten her wird ja manches Ansinnen an mich gerichtet von jenem Wiener an, der „Verse à la Pierrot Lunaire“ von mir erbat, bis zu ⌜*bricht ab*⌝ Christian Morgenstern: (T1913 (III), Bl. 39-42).

Die Parodie lesen: die Ironie.

Wahrscheinlich nach dem 29. Januar 1913 schreibt Morgenstern einen Briefentwurf an Jacobson. Es handelt sich nun darum, der Behauptung des Literaturkritikers Meyer zu widersprechen, der die Galgenpoesie als parodistisch interpretierte.

Zwar gesteht Morgenstern, er sei wohl durch die literarische Stimmung seiner Zeit beeinflusst worden, er lehnt aber die These von Meyer entschieden ab: Sie setzt voraus, er sei vor allem als „Literat" zu verstehen. Diese Etikette scheint ihm problematisch, denn sie erweckt den Eindruck, die Galgendichtung könnte nur in Beziehung zu anderen Werken verstanden werden: Dass die Intertextualität den einzigen Lektüreschlüssel zu ihrer Poetik bietet, das weist er zurück. Schon 1910 wirft er der Lektüre der *Galgenlieder* als Parodie vor, sie sei im Allgemeinen 'humorlos', denn sie würde die unschuldige Lust am Text verderben (TBrixen 1910, Bl. 13ff.).[295]

Die Poetik Morgensterns wird durch die Forderung des *Zarathustra* geprägt, man soll mit dem eigenen 'Blut' schreiben (KSA 1, VI, 44). Diese Metaphorik kehrt im viel zitierten Brief wieder, wo er 1905 schreibt, er habe alle Dichtung als „vollberechtigtes blutgeborenes Leben" verfasst: „Ich habe noch keine Phantasie gehabt, die nicht eine - wenn auch noch so verborgene - Nabelschnur zur Wirklichkeit gehabt hätte" (WB8, 118). Wenn auch schwach, so charakterisiert nach Cureau diese metaphorische Schnur zur Wirklichkeit auch die Galgenpoesie: Sie entsteht aus der Realität, so wie Venus aus dem Meeresschaum entstand.[296]

Außerdem aktualisiert der Briefentwurf an Jacobson die Frage nach dem ideellen Leser der Parodie - ein Thema, das ich anhand der Bitte um die „Unschuld" konturiere, die auf die Literaturkritiker angewendet wird. Ihnen wirft Morgenstern vor, sie würden im Besprochenen nur die Gelegenheit schätzen, ihre Vielbelesenheit zu zeigen. So sprechen sie oft zum Nachteil des Verfassers ihr Urteil, wie der

---

[295] Unter der Notiz zu *Palmström* schreibt er 1910: „<Sie> D. Galgenlieder sind vielfach missverstanden worden. Ein Teil, der <humorlose> befangene, glaubt sich Parodien moderner Lyrik gegenüberzusehen, ein andrer Teil <der kann ihn vielleicht den alkoholistischen nennen> „gemütlichen" empfing sie mit laut <Applaus> <Beifall> Halloh als sog. „Höhere Blödsinn" ein dritter Teil, der (finstere) düstere <b> sprach dem <Autor> Verfasser jede Selbstkritik, jede Ernst u. Geschmack u. (Rang) Wert ab. Auch „Palmström" wird daraus nicht viel ändern ⌈…⌋.Diese 3 Gruppe wird auch Palmström nichts weiter sein als Parodie, Ulk, Geschmacksverirrung".

[296] „Née de l'écume de la mer, ⌈…⌋ Anadyomène est faite d'une substance ténue ⌈…⌋ Nous utilisons ce symbole pour créer le concept d'anadyoménisme et, par-là, nous entendons la création de l'oeuvre à partir de rien ou de presque rien".
Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 438.

parodistische Gelehrte Jeremias Müller zeigt, der seinen Kommentar „wie überhaupt gegen den Wunsch des Verfassers“ schreibt (WB3, 296).

Ein gewisses Ansehen wird dagegen dem Freund und Verleger Jacobson zuerkannt, der zum Emblem für eine wünschbare Hermeneutik wird. In ihrem Kontext erforsche ich die Funktionalisierung der Ironie als textuelle Strategie der Parodie Morgensterns.

Lesen lernen.

Im Galgenlied *Exlibris* bekommt Palma von einem anonymen Verehrer eine leere Seite:

> Nicht ein Strichlein ist vorhanden.
> Palma fühlt sich warm verstanden.
>
> Und sie klebt die Blättlein rein
> allenthalben dankbar ein
> (ibid., 276).

Es ist nicht so sehr die humoristische Faszination für leere Texte, die das Gedicht gestaltet: Morgenstern stellt in der zierlichen Kamee die Sehnsucht nach einer empathischen Beziehung zu einem anonymen Fremden dar, die außerhalb des symbolischen Sprachkodex stattfindet.[297] Solch eine Relation verwirklicht die Liebe, denn der utopische Leser ist ein Liebender.

Morgenstern schreibt 1909, er mag nicht mehr ‘auf den Markt gehen’ und ‘sich ausbieten’ (WB5, 56). Die Betrachtung der Lektüre als ein Liebesgespräch zeigt von der polemischen Infragestellung des ästhetischen Wertes der Kunst zur Zeit der Massenliteratur: Dem Dichter bietet die Liebe die Chance, sich von dem Papiergequatsche abzusetzen, indem sie ihn in eine Zweisamkeit mit dem Leser treten lässt. Morgenstern flieht vor der bedrohenden Anonymität des großen Publikums, das er sich als eine heterogene Ansammlung von Kulturbanausen darstellt. 1906 biegt er das „Publikum“ im Plural „Publikummen“, nur, um das verhasste Wort mit den „Dümmste[n] von dem Dummen“ reimen zu lassen (WB2, 458). Der Massenleser ist ein Konsument, dessen Geschmack eine bestimmte *Pöbelart* beweist:

> Was für eine Gemeinheit:
> Erst macht er sich um die Welt verdient,
> und mißfällt ihr einmal,
> sagt alles in schöner Einheit:

[297] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 673.

„Und der Kerl hat von mir auch noch Geld verdient“
(ibid., 406).

Im schlechten Glauben verwechselt der Pöbel das Verdienst mit dem Verdienst: den Dank, mit dem er den Künstler würdigen sollte, mit dem Spottgeld, mit dem er das Kunstwerk bezahlte. Morgenstern warnt vor der Undankbarkeit des Publikums schon 1894: Er sei, so die unveröffentlichten *Dachstuben-Briefe*, wie eine Schlange, „die der Dichter vertrauensvoll am Busen nährt“ (T1894, Bl. 9).

Der Vermarktung der Kunst als ein tauschbarer Konsumartikel wird in ideeller Weise die Liebe entgegengesetzt, die die Einzigartigkeit des Dichters erkennt und ihn nicht ‘verwechselt’ (WB5, 56). Leider wird diese Anerkennung manchmal ein Opfer der kapriziösen Launen des Liebesgefühls: Es kann passieren, dass der (damals) geliebte Dichter plötzlich mit einer Kälte verkannt wird, die seine Poesie absterben lässt. So schreibt Morgenstern an *Des Dichters andere Hälfte, den Leser*:

Und heute schwillt dein Herz in Ahnung mit,
und unser Werk wird ihm von neuem Welt,
und morgen stehst du fremd und kalt vielleicht,
und vor dir liegt ein totes, stummes Lied
(WB2, 371).

Die Entfernung des Lesers vom Dichter ist nicht immer negativ: Das Bild einer angemessenen Lektüre beruft Morgenstern auf die Metaphorik der Distanz. Emblematisch dafür ist ein 1908 dem *ernsten Gelehrten* gewidmetes Gedicht:

Nichts Schöneres als eine ernste Seele,
die, was sie schaut, gelassen andern spiegelt
und alle Kraft, die reich ihr innewohnt,
allein ins Leuchten dieses Spiegels legt
(ibid., 499).

Oft polemisiert Morgenstern gegen die Ansicht, man könnte ein Kunstwerk rein objektiv beurteilen: Die Literaturkritik ist keine exakte Wissenschaft, sie engagiert vielmehr die Subjektivität. Ihre Beziehung zum Text erklärt das Gedicht durch die Spiegel-Metapher, die auf die Distanz hindeutet, aus der das Besprochene wahrzunehmen ist. Der Gebildete schreibt nicht über das Gebotene, sondern über das von ihm erhaltene Spiegelbild des Gebotenen.[298]

[298] Ein Beispiel dieser Rezeption befindet sich in einer Notiz um 1908 Eckermann: ein ‘lieber Junge’, „der wohl nicht groß war im Sinne schöpferischer Kraft, aber in seinen Maßen ein ganzer Kerl, ein Vorbild, allen denen zu empfehlen, denen es um ihre Bildung wahrhaft ernst ist, und die, da ihnen Gott die zeugende Kraft nur unvollkommen gewährt hat, im produktiven Empfangen seiner Höhe zustreben müssen und ihm damit wohl ebenso nahe kommen mögen wie unsereins mit seinen stärkeren Mitteln und glücklicheren Voraussetzungen“ (WB5, 121f.).

Die Spiegel-Metaphorik kehrt 1895 in einem Essay über Dehmel wieder, wo Morgenstern den Leser bittet, ihn als eine Oberfläche zu imaginieren, die das Bild des Rezensierten widerspiegelt: „Ich füge hinzu, daß Du Dir diesen Spiegel nicht als eine unbewegliche Glasscheibe, sondern als eine sehr bewegliche Wasserfläche denken magst. Ich stelle dies voran, weil ich nicht anders, weder reifer noch objektiver, genommen werden will, als ich bin", mahnt er (WB6, 200). Die 'Beweglichkeit' des Spiegels deutet auf den Gesichtspunkt des Rezensenten hin. Dem Subjektivismus seiner Urteile bewusst, lehrt er die humoristische Kunst, vermeintlich Festes auf den Kopf zu stellen. Selbst ein Feind aller „apodiktischen Urteile" (WB5, 43), notiert Morgenstern 1907: „Je ernster ein Kritiker seine Kritik nimmt, desto kritischer wird er seinen Ernst nehmen" (ibid., 273).

Der metaphorische Vergleich zwischen der Literaturkritik und dem Spiegel erklärt überdies die Behauptung, 'über etwas zu schreiben' würde heißen, sich 'mit etwas zu überschreiben' (ibid., 115): Begreift der Kritiker den Text als ein auf ihm wiedergespiegelter Reflex, so erscheint die Arbeit am Text als eine Arbeit an sich selbst. Daher dreht sich die hermeneutische Tätigkeit um das Subjekt und folgt seiner Entfaltung. Daher rät Morgenstern beispielsweise, man sollte 'gewisse Bücher mehrmals lesen, ehe man darüber spricht': „Etwa einmal im Winter, einmal im Sommer - und manche noch in ganz anderen Intervallen" (ibid., 125).

Das Lob des 'ernsten Gelehrten' thematisiert die Frage nach der Zulänglichkeit des Objektes an sich, die Morgenstern 1908 für die Lektüre durch das Konzept der „Chiffre" problematisiert. Er konstatiert:

> Jedes Buch hat zwei Wirkungen, die mittelbare und die unmittelbare. Die meisten Leser spüren nur die mittelbare. Darum bleiben auch so viele Bücher Druckerschwärze auf Papier. Und doch offenbart auch noch das schlechteste Buch seinen Vater nicht bloß mittelbar, sondern auch unmittelbar: ihn selbst, die Persönlichkeit, in der Chiffre dieser Sätze unverlierbar aufbewahrt und jeden Augenblick bereit, in ihrer ganzen ursprünglichen Kraft auf uns zu wirken (ibid., 121).

Die Chiffre darf man einerseits als ein Synonym für den Stil betrachten, den Morgenstern als eine Ausstrahlung der Persönlichkeit des Dichters im Werk beschreibt (ibid., 155). Andererseits äußert er durch das Konzept der Chiffre eine erkenntnistheoretische Problematik, für die er sich auf ein nachgelassenes Fragment Nietzsches aus dem Jahr 1880 berufen haben könnte. Dort wird festgestellt, die Menschen haben keinen direkten Zugang zur Welt, die sie als eine bloße Wiederspiegelung begreifen dürfen: „Alle die Relationen, welche uns so wichtig sind, sind die der Figuren auf dem Spiegel, nicht die wahren [...] alle

unsere Relationen ⌈…⌉ sind Beschreibungen des Menschen, nicht der Welt" (KSA, 1, V, 638). Die Annahme verneint nicht die Existenz der Außenwelt, sondern lässt die menschliche Erkenntnis unter den Begriff der „Chiffreschrift" fallen: eine Schrift, die die Realität in eine für die Menschen verstehbare Sprache 'übersetzt'.

Wie diese Chiffreschrift, so ergibt sich die „Chiffre" Morgensterns aus einer Mediation. Die Lektüre wird mit dem Gespräch verglichen: Wobei auch hier die erkenntnistheoretische Untauglichkeit herrscht, das wesentlichste Bild der Realität zu ergreifen. Nicht an den Gesprächspartner wendet sich das Subjekt, sondern ans *Bild* des Gesprächspartners (WB5, 275). In diesem Sinn stellt Morgenstern 1902 die Interpretation eines Textes so dar:

> Gespräch ist gegenseitige distanzierte Berührung. Ein Buch ist chiffriertes Tasten. Lies es, taste daran, und du wirst wiederbetastet werden, es wird sich die Erscheinung seines Verfassers auf und in die deine dechiffrieren, als telegraphierte er dir mit unsichtbaren Fingern durch die Stirn (ibid., 116).

Die Lektüre betrifft den Tastsinn: Der Leser tastet nach dem Schriftsteller, als würde er versuchen, ein Gesicht in der Dunkelheit zu erraten. Dieses Streben versteht Morgenstern als „Chiffre": Im Lesen ist der Andere als ein fernes Echo zu empfinden, das nicht an sich, sondern nur in Beziehung zur rezipierenden Subjektivität zu enträtseln ist. Dieses Bild evoziert die Bemerkung von Barthes, die Arbeit am Text soll als eine *Topologie* systematisiert werden. Den Text versteht er als ein Gewebe, in dessen kreuzende Fäden (seine Niveaus) der Leser vordringt: Wobei diese metaphorische Bewegung mit sich eine Veränderung des Objektes bringt - der Text ist nicht die Erfüllung eines Kodes, sondern er hängt von der Leserperspektive ab.[299]

Bei Morgenstern ist diese Perspektive eine der Ferne, wie die Metapher des Telegraphen erklärt. Denn die Distanz zwischen Verfasser und Leser entspricht der Unterscheidung zwischen 'menschlich-persönlichem' und 'rein-künstlerischem' Aspekt der Kunst, und zwar zwischen autobiographischem Anlass und ästhetischem Wert der Lyrik (WB8, 149). Durch die Ferne lehrt der Leser, die vergänglichen, bloß biographischen Aspekte des Schriftstellers von dem wahren Kern seiner Kunst zu unterscheiden (WB5, 53).

Die Interpretation stützt sich bei Morgenstern auf die Gleichseitigkeit, denn beide, Leser und Schriftsteller, streben in metaphorischer Weise nach einem Kontakt.

[299] Roland Barthes: *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980.* Paris 1981, S. 128.

Diese Reziprozität deutet auf eine gewünschte Lektüre hin: Eine Lektüre, bei der man sich Das auswählt, Was einem für die eigene Selbstentfaltung als nötig erscheint. Diese Hermeneutik erklärt ein 1901 geschriebenes Gedicht so:

> Ich habe nach Vollendung stets gerungen,
> doch selten mein treuflüchtig Herz bezwungen.
>
> So bett'ich denn in mich die strenge Frage
> und lebe stolz ergeben meine Tage.
>
> Und such aus meinem wechselvollen Wesen
> für euch, was überdauert, auszulesen
> (WB1, 417).

Den Hang, sich Unterschiedlichstem anzupassen, gesteht Morgenstern treuherzig: Ihm fehlt der Mut, das Herz zu einer literarischen 'Diät' zu zwingen, und der Ernst, sein Leben in einer zu engen Disziplin erstarren zu lassen. Und jedoch gehorcht seine Entfaltung einem inneren Gesetz, das er „Selbstvollendung" nennt: Unter dem farbenreichen Schaum dieses 'wechselvollen' Flusses der Lyrik lässt Morgenstern die Tiefe seiner Weltanschauung erblicken.

Tiefe und Oberflächigkeit, die Elemente seiner ironischen Auffassung sind, soll der Leser voneinander unterscheiden: „Ißt man denn an einem Apfel auch alles mit: die Kerne, das Kerngehäuse, die Schale, den Stengel? Also lernt auch mich essen", schreibt Morgenstern 1907 (WB5, 49). Der Leser soll diesen Willen beachten und aus dem Gebotenen nur die Elemente rezipieren, die zur Entfaltung seines Ichbewusstseins dienen. Zu diesem Ziel sei die Kenntnis der Biographie nicht nötig: In seiner 'Breite' besteht oft das Leben aus belanglosen Details. Sie darf nur Morgenstern anhand einer teleologisch orientierte Interpretation auf einen Pfad zur Selbstentfaltung kürzen. Indem er das Werk mit einem Apfel vergleicht, erweckt er das *Bild meines Lebens* ins Gedächtnis: Hier wie dort stellt er seinen Werdegang durch die Metaphorik des pflanzlichen Wachstums als die Entfaltung eines Schicksals dar (s. Morgenstern und Nietzsche. Eine Erziehung.). In einer ähnlichen Weise behauptet Domin, die emotionale Intensität der Lektüre hängt davon ab, dass sie die Gefühle des Lesers ins Spiel setzt: „Abgesehen davon, daß die Interpretation den Leser lesen lehrt, was da steht, macht sie ihn hellhörig für das, was im Gesagten mitschwingt, was also nicht – oder so nicht – *da* steht, sondern mitangeschlagen ist", schreibt sie.[300]

[300] Hilde Domin: *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser.* Frankfurt am Main 1979, S. 19.

Diese Praxis der Lektüre entsteht in Polemik gegen den Literaturkritiker, den Morgenstern als eine Figuration des Historismus des Jahrhunderts versteht. So wie Nietzsche unter „Historie“ eine metaphorische Verdauungsstörung am Wissen bezeichnet (KSA, 1, III, 269) so karikiert Morgenstern den wissensgierigen Literaturkritiker in einem Gedicht um 1912. Dort trifft Korf die Entscheidung, sich in einen Folianten einbilden zu lassen:

> *Der Foliant*
> Korf läßt sich in einen Folianten einbinden,
> um selben immer bei sich zu tragen;
> die Rücken liegen gemeinsam hinten,
> doch dann ist das Buch auseinandergeschlagen.
> (WB3, 149).

Der Wunsch, ‘selber immer bei sich zu tragen’, entsteht vielleicht aus der Erfahrung Morgensterns, dass sich das Leben in einer kohärenten Narration kaum disziplinieren lässt: So konstatiert er beispielsweise 1906, nach der Lektüre von Wagners Briefwechsel, es würde keine Dokumente geben, „die das Leben irgendwie festnageln könnten, dass man dächte: jetzt hast du's. Nie hat man's, es ist grösser und reicher als alle Dokumente, weil es unendlich ist und nicht unter ein paar Qualitäten zu rubrizieren“ (WB8, 132).

Die Lust zu Rubriken verrät im Übrigen den Menschen der historischen Epoche, der oft das Leben mit seiner Vereinfachung durch die Dokumente der Wissenschaft verwechselt und dadurch das ‘Unbefangene’ zu ‘etikettieren’ versucht (ibid., 173). Ähnlich diesen Menschen, die zu ‘wandelnden Enzyklopädien’ geworden sind (KSA, 1, III, 269), wird Korf zu einem Buch. Der Leser wird zum Gelesenen: Eine durchsichtige Metapher für die Gefahr der modernen Literaturkritik, der Morgenstern eben vorwirft, mittels des enzyklopädischen Wissens auf eine Reduktion der Komplexität abzielen zu wollen. „Leider sind unsere wissenschaftlichen Kritiker wieder Literaturprofessoren, die zu lebendigen Bücherregalen geworden sind, so daß ihr erstes ist, die neue Erscheinung säuberlich einzurubrizieren“, beklagt er sich 1895 (WB5, 102).

Obwohl der Parodist mit dieser Haltung in einer gewissen Weise verwandt ist (s. Eine Parodie auf Morgenstern.), flieht er vor der Bibliothek der Gelehrten in die Arme des Lesers, der ihn vielleicht verstehen könnte: ein Freund *und* ein Kritiker. Als solcher erscheint Jacobson, an den sich Morgenstern schon 1907 wendet, um ihn um eine ‘Privatäußerung’ über sein parodistisches Talent zu bitten (zit. In: WB4, 984). Die Gründe, warum Jacobson ein geeigneter Gesprächspartner zum

Thema Parodie ist, liegen in seiner freundlichen Beziehung zu Morgenstern und in seiner literaturkritischen Kompetenz: Als Freund wird er den Parodisten nicht 'kalt und vorbedacht', wie manche Kritiker, stehen (WB5, 42) und als erfahrener Leser wird er eine angemessene Distanz zum Gebotenen halten.

Das Gleichgewicht zwischen emotiver Anteilnahme und kritischer Distanzierung ist, was nach Hutcheon die ironische Strategie der Parodie charakterisiert. „The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual 'bouncing' [...] between complicity and distance", behauptet sie.[301] Dieses intertextuelle Schwanken hängt vom pragmatischen Schwerpunkt der Ironie ab, der Hutcheon eine Verhehlung und Infragestellung des Gesagten zuschreibt.[302] Daher fordert die ironische Kommunikation vom Leser, dass er bereit sei, den Text autonom zu evaluieren und zu interpretieren.[303]

Bevor ich mich bei der pragmatischen Funktion der Ironie aufhalte, problematisiere ich sie kurz in Hinsicht auf die Nietzsche'sche Heiterkeit. Die kulturkritische Bedeutung der Ironie bei Morgenstern analysiere ich anhand des 'Diskurses der Ironie' des Philosophen: Ein Komplex von Fragen, der nach Bohrer mittels der Konzepte von „Freigeisterei" und „Heiterkeit" auf eine Infragestellung der Moderne abzielt.

Die Ironie Morgensterns. Eine Übersicht.

Emblematisch für die Ironie Morgensterns ist eine Notiz, die er um 1895 schreibt. Es handelt sich um einen Drama-Entwurf: Ein durch den schlechten Geschmack des Publikums enttäuschter Schriftsteller entscheidet sich endlich, ein 'hundsschlechtes Stück' zu kritzeln - die Reaktion lässt nicht auf sich warten:

> Dies wird auf der Bühne (auf einer zweiten Bühne) aufgeführt und das Publikum tobt frenetisch Beifall. Während des Beifalls fällt der Zwischenvorhang, auf dem in großen Lettern nichts als die Worte zu lesen: Es gibt nur eine Rettung: Vor dem Eckel muß man sich durch Lachen schützen. Darüber ein lachender Satyrkopf (WB5, 490).

Durch die zweite Bühne wird die vertraute Rollenteilung umgestaltet: Die Zuschauer werden zu unbewussten Schauspielern des Dramas, das sie als Publikum passiv zu betrachten glaubten. Diese Operation eröffnet den Raum einer Doppeldeutigkeit, die dem zweistimmigen Wort Bakhtins gleicht. Dieses sei, nach

[301] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 32.
[302] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 52.
[303] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 52.

Morson, einem Palimpsest ähnlich, den er so beschreibt: „the uppermost inscription is a commentary on the one beneath it, which the reader (or audience) can know only by reading through the commentary that obscures in the very process of evaluating".[304] In einem ähnlichen Sinn wird auch bei Morgenstern der wahre Sinn des Gesagten nur durch die Überschrift auf dem Zwischenvorhang enthüllt, die das Gesagte enträtselt und 'kommentiert'.

Wie Nietzsche versteht Morgenstern die Ironie als eine Waffe gegen die moderne Unkultur: Das ironische Lachen ist, so ein Brief um 1898, ein urdeutsches Gegengift zur 'schwerfälligen Plumpheit' seiner Zeitgenossen (WB7, 307). Eine Auffassung, in der die Behauptung des Philosophen widerhallt, die ironische Rede sei als ein „Gegen-Ernst" zum bürgerlichen Ernst zu betrachten und würde eine andere Wahrheit bieten: „*ridere dicendo verum*" ist, so Bohrer, ihr Motto.[305] Daher preist Morgenstern 1898 diejenigen, die „über ihren Ernst noch lachen können" als 'überlegen' und 'frei' (WB1, 305).

Diese Freiheit hat manchmal einen bitteren Nachgeschmack: Die Ironie schützt den für den Ekel so sensiblen Dichter vor dem Massenmenschen und beantwortet die Neigung des Humoristen, vor einer unheimlichen Realität zu fliehen.[306] So tröstet sich der verkannte Schriftsteller im Drama-Entwurf durch das ironische Lachen über seine Erfolglosigkeit, indem er zwar seine Erhabenheit über die Masse bestätigt: Vor der Szene flieht er aber und vermeidet dadurch jeden Kontakt mit dem verspotteten Publikum. Dieses Problem soll im Kontext der Freigeisterei Nietzsches analysiert werden, die die Ironie Morgensterns beeinflusst.

Nietzsche entwirft den Begriff von „Freigeisterei" im Rahmen seiner Polemik gegen die Demokraten: Im Gegensatz zu diesen, die auf eine Verbesserung der Lebensbedingungen abzielen, erkennt er in der Gefährlichkeit das Mittel zur Erziehung eines starken Menschengeschlechts (KSA, 2, VI, 57). Je gefahrvoller das Menschenleben wird, desto kräftiger entfalten sich „Erfindungs- und Verstellungskraft" (ebd.).

Die Behauptung fasziniert Morgenstern: Auch für ihn bedarf der Mensch 'großer Schrecken und Trübsale', will er von der geistigen Stumpfheit der Moderne

[304] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 65.
[305] Karl Heinz Bohrer: *Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie* in: *Form und Formlosigkeit in der Moderne*. München 2007, S. 250f.
[306] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 70.

erwachen (WB5, 190). Daher sehnt er sich sogar in der Sicherheit des zivilisierten Lebens nach Gefahren: „Wir freien Geister von heute sind nicht mehr der Gefahr ausgesetzt, gekreuzigt oder verbrannt zu werden. Und so mehr will es der Anstand und die Solidarität, uns neue Gefahren zu suchen und zu schaffen, und sollten es die der Selbstkreuzigung, der Selbstverbrennung sein", fordert er 1907 (ibid., 244). Der freie Geist erweist sich gegenüber seinem Vorahnen dankbar, der sich für die Menschheit opfert und, so das Gedicht *Der Enkel spricht*, als „Ketzer auf die Schreiter stieg" (WB1, 582). Die Freiheit versteht Morgenstern als eine Frucht, die die Vergangenheit der Nachkommenschaft darbietet. Wobei der Freie sich des Todes seiner Vorbereiter würdig erweist, *wenn* in ihm 'die Zucht zweier Jahrtausende Fleisch und Bein geworden ist': Nur so ist seine Freiheit „nicht ein Raub, sondern ein Recht, das die Vergangenheit selbst als ihre reifste Frucht ihm darreicht", schreibt Morgenstern 1896 (WB6, 28f.). Als eine Sache des ethischen 'Anstandes' wird die Selbstzucht beschrieben, die anhand der Metapher von *Zarathustra* dargestellt wird, der Mensch soll sich in 'die eigne Flamme' verbrennen wollen (KSA 1, VI, 66). „Selbstverbrennung" heißt dieses symbolische Märtyrertum bei Morgenstern. Die Bedingtheit des Freien aus der Tradition erklärt die Feststellung, der freie Mensch sei in Wirklichkeit der gebundenste aller Menschen: „Je freier ein Geist wird, desto gebundener wird er sich fühlen und nennen. Und am Ende wird er sagen: Wer weiß sich mit hunderttausend Stricken gefesselter als ich?", liest man in einer 1906 datierten Notiz (WB5, 216).

Die Moral des freien Geistes ist nicht die katholische. Die Ironie hilft einer Relativierung der Werte und verkennt die Prätention, der Mensch würde zu einer absoluten Wahrheit gelingen können. Sie stellt die Gültigkeit der christlichen Moral durch die „moralische Liberalität" in Frage: Da der moderne Mensch, nach Nietzsche, gegenüber jeden Wahrheitsansprüchen tolerant sei, duldet er neben sich nur mit einer gewissen Ironie die Moralprediger (KSA, 2, VIII, 226f.).

Sie nimmt auch Morgenstern nicht so ernst. Die Moral ist eine „Stütze", die zwar dem Gemeinleben dient, aber 'für jeden Spott' frei steht (WB8, 130). So schreibt er 1903:

> Wer mir heute predigt,
> ist für mich erledigt.
> Ist mein Erleben von gestern und heute
> (mit Nietzsche zu reden)? Nein, liebe Leute
> (WB2, 413).

Das Gedicht bezieht sich auf Nietzsche. Zarathustra erwidert eines Tages dem Jüngling, der wissen wollte, warum er die Dichter als „Lügner" bezeichnet hatte: „Ist denn mein Erleben von Gestern? Das ist lange her, dass ich die Gründe meiner Meinungen erlebte" (KSA 1, VI, 159). So wie Zarathustra sich an die Umstände seiner Annahme nicht mehr erinnern will, so setzt Morgenstern der Wahrheit des Moralpredigers die Lust zur Vergesslichkeit entgegen, deren kulturkritische Bedeutung in der Ablehnung der historischen Wissensgier besteht (s. Morgenstern und Nietzsche. Eine Erziehung.).

Die Ironie kann jedoch als ein Aspekt des Historismus gelten. Das oberflächige Ironisieren der Moderne bezeichnet Morgenstern entwertend als eine „Selbstironisierung des Menschengeistes": Der Ausdruck beschreibt den Hang des historischen Menschen, seine Identität durch die akritische Montage der unterschiedlichsten Geschichten und Traditionen zu gestalten (WB5,16). Der selbstironische Dichter ist, so ein Gedicht um 1893, ein Harlekin, der sich mit „Phrasen und Gedankenfetzten" drapiert (WB2, 550). Um dasselbe Jahr spornt Morgenstern die neueste Literatur an, das 'lustige Faschingskleid' abzulegen (WB6, 152). Dem Dichter-Harlekin setzt Morgenstern die Schüchternheit des wahren Poeten entgegen, der nicht unterhalten, sondern „zeigen" will (WB5, 98).

Die Ironie des wahren Dichters ist mit dem Naiven verwandt. Das Konzept, das Morgenstern von Schiller ausleiht, bezeichnet eine auf die lebendige Beziehung zur Natur berufene Ästhetik, wo eine Verwobenheit zwischen Dichter und Gedichtetem erreicht wird: (s. Décadence, Decadentia, Dekadenz.). Durch seine Relation zur Natur versucht der freie Geist Morgensterns das Problem der Einsamkeit des modernen Dichters mit der Sehnsucht nach der Freiheit zu versöhnen: Einerseits macht sich der freie Geist von der Gesellschaft frei, andererseits sucht er eine mystische Union mit der Natur. Diese Ambivalenz ist nach Adorno für den modernen Dichter kennzeichnend.[307]

Die zivilisationskritische Bedeutung des Naiven erklärt eine 1896 verfasste Notiz Morgensterns, wo er seine Ironie von ihrem modernen (bloß negativen) Pendant zu unterscheiden versucht: „Meine Ironie ist naiv wie mein Pathos. Ich vermag Unglaubliches ironisch zu sagen, ohne eine Spur von frivoler Empfindung…, ja vielleicht schrieb ich es mit ernsthaftester Miene, ohne ein andres Lachen als das eines in sich heiteren, unbewegten Geistes", behauptet er (ibid.,18). Frivolität und

[307] Theodor Adorno: *Noten zur Literatur* in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II., Darmstadt 1984. S. 52.

Heiterkeit setzt er entgegen, um einen Begriff der Lächerlichkeit auf implizite Weise zu konturieren, die auf seine Rezeption des Nietzsche'sche Tragischen zurückzuführen ist.

Das Lachen eines 'in sich heiteren, unbewegten' Geistes beschreibt ein undatiertes Gedicht:

> LANGSAM UND LEISE lächelt der Weise,
> der innerlich Alte; kaum eine Falte
> regt sich in Mienen, die nicht mehr dienen,
> Possen zu reißen
> (WB2, 408).

Das Lachen des Weisen schätzt Morgenstern, weil es noch ein Gefühl für die lachende Ernsthaftigkeit der Antike, sogar in einem weitaus optimistischen Zeitalter, ausdrückt, das für 'lustiges Lachen' und 'Himmel voll Geige' schwärmt (ebd.). Die ironische Weisheit des alten Mannes beruft sich auf eine tragische Auffassung der Realität, die er aus Nietzsche lehrt.

Tragisch heißt für ihn die Annahme, das Leben präge eine „Einheit der Gegensätze", die durch die Wiederaufnahme der Philosophie Schopenhauers dargelegt wird: Den Kampf, der dieser als Plage der Individuations-Welt erkennt, würdigt Nietzsche als ein Merkmal des Ur-Seins.[308] Auch dort herrscht die Macht des wilden und stürmischen Dionysischen: Daher charakterisiert sogar das Urwesen eine unvermeidbare Instabilität, die Freude und Leiden miteinander verbindet.[309] Diese Ambivalenz stellt die Tragödie als der „tiefe Gesang vom Wesen der Welt" durch den 'großen Menschen' dar: Sein Schicksal ist, so Morgenstern, für das menschliche Gerissen-Werden zwischen Schmerz und Lust, Bejahung und Verneinung emblematisch (WB5, 107).

Auch die Ironie ist für ihn ein Schlüssel zum tragischen Urgrund des Lebens, indem sie dem Erkennenden ein Gleichgewicht lehrt, das bei Nietzsche „Heiterkeit" heißt. Allemann vermutet, die Ironie habe in sich etwas Seiltänzerisches, weil sie weder in den verstandenen Ernst der Aussage, noch in die Entlarvung des Spottes fallen soll.[310] Diese Seiltanzerei lässt sich so paraphrasieren: Ironisch ist die Kunst, eine

---

[308] Matthew H. Meyer: *Die Einheit der Gegensätze als tragisches Prinzip.* In: *Nietzscheforschung,* Bd. 11. Berlin 2004, S. 206f.
[309] Meyer: *Die Einheit der Gegensätze als tragisches Prinzip,* S. 206.
[310] Beda Allemann: *Ironie als literarisches Prinzip.* In: Armin Schäfer (Hrsg.): *Ironie und Dichtung. Sechs Essay von Beda Allemann.* München 1970, S. 21.

tief verborgene Wahrheit (das Gemeinte) durch eine oberflächige Lüge (das Gesagte) erblicken zu lassen. *Oberflächig aus Tiefe* soll der Ironiker sein: heiter.

Durch das Lob der antiken „Oberflächigkeit aus Tiefe" deutet Nietzsche auf den Willen nach der Verschleierung der Realität durch die Maske und das Rätsel.[311]

Die Weisheit der Griechen war, sie wollten an einen „Olymp des Scheins" glauben, weil sie sich der dionysischen Tiefe bewusst waren (KSA, 2, V, 20). Von dieser Doppeldeutigkeit wird nach Bohrer die Nietzsche'sche Heiterkeit bestimmt.[312]

Ihr Bild erkennt Morgenstern beim Anschauen des Meeres: „Das Lachen des Meeres. Der weiße Schaum auf dem dunklen Untergrund. So ist alles Lachen", schreibt er 1895 (WB5, 379). Es ist der Schaum des apollinischen Scheins, dass der Mensch vor dem Grauen einer zu hellen Enträtselung der Welt schützt. So friert er 1898 vor der Traumvision eines durch das *Auge Gottes* enträtselten Kosmos, das bis „in den letzten Winkel" „reiz- und rätsellos" erscheint (WB1, 227).

Das lügende Lachen des Ironikers bleibt der Äußerlichkeit verborgen: Es spielt um den Mund kaum (WB2, 408). Dieser Aplomb spricht erstens von dem Bewusstwerden der Notwendigkeit als das Gesetz, dem der Mensch als Teil der Natur gehorcht. Die ironische Kunst liegt darin, die eigene Bedingtheit durch ein leises Lächeln anzunehmen.

Als eine *Lebenskunst* preist Morgenstern 1898 die Fähigkeit, über das 'große Muß' 'hinlächeln' zu können (ibid., 378). Dieses Verb enträtsle ich durch ein Fragment Nietzsches, wo das Schöne als ein Lächeln der Natur enthüllt wird, weil sie dadurch die Menschen zur Fortsetzung der Lebenshaltung verlocke (KSA, 3, III, 152). Als ein Teil dieses Lächeln versteht sich der 'hinlächelnde' Mensch: Er bejaht das Muß, das ihn zwingt, und lächelt darüber.

Außerdem lächelt der Ironiker leise (und fast unbemerkt), weil er neben dem verspotteten Bürger leben muss. So ergibt sich das ironische Talent in einem Gedicht von 1896 aus dem Raffinement der Anpassungsfähigkeit an die Gesellschaft. Die Ironie ist eine Lüge mit gutem Gewissen, die den Mitmenschen kaum beleidigt und den Poeten in der Gesellschaft leben lässt, die er sonst verlassen müsste:

---

[311] Bohrer: *Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie*, S. 247.
[312] Bohrer: *Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie*, S. 254.

> GLAUBE MIR, ich bin nicht der,
> der ich manchem gelte.
> Hinter meinem glatten Air
> liegen Hinterhälte.
> [...]
>
> Zeigt' ich, was ich wirklich ward,
> frank in allen Gassen -
> o wie könnte solche Art
> guten Bürgern passen
> (WB1, *355*).

Will sich Morgenstern durch die Parodie dem Bürger anpassen? Der Bekannte, den er glauben lässt, er würde ihm die Abschrift eines Gedichts von George vorlesen, ist kein Freund: Er erkennt den Parodisten nicht.

Durch die parodistische Maske rächt sich Morgenstern vielleicht eben darum, dass er nicht so erkennbar wie der Parodierte ist. Nach Grivel seien die Gründe der parodistischen Nachahmung auf ein Minderwertigkeitsgefühl zurückzuführen.[313] Welche 'Hinterhalte' liegen aber unter der Funktionalisierung der Ironie als die textuelle Strategie des parodistischen Textes?

Die textuelle Strategie der Parodie im Fragment an Jacobson.

Welche die Rolle der Ironie in der Konturierung der Parodie Morgensterns sein kann, analysiere ich anhand einer Studie von Morson, deren Prämissen in der Wiederaufnahme der Dialogizität Bakhtins liegen. Ihren pragmatischen Schwerpunkt betont der Forscher, der als das bedeutendste Moment der parodistischen Kommunikation den Aussagekontext betrachtet. [314] Darauf fokussiert die Parodie, indem sie sich auf die Ironie beruft:

> Parody aims to discredit an act of speech by redirecting attention from its text to a compromising context. That is, while the parodist's ironic quotation marks frame the linguistic form of the original utterance, they also direct attention to the *occasion* (more accurately, the parodist's version of the occasion) *of its uttering*.[315]

Die Ironie zeigt die Unterschiede zwischen den zwei Texten und macht den Leser auf die Inkongruenz zwischen der Performativität der Vorlage und ihrer parodierten Version aufmerksam: Als „Parodie" bezeichnet daher Morson nicht so sehr die textuelle Variation eines Textes, sondern vielmehr die Umkehrung seines ursprünglichen Aussagekontextes.[316] Diese ziele auf eine Historisierung der Vorlage ab: Indem die ironische Strategie der Parodie die Abhängigkeit der Vorlage

[313] Grivel: *Le retournement parodique des discours à leurres constants*, S. 10.
[314] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 70.
[315] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 71.
[316] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 71.

von ihrem Ursprungkontext thematisiert, lässt sie die Anlässe zur Verfassung des Originals zum Licht erscheinen.[317]

Dieser Fokus charakterisiert die Parodie Morgensterns, so wie sie an Jacobson dargestellt wird. So steht der Aussagekontext der erzählten Parodie zur rätselhaften Aura des George-Kreises im krassen Widerspruch: In der behaglichen, kleinen Bibliothek, wo die (fingierte) Abschrift Georges vorgelesen wird, trägt der Dichter-Prophet keinen Lorbeerkranz, sondern bequeme Pantoffeln.

Ungedrucktes.

Nicht unbedeutend für die pragmatische Aufmerksamkeit der Parodie Morgensterns ist, dass der Schwärmer glauben soll, das Gedicht sei eine Kopie eines noch nicht gedruckten Gedichts. Das Detail erregt selbstverständlich die Erwartungen des George-Schwärmers und spielt für die Funktionalisierung der Ironie in der Parodie Morgensterns eine interessante Rolle. Das Ungedruckte intensiviert das Mitwirken des Lesers am Text und erschwert dadurch seine kritische Selbst-Distanzierung.

Ein gedrucktes und ein ungedrucktes Werk unterscheiden sich nach Morgenstern wesentlich. So schreibt er 1905:

> Mit der Vervielfältigung durch den Druck verändert sich das Bild einer Arbeit in demselben Maße wie das Bild eines Menschen, der aus seinem gewöhnlichen Anzug in eine Uniform gesteckt wird. ⌈…⌉ Briefe z.B. haben im Druck sehr oft ihre feinste Blume verloren. Andere geistige Äußerungen bekommen wieder gleichsam Haltung, Bedeutung. Der Wert einer Arbeit bleibt freilich in jeder Gewandung derselbe, nur nicht zugleich ihre Unbefangenheit, ihr Charme (WB5, 110).

Der Druck ist eine Uniform: Dadurch vergisst man die künstlerische Unbefangenheit des Geschriebenen zu Gunsten einer disziplinierteren 'Gewandung'. Die Verwandlung erfolgt nicht ohne Leiden: Vor allem die Schreibformen, die wie die Briefe dem Leben näher stehen, werden durch den uniformierenden Druck irgendwie verarmt. Für die anderen Gattungen kann jedoch die Veröffentlichung auch positiv sein, indem sie ihre „Bedeutung" und „Haltung" verbessert. Es handelt sich nun um das Thema des ästhetischen Status des gedruckten Buchs als Objekt der Literatur, das Morgenstern durch eine Formel von Wilde in einem Brief so glossiert: „Der Druck erledigt die Frage" (WB8, 110). Diese Materialität ist, so Benn, dem modernen Gedicht eigen: „Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die

[317] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 79.

schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüber beugt".[318]

Diese Intuition legt Morgenstern in einem Essay um 1895 dar. Dort problematisiert er am Beispiel eines Dichters der Epoche die Schwierigkeit, subjektive Werke als ein angemessener Gegenstand der Literaturkritik zu erkennen, wo eine zu harsche Rezension oft als ein Eingriff ins Gefühlsleben des Poeten missverstanden wird (WB6, 48). Das entscheidende Kriterium, nach dem ein Werk durch den literaturkritischen Diskurs besprochen werden kann, ist nun der Druck: Nach der Veröffentlichung wird das Geschriebene 'in die Welt der Fremde hinausgegeben' und tauscht den 'Charakter von Herzenssachen gegen den von Kunstobjekten' (ebd.).

Gehört das gedruckte Exemplar zur Literatur, so zählt die ungedruckte Kopie noch zum Leben. Der Charme des Manuskriptes liegt eben darin, dass in ihm die Persönlichkeit des Schriftstellers stärker als seine ästhetische Intention erscheint, die ihre endgültige Form noch nicht erreicht hat. So schreibt Morgenstern 1905 an Kayßler: „Ich habe nun einmal die merkwürdige Erfahrung, dass mir nie irgend ein Mensch über Ungedrucktes vor mir hat etwas sagen können oder wollen, sosehr ich auch stets das Bedürfnis gehabt habe, mich rein technisch u. künstlerisch durch andere bilden zu lassen" (WB8, 120). Er habe stets die Gelegenheit geschätzt, durch ein fremdes Wort beeinflusst zu werden: Warum nutzt keiner die Chance, Veränderungen an seinem Werk zu genehmigen?

Vielleicht ahnt man, dass das Ungedruckte Gefahren birgt.

Das Ungedruckte ist ein Text, von dem sich der Verfasser noch nicht distanziert hat: Eine Gelegenheit, die die angemessene Distanzierung des Lesers erschwert, der oft durch den handschriftlichen Text verwirrt wird. Beispielhaft dafür ist das heiter blasphemische Gedicht *St. Expeditus*: Die Fehlinterpretation der handschriftlichen Schrift „Espedito" auf einer Kiste voll Äpfeln und Birnen, lässt die Nonnen eines fernen Klosters glauben, Espedito sei der Name eines anonymen Wohltäters (WB3, 143).

[318] Benn: *Probleme der Lyrik*, S. 73.

Vorgelesen.

Als Kayßler 1907 einige *Galgenlieder* für das Kabarett *Schall-und-Rauch* vorliest, dankt ihm Morgenstern herzlich, weil er durch seine Lektüre 'ganz Neues' über seine Dichtung gelernt habe: „Ich habe Dich nur zwei oder dreimal vorlesen hören, aber nie hat mir irgendwer das Gebotene so aufgeschlossen wie Du! [...] Du bist die Vertiefung aller derer, die Du liebst", schreibt er (WB8, 394). Kayßlers Vorlesung verwirklicht das utopische Bild der Lektüre als das gegenseitiges Gespräch zweier Intentionen, die sich in gleichem Maß am Text emotiv engagieren. So liest in einem 1907 verfassten Bemerkung:

> Wenn einer vorliest! was denkst, was fühlst du da alles!... aber weil du (auch) zuhörst, so wirst du ein Zuhörer geheißen. Als ob dich das erschöpfen könnte: „der 'Zuhörer' war ganz ergriffen" - O gewiß, aber vielleicht nicht bloß als Zuhörer.
> Der Klang der Stimme (z.B.) hatte dich vielmehr an einem Winterabend erinnert, an dem einmal jemand zu dir gesagt hat: „Das also hast du vor, diesen Weg willst du gehen!"...Aber das kümmert den wenig, der vorliest (WB5, 142).

Die Begrifflichkeit der Sprache spiegelt die nuancierten Facetten der Realität kaum, daher soll der Zuhörer für sich eine interpretative Unabhängigkeit verlangen, die sich in ideeller Weise auf das Recht auf die Zerstreuung beruft. Will der Leser ein Gefühl für den 'undefinierbaren Teil' des Werks spüren, in dem viele 'einheitlich eine eigene Erfahrung wiederfinden mögen' (WB8, 149), so soll er seine Aufmerksamkeit nicht so sehr auf den Inhalt, sondern vielmehr auf die Klangstimmung lenken. Die Stimme des Vorlesers erweckt, in der oben zitierten Notiz, interpretative Anregungen zum Text, die sich auf persönliche Erinnerungen berufen.

„Es ist eines der merkwürdigsten Dinge der Welt, daß man eine Seite und mehr lesen kann und dabei an ganz etwas anderes denken", notiert sich Morgenstern 1907 (WB5, 271). Ein seltsames Experiment der Zerstreuung erfindet er im humoristischen Gedicht *Rondell.*

> Besser nirgends, denn auf Plätzen,
> wo sich hundert Linien kreuzen,
> kreuz' ich selbst, ein leichter Segler,
> kühl-gelassen meines Weges.
>
> Ruhig schreit ich durchs Gewimmel,
> habe keine Angst vor Rädern,
> lasse mit den Weg nicht irren
> durch die Schnauzen der Cavalle
> (WB3, 166).

Spitzer hat den Text als beispielhaft für die Tendenz der grotesken Poesie Morgensterns erwähnt, durch lautliche Grundmotive zu dichten: Wegen des

Reimes würde „Rondell“ den „Cavall“ mit sich bringen, eine Figur des Tarockspiels, die sonst keine semantische Motivation habe.[319] Und doch deuten meines Erachtens die papiernen Tiere auf das metaphorische Durchkreuzen von zwei Ebenen hin: das Gelesene der papiernen Pferde und die reelle Welt der Straße. Dort erinnern die Spuren der Droschkenräder an die ‘hundert Linien’ einer geschriebenen Seite: Die Realität wird zum Text. Diese Metamorphose erfüllt sich durch die Zerstreuung: Der zerstreute Leser ist der, welcher sich während der Lektüre ins Buch nicht ganz vertieft - und dadurch gleichzeitig durch die Pfade der Realität und die der Literatur flanieren kann.

Die Vorlesung problematisiert die angemessene Interpretation der Dichtung Morgensterns auch dadurch, dass sie einen kompetenten Leser fordert.

Als sich Morgenstern 1904 mit der Art und Weise beschäftigt, wie ein Gedicht vorgelesen werden soll, betont er: „Um einen Vers richtig zu sprechen, muß man zunächst Achtung vor ihm haben. Man muß sich bemühen, seinen Bau, seinen Fall zu entdecken und wieder zu Gehör zu bringen“ (WB5, 139). Vorlesen setzt die Erkenntnis der inhaltlichen und stilistischen Charakteristiken des Gedichts voraus, dessen „spezifisch Kunstwerkliches’ die Musik und der Tonfall seien (ibid., 105).

In diesem Sinn würde sich behaupten lassen, Morgenstern sollte in der Vorlesung die Möglichkeit schätzen, in einer unmittelbaren Beziehung mit seinem Leser kommen zu können - woben diese Lage dann diese für die Interpretation seiner Texte so zentrale „Grundsituation“ erleichtern könnte. Ganz im Gegenteil, hat Morgenstern seine Gedichte nur selten und ungerne vorgelesen, denn er habe ein Gefühl von tiefer Unsicherheit vor der anonymen Masse gespürt (WB2, 480).

Ironie und Interpretation.

„Du denkst jetzt, ich scherze, und wie soll man auf dem Papier beweisen, dass man nicht scherzt? Aber auch mein Gesicht schiene eher das Gegenteil zu beweisen; denn natürlich lächelt man bei solchen Ausführungen“, schreibt Morgenstern 1906 an Kayßler, dem er just vorgeschlagen hat, einen „Verein zum heißen Bleichlöffel mit Öl“ zu gründen (WB8, 171).

Vom Husten geplagt, verspottet er den Freund, der sich wie ein „liebes Tantchen“ um seine Gesundheit sorgt (ebd.). Die Frage ist doch sehr ernst: Wie soll man aber

[319] Leo Spitzer: *Die groteske Gestaltung und Sprachkunst Christian Morgensterns.* In: Hans Sperber und Leo Spitzer (Hrsg.): *Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie.* Leipzig 1918, S. 87.

auf dem Papier beweisen, dass man nicht scherzt? Morgenstern stellt das Problem schon in einer 1895 verfassten Notiz zu einem 'humoristischen Roman' so dar: „Ein Mensch der immer ironisch spricht, nur wenn er einmal wirkl<lich> etwas Ernstes sagen will, sagt er Tabu zuvor u<nd>. was nun folgt ist stets wörtlich zu nehmen" (T1895 Phanta III, Bl. 45).

Wie könnte der George-Schwärmer die heitere Laune der Parodie im Vorgelesenen erkennen? Zumal, dass der Leser oft selbst das Schweigen als ein Zeichen interpretiert. So sei nach Hess das früher zitierte Galgenlied *Exlibris* als parodistisch zu verstehen, denn es enthülle die Dynamik der Leserwartung: Sogar das ungeschriebene Blatt weist für den schwärmerischen Leser von einer geheimen Botschaft.[320]

Der Briefentwurf an Jacobson zeigt, dass sich die textuelle Strategie der Parodie Morgensterns auf die Ironie bezieht: Durch den Kontrast zwischen Gesagtem und Gemeintem enthüllt sie die historische Kontingenz mancher verabsolutierenden Annahme. Zu diesem Zweck fordert die Parodie das Engagement eines kompetenten Lesers, der imstande sei, Morgenstern im Wirrwarr der fremden Textualitäten wiederzuerkennen. In diesem Sinn vermutet Grivel zu Recht, die Parodie würde einem Trompe-l'œil gleichen: „L'objet parodié est un feint objet, la fin de l'opération en cause devant être mesurée à celui qui l'accomplit, à savoir : le sujet parodiant", schreibt er.[321]

Die Parodie ist eindimensional und zeugt davon, dass der Schriftsteller seiner historischen Bedingtheit bewusst ist: Den Parodisten betrachtet Müller als den Prototypen des Autoren, „der von den Gesetzen seines Metiers dazu gezwungen wird, Farbe zu bekennen und Stellung zu beziehen im Textuniversum der Tradition".[322]

Die Parodie problematisiert überdies mittels der Ironie die Interpretation und macht die Dynamik der Literaturkritik deutlich. Culler betrachtet die Ironie als ein

[320] Günter Hess: Günter : *Tabula Rasa. Ein Versuch über leere Seiten.* In: Hess G. (Hrsg.): *Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts.* Regensburg 2009, S 398.
[321] Grivel: *Le retournement parodique des discours à leurres constants*, S. 8f.
[322] Müller: *Komische Intertextualität*, S. 79.

naturalisierendes Verfahren: Sie führt eine Abweichung von der Norm auf eine diskursive Ordnung zurück, die sie als „naturell" erscheinen lässt.[323]

Alle Interpretationen inszenieren selbstverständlich Naturalisierungs-Prozesse, weil sogar die radikalsten unter ihnen einen 'Projekt' zur Erklärung des Gelesenen aufwerfen.[324] Die Ironie intensiviert aber diese Neigung:

> At the moment when we propose that a text means something other than what it appears to say we introduce, as hermeneutic devices which are supposed to lead us to the truth of the text, models which are based on our expectations about the text and the world. Irony, the cynic might say, is the ultimate form of [...] naturalization, whereby we ensure that the text says only what we want to hear.[325]

Auch Rose warnt vor den Gefahren der Parodie. Zwar legt sie die Dynamiken von Produktion und Konsumption der Literatur dar und erweist sich daher als ein bedeutendes Mittel der Literaturkritik.[326] Sie zeigt sich aber als eine zweischneidige Waffe: Die parodistische Ironisierung trifft denn auch die theoretischen Prämissen der literaturkritischen Forschung.[327] Indem die Parodie durch die Ironie auf eine „Archäologie" des Textes abzielt, die die historische Kontingenz jeder Behauptung betont, führt sie zu einer „Autobiographie": Dem, der sich für die Analyse der Literaturgeschichte der Parodie bedient, wird bald die historische Bedingtheit der eigenen Fragen bewusst.

Aus diesem (wohl sehr prekären) Sichtpunkt soll die Parodie Morgensterns betrachtet werden, die durch die Ironie die Frage nach dem „Besitz" problematisiert. Das Konzept verwendet Barthes, als er sich in *S/Z* mit der Parodie auseinandersetzt, die er als Verletzung der „Multivalenz" im Rahmen der Ironie analysiert.

Sie wird als Gegenbild zum multivalenten Text dargestellt: Lehnt dieser jede autoritative Autorenschaft ab, so weist dagegen die Ironie auf ein fremdes Wort hin, von dem ihre Bedeutung abhängt. Der ironische Text besteht aus dem Kontrast zwischen der Intention des Ironikers und einer ohne Anführungszeichnen

---

[323] Jonathan Culler: *Structuralist poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Ithaca, New York 1975, S. 137.
[324] Culler: *Structuralist poetics*, S. 152.
[325] Culler: *Structuralist poetics*, S. 157.
[326] Rose: *Die Parodie als Bild der Rezeption und Produktion des Textes und als Vorbild der selbstkritischen "Archäologie" der Literatur der Moderne*, S. 389.
[327] Rose: *Die Parodie als Bild der Rezeption und Produktion des Textes und als Vorbild der selbstkritischen "Archäologie" der Literatur der Moderne*, S. 389.

zitierten externen Rede.[328] Unter der ironischen Konstellation steht auch die Parodie.

So behauptet Barthes: „Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole *classique* ".[329] Der Parodist tut, als ob er sich vom Text entfernen würde - wobei diese Eskamotage aber die Aufmerksamkeit des Lesers auf die parodistische Autorenschaft lenkt. Das parodistische Wort ist deswegen als ein klassisches Wort zu verstehen. Klassisch ist nach Barthes die Literatur, die eine beschränkte Multivalenz besitzt, weil sie die Autorität des Parodisten nicht in Frage stellt.[330]

Diese Behauptung problematisiert Hutcheon im Rahmen einer Überlegung über den Bakhtin'schen Karneval: Die beschränkte Multivalenz der Parodie sei auf ihr grundliegendes Paradox zurückzuführen, sie sei, wie die Fastnacht, eine erlaubte Verletzung der Norm. Zwar handelt die Parodie der Vorlage zuwider, diese 'Übertretung' erfolgt aber entsprechend der Grenze der Vorlage.[331]

Von der Ambivalenz der parodistischen Übertretung der Norm spricht im Fragment an Jacobson schon die Tatsache, dass die George-Parodie als eine noch nicht veröffentlichte Kopie im Fragment an Jacobson vorgestellt wird. Das Ungedruckte deutet nach Morgenstern auf eine Doppeldeutigkeit hin: Der Text gehört noch dem Schriftsteller und strebt aber schon nach dem Leser, der in ihm neue interpretative Pfade schlagen darf. So behauptet Spies interessanterweise, die 'immanente Kritik' der Parodie würde 'als Vorstufe einer erneuten ästhetischen Vereinnahmung dienen': „In diesem Verfahren lässt die Parodie dem Rezipienten alle Freiheit, ihre Negation weniger ernst zu nehmen als der Parodist oder sie gleich als Zwischenschritt einer neuen Annäherung zu verwenden, der die Parodie dann nur das Terrain bereitet hat".[332]

---

[328] Barthes: *S/Z*, S. 50.
[329] Barthes: *S/Z*, S. 50.
[330] Barthes: *S/Z*, S. 51.
[331] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 74.
[332] Spies: *Was kann die Parodie? Überlegungen zu ihrem ästhetischen Potenzial*, S. 446.

Christian Morgenstern.
Epigo und Decadentia.

Es waren einmal zwei Kinder, Epigo und Decadentia; die glichen sich so aufs Haar, daß jeder sie für Geschwister halten könnte. Man hatte jedoch wenig Gewähr dafür, denn, wenn auch ein dunkles Gerücht ging, ihre Mutter habe mit Vornamen Aurea, mit Nachnamen Mediocritas geheißen, und ihr Vater sei der heilige Arrogantius gewesen, so standen dieser Auffassung doch zwei Meinungen gegenüber, welche im Volk sich immer hartnäckiger sich verbreiteten.

Die einen glaubten nämlich steif und fest, Epigo sei der seit seiner Geburt verschollene rechtmäßige Sohn ihres heimgegangenen Königs, während die andern behaupteten, Decadentia sei dieses verschollene Kind; und, da über das Geschlecht des besagten Thronerben seinerzeit nichts verlautet war, hatten beide Teile zu ihrer Ansicht die gleiche Berechtigung.

Christian Morgenstern, *Epigo und Decadentia. Ein satirisches Märchen von Christian Morgenstern (Berlin)* in: *Episches und Dramatisches* in: (WB4, 32).

Décadence, Decadentia, Dekadenz.

Die *satanische Geschichte* eines Marquis von Essenz und die rätselhafte Prophetie des George-Adepten *Lametta vom Christbaum* haben die Infragestellung der Dekadenz gemein.

Was ist aber für Morgenstern die Dekadenz? Ein (meteorologischer) Niedergang: „Der erste Schnee! Mein erster Gedanke war die ehrsame Zunft der Lyriker, die in deine Flocken starrt, dich grüßend zu besingen. Welche Dekadenz, diese unpoetische Reflexion über deine himmlischen Dekadenzen, lieber trauter Schnee", schreibt er 1896 (WB5, 104). Das prosaische Zeitalter hat die lyrische Naivität des Naturempfindens verschwenden lassen, als die „Zunft" des Dichters (hier als Verkürzung von „Narrenzunft" zu verstehen) mit der Fastnacht der Natur zusammenfiel, die sich im Winter entkleidete und weiße Konfettis auf den Poeten fallen ließ. Damals waren *himmlische* und *irdische* Dekadenz ein und dasselbe Fest: Menschen und Natur zelebrierten ein zyklisches Sterben und Wiederaufwachen. Im Gegenteil dazu erscheint Morgenstern der moderne Mensch als ein *heruntergekommenes* Wesen - ein *Décadent*.

Schon wegen der Entfernung von seiner angeborenen Natürlichkeit bietet die moderne Epoche fruchtbare Anregungen für die Parodie: Sie lässt Agamben aus dem Vertreiben der ersten Menschen aus dem Garten Eden entstehen, die eine verlorene, kreatürliche Kindheit allegorisiert.[333] Sie zurückzugewinnen ist ein Traum, den man nur im Märchen träumen darf: Von der Ankunft des Königskindes hängt die Auflösung der politische und literarische Dekadenz des fernen Reichs von *Epigo und Decadentia* ab (WB4, 32-40).

Am Beispiel dieses satirischen Märchens konturiere ich die Dekadenz-Kritik Morgensterns als Teil einer breiteren Infragestellung der Moderne. Sie rezipiert die Abhandlung zu *Nutzen und Nachteile der Historie für das Leben* und die dort betonte Dichotomie zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, die den modernen Menschen kennzeichnet.

Das exzentrische Haus der *Geschichte des Marquis von Essenz* thematisiert anhand der Umgestaltung von „Innen" und „Außen" das Paradox einer zweidimensionalen Gestalt, deren „Innerlichkeit" mit der äußerlichen Einrichtung ganz zusammenfällt (s. Des Esseintes: exzerpiert, übersetzt.). Dieselbe Umgestaltung zwischen

[333] Agamben: *Die Parodie*, S. 34.

„Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ prägt auch das Gedicht *Aus Lametta vom Christbaum*, wo Morgenstern die Spaltung zwischen „Außen“ und „Innen“ im Kontext der Melancholie entfaltet: Die melancholische Komplexion charakterisiert nach Freud die Identifikation des Subjektes (die leidende Innerlichkeit) mit einem als verloren behaupteten Gegenstand (s. Anemone Morgensternianum.). Hier wie dort handelt es sich um die Frage nach dem Ornament, die ich als ästhetische und kulturkritische Problematik der Dekadent-Kritik Morgenstern im Rahmen seiner Jugendstil-Kritik gestalte.

Außerdem leite ich das Konzept der „naiven Kunst“ ein das zur kontrastiven Konturierung der Dekadenten dient. Im Gegenpol zum naiven Künstler konturiert Morgenstern zwei Muster der Autorenschaft, die für die Dekadenz-Parodien von Bedeutung sind: Dehmel und Ibsen. Sie drücken zwei Problematiken der modernen Kunst aus: der Narzissmus und der Nihilismus. Narzisstisch ist der formelle Könnerschaft der Lyrik Dehmels, nihilistisch der kalte Ironie der Dramen Ibsens. Während die narzisstische Selbstliebe die symbolische Verwobenheit des Marquis mit dem Spiegel inspiriert haben könnte, legt die Prophetie von Lametta die Unfruchtbarkeit einer pathosleeren Kunst dar, die seinen Adepten nichts als die eine verzweifelte Wüste versprechen darf.

Es war einmal eine Frau-Decadentia.
Übersicht auf die Etymologie der Dekadenz.

Der König eines fernen Landes stirbt, bevor dass sein rechtmäßiger Sohn, der seit der Geburt verschollen war, gefunden werden konnte. Trotz ihres dunklen Stamms geben sich nun zwei Kronprätendenten für den rechtmäßigen Nachfolgen aus: Epigo und Decadentia. (Verdächtig scheint aber ihre auffällige Ähnlichkeit, die sie als Geschwister erkennen lässt). Das Volk unterstützt bald diesen, bald jenen. Es folgt eine Spaltung, die sich mit den Jahren radikalisiert. Ein „geistigen Wettkampf“ wird ausgeschrieben, um einen Bürgerkrieg zu vermeiden: Das Volk wird nach der Vorlese von lyrischen und dramatischen Werken der zwei Mitbewerber den Wettstreit entscheiden. Das *Happy End* lässt nicht auf sich warten: Aus der Ferne kommt ein Fremdling an, der das wahre Königskind ist.

Die literaturkritischen Begriffe „Epigonentum“ und „Dekadenz“ sind nun Gestalten eines Textes, die den historischen Kontext ihrer Entstehung erklärt.[334] Die Motivierung von *Epigo und Decadentia* hat eine taxonomische Funktion, weil das Märchen zur Gestaltung der etymologischen Vielfalt des Begriffs „Decadentia“ hilft.

Das lateinische Verb „decadere“, auf das Bauer die französischen Wörter „déchéance“ und das erst seit dem 15. Jahrhundert dokumentierte „décadence“ zurückführt, hat literaturkritische und politische Konnotationen. Davon zeigen das *Dictionnaire de la langue française du XVIème siècle* und der *Trésor de la langue française* zeigen, die dem Wort „déchéance“ einer übertragenen Bedeutung zuschreiben.[335] Das Wort bezeichnet bald einen psychischen oder physischen Zustand, bald soziale oder kulturelle Schöpfungen.[336] Eine Erweiterung des Bedeutungsumfangs des Begriffs erfolgt während der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts: Die negative Bedeutung der Décadence wird abgemildert und sie definiert nun eine an dichterischen und künstlerischen Schaffenskraft arme Epoche.[337] Bedeutend für das 18. Jahrhundert sind überdies der Jesuitenpater Louis de Maimbourg, dem die Idee verdankt wird, die Décadence soll von einer Gegenkraft begleitet werden, und die *Considérations sur les causes de la grandeur des Romans et de leur décadence* von Montesquieu: Die Abhandlung begründet die Fruchtbarkeit der römischen Dekadenz für die Stilisierung der Dekadenz *tout court*.[338] In diesem Sinn erklärt sich die Szenerie von *Epigo und Decadentia*, die mit den klischeehaften Aspekten der römischen Epoche heiter spielt: So ist z. B. der „geistige Wettkampf“ zwischen den zwei Geschwistern eine Modernisierung des Gladiatorenspiels (WB4, 33).

---

[334] Es handelt sich um ein typisches Verfahren der Poetik Morgensterns. Es prägt u.a. das Märchen *Der Apfelschimmer*. Die Narration dreht sich um ein scheinetymologisches Spiel: Die Fellpigmentation dieser Pferderasse erklärt Morgenstern dadurch, auf der Kruppe eines damals weißen Schimmers seien Äpfeln gefallen: „Der Schimmer […] erschrak so sehr über die plötzlich herabregnenden Äpfel, daß er eine Hautkrankheit bekam, welche die Äpfel nachahmte“ (WB4, 46). Der Anlass des Textes bietet die Sammlung von Paul Scheerbart, *Tarub. Bagdads berühmte Köchin*, die Morgenstern mit dem Untertitel *Eine Geschichte, von der man nicht weiß, ob man sie Paul Schnurrbart zuschreiben darf oder nicht* erwähnt (ibid., 45). Liede betrachtet das Märchen als beispielhaft für die Art und Weise, in der Morgenstern Scheerbart rezipiert: Seine zügellose Sprachphantasie habe er in einer Form gezwungen, die die lyrische Überfülle der Vorlage verarmt, um sie für den Leser verständlich zu machen (1963, 307). Die Behauptung bestätigt wohl meine Analyse der parodistischen Poetik Morgensterns, die eben dazu neigt, die Parodie als eine Form der Interpretation des Originals zu verstehen - als eine scheinbar erklärende, in Wahrheit höchst ironische Glosse zur Vorlage (s. Die Parodie lesen: die Ironie.).

[335] Roger Bauer: *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt am Main 2001, S. 21f.

[336] Bauer: *Die schöne Décadence*, S. 22.

[337] Bauer: *Die schöne Décadence*, S. 24.

[338] Bauer: *Die schöne Décadence*, S. 26.

Für die Literaturkritik spezialisiert sich der Décadence-Begriff mit Gautier und Baudelaire, deren Kernbegriffe Morgenstern wohl von der deutschen Publizistik kannte.[339]

Die Schwerpunkte der späteren Argumentation von Gautier enthält schon 1834 die Einleitung zum Roman *Mademoiselle de Maupin*: Sie fordert eine Überwindung der utilitaristischen Kunstauffassung, weil sich das Schöne als Produkt einer freien Schöpfungskraft aus der Alltäglichkeit und der historischen Wahrscheinlichkeit unterscheidet.[340] Außerdem theorisiert Gautier die Überwindung des mimetischen Prinzips, das durch eine „transposition d'art" ersetzt wird, die den intertextuellen „Kommunikationskosmos der Kunst" bezeichnet.[341]

Diese Kerngedanken entwickelt er 1864 im Nachruf auf Baudelaire in der postumen Ausgabe der *Blumen des Bösen*: Die Décadence definiert Gautier als eine spätzeitliche Zivilisation, die das Künstlerische der Natur ersetzt und daher durch den Verlust der naiven Unmittelbarkeit charakterisiert wird.[342] Diese Auffassung entfaltet Baudelaire, als er die Idee einer geheimnisvollen Korrespondenz zwischen den Dingen behauptet.[343] Er preist Gautier, weil er dank seiner Ablehnung der utilitaristische Betrachtung des Schönen den dekadenten Künstler als Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft versinnbildlicht haben soll.[344]

Die Opposition zum Bürgertum eben ist, was die Anfänge der Décadence-Theorie charakterisiert.[345] Den Impuls zur Infragestellung der gesellschaftlichen Konventionen verneint die Spätphase des dekadenten Begriffs, die 1883 Bourget mit dem Essay über Baudelaire eröffnet, das zu einer „Anthropologisierung" des Décadence-Begriffs führt: Die Debatte charakterisiert eine medizinisch-organologische Verselbständigungsmetaphorik, die ein holistisches Ganzes (die Gesellschaft) dem dekadenten Auflösungsprozess gegenüberstellt.[346] Als Konsequenz dieser Metaphorik wird eine Erweiterung des Décadence-Begriffs

[339] Dieter Kafitz: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg 2004, S. 15.
[340] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S.16ff.
[341] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 22.
[342] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 23.
[343] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 41.
[344] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 37.
[345] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 46.
[346] Julia S. Happ: *Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen.* Würzburg 2015, S. 44.

bemerkbar, der sowohl als ein ästhetisches Phänomenon, als auch als ein gesellschaftliches Verfallsymptom hindeutet.[347]

Die Décadence-Theorie vermittelt im deutschsprachigen Raum der Schriftsteller, Publizist und Dramaturg Bahr. Sein Verständnis der dekadenten Kunstrichtung äußert er 1890 in den *Ausstellungsberichten über den Salon und die drei Weltausstellungen zum Jahrestag der französischen Revolution.* Sie zählen zur Naturalismus-Debatte und erörtern die Décadence als einen poetologischer Begriff, der die moderne Dichtung beschreibt.[348] Dekadent erscheint ihm eine Kunst, die der Subjektivität anstatt des Mimesis-Prinzips Vorrang erteilt - wobei die Überlegung einem erkenntnistheoretischen Sensualismus entspricht, der die Realität als eine Konstruktion des Ich behauptet.[349]

Nach der Entfernung Bahrs von der naturalistischen Schule um 1890 gewinnt den Dekadenz-Begriff zwar neue semantische Konturen, die die Stichwörter „Hang nach dem Künstlichen", „Sucht nach dem Mystischen" und „Zug ins Ungeheure und Schrankenlose" glossieren.[350]

Unscharf bleiben aber die definitorischen Bestrebungen Bahrs, die die Dekadenz als eine „Romantik der Nerve" charakterisiert.[351]

Eine wesentliche Inkonsistenz des theoretischen Denkens von Bahr behauptet auch Morgenstern, der ihn 1904 als einen „Typus Überhinz" karikiert (WB2, 430) und zwar als einen buchstäblich zur Potenz gehobenen „Hinz": der Mensch, der alles „selbstverständlich findet" (WB5, 285). Bahr verrät den Hang, oberflächig zu beurteilen. Er sei, so ein Brief an Kayßler, ein „Bankerotteurs ab ovo und a priori" sei: „Solche Greisenkinder sind gewiß oft die besten Menschen, aber sie sollen nicht à la tête marchieren", setzt Morgenstern fest (WB8, 307). Die Leichtfertigkeit, mit der der Kritiker die Bankrott der Kultur verkündigt, zeugt von seiner Unfähigkeit, „Menschen und Dingen ins Herz, wirklich ins Herz zu schauen" (ibid., 309) und von der Koketterie des Publizisten, der trotz seiner spekulativen Schwäche als Avantgardist gerne posiert.

---

[347] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 55.
[348] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 90.
[349] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 96.
[350] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 127.
[351] Happ: *Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen*, S. 49.

Morgensterns Dekadenz und Nietzsches Dekadenz.

Nicht so verbreitet wie die von Bahr, bietet die Konturierung der Dekadenz Nietzsches bedeutende Anregungen für Morgensterns Verständnis der dekadenten Literatur.

Das satirische Märchen *Epigo und Decadentia* bezieht sich auf die zweite *Unzeitgemäße Betrachtung, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.* Wie der Titel erklärt, zielt Nietzsche dort darauf ab, ein Gefühl für die Historie darzulegen, das den Historismus der Moderne überwindet: Dieser sei ein gefährliches „Wiederkäuen" der Vergangenheit, die, nun als „Wissenschaft" verstanden, ihre Beziehung zum Leben verliert (KSA, 1, III, 246).

Diese Problematik gestaltet Morgenstern, als er die kitschige Stimmung des historisierten Zeitgeistes im parodistischen Vorspiel *Orakel* inszeniert: Der Weltkobold erstaunt, als Berolinus ihm die halbierte Statue eines Dichters vorstellt, die dem Zuschauer ein durchsichtiges Sinnbild der Mutilation des Lebens infolge einer Idolatrie der Historie bietet (WB4, 346).

Die Lebenswidrigkeit dieser Tendenz der Moderne glossiert er dann 1904 in einem Gespräch so:

> A. Bitte treten Sie beiseite!
> B. Weshalb?
> A. Wir wollen hier ein Denkmal aufstellen
> (WB5, 188).

Wie könnte der aphoristische Schnappschuss klarer sein? Das Denkmal symbolisiert nun ein Zeitalter, als die Historie das Leben 'beiseitetreten' lässt.

Ein und dieselbe Problematik offenbart sich am Epigonen: Im nachgelassenen Essay *Wie moderne Frauen schreiben* stellt sie Morgenstern als eine Baustelle dar, wo der literarische Schutt der vergangenen Epoche deponiert wird: „Epigonen nennt die Geschichte diese Gescheiterten, und sie bilden zu allen Zeiten die große Arrièregarde des Genius, nach dem Distichon unseres Schiller: Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrer zu tun" (WB6, 304).

Epigo und Decadentia inszeniert nicht nur die Polemik Nietzsches gegen die Historie. Sie gestaltet überdies die von ihm beklagte formelle Nachlässigkeit der modernen Kunst.

Die Entfernung des Künstlers von dem Volksleben und der darauffolgende Verlust einer direkten Beziehung zum Leben verhindert die Entfaltung einer harmonischen

Kunst, weil das Gefühl der Form hängt nach Nietzsche von dem direkten Kontakt mit dem Volksleben ab „man wird im Aeusserlichen zuletzt immer lässlicher und bequemer und erweitert die bedenkliche Kluft zwischen Inhalt und Form bis zur Gefühllosigkeit für die Barbarei“, behauptet er (KSA, 1, III, 270).

Die Vernachlässigung der Form beklagt auch Morgenstern. Er protestiert oft gegen die ‘saloppe Anschauung’, ein interessanter Inhalt könnte eine schlechte Form entschuldigen (WB6, 68). Im satirischen Märchen versinnbildlichen diese Kritik die schmutzigen Kleider und die nachlässige Körperpflege von Decadentia (WB4, 33).

Durch das Märchen sucht Morgenstern einen Ausweg aus der Sackgasse der Dekadenz . Wichtig für diese Gattung ist, dass sie sich ans Kind wendet, und zwar ans Nietzsche'sche „Kind im Manne“, das immer bereit ist, weiter zu spielen.

Das Spiel ist für Cureau einer der wichtigsten Triebe der humoristischen Phantasie Morgensterns: Es charakterisiert sowohl die lyrischen Anfänge von *Phanta's Schloß* (1894), als auch das makabre Ritual der ersten Galgenlieder, die einen metaphorischen Kurzschluss des Intellektes inszenieren.[352]

In *Epigo und Decadentia* setzt sich das Spiel der Wissenschaft entgegen: Dem märchenhaften Kind ist ein Gefühl für das Wunder eigen, das Morgenstern der Missverständnis einer nüchternen Epoche entgegensetzt, die im rationalistischen Denken Wissenschaft eine endgültige Enträtselung der Welt finden will. So stellt er verbittert fest:

> Mancher will dem Kinde keine Märchen geben, weil die Märchen „lügen“, weil sie mit der „Wirklichkeit nicht zusammenhangen“. Aber ist nicht die nackte, nützliche Wirklichkeit, der Sinn für den lebendigen Menschen Lüge und Schein? Was ist wahrer: diese so vorgestellte Wirklichkeit oder das Wunder? (WB5, 247).

Die „nackte“ Wahrheit, die der Philister zu besitzen glaubt, beruft sich auf eine Vereinfachung der Wissenschaft, die zur Bestätigung einer vertrauten Wirklichkeitsauffassung dient, wo es keinen Raum für das Unerwartete gibt (ibid., 321). Und doch ist das Unerwartete eben das, was die Wissenschaft nicht vergessen soll: Will sie sich nicht zur „Schwarmgeisterei“ entwerten, so muss sie sich als eine „wunderbare Blume auf dem Boden des Mysteriums“ verstehen (ibid., 289). Das Wort „Mysterium“ steht für „Wunder“ wie eine Notiz um 1907 erklärt, als

[352] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 752.
Das Spiel hat dann in der späteren Phase des Humors Morgensterns eine bedeutende Rolle, als die anthroposophische Wende diese charakteristische Mischung von Geistigkeit und die Puerilität begründet, die Palmström und Korf charakterisiert (ibid., 752f.).

Morgenstern über die semantische Verarmung des Konzeptes von „Natur“ so schreibt:

> Da man heute übereingekommen ist, alles überhaupt Mögliche dem Begriffe Natur unterzuordnen, gibt es nichts Übernatürliches, also auch kein Wunder mehr. Aber Natur ist auch nur ein heuristischer Begriff, und wer sich in der Zwangsjacke eben dieser Begriffe nicht wohlfühlt, wird ihn [...] das alte Wort Wunder - vielleicht auf lateinisch als „Mysterium“ - in einem neueren, größeren Sinne über ihn setzten. Worte, Worte! Wird man nie begreifen, daß Worte nur Entscheidungen sind, nicht Erkenntnisse? (ibid., 298).

Das Wunder hat mit einem bestimmten Erlebnis der Sprache zu tun. Die Sprache eröffnet eine mystische Welterlebnis, denn sie ermöglicht das sogenannte „schöpferische Sehen“, und zwar der „Rauschzustand“ des menschlichen Intellektes, durch den der Künstler eine pantheistische Verwobenheit mit dem Kosmos spürt, als ob er ein Kind wäre, das die Welt für das erste Mal empfindet (ibid., 30).

Das Gefühl der wundernden Teilnahme am Leben des Alls hat die Jahrhundertwende wegen der Technik und der darauffolgenden Entfernung von der Natur verloren.[353] Die zerstörte Harmonie des Menschen mit der Natur wiederstellt sich das Märchen, indem das Königskind die politische und ästhetische Utopie der genialen Natur der Abhandlung zur *Zukunft unserer Bildungsanstalten* versinnbildlicht.

Das märchenhafte Königtum beeinflusst die Nietzsche'sche Stilisierung der Aristokratie des Geistes als eine „natürliche Rangordnung im Reiche des Intellekts“, die die Demokratisierung der Bildung als wiedernatürlich erscheinen lässt: Sie würde die „edelsten Bildungskräfte“ des Volks zerstören, die zur Geburt und Pflege des Genies dienen (KSA, 2, III, 191).

Erstens beeinflusst diese Auffassung das demokratische Befragen des Volkes in *Epigo und Decadentia*, was negative Folgen hat: Die Entscheidung, sich ans Volk für eine Erlösung der dynastischen Krise zu wenden, verursacht sogar eine Verschärfung der Konflikte, der nur der König als Vertreter der monarchischen Ordnung Einhalt bietet (WB4, 38ff.). Dass Morgenstern dem Volk als politische Kraft kaum vertraut, erhellt die Tatsache, dass das Motto „*vox populi vox Dei*“, das die Befragung des Volkes im Märchen begründet (ibid., 33), drei Jahre später als „*nox populi*“ parodiert wird (WB5, 187).

---

[353] Hans Wilhelm Rosenhaupt: *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft*. Bern, Leipzig 1939, S. 73.

Zweitens rezipiert Morgenstern die Nietzsche'sche Betrachtung des Volkes als unbewusste Kraft, die als Mutterschoß des Genies gilt: Das Königskind erfasst daher sein Volk als eine Quelle, aus der es seine Dichtung schöpfen muss. So variiert das Bild, mit dem Morgenstern seine Ankunft beschreibt, auf die Nietzsche'sche Annahme, das Volk soll für den Künstler ein 'erhabenes stürmend oder innig klagendes Orchester" sein, und zwar ihm je nach den unsichtbaren Gesetzten einer „prästabilierte[n] Harmonie zwischen Führer und Geführtem" gehorchen (KSA, 2, III, 242). In diesem Sinn behauptet Morgenstern, das Kind zieht durch seinen Gesang das Volk so an, „als würden mit einem Male all die unzähligen Köpfe an einer unsichtbaren Schnur aufgereiht, wie Fische an einem Zweig, und würden langsam und unwiderstehlich von einer unerbittlichen Hand in die Dämmerung hinausgezogen" (WB4, 39).

Auf diese politische Utopie wünscht er sich schon 1892, als er im Gedicht *Die neue Generation* so schreibt:

> Wir wollen nicht „antik" und nicht „modern" sein;
> wir wollen deutsch in unserm tiefsten Kern sein.
> Nichts als Gedankenflachheit soll uns fern sein,
> und Volks- und Menschheitsglück uns Ziel und Stern sein!
> (WB2, 358).

Das Volk ist nach Morgenstern „Ziel und Stern" der Kunst: Es ist die metaphorische Konstellation, nach der die neue Generation strebt, um sein 'Deutschtum' nicht zu verlieren, das von der engen Verwobenheit des Künstlers mit dem Volksleben zeugt. Diesem Zweck wird die Debatte um die „antike" und „moderne" Literatur entgegengesetzt: Die wahre schöpferische Natur interessiert sich nicht so sehr um ein Rubrizieren ihres Talents je nach dem Kanon der Kritik, sondern vielmehr um die Erfüllung ihrer Botschaft.

Bemerkenswert ist es jedoch, dass das Märchen *Epigo und Decadentia* im Kontext der literaturkritischen Diskussion über die Moderne zu lesen sei. Morgenstern, der 1894 nach Berlin zieht, nimmt dort an der Debatte um antike und moderne Literatur teil.

Die Dekadenz und die Kritik der modernen Literatur.

So wie Kayßler, so schwärmt Morgenstern in seiner Jugend für die klassische Literatur: Goethe und Schiller sind die verehrten Muster seiner ersten Poetik.[354]

[354] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 195.

Während sich aber der Freund schon 1893 die „Theokratie“ der damals verehrten Klassik zugunsten der modernen Literatur verleugnet (WB7, 175), bleibt er gegenüber der Moderne unentschieden. Dem Enthusiasmus des Freundes für die neue Kunst fühlt Morgenstern zwar nach, ihr wirft er aber vor, sie sei nichts als „Décadence, Ziellosigkeit, Formlosigkeit, Demokratisierung, Versandung“ (ibid.,179). „Jene erhabene, objektive Ruhe und Vornehmheit, jene maßvolle und reiche Schönheit, vor allem aber jene konzentrierte Gedankenfülle – all das, was wir unter dem Namen Klassik verehren, ist unwiederbringlich dahin“, schreibt er (ebd.).

Die Argumentation des Briefes stellt der zentrifugalen Dissipation der Zeitgenossen die Konzentrationsfülle der Klassiker gegenüber und wird von der Kulturkritik Nietzsches beeinflusst: Auch nach Morgenstern leidet die Kunst der Gegenwart wegen der Demokratisierung der Bildung unter der Zerbröckelung der stilistischen Einheit. Dieses Phänomenon ist eine der Folgen des beklagten Historismus der Jahrhundertwende.

Der moderne Mensch kennt nach Nietzsche kein Zentrum mehr. Die Auffassung der Geschichte als eine Wissenschaft führt zu einer ungeheuren Steigerung der historischen Quellen, die sich schwer in ein einheitliches Bild versöhnen lassen (KSA, 1, III, 279). Das verwirrende Durcheinander der verschiedensten Stile und Tendenzen charakterisiert eben nach Morgenstern den höchst disharmonischen Zustand des modernen Menschen: Er ‘lebt das Große und Echte, ohne das Kleine und Unechte hassen zu können’ (WB5, 190). Die Überlegung problematisiert die Frage nach der Verständnis der Schönheit, die Morgenstern als die Offenbarung der inneren Harmonie der schöpferischen Natur versteht: Das Schöne stellt er als Ausdruck der menschlichen Seele dar. In einer Notiz um 1906 vermutet er, das geistige Leben sei „kein Weg von uns anderswohin“: „Kein Mensch kann Schöneres, Vollkommenes geben, als er selbst ist“ (ibid., 262).

Das Selbstbewusstwerden des Menschen hängt von seiner Verständnis der Tradition ab: Der Einzelne kann sich nur durch die Vergangenheit verstehen (ibid., 385).

Die Zentralität der Tradition in der Ästhetik Morgensterns erklärt die Ablehnung der modernen „Versandung“ (WB7, 179). Das Wort deutet auf die Verlogenheit der alten Muster, die im Namen einer Originalität auf jeden Preis geopfert werden: „Aber Originalität ist eine seltene Ware; die Dutzendlichter von heute sind krankhaft aber nicht originell, sie flackern, aber sie leuchten nicht“, schreibt er an

Marie Goettling (ibid., 175). Das ungewisse Flimmer der Moderne verrät ihr Bluff: Weder an einen Blitz, noch an eine Flamme erinnert ihre Inspiration. „Zeigt Wege der Zukunft, aber beschwört nicht ewig die Toten gegen uns", mahnt daher der Aphorismus die *Ästhetiker* (WB5, 84).

Morgenstern schließt sich in seiner Epoche ein, auch wenn er gegen den Zeitgeist kämpfen will (WB7, 179). Er schreibt an der Kindheitsfreundin Goettling:

> Sei überzeugt, meine Liebe, daß ich stets die aufdringliche Faust der Zeit, die das Ewige gern auf kurze Frist umklammern und entwerten möchte, zurückstoßen u[nd]. immer wieder danach ringen werde in den höchsten Fragen über den Jahrhunderten zu stehen. Aber kein Mensch kann sich ganz ihrem Einfluss entziehen (ibid., 151).

Er stellt seine Relation zur Moderne als das trostlose und titanische „Ringen" gegen eine ganze Epoche dar, die ihn trotz ihrer Kraft nun teilweise prägen wird. Vor der Gewalt der Zeit schützt ihm eine „Kraft des Ursprungs", das Malererbe der familialen Tradition (WB1, 579). In der Malerei ist die spekulative Grundlage seiner Ästhetik zu finden, denn so schreibt er:

> Ich sah „historisch" - und verachte doch
> den Wert des Faktums, ja veracht' ihn so,
> daß ich dies Wort hier, das mir just entspringt,
> verachte, insofern es nichts an sich,
> nur Ausdruck, nur Symbol, nur - Sehnsucht ist…
> (ibid., 579).

Diese Verse glossieren den Prozess, im Laufe dessen das Wort „Historie" metaphorischer Weise auf seine Qualität von Symbol zurückgeführt wird. Symbolisch ist die Sprache, die sich in einer sprachlichen Konvention noch nicht erstarrt hat: Als eine Metapher wurde erst das Wort geboren, das die unstillbare „Sehnsucht" nach dem Ergreifen der Realität in seiner symbolischen Form noch ausdrückt (s. Morgenstern und Nietzsche. Eine Erziehung.). Die Sprache der Symbole problematisiert Morgenstern durch die Naturmetaphorik, die seine Beziehung zur modernen Literatur allegorisiert. Vor allem die Anspielung auf einen dichterischen „Frühling" ist nun von Bedeutung.

Er prägt interessanter Weise das 1892 verfasste *An diejenigen, welche mir Tendenz vorwerfen*:

> „Tendenz" und immer nur „Tendenz" -
> So macht's euch endlich klar!
> Wenn Blüten schäumt der junge Lenz -
> hat dann „Tendenz" das Jahr?
>
> Und wenn des Eises Decke bricht
> das frische Saatengrün
> und drängt und schwillt zum warmen Licht -

verargt ihr ihm das Blühn?
(ibid., 535).

Der Text gestaltet einen zentralen Aspekt der literaturkritischen Besprechung der modernen Literatur: Der Reim zwischen „Tendenz“ und „Lenz“ leitet das Oppositionspaar „Mode“ vs. „Natur“ ein, dass oft die Überlegung über die Moderne prägt.

Im nachgelassenen Essay *Wie moderne Frauen schreiben* erklärt Morgenstern das Adjektiv „modern“ als „der Mode nach“, weil er nicht selten ‘Zeiterscheinungen’ wegen der raschen Auseinandersetzung von Schulen und Tendenzen im zeitgenössischen literarischen Panorama sieht (WB6, 303).

Der gewünschte Frühling der Literatur soll sich mit der Relevanz der Großstadt für die poetische Phantasie der Moderne konfrontieren. In einer Besprechung über die *Neueste Deutsche Lyrik* erklärt Morgenstern den nervösen Reiz der literarischen Moderne als die Folge der Verstadtlichung: „Unser ganzes Leben von heute mit seiner dezentrierenden Fülle von Eindrücken und seinem atemkurzen Tempo begünstigt mehr die explosiven Entladungen der Seele als die expansiven“ (ibid., 150). Von diesem Phänomenon spricht am besten die Zeitschrift, die als Zerstreuungsmittel buchstäblich auf eine ‘De-Zentrierung’ des Geistes hindeutet (WB5, 278). Die „Entladungen“ evozieren den Schock des Großstadtlärms, über den sich der feinhörige Morgenstern in seinen Briefen beklagt, (ibid., 312).[355]

Organische Kunst. Ein naiver Künstler in der Großstadt?

Die Unruhe ist nicht die einzige Folge des Großstadtlebens. Das planlose Wachstum von Berlin lässt die Natur verschwinden: Mit ihr geht das Verständnis der Literatur verloren, denn die Poetik Morgensterns entsteht unter freiem Himmel, wo man mit seinen Gedanken spazieren gehen kann (ibid., 287).

Bedeutend für die Schriften um die Jahre 1894-95 ist das „Naive“, das Morgenstern an Schiller anlehnt. Das Konzept leitet er in der Abhandlung zur *naiven und sentimentalischen Dichtung* ein, indem er bemerkt, dass unser Genuss der Natur einem moralischen Impuls gehorcht: Er wird durch eine Idee vermittelt, die wir in den Naturgegenständen sehen.

[355] Und zwei Jahre später scherzt er über dasselbe Thema: „Wie ich jetzt – Nachts – weiter schreibe, hacken sie unten in die Asphalthaut der Strasse aber nicht so zart wie Goethe als er auf der seiner Geliebten Hexameter skandierte. Es ist als wären die Kerle darauf versessen, jenen Gedanken unmöglich zu machen“ (ibid., 364).

> Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.
> Sie sind was wir *waren*, sie sind, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen (Schiller 1904, 162).

„Die Kunst hat einst ihre Mission vollendet, wenn sie die Menschen wieder zur Natur zurückgeführt hat", schreibt ein junger Morgenstern 1891 (WB5, 81). Er fasst auch die Natur als ein moralisches Ideal im Schiller'schen Sinn auf: Sie ist, so eine Notiz um 1906, 'die große Ruhe gegenüber unserer Beweglichkeit' (ibid., 70) und bietet dem Menschen das Bild einer inneren 'Einheit mit sich selbst'. Morgenstern behauptet 1907:

> Warum erfüllen uns Gräser, eine Wiese, eine Tanne mit so reiner Lust? Weil wir da Lebendiges vor uns sehen, das nur von außer her zerstört werden kann, nicht durch sich selbst. Der Baum wird nie an gebrochenem Herzen sterben und das Gras nie seinen Verstand verlieren. Von außen her droht ihnen jede mögliche Gefahr, von innen her aber sind sie gefeit. Sie [...] ersparen uns damit das wiederholte Schauspiel unseres eigenen zweispältigen - darum aber freilich so entwicklungsfähigeren - Lebens (ibid., 73).

Die Jahre der Jugendfaszination für Schiller sind zwar vergangen; mit seinem Idealismus ist aber das Denken Morgensterns noch eng verwoben. Das Zitat wiederholt die Argumentation der Abhandlung zur naiven Dichtung. Der Naturgenuss ist auf ein moralisches Ideal zurückgeführt. Moralisch ist das Naturwesen, weil es das Gegenpol zur Zwiespältigkeit des Menschen bietet. Im Gegensatz zur Natur kennt dieser keine Harmonie zwischen „Innerlichkeit" und „Äußerlichkeit": Der Mensch ist sozusagen zwischen Gefühlsleben und Körper aufgeteilt. Diese Uneinigkeit ist aber, was ihm zur Selbstentfaltung hilft: Schiller schreibt der menschlichen Zerrissenheit eine positive Rolle zu, weil das „Göttliche" nur aus der Versöhnung der Differenz zwischen Natur und Menschen entstehen kann (Schiller 1904, 162). Der freie Mensch soll daher der „notwendigen" Natur als ein „Gesetzt der Vernunft" folgen wollen, das seine Disharmonie versöhnen kann. Der freie Wille zur Natur betont auch Morgenstern: „Ist es so, daß erst die Natur als ein Ganzes moralisch beurteilt werden kann, während der Mensch als der Gipfel und die Essenz der Natur ihre Synthese, ohne weiteres schon Moralität als sein Wesen will?", fragt er sich (WB5, 74).

Der naive Künstler schöpft in vollkommener Harmonie mit der Natur, so wie der antike Grieche, der „in seiner Liebe für das Objekt keinen Unterschied zwischen demjenigen zu machen [scheint], was durch sich selbst, und dem, was durch die Kunst und durch den menschlichen Willen ist" (Schiller 1905, 180). Aus diesem

Zustand wird der moderne Dichter wegen der zunehmenden Verschwendung der Natur aus seinem Leben ausgeschlossen (ebd.).

Diese Klage über die „Naturwidrigkeit“ der modernen Verhältnisse kehrt in der trostlosen Klage Morgensterns über die moderne „Verschwendung der Natur“ wieder: Mit der Natur verschwindet auch die poetische Inspiration (WB5, 67).

Wie kann solch ein Sterben verhindert werden? Nach Schiller soll der Dichter entweder ein „Bewahrer“, oder ein „Rächer“ der Natur sein (Schiller 1904, 187). Falls er von der verlorenen Natur zeugt, so heißt seine Dichtung „sentimentalisch“; falls er versucht die Natur zu bewahren, indem er selbst zur Natur wird, so heißt seine Dichtung „naiv“ (ebd.).

Zu einer naiven Kunst eben strebt Morgenstern, der sich leidenschaftlich nach einer wiedergefundenen Union mit der Natur sehnt. Sie wird durch das Herz gespült: „Man will nicht mehr einfach geschildert, wiedergegeben haben, man will Herzschlag darin spüren, den Herzschlag der Natur durch den des Menschen wieder verlebendigt sehen“, liest man in einer Notiz um 1895 (WB5, 82). Auf eine gewisse *Porosität* des Ich deutet das Herz hin. Es liegt eines Tages so „lange im Nassen“, dass es dann dem weinenden Dichter wie ein „Pfefferkuchenherz“ vorkommt (ibid., 23).

Das Herz ist dem Badeschwamm ähnlich, dem Morgenstern ein Gedicht in *Einkehr* widmet: Der vertraute Gegenstand dient ihm „anders, als sonst Schwämme dienen“, denn er bietet das treffende Sinnbild für die verschiedensten „Denkdoktrinen“ (WB2, 91). Dem Schwamme ist das Wasser, was dem Menschen das Denken ist: eine „Flüssigkeit“, die er in sich aufnimmt. Einer ‘trüben Flüssigkeit’ wird 1895 das menschliche Denken vergleicht (WB5, 299).

Diese Metaphorik, nach der das Herz einem Schwamm ähnelt, prägt eine Notiz um 1895: „So wie ich hier mein Ich ins Meer werfe, damit es mir wiederkomme aus dem Meere, so werfe ich mein Herz in meine Zeit, damit es zum Herzen mir - wird -“ (ibid., 18). Will das Ich das Bewusstwerden seiner selbst erlangen, so soll es sich auf den Strom eines blinden Willens vertrauen: Auf das Ur-Sein deutet das symbolische „Meer“ hin, denn das Subjekt versteht Morgenstern in diesen Jahren der Schopenhauer'schen Faszination als die ephemere Schaumkräuselung eines „Werdestroms“ (ibid., 379).

Außerdem haben Herz und Meer eine geheime Verwandtschaft: Das Herz ist mit dem Blut verbunden, das Morgenstern als ein „Meer in uns“ begrüßt, dessen Strömungen den Einzelnen mit dem breiteren „Meer“ des Lebens verbinden (ibid., 378). So wie Novalis, so glaubt er an eine geheime Korrespondenz zwischen Menschen und Kosmos, die die Selbsterkenntnis als eine „Geist- und Welterkenntnis“ erscheinen lässt.[356]

Diese Wechselseitigkeit ist die spekulative Grundlage der naiven Kunst Morgensterns, die nach der Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit des Menschen mit der höchsten Ordnung der Natur strebt. „Die höchste Kunst schweigt lange, bis sie den Stimmen der Außenwelt antwortet. Und dann sind es nicht dieselben Stimmen mehr, [...] sondern Stimmen mit den Obertönen der Ewigkeit, große Naturlaute von unvergänglicher Wahrheit“, schreibt er 1895 (WB6, 185). Im höchsten Kunstwerk werden „Außen-“ und „Innenwelt“ wie eine Melodie verflochten, die von der wiedererlangten Harmonie des Einzelnen mit der Natur zeugt.

Das naive Streben nach dem Wiederverlangen des naiven Naturerlebnisses, charakterisiert ein weiteres Konzept der Jahre 1894-1897, die organische Kunst. Um sie zu erklären, möchte ich mich kurz bei einer 1895 veröffentlichten Besprechung über die deutsche Malerei aufhalten, in der Morgenstern die Kernmomente seiner Ästhetik erklärt.

Das Essay *Auf der grossten Berliner Kunstausstellung* glossiert den Ursprung der „künstlerische[n] Tat“ durch drei Phasen, und zwar „Schaffen“, „Halten“ und „Wiederzugeben“ (ibid., 143). Das „Schaffen“ ist der Augenblick, als die Landschaft dem Maler wie eine wunderbare Vision erscheint:

> Die Natur wird ihm wieder einmal zum Wunder und seine ergriffene Phantasie träumt „Seelen in die Felsensteine“ und schaut aus dem Flutenspiel Nacken und Brüste und flatterndes Haar [...] Wie ein Blitz muß solch ein Traum im Künstlergehirn geboren werden, als Ganzes, in allen Teilen auf ein Mal. Und diese Szene, die nun in ihm ist, trägt der Wanderer nach Hause und sucht sie aus sich selbst auf die Leinwand zu kopieren. Zu all dem gehört freilich Kraft. Eine dreifache: zu schaffen, zu halten, wiederzugeben (ibid., 143).

„Schaffen“ und „Sehen“ fallen nach Morgenstern zusammen. 1896 stellt er daher das Schopenhauer'sche „intellektuelle Anschauen“ in Frage, und zwar die Erkenntnis, bei der sich der Mensch in den Gegenstand seiner Kontemplation so verlieren

[356] Erich Hofacker: *Novalis and Christian Morgenstern* in: *The Germanic review : literature, culture, theory*, Nr. 6 (1931), S. 377.

würde, dass er als willensloses Subjekt der Erkenntnis zu verstehen sei (zit. In: WB5, 521). Diese Möglichkeit lehnt Morgenstern entschieden ab und bemerkt „Als ob Schauen nicht schon Schaffen wäre!“ (ibid., 84). Da der Maler schafft, als er die Landschaft sieht, so kann eine ästhetische ‘Verwandlung’ der Natur durch die Kunst behauptet werden (ibid., 320). Diese Metamorphose beruft sich auf die Überwindung der Grenze zwischen Äußerlichkeit und Innerlichkeit, die das Erlebnis einer pantheistischen Union mit der Welt erschweren.

Die Kunst Morgensterns vergleicht Günther mit der Goethes, denn beide hätten durch die Lyrik nach einer ‘Vergeistigung des ganzen Menschen’ gestrebt.[357] Genauer sollte man aber von einer „Durchgeistigung“ der Welt und des Menschen sprechen: Als „Durchgeistigung der Realität“ bezeichnet Morgenstern die Utopie eines polytheistischen Künstlers, der die Außenwelt nach seinen Wünschen so prägt, dass er ganz zur Innenwelt werden könnte (ibid., 81). Die organische Kunst darf in dieser Hinsicht als eine aus der pantheistischen „Durchgeistigung“ der Realität entstandenen Kunst definiert werden, wo der Dichter als ein Demiurg in Harmonie mit dem Kosmos schafft.

Das Konzept der „organischen Kunst“ spielt interessanter Weise eine zentrale Rolle in der Interpretation der Dichtung. So schreibt Morgenstern:

> Um ein Gedicht z.B. genießen oder gar beurteilen zu können, muß man den Punkt erkennen, von dem aus es organisch entwickelt ist, muß man sich vor allem die Mühe nehmen, die Grundsituation zu erkennen. Da das denn die wenigsten tun, glauben sie, daß vieles unverständlich sei, was nur nicht schlechtweg verständlich ist (sondern im Zusammenhang) (ibid., 105).

In der organischen Kunst bezeichnet die „Grundsituation“ das Moment, als der metaphorische Keim des Gedichts (die Stimmung, der Gedanke) in einem dichterischen Geflecht entfaltet wird (die Form). Daher gilt der Text als Ergebnis eines Prozesses, der während der Lektüre wiederholt werden soll. Die behauptete Unverständlichkeit eines Gedichts hängt oft von der Faulheit des Lesers ab. So führt Morgenstern die Forderung nach „möglichster Klarheit in allen Dingen“ auf das Unbehagen der „Durchschnittsintelligenz“ zurück (ibid., 263).

Die Entwertung der Kunst zur Ware verschlechtert noch die Trägheit des Durchschnittlesers, der als „Kunde“ Beschwerde gegen die Dichter führt, die seinem Geschmack nicht nachkommen. So behauptet der Herr Meier eines *Palmström*-Gedichts: „Verständlich ist allein /was ihm erhellt“ (WB3, 165). Herr Meier

[357] Herbert Günther: *Das unzerstörbare Erbe. Dichter der Weltliteratur: fünfzehn Essays.* München 1973, S. 111.

empfindet sich als das Zentrum des Kosmos. Seine Anmaßung stellt die klassizistische Forderung der Einfachheit der Literatur in Frage, so wie sie Morgenstern in zwei Rezensionen über die Lyrik Dehmels thematisiert.

Zwar lehnt er 1895 die Dehmel'sche Poetik trotz ihres formellen Virtuosentums ab, weil ihr jede „Klarheit" fehlt (WB6,156), aber schon zwei Jahre später fragt er sich, ob „künstlerische Klarheit" „Volksverständlichkeit" heißen soll (ibid., 201). Die Antwort klingt aristokratisch negativ: „Kein Zweifel! Die ganz große Kunst ist selten leicht zugänglich, nie eigentlich populär" (ebd.).

Der Popularität des Dichters, die beim großen Publikum Beifall findet, setzt Morgenstern den Adel des wahren Poeten entgegen. „Adelig" ist dieser, weil er sich nur für die nachkommende Generation verantwortlich fühlt (ibid., 204). Dieses aristokratisches Pathos ist aber den modernen Dichtern fremd, die 1892 als eine Menge von frechen und zerlumpten Menschen karikiert werden:

> *An die „Ganz-Modernen"*
> Das nennt ihr Geist, wenn sich in schlappen Fetzten,
> in halbzerriß'ner, schlechter Werktagbluse,
> die neuen „Meister" – jedem zum Entsetzten –
> hinflegeln am geweihten Herd der Muse?
> Das nennt ihr Takt, wenn lässig sich durchschlendern
> Ihr Heiligtum, in eitlem Selbstgenügen,
> mit wirrem Haar und blauen Augenrändern,
> koketten Weltschmerz in den jungen Züngen?
> (WB1, 535).

Morgenstern beschreibt die Falten in den Blusen und die Maquillage der Moderne mit solch einer unerbittlichen Aufmerksamkeit, denn er zweifelt wohl, dass unter der Kleidung und dem Makeup der exzentrischen Literaturclique etwas wie eine Poetik gibt. Vielmehr charakterisiert die Moderne eine narzisstische Dekorationslust, vor der Morgenstern warnt: Eine Generation soll kommen, die den Nietzsche'schen Ansporn zur Befreiung aus dem „Wust" der „dekorativen historischen Bildung" verwirklichen wird (WB6, 184).

In *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* klagt Nietzsche über das Missverständnis, die Kultur sei eine „Dekoration des Lebens, das heisst im Grunde doch immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte" (KSA, 1, III, 329f.).

Im Gedicht Morgensterns lassen interessanter Weise Verstellung und Konvention dekadente Ästheten und Naturalisten ähnlich aussehen: Zwar tragen die ersten „schlappe Fetzten" und die anderen „Werktagbluse", sie offenbaren aber eine und

dieselbe Tendenz, die zur „Resignation“. Sie definiert in der Poetik Morgenstern das Verzichten auf die kulturkritische Umgestaltung der modernen Epoche. „Es gibt keinen anderen Weg zum Heil als des mühsamen fortwährenden Suchens. Resignieren ist ein schönes Wort und besonders eindrucksvoll, wenn ein ‘erhaben’ davor steht, aber es läßt etwas in uns absterben, und das ist nicht gut. “ schreibt Morgenstern 1901 (WB5, 287).

Eine resignierte Stimmung empfindet er in der Sentimentalität der neoromantischen Dichtung, die auf eine verbrauchte Stimmungspartitur von ‘Falter, Veilchen und Nachtigallen’ variiert und eine „Rechtfertigung und Idealisierung des Ewig-Mittelmäßigen“ mit sich bringt (WB6, 34). Die Sentimentalität ist nach Morgenstern eine Erschlaffung des „in Haß und Liebe jasagenden“ Willen nach Erneuerung, den die Selbstzucht der schöpferischen Natur fordert (ibid., 176).

Als eine Form der Resignation betrachtet er überdies den Fokus des Naturalisten auf die großstädtische Misere: Die Hässlichkeit hat einen ästhetischen Wert nur, wenn sie der Neugeburt des Menschen dient, und zwar, wenn sie durch ein ethisches Pathos ergänzt wird. Die einzige Bedeutung der naturalistischen Schule liegt darin, sie soll den Menschen ‘sich selbst unerträglich’ machen (WB5, 104).[358]Es handelt sich um die Forderung zur Selbstüberwindung, die auch die spiegelhafte Realitätsdarstellung der naturalistischen Schule inspirieren muss, will sie nicht als eine ‘rein historische’ Kunstanschauung gelten (ebd.).

Diese Kritik drückt Morgenstern 1905 über das Renaissance-Drama *Fiorenza* von Thomas Mann in einem Brief an Efraim Frisch aus:

> Seltsam, auch hier Naturalismus, wenn man so will. Statt ins Innere der Personen zu gehen und aus ihnen heraus den Geist der Zeit wieder hervorzubringen, dieses rein artistische Nachbilden, wie sie möchten geredet haben […], ohne, dass das lebendige Leben mithineingerissen wäre. […] Man lasse die Leute reden wie unsere heutigen Schöngeister und Propheten und vor allem wie man selbst als der und jener reden würde, nur temperiert durch das gewisse unumgängliche Quantum Historie, und das Zeitbild wird dastehen wie eine alt impressionistische Malerei, die von gehörigen Distanz gesehen wie das Leben selber wirkt (WB8, 103f.).

Um dem Freund sein Konzept des Naturalismus zu erklären, beruft sich Morgenstern auf zwei Malertechniken. Der naturalistischen Schule entspricht eine akademische Malerei, die auf eine philologisch begründete Darstellung der Vergangenheit abzielt. .Das gelehrte „Nachbilden“ schöpft zwar eine minutiöse

[358] Durch eine ähnliche Formel beschreibt er noch 1907 die Aufgabe seiner Poetik, die danach strebt, das „Individuum unbehaglich zu machen“ (WB5, 42).

Daguerreotypie der Geschichte, die aber mit der Gegenwart kaum zu tun. Auf sie bezieht sich dagegen eine impressionistische Gestaltung des Vergangenen. Der Impressionismus wird als die Kunst vorgestellt, die korrekte Perspektivierung eines Objektes zu finden sucht.[359]

Den dekadenten Historismus parodiert Morgenstern, als er Decadentia das „soziale" Drama *Knochenfraß* im *Epigo und Decadentia* vorlesen lässt. Der Titel deutet auf die naturalistische Vorliebe für die Hässlichkeit des Großstadtlebens hin und thematisiert einen häufigen Topos der Kritik an der Moderne Morgensterns, und zwar den des disharmonischen Menschen, dessen Körper wegen einer chronischen Entzündung verwächst.[360]

Eine ausführliche Analyse der Parodie würde über den Schwerpunkt des Absatzes hinausgehen. Ich beschränke mich daher darauf, zwei ihrer Momente zu konturieren, die für die Dekadenz-Kritik Morgensterns von Bedeutung sind: die Thematisierung der dekadenten Literatur durch den Überfluss an Details und die Auflösung der Subjektivität als Symptom der beklagten De-zentrierung der Moderne. Beide Kennzeichen prägen die Bildanweisung:

> Zweiter Vorgang. Ein kleines, viereckiges, den Eindruck der Vernachlässigung bietendes Zimmer. Die Diele ist acht Tage lang nicht mehr naß gescheuert werden. Rechts vorn sind ein paar violettbräunliche Stiefelabdrücke (eigenwillig auftretender Frauenfuß) auf dem fadenscheinigen, rotgrünen, mit bleifarbenen, eiförmigen Mustern getupften Teppich zu bemerken. (WB4, 37f.).

Schon eine flüchtige Lektüre des Dramas lässt erkennen, dass es an Details (zu) reich ist. Morgenstern karikiert einerseits den dramaturgischen Stil von Gerhard Hauptmann, der die Entwürfe aus dem Nachlass als intendiertes Objekt der Parodie entblößen _ Seine Stücke beschreibt er 1894 als „viel zu fein, zu minutiös gearbeitet für die Bühne" (WB7, 45).

Andererseits beruft sich Morgenstern wohl auf die Überlegung Nietzsches, der seine Dekadenz-Auffassung durch die „Detail-Diagnostik" von Bourget integrierte.[361] In den *Psychologischen Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller e* beruft diese 1883 seine sozio-politische und literarische Physiognomik der Décadence auf Baudelaire, der die dekadente Deformation der Realität dank einer

---

[359] Die Art und Weise, in der Morgenstern diese Distanz beschreibt, thematisiert interessanter Weise die intertextuelle Form der Travestie: Das historische Drama, das er vorschlägt, entsteht aus einer (wenn auch metaphorische) Verkleidung der Gegenwart.

[360] Am offenbarsten symbolisiert solch einen Menschen der Marquis von Essenz, der einem Kontorsionisten ähnelt: So raucht er zum Beispiel seine Zigarette „aus dem linken Kniekehle", „indem er durch eine Kerbe in der Schulter die Luft unter der Haut" einsaugt (WB4, 59).

[361] Happ: *Literarische Dekadenz*, S. 69.

Intensivierung der Details in den *Künstlichen Paradiesen* preist.[362] Solch ein Kennzeichen überspitzt Morgenstern dadurch, dass er den Inhalt des Dramas für die minutiöse Beschreibung seiner Inszenierung aufopfert: So ist z.B. das Zimmer „viereckig" und die Diele „seit acht Tagen" nicht mehr nass gescheuert worden (WB4, 37). Die Präzision hilft zu unwahrscheinlichen Deduktionen: über einige Stiefelabdrücke schreibt Morgenstern, sie stammen von einem „eigenwillig auftretenden Frauenfuß" (ebd.)., Oder dient die Pedanterie dazu, den Leser im Text zu orientieren. Ein Stück der Tapete baumelt beispielweise „etwa beim siebenten Ornament von unten" (ibid., 38).

In der karikierten Wahrheitswahrnehmung von *Knochenfraß* erkennt Morgenstern die stilistischen Berührungspunkte zwischen der naturalistischen und der dekadenten Schreibweise. Beide Richtungen werden in der Darstellung der Tapete allegorisiert;: Ihre Ornamente variieren auf die klischeehaften nervöse Überreiztheit der Dekadenten und ihre Farbe spielt auf das soziale Engagement der Naturalisten hin, weil sie die von dem Fabrik-Proletariaten bewohnten Häuser evoziert.

Außerdem ist *Knochenfraß* ein dekadentes Theaterstück, weil es die Konsequenzen aus der Dissipation des modernen Subjektes zieht, das sich in atomhaften Einheiten parzelliert - eine Folge von seiner allzu eifrigen Bereitschaft, jeder Mode zu folgen. Diese Dissipation darf so imaginiert werden, als würde sich das Subjekt in metaphorischer Weise zu Staub zermahlen, um dann wie eine Patina auf dem Mobiliar liegen zu bleiben. Das „aschfahle" Gesicht der Hauptperson tritt aus den Fetzen eines türkischen Shawls" nur teilweise auf, das auf den „abbröckelnden Kalk der Mauer" kaum hervorhebt (ibid., 38).

Der moderne Mensch vertieft nicht seine Individualität, sondern vertraut sich der vergänglichen Strömung der literarischen Tendenzen an. Dieses Verhalten charakterisiert vor allem die grünen Künstler, die bei ihrer Selbsterziehung keine Geduld haben. Sogar ihr Streben nach der Beseitigung der klassischen Tradition kommt einer Mode entgegen: Dass der Dichter seinem Publikum zu fragen scheint, ob er vielleicht nicht mehr in „Reimen, in Strophen" schreiben „darf", verrät die Feigheit von „ängstlichen Seelen" (WB6, 71).[363] Dem setzt Morgenstern eine starke Autorenschaft entgegen: Der echte Künstler setzt vor jegliches Zeitwort sein

[362] Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 31.
[363] Diese Feigheit erkennt Morgenstern 1912 als die Grundstimmung seines Jahrhunderts: „Es gibt ein Wort aus der Stimmung des Jahrhundertanfangs: 'Man darf jetzt wieder von - nun z.B. von Gott sprechen.' 'Man darf jetzt schon wieder' - das Siegel einer 'großen', 'freien' Zeit" (WB5, 202).

stolzes „Ich“ und wird von allem reden, wovon ihm gerade das Herz voll ist, und in neuen Tönen, da es seine Töne sind“ (ebd.).

Dekorationen, Ornamente, Linie.

An die „Ganz-Modernen“ gestaltet die jahrhundertwendige Literatur als ein buntes Karneval: Schablonen und wirre Schmucken erwecken den Eindruck, die Zeitgenossen würden nichts als eine Toilettenkunst üben. Das Gedicht problematisiert in dieser Hinsicht die Frage nach dem Ornament, der Morgenstern sowohl einer kulturkritischen, als auch einer ästhetischen Bedeutung zuschreibt.

Die Dekorationslust birgt einen kulturkritischen Stachel: Die Verhüllung der Moderne problematisiert Morgenstern im Kontext der Erziehung , denn er behauptet, die Last der gesellschaftlichen Konvention sei der Verlust der ursprünglichen Natürlichkeit des Menschen vorzuwerfen. Ihre Lage allegorisiert Morgenstern durch einen Baum, der an seinem Stamm ein Porzellanschild trägt: „Armes Geschöpf, du gleichst den Kindern, die schon im zarten Alter von der Last der Etikette und Mode sich ihr fröhliches Wachstum verkümmern lassen müssen, statt ungehemmt so sich entfalten, wie die Natur es gewollt“, klagt er (WB5, 245). „Etikette“ und „Mode“ verursachen eine symbolische Verwachsung des Menschen, der „verkümmern“ gelassen wird.

Der schädliche Einfluss der Zivilisation lässt sich am Kind am klarsten bemerken, in dessen Erziehung sich das „Fundamentalprinzip aller Kulturentwicklung“ offenbart. „Es ist kein anderes als das Lebens-Prinzip selbst: das Entwickeln des Gegebenen. [...] Die Unkultur eines Volkes zeigt sich darin, wenn es das Kind mit Wissens-Lappen behängt, wenn es das Kind kleidet statt bildet“, schreibt Morgenstern (WB7, 454). Er behauptet, dass die Kulturarbeit diese angeborenen Keime entfalten soll, die in der Natur liegen: Daher sollten die Eltern das Kind nicht mit „Ballast“ beschweren, sondern es „unbelehrt“ lassen, „bis es sich selbst formt und nährt“ (WB2, 358). Indem die Kultur dieser Selbstentfaltung begleitet, bestätigt sie die Behauptung , Kunst sei „auch Natur und Natur Kunst“ (WB5, 85), weil sie den Menschen zur Natur zurückführt und ihm dadurch seine wahre Gestalt offenbart. „Nicht mehr: Schmücke dein Heim! sondern gestalte dein Heim! - ‘Sei Du!’ und welch ein Reichtum thut sich einem Volke in dieser Formel auf!“, fordert Morgenstern (WB7, 455).

Diese Utopie beruft sich auf die organische Kunst, wie eine Notiz um 1898 zeigt „‘Schmuck’ muß aufhören, alles muß aus der inner[e]n Schönheit organisch

herauswachsen. Der Begriff 'äußerlich' muß verschwinden und damit die christliche Spaltung von Leib und Seele. Alles muß Leib und alles Seele werden. Das heißt Kultur", lautet eine Notiz um 1898 (WB5, 88). Schon Nietzsche preist die hellenische Kultur, weil sie keinen Unterschied zwischen „Innen und Aussen" kannte: Den griechischen Begriff der Kultur betrachtet Nietzsche als eine „Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Convention" (KSA, 1, III, 330).

Diese Reflexion rezipiert nun Morgenstern im Kontext der Polemik gegen das Christentum: Seine kennzeichnende Dichotomie zwischen Seele und Körper will er durch eine polytheistisch-pantheistische Auffassung überwinden, die durch eine metaphorische Verschmelzung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit hin eine neue Kultur gründen wird.

Außerdem drückt die Kritik am modernen Ornamentalismus eine ästhetische Frage aus: So polemisiert beispielweise Morgenstern gegen den Jugendstil, weil er ihn als die Äußerung einer Sinnlichkeit versteht, die die Selbstherrschaft des Künstlers gefährden kann. Der Jugendstil ist für Morgenstern das Emblem für eine Kunst der radikalen Äußerlichkeit.

Das 1908 verfasste Gedicht *An die van der Veldes in allen Künsten* glossiert seine Haltung zu diesem Stil. Es lautet:

> Es wirft die Linie sich herum,
> als sähe sie ins Publikum.
> Und läßt sie nicht vor diesem Spiel,
> so wird daraus - verlogner Stil
> (WB2, 436).

Der Text stellt den Jugendstil als eine modische Kunstrichtung dar, die den Wünschen des Publikums nachkommt. In diesem Sinn erfüllt dieser Stil die oberflächigste Konnotation der „modernen" Kunst als eine vergängliche Tendenzkunst (WB6, 303). Dieses Kennzeichen prägt die Begriff-Geschichte des Jugendstils: Obwohl er sich erst ab der Gründung der Zeitschrift *Pan* durchsetzt,[364]

[364]Der Begriff „Jugendstil" hat im deutschsprachigen Raum je nach der intendierten Hervorhebung verschiedene Schreibvarianten: D. Jost dokumentiert einen „Jugend-Stil" einen „Jugend"- Stil und „Stil Jugend" (1969, 2). Obwohl Halbe und Hirt die Urheberschaft an der Prägung des Stilnamens fordern, wird er erst ab 1897 erstmals in der *Sächsisch-Thüringischen Ausstellung* in Leipzig schriftlich dokumentiert (Wende-Hohenberger 1992, 6). Den Stil entsteht nach D. Sternberger durch die Gründung von drei Zeitschriften: die Berliner *Pan* (1895), die Münchener *Jugend* (1896), und die Darmstädter *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897) - dessen englisches Pendant 1896 *The Savoy* Beardsleys ist (1971, 35).

ist er schon 1902 in dem Selbstverständnis vieler seiner Künstler als etwas Verworrenes empfunden und verleugnet.[365]

Das Gedicht thematisiert überdies die Fruchtbarkeit der „Linie" für den bildhauerischen und literarischen Jugendstil, der dadurch vor der drohenden Epoche zu einer bukolischen Einsiedelei flüchtet. Die lineare Schraffierung bannt den Ästheten in der Kunst, wie auf einer einsamen Insel.[366] Jost hat in dieser Hinsicht behauptet, der Jugendstil sei eine „Rahmenkunst" gewesen: „Nicht der Inhalt ist das Wichtigste, sondern die Beziehung, mit der man sich von der 'unkünstlerischen' und damit häßlichen Alltäglichkeit zu distanzieren versucht".[367] Den Jugendstil kennzeichnet demnach ein gewisser Immobilismus: Zwar strebte er nach einer Überwindung des Stilsynkretismus der Jahrhundertwende; er verliert aber wegen einer zunehmenden Sakralisierung seine Kraft.[368]

Zumal, dass das erneuernde Pathos der Anfänge schon ambivalent ist: Im Jugendstil koexistieren nebeneinander Renovationsstreben von sozialer Gesinnung und raffinierter Schönheitskultus.[369] Diese Doppeldeutigkeit ist Morgenstern bewusst. Nachdem er die Jugendstil-Bewegung enthusiastisch begrüßt hat, bemerkt er sardonisch:

> Die „Jugend" war einst unverschämt zu mir.
> Die Jugend? Ja, die Jugend aus Papier
> (WB2, 437).

Eine papierne Jugend ist die, welche wegen des Verlorengehens jedes Jugendpathos zum leeren Buchstaben in einer Titelschrift geworden ist. Ihre 'Unverschämtheit' deutet auf die Sinnlichkeit des Jugendstils. Der wahre Künstler soll zwar nach Morgenstern das Erotische darstellen; er soll aber sich zugleich zu einer eisernen Selbstherrschaft seiner Leidenschaft zwingen. Der Jugendstil-Künstler verliert dagegen die Kontrolle auf seine Stilmittel: Die Linie gehorcht ihm nicht, seine Kunst enthüllt sich als Lüge.

---

[365] Dominik Jost: *Zum literarischen Jugendstil.* In: Hermand Jost (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971, S. 334.
[366] Dolf Sternberger: *Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende.* In: Hermand Jost (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971, S. 34
[367] Hermand Jost: *Lyrik des Jugendstils.* In: J. H.: *Jugendstil.* Darmstadt 1971, S. 402.
[368] Dominik Jost: *Literarischer Jugendstil.* Stuttgart 1969, S. 28.
[369] Dominik Jost: *Zum literarischen Jugendstil.* In: J. H. (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971, S. 464.

Große Brunst?*[370] *Die dekadente Erotik.

Diese Problematik legen am besten die zwei Besprechungen der *Verwandlungen der Venus* dar. Den Zyklus nennt Morgenstern 1895 als Beispiel für die virtuose Gedankenpoesie Dehmels, der anhand einer schematischen Form die Gebete „der Sucht und der Sättigung" gestaltet: „Hier ist Dehmel der gerade Gegensatz des Gelegenheitsdichters im Goethischen Sinne", behauptet er (WB6, 157). Der Erotismus Dehmels erscheint ihm als eine Pose: „Sind die Krämpfe seiner Sinnlichkeit echt oder lügt er sich selbst in eine schwüle mystische Erotik hinein? Ich fühle nur eines Instinktiv. Hier ist viel Krankheit, Krankhaftigkeit", schreibt er um dasselbe Jahr an Georg Hirschfeld (WB7, 275). Als 'krankhaft' wird die Dehmel'sche Poesie im literarischen Erotismus der Moderne: „Und immer wieder komme ich darauf zurück, daß die Bewertung der geschlechtlichen Liebe unter uns Heutigen eine krankhafte Höhe erreicht hat, von der wir durchaus wieder heruntersteigen müssen" (WB5, 206).

Wie? In einem Brief an Kayßler fordert er eine Selbstdisziplinierung der Gefühle: „Gelangst du nie dazu, Dein Gefühl, d.h. das dumpfe Wirrsal ererbter Triebe zu klären, zu züchten, so bleibst Du Dein Leben lang das Schallohr dieser verworrenen, Dein besseres vernunftschönes Wollen überlärmenden Triebe" (WB7, 311). Die Selbstzucht dient zur Selbsterkenntnis: Nur die eiserne Disziplin ermöglicht, sich aus dem unbewusste Erben der Triebe zu entfesseln und dadurch zu einem klaren Bewusstsein der eigenen Natur zu gelangen. Dass die Moderne dieser Disziplinierung der Leidenschaft verfehlen ist, was Morgenstern ihrem allzu eifrigen Interesse für den Eros vorwirft.[371]

Schon 1897 interpretiert er jedoch die *Verwandlungen* als die Schöpfung einer wahren Künstlernatur: Die Dehmel'sche Kälte wird nicht mehr als Zeichen eines unfruchtbaren Ästhetentums, sondern als Merkmal der Selbstherrschaft des Dichters betrachtet (WB6, 207). Trotz seiner Unklarheit beschreibt nun Morgenstern den Zyklus als eine „monumentale Schöpfung", wo die Kunst als ordnendes Prinzip über das Chaos der entfesselten Leidenschaft herrscht: „Wer hier nun brennende Leidenschaft, rasende Sinnlichkeit sieht, sieht nicht genug. Er sieht nicht die mächtige Schöpferhand, die dem Chaos Ordnung abgewann. Er vergißt,

[370] „Das nennt ihr große Kunst? / Ich nenn es - große Brunst" (WB2, 386).

[371] Ihm setzt er die Selbstzucht als Praxis zur Freiheit entgegen, die sich auf die Freigeisterei beruft. Bemerkenswert ist es in dieser Hinsicht, dass Morgenstern diejenigen, welche sich „ans Geschlecht wenden" als „plump" beschreibt (ibid., 96): „Plump" ist nach Bohrer der Gegensatz zum Stil des freien Geistes Nietzsches (s. Die Parodie lesen: die Ironie.).

daß er dem Triumph eines Überwinders beiwohnt", behauptet er (ebd.). Die Begrüßung Dehmels als ein „Überwinder" lässt den kulturkritischen Schwerpunkt der Kritik an der Sinnlichkeit ans Licht kommen: Der sensualistische Anarchismus der Moderne widerspricht nicht nur der Utopie einer selbstherrlichen Schöpfernatur, sondern drückt eine Infragestellung der bürgerlichen Sitten aus.

Diese wird von dem Nietzsche'schen „Metakonservativismus" beeinflusst. Den Begriff verwendet Ebersbach, um die Reflexion des Philosophen über die Erotik zu charakterisieren: Metakonservativ sei er gewesen, weil er einerseits als „Auflöser des Überkommenen" die bürgerliche Gesellschaft scharf kritisiert; andererseits lehnt er aber die „ästhetische" und „sexuelle" Anarchie der Moderne ab und versucht, alte Institutionen eine neue Bedeutung zu zuschreiben.[372] Dasselbe Verhalten prägt die Beziehung Morgensterns zur bürgerlichen Institution der Ehe. Er beklagt die Verleumdung des Erotischen durch das Christentum: „Wer einmal gefühlt hat, wie das Christentum unsere natürlichsten Triebe, vor allem den Geschlechtstrieb, entwürdigt und verseucht hat, der möchte an Haß sterben", konstatiert er 1895 (WB5, 257).[373] Der christlichen Religion wirft er die Vergiftung der „natürlichsten" der Triebe vor. Die Askese sei wiedernatürlich und würde sogar zu einer körperlichen Verwachsung führen. „Ich sah den Menschen unserer Zeit, er hatte einen großen Platt- und Lahmfuß, den hieß er (christlichen) Kultus. Ich sehe ihn durch die Zeit hinken", schreibt Morgenstern 1895 (ibid., 186).

Die Nietzsche'sche Matrix dieser Polemik offenbart 1903 ein Gedicht aus der Nachlese zu *Melancholie*. Dort erinnert sich Morgenstern vor einer Pilgerschar an den letzten Satz des *Antichrist* wo der Wunsch auf eine Epoche geäußert wird, die die Zeit nicht mehr nach der Geburt Christi, sondern nach der „Umwertung aller Werte" rechnen wird (WB2, 63), Auf diese Umwertung hofft Morgenstern auch in Hinsicht auf die bürgerliche Institution der Ehe, die durch eine Oberflächigkeit der Gefühle charakterisiert sei: „Die meisten Ehen werden geschlossen, wie nur Liebschaften angeknüpft werden dürfen", bemerkt er (WB5, 54). Die Behauptung evoziert die Klage Nietzsches, die Liebe sei beim Philister nichts als „viele kurze Thorheiten", die durch die Ehe zu einer „langen Dummheit" würden (KSA, 1, VI, 87). Im Gegensatz dazu, träumt Morgenstern von einer Kameradschaft mit den Frauen. Nur sie sei „Seelenliebe", weil sie nicht dem blinden Instinkt der

[372] Volker Ebersbach: *„Denn zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit giebt es keinen nothwendigen Gegensatz". Friedrich Nietzsche und die Verleumdung des Erotischen in der Liebe.* In: *Nietzsche Forschung*, Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft, Bd. 11. Berlin 2004, S. 137.

[373]

Kindererzeugung, sondern dem „Reif- und Süßwerden“ seiner selbst dient (WB5, 216).

Um diese kameradschaftlichen Relation zu verstehen, soll man sich zunächst fragen, was für einen Sinn das Weib ‘an sich’ haben soll. Die Formulierung soll auf den Einfluss Nietzsches zurückgeführt werden, den Morgenstern als den „letzten unerbittlichen Sezierer“ des Rätsel-Weibs nennt (WB6, 64). Nach ihm ist das ‘Weib’ zu einer wesentlichen Oberflächigkeit.

Ähnlich wie Nietzsche, für den alte Frauen wegen ihres Glaubens an die „Oberflächigkeit des Daseins“ skeptischer als Männer seien (KSA, 2, V, 102), so können auch für Morgenstern die Frauen selten zur Wahrheit über sich selbst gelingen. Ihnen würde das „Zurückgehen auf sich selbst“ wegen ihrer angeborenen Neigung zum „Mit- und Nachempfinden“ schwer fallen (WB6, 304). „‘Erkenne dich selbst!’ klingt freilich für Frauenohren noch härter und unleidlicher wie für die der Männer“, liest man im Essay zur *Diakonie* (ibid., 63f.).

Die Oberflächigkeit des ‘Weibes’ lässt sie mit der Zeitschrift verglichen (ibid., 121). Die Presse ist ein schwätzerisches Weiblein: Wie es, das nach Nietzsche als „ein Mittel zum Zwecken“ gilt (KSA 1, VI, 81), so rechtfertigt sich die Presse als Vermittlerin zwischen den zwei Welten der Literatur und des großen Publikums (ibid., 122).

Die gewünschte Kameradschaft erfolgt nur, wenn das ‘Weib’ auf seine vertraute Welt von „Wort-Lügen und Denk-Gewohnheiten“ verzichtet (T98/99, Bl. 34), wie eine lange Notiz zum malerischen Topos des Totentanzes zeigt:

> Die Männer […] wollen schaffen, sie wollen die Welt vorwärtsbewegen; das Weib aber will vor allem wohnen. Ihm genügt das Gegenwärtige vollkommen, und es glaubt sich völlig gerechtfertigt, wenn es der Zukunft in Form von Kindern dient. Es ist die […] bequemste Art, den Fortschritt der Menschheit zu fordern: man stellt ein Kind, d.h. man beschränkt sich darauf, die Aufgabe weiterzugeben […]. Solange die Frauen das nicht begriffen haben, nämlich daß es neben ihrem üblichen häuslichen Ideal auch noch andere, größere Kulturideale geben könnte, wird die Menschheit nicht entscheidend vorwärtskommen (WB5, 269).

Im Gegensatz zum Mann wünscht sich das Weib nicht das „Vorwärtskommen“ der Menschheit, sondern es beschränkt sich darauf, Menschen ins Leben „hineinzuziehen“ (ibid., 276). Diese Auffassung paraphrasiert die Behauptung Zarathustras, die „Lösung“ des Weibes sei die Schwangerschaft (KSA 1, VI, 81). „Dem Mann ist der Geist sein Leben, dem Weib ein Mittel zu Zwecken“, glossiert Morgenstern (WB5, 258). Die Kinderzeugung erscheint ihm aber als die

Offenbarung des engstirnigen Egoismus des Philisters, der auf das Kind die Aufgabe ergibt, die er selber übernehmen sollte.

In diesem Sinn lautet der Aphorismus *Vom Kind und Ehe:* „Ich habe eine Frage für dich allein, mein Bruder: [...] Du bist jung und wünschest dir Kind und Ehe. Aber ich frage dich: bist du ein Mensch, der ein Kind sich wünschen darf?" (ibid., 86). Den Aphorismus zitiert Morgenstern 1906 in einem Brief an Marie Goettling, die ihm vorschlug, sein Leben mit dem einer Frau zu vereinigen:

> Aber darf es eine arme Frau mehr geben, damit ich es leichter (und dann natürlich nur zehnmal schwerer) habe? Aber, welch ein Thema! Da gäb es keine Ende. Wenn Du willst, liest einmal die Stelle in „Also sprach Zarathustra" „von Kind und Ehe", die ersten sieben Sprüche. - ... (WB8, 123).

Nach Nietzsche soll die Fortpflanzung nicht eine tierische Not erfüllen, sondern sie muss durch die Selbstzucht vorbereitet werden: Nur der soll sich ein Kind wünschen, welcher nach der Selbstüberwindung strebt (ebd.). Daher spornt Morgenstern Marie Goettling so an: „Seien wir Wir Selbst und richten unsere Sehnsucht in uns selbst, daß unser eigenes Feuer zu hohen Flamme blase! Heerfolge, das liegt so Euch Weibern [...] im Blut" (WB7, 348). Und daher zitiert er den Aphorismus *Vom Kind und Ehe* in einem Brief an seiner zukünftigen Frau, Margareta vom Gosebruch, der er vorschlägt, sie soll Nietzsche nicht nur als ein „Krieger", sondern auch als „den Menschen eines ungeheuren Zärtlichkeits-Bedürfnisses" verstehen (WB8, 583). Dieses Bedürfnis variiert das Gedicht *Brand*: Morgenstern trägt nun die Maske des unnachgiebigen Pfarrers des gleichnamigen Stücks von Ibsen und entblößt das bürgerliche Ritual der Liebe als eine „Götzendienerei", died staubigen „Krimskrams" sammelt (WB2, 149).

Henrik Ibsen. Eine Übersicht über ein Kapitel „geistreichster Verwesung".[374]

Die Beziehung zu Ibsen verdankt Morgenstern der Hochschätzung von Schlenther: Der Begründer der *Freien Bühne* und Theaterleiter der *Vossischen Zeitung* ist mit Elias als Hauptinitiator der kompletten Aufgabe des Ibsen'schen Werks, für die er 1897 trotz einer noch wackeligen Kenntnis der norwegischen Sprache den Übersetzungsauftrag erhält (WB8, 448).[375] Mit den Übersetzungen Ibsens ist er 1907 fertig - seine Persönlichkeit und sein Werk befragt er bis 1913. Die Folge von dichterischen Medaillons, kurzzeiligen Epigrammen, Notizen und Briefen zeugen

[374] „Ibsen: Ein Kapitel geistreichster Verwesung oder: die Kunst geistreich und ungestört zu verwesen. Ibsen oder: Sterben in Schönheit der Technik. Ibsen oder: der vollendete Schauspieler" (WB5, 136).

[375] Schlenther ist Morgenstern so gewogen, dass er 1895 eine Karte an George Hirschfeld als – „enfant Schlentherrible" unterzeichnet (WB7, 300).

von der Intensität von Morgensterns Interesse für Ibsen, die ich nun in Hinsicht auf die Problematisierung der Ironie als eine nihilistische Historisierung der Realität erwähne, denn sie bietet für die prophetische Autorenschaft von Lametta von Christbaum fruchtbare Anregungen (s. Anemone Morgensternianum.).

Morgenstern beklagt sich oft über die Kälte Ibsens. Ein frostendes Licht strahlt aus seinem Werk, dass das norwegische Volk davor bedroht, ein Wintervolk „ohne Wärme, ohne Fruchtbarkeit im Wollen und Vollbringen" zu werden (WB6, 325). In einer Weise gibt Morgenstern Ibsen Recht, der seiner anfänglichen Begeisterung für den norwegischen, winterlichen Nebel nicht teilte (WB4, 138). So vergleicht er 1902 die Beziehung zu Ibsen mit dem Versuch, einen geistigen Nebel hindurchzugehen - ein Nebelmeer, dessen Ebbe „Verzweiflung am Leben" und „Absinken der Lebenskraft" heißen (WB5, 553).

1902 ist Morgenstern wegen der Übersetzungsarbeit erschöpft.[376] Seine Verzweiflung kommentiert er durch eine *Zarathustra*-Stelle, denn Ibsen erscheint ihm als die Verkörperung eines „Grauenvollen", das zugleich anzieht und abstößt: „Wie aber spricht das Eisen zum Magneten? Ich hasse den am meisten, der anzieht, doch nicht festzuhalten weiss", schreibt er (WB7, 595f.).

Die Bemerkung zeigt, dass Morgenstern die Frage nach dem Einfluss anhand der Nietzsche'schen Stilisierung des 'Weibes' problematisiert. Das Zitat stammt aus dem Aphorismus *Von alten und jungen Weiblein* (KSA 1, VI, 80-83). Schon in seiner Physiognomie ähnelt bei Ibsen das „alte Weib" Nietzsches: „Die Naivität der Leute trifft hier vielleicht das Bittere, Wissende und Scheltende in ihm, was […] ja wohl auch von alten Weiblein gilt, denselben, deren einem ja das 'Vergiß die Peitsche nicht' in den alten scharfen Mund gelegt ist", liest man in einem undatierten Blatt (ibid., 550f). Diese symbolische Verwobenheit Ibsens mit dem Weib des *Zarathustra* prägt auch ein Gedicht um 1899. Morgenstern stellt sich nun quasi als ein moderner Laokoon dar, der mit einer Meerschlange einen Todeskampf kämpfen musste:

> Du hältst mich stark umschlungen,
> doch zerreiß ich auch oft die Schlingen.
> So schwankt die Seele hin und her,
> bald gelöst, bald verstockt.
> Du bist fürwahr wie das Meer –
> das abstößt und lockt

[376] S. ferner: Elinor S. Shaffer: *Christian Morgenstern and the Emergence of Modernism in the Berliner Theatre*. In: Janet Garton (Hrsg.): *Facets of European Modernism: Essays in honour of James McFarlane presented to him on his 65th Birthday 12 December 1985*. Norwich 1985, S. 31-78

(WB2, 389).

Einerseits variiert der Text auf die Gestaltung des Genies als Naturkraft - eine Metaphorik, die die Konturierung von Ibsen als ein Naturgenie charakterisiert, das einen wie 'das Brausen eines großen Stromes' ergreift (WB5, 133). Andererseits beklagt sich Morgenstern nochmals über die Unfähigkeit Ibsens, einen an sich festzuhalten Eine gewisse Unentschiedenheit prägt seine Dramaturgie, der Morgenstern mit der von Euripides vergleicht.

In der *Geburt der Tragödie* lässt Nietzsche die Komödie von Euripides mit dem Ende der dionysisch-tragischen Bühne zusammenfallen, deren prägendstes Kennzeichen war, dass sie kein Individuum inszenierte. Jener Held verstand sich als Teil der zerstückelten Gottheit Dionysos. Die „Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei": Das alles kennzeichnet die Tragödie (KSA, 1, III, 69). Sie offenbarte in diesem Sinn die dionysische Mysterien-Lehre: Sie stellte den Glauben an die „Einheit alles Vorhandenen" dar und ließ die Kunst als „die freudige Hoffnung" auf die Überwindung der Individuation erscheinen (ebd.). Dieses Tragische starb mit Euripides, der wegen seines Strebens nach einer endgültigen Enthüllung der alten Rätsel die Mysterien-Bühne zu Ende brachte (ibid., 83). In diesem Sinn würde auch Ibsen, so Morgenstern, das Talent zur Tragödie fehlen. So notiert er sich 1899:

> Ibsen hat [...] keine einzige Tragödie zu schreiben vermocht, er ist nicht einmal hier über große Gedanken zum großen Menschen durchgerungen. Er ist ohne das große Pathos des Dichters, das allein die Weltdichter macht. Er ist der unmusikalische, un-'dionysische' Dichter katexochen. Apollinisch ist er aber auch nicht. Er ist recht eigentlich unser Euripides (WB5, 553f.).

Die Aufgabe der Tragödie besteht nach Morgenstern in der Gestaltung des „wahrhaft bedeutenden Menschen", in dessen Schicksal sich das tragische Gerissen-Werden der Existenz zwischen Leiden und Freude offenbart: Der große Mensch ist somit die „Abbreviatur des ganzen Weltgeheimnisses" (ibid., 107). Das Unvermögen der Ibsen'schen Dramaturgie, die große Schöpfernatur zu dichten, hängt von ihrer Entfernung von der dionysischen Bühne ab, wo das Individuum für das Ganze stand . Und doch ist Ibsen auch nicht apollinisch: Wie Euripides den „Todeskampf" mit Dionysos kämpfte, ohne jedoch weder zu einer Überwindung dieses Prinzip, noch zu seiner Umgestaltung ins Apollinische gelingen zu können (KSA, 1, III, 78), so steht Ibsen an einem Scheideweg. Zwar ist seiner Dramaturgie

an großen Naturen reich, um sie aus der Mittelmäßigkeit der Bürgerkonvention zu befreien, fehlt ihm aber immer die Kraft.

Diese Ambivalenz behauptet Morgenstern in einem Kommentar zu *Nora oder ein Puppenheim*. „Ibsens Problem? Die Loslösung des gesunden Menschen, der starken, aufs Ziel gerade zuschreitenden Natur, vom moralisch Gebrochenen, vom Dekadenten, vom Leben unfähig Gewordenen", schreibt er (WB5, 135). Solch eine Gesundheit der Seele äußert die „Nora des Anfangs" und zwar die, welche sich aus Liebe für den guten Ruf ihres Mannes aufopfern will: Diese Bereitschaft lässt es zu, ihn mit Raskolnikow zu vergleichen (ebd.). Und jedoch fehlt Ibsen dem Pathos der russischen Literatur. Vielmehr ähnelt er wegen seines Kulturskeptizismus dem alten Baumeister Solness der sich vor der Jugend und vor Gott fürchtet - und keine Kirche mehr bauen kann:

> Das war es vielleicht auch, was ihm im „Solness" überwältigend zum Bewußtsein kam. Er konnte keine Tempel bauen, ihm fehlte das schöpferische Pathos des naiven Künstlers, des direkten Kindes der Natur.
> Nietzsche hatte das trotz seines bohrenden und zersetzenden Verstandes - er hat Tempel gebaut, Himmel über jeden, der nun einmal mit ihm empfunden hat (ibid., 134).

Die Tempel sind nun die der Neugeburt aus der düsteren Stimmung der Jahrhundertwende, die sich Morgenstern in seiner Kulturkritik wünscht. Man soll daher nicht erstaunen, wenn er Ibsen 1902 als ein Negativer unter denen beschreibt, „die unfähig sind, Neues aus sich zu gebären, ein Mann der kritischen Historie unter trübseligen Selbstbeschauern, ein Nihilist unter Nihilisten" (ibid., 135). „Historie" und „Nihilismus" werden nun miteinander verwoben. Nihilistisch ist die naturalistische Verabsolutierung der Gegenwart als der einzige Gegenstand einer rein dokumentarischen Poetik, die sich für die nachkommende Generation nicht interessiert: Ibsen fehlt die utopischen Kraft der „Überwindung durchs Positive", die Morgenstern als der einzige Impuls zur geistigen Entfaltung erkennt (WB6, 347). Als Gegenbild dazu steht die „kritische Historie" der Ibsen'schen Dramaturgie (WB5, 135). Diese beschreibt Nietzsche als die Tendenz des Lebendigen, die Vergangenheit zu vergessen (KSA, 1, III, 246). Ein solches Verhalten kann schädliche Konsequenzen verursachen: Der Einzelne ist Resultat der Kräfte und der Verwirrungen der Vergangenheit, aus der er sich auszulösen wünscht: Wobei die verneinende Ablehnung des Vergangenen oft die ganze Weltanschauung des *Negierers* infiziert (ebd.).

Diese letzte Problematik eben charakterisiert die Ibsen'sche Dramaturgie, weil es ihr an jenem „naiven“ Kontakt mit der Realität mangelt. Das „Naive“, das durch den kontrastiven Vergleich mit Nietzsche eingeleitet wird, problematisiert die Unfähigkeit Ibsens, die Welt unmittelbar zu empfinden: Eine gewisse Distanz prägt in einer Notiz um 1895 sogar sein Lachen. Es ist als ob er dem Mitmenschen „kalt und spöttisch“ wie die Götter der griechischen Mythologie gegenüber stehen würde, die das Gesetzt der „Notwendigkeit aller Dinge“ kannten (WB5, 134).

Ein dekadenter Dichter: ein Narziss. Dehmel.

(1907-1912).

Morgensterns essayistische Besprechungen über Dehmel sind für seine Stilisierung des modernen, dekadenten Künstlers emblematisch, wie Cureau zu Recht betont.[377] Diese Relevanz bestätigt der Entwurf zur parodistischen Sammlung *Lyrische Zeitspiegel*, als Morgenstern den dekadenten Dichter Dörmann als einen „Dehmel-Schüler“ darstellt (T1897-98, Bl. 13).

Morgensterns Beschäftigung mit Dehmel fällt mit der ästhetischen Krise der Jahre 1894-1894 zusammen. Die unentschiedenen Urteile über sein Werk könnten daher auf die reifliche Erwägung seines Geschmacks dank dem anregenden Kulturklima von Berlin zurückgeführt werden.[378] Einer ersten Ablehnung der Dehmel'schen Poetik um 1895 folgt schon zwei Jahre später eine Bewertung, die das zuvor beklagte Virtuosentum des Dichters als ein Zeichen seiner adeligen Schöpferkraft gepreist.

Die Begeisterung dauert aber nicht lange. Ab 1907 zielt Morgenstern auf eine spöttische Entmythisierung des Poeten ab, die seine prophetische Allüre aufs Korn nimmt. So lautet eine Strophe des 1907 verfassten Fragments *Über Dehmel*:

> Nein, was du lehrst, ist klar wie der Tag; -
> Geberde will die Jugend
> so <sturmgewaltig> wie sie mag,
> dies ist bei Jugend Tugend.
> Doch ward man vierzig Jahre alt,
> so muß man Neues schaffen
> und nicht in alte Einstgestalt
> magistrisch sich vergaffen
> (WB2, 295).

Jugend und Alter werden im Text entgegengesetzt, um das Abschwächen der Dehmel'schen Inspiration darzustellen. Der Reim zwischen „schaffen“ und „sich

[377] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 197.
[378] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 197.

vergaffen“ glossiert die literarische Karriere des Dichters, dessen heroische „Gebärde“ als narzisstisches Posieren erklärt werden. Das „Neue“ hat er längst vergessen: Anstelle des großherzigen Sich-Hingeben für eine Neugeburt der Kultur, beschreibt Morgenstern die Selbstgefälligkeit des Vierzigjährigen. Diese Erschöpfung der Inspiration treibt Dehmel dazu, „alte Einstgestalt“ nochmals zu tragen - eine Regression, die ihm nicht fremder sein könnte. Trotz der Unentschiedenheit seines Lebenspfades, der mit dem Ab und Auf einer Welle verglichen wird (WB1, 529), strebt er immer nach einem „Neuen“, an das er sogar in der letzten Phase seines Lebens glaubt: *Neue Gedichte* heißt der Untertitel von der Sammlung *Wir fanden einen Pfad.*

Dieses Vorwärtsstreben erklärt den Widerwillen Morgensterns gegen die Veröffentlichung seiner alten Lieder. Daher antwortet er der Freundin Marie Goettling, als sie ihm eine Publizierung des Jugendgedichts *Der Mandelbaum* vorschlägt, er wolle von der „ausgetretnen Schuhen“ nichts mehr wissen (WB2, 485). Die beschiedene Bemerkung berührt eine interessante Problematik der Lyrik Dehmels, dem vorgeworfen wird, den Leser wegen seines ‘Sich-Vergaffens’ vergessen zu haben: Wer liest die Dehmel'sche Lyrik außer Dehmel? Seine beklagte Selbstgefälligkeit ist vielleicht die radikalste Äußerung des Subjektivismus der Moderne, den Morgenstern als kennzeichnendes Merkmal der zeitgenössischen Literatur betrachtet.

Die Ambition Dehmels ist, den Literaturkritiker zu ersetzen. Daher beklagt Morgenstern, dieser Dichter würde sich „magistrisch“ vergaffen. 1907 stellt er ihn so dar:

> Ein Pionier, ein Dynamistard
> ein nicht Sohn der Gegenwart,
> kein Russe zwar, ein Märker bloß,
> Prophet, Professor und Profos
> (ibid., 484).

Wie für das Fragment *Über Dehmels*, so unterscheidet Morgenstern zwischen einer früheren und einer späteren Phase der Dehmel'schen Dichtung. Ihr würdigt Morgenstern eine bahnbrechende Funktion als avantgardistischer Poet einer neuen Literatur, die die Jugend zur „Reveille und Revolte“ anspornte (ibid., 295). Den schwierigen, Dehmel'schen Arabesken schrieb er während der jugendlichen Schwärmerei eine kulturkritische Berufung zu: So wie Nietzsche, so wird daher Dehmel als Kämpfer stilisiert, der zum titanischen Ringen anspornt und dessen Poetik ihm als ein „nicht Sohn der Gegenwart“ erscheinen lässt (ibid., 484).

‘Unzeitgemäß’ ist die Botschaft der schöpferischen Natur, die sich an die Nachkommenden wendet, denn sie verurteilt die Gesellschaft zu einem umherirrenden Leben (WB5, 182). Und doch erscheint die Dreifaltigkeit, die Dehmel kennzeichnet, problematisch. Erstens darf niemand Prophet *und* Professor sein: Entweder lebt man als verkannter Prophet ein pariaähnliches Leben, oder man wird als Professor gehuldigt. Zweitens präzisiert die Benennung „Profos“ die Natur der dichterischen Inspiration Dehmels. Sie strahlt nicht eine göttliche Epiphanie aus, sondern ist das Ergebnis einer eisernen Disziplin, denn ein „Profos“ ist ein Verwalter der Militärgerichtsbarkeit. Morgenstern nimmt dadurch die Kritik an dem Virtuosentum Dehmels wieder an, dessen Kunst nichts als Handwerk sei - und zwar eine elaborierte Gärtnerei, wie ein 1907 verfasstes Fragment zu Dehmel lautet:

> Nun wird, wonach du schon immer gegiert,
> dein heikler Geist die Lehren
> systematisieren und dogmatisieren
> philosophisch ⌊*unleserliches Wort*⌋ und geziert
> und der ganze Aplomb einer „Lehre“
> ⌊…⌋
> (Aber will man gärtnern, mag's denn sein!
> Sechs Bücher lassen sich zu drein
> gar leicht zusammenraffen.)
> (WB2, 295).

Ein *Dehmel in Arbeitsanzug* imaginiert sich Morgenstern. Seine Gartenschere sind scharf und er darf seine Werke so effektvoll als möglich ‘frisieren’, um den Eindruck zu erwecken, sie seien als eine systematische „Lehre“ zu verstehen (oder nicht zu verstehen). Etwas schroffer und unverbildet klingt dagegen der Vorschlag Morgensterns, der die pretiöse Gärtnerei als ein radikales Beschneiden versteht: Die Dehmel'sche Poetik will er halbieren. Und ohne Gewissenbisse.

Christian Morgenstern.

Zwei Kapitel aus der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz.

I.

Nach langem Suchen entdeckte der Marquis von Essenz einen kleinen kegelförmigen Berg in der Nähe von Paris, welcher von den Bewohnern der umliegenden Dörfer die Narrenmütze (La marotte) genannt wurde.

Sofort kam ihm ein Gedanke.

Ohne daß er irgend jemanden in seine Pläne einweihte, begann er von den geübtesten Bodeningenieuren, deren er habhaft werden könnte, den kleinen Berg wie eine Blumenzwiebel ausgraben und von einem ungeheuren Kran in eine gewisse Höhe über den Boden hinauf hissen zu lassen. Hierauf bestellte er ein eisernes Gestell, ähnlich dem Gestell einer Sanduhr, ließ er den Berg sodann kippen und ihn mit der Spitze nach unten darin befestigen, so daß er nun, wie der obere Teil eines Sandglases, in dem Gestelle hing. Auf der nach unten gerichteten Spitze diese Berges nun gedachte er sich das Haus seiner Einsamkeit, ebenfalls mit der Spitze nach der Erdoberfläche zu, bauen zu lassen.

Den Plan zu diesem Hause hatte er bereits in langen schlaflosen Nächten aufs Genaueste ausgearbeitet.

Er bestand in der Hauptsache aus einem einzigen großen Zimmer, dessen Wände, Decke etc. jedoch nach außen gekehrt waren, während die kalkbeworfene Mauer, das schornsteingekrönte Dach, nach innen gewendet, das eigentliche Zimmer bildeten.

Die Außenwände des seltsamen Hauses waren mit den kostbarsten und farbenprächtigsten Tapeten beklebt, während das flache Dach ein ovales Deckengemälde von seltener Schönheit samt einer aus seiner Mitte herabhängenden mattblauen Meßampel dem Erdenantlitz drunten zukehrte. Wie des Weiteren die Fenstergardinen – zusammengenäht aus Schweißtüchern alter Heiliger – außen am Hause angebracht waren, befanden sich die Bücherregale, Bilder und Büsten da, wo wir an unseren Häusern die Spaliere oder Stuckverzierungen oder Balkons zu sehen gewohnt sind; ja, selbst die Chaiselongue, der Ofen, Tisch, Stühle, kurz alles, was sonst noch die Einrichtung eines Raumes bildet, war hier an dem Hause oder außerhalb des Hauses mit den Fußteilen nach oben aufgestellt oder aufgehängt.

Die Hauptzierde des eigentlichen Zimmers dagegen war vor allem der mächtige Schornstein, der, moosbewachsen und knierußgeschwärzt, aus der

Mitte des Dachbleches in dieses hinaufragte, mit seinem Wetterhahne den Scheitel des darunter – oder richtiger darüber – Stehenden fast berührend und es beständig mit Qualm erfüllend.

In diesem Hause, welches so durchaus den allgemeinen Begriffen widersprach – sollten doch sogar die Nägel mit den Köpfen voran in die Wand getrieben werden! – sah sich der Marquis bereits wie ein fliegender Hund, das Haupt nach unten, an der mit Steigbügeln, Fußlöchern und Ähnlichem versehenen Diele hängen, sei es, um durch den Schornstein die entfernte Erde zu betrachten, sei es, um eine besonders kostbare Orchidee zu beriechen, oder sich in einen nicht mehr vorhandenen Stich oder den Thomas a Kempis zu vertiefen. Seine Dienerschaft war weiter oben im Innern des Berges einquartiert, wo sie auf dicken Filzschuhen mit der Tracht erster Christen in höhlenartigen Kasematten hauste.

II.

Der Marquis von Essenz hingsaß (wenn der Ausdruck erlaubt ist) auf seinem oberhalb des Schornsteins am Fußboden angeschraubten Studiersessel, sich den Kopf zuweilen am Wetterhahne reibend und einen riesigen Folianten in sich hinein haltend. Durch die vielfältigen theologischen Studien seiner Jugend, seine darauf folgenden biologischen Ausschweifungen, sowie das durch beständige Verwandtschaftsheiraten der Vernichtung durch die Zeit in die Hand arbeitende Blut derer von Essenz, war er nämlich dahin gelangt, mit dem großen Scholastikers von Paderborn die Seele als etwas durchaus Räumliches zu begreifen, und das im geraden Gegensatze zum Körper, als welcher hierdurch zum eigentlich Unräumlichen oder vielmehr genauer zum bloßen Spiegelung des Räumlichen oder Absoluten im Uneinräumlichen oder Non-Ens hinabsank.

Er hielt also den Folianten mit beiden Armen weit in sich hinein, indem sich zugleich seine Augen nach innen kehrten, so daß ihr bloßer Sehnerv – ihr Hals, wie man ihn nennen könnte – außen blutrot zum Vorschein kam.

Eben dies aber war es, was der Marquis von Essenz von sich selbst sehen und genießen wollte. Er hatte zu diesem Zweck in einigem Abstand hinter dem Folianten auf einer Art von ausziehbarem Notenpult einen Metallspiegel angebracht, der wieder von andern Spiegeln Spiegelbilder empfing, so daß er am Ende seine ganze Stellung mit einem einzigen Blicke seiner verdrehten Augen überschauen konnte.

Der Marquis tat einen träumerischen Zug aus seiner Zigarette, welche er seit langer Zeit aus der linken Kniekehle zu rauchen pflegte, indem er durch eine Kerbe in der Schulter die Luft unter der Haut – und damit auch den Rauch der

in einer eben solchen Kerbe am Knie steckenden Zigarette – einsog, was er die „Blutpfeife rauchen“ nannte.

Eine unangenehme Erinnerung kreuzte sein übermüdetes Gehirn, hervorgerufen durch den Geschmack des Tabaks, welcher in seiner Zigarettenorgel die vox humana darstellte. Während er seinem alten Diener klingelte, der ihm die „Consolationes“ des Pater Filicius aus der Hand nehmen und neu ordnen mußte, entsann er sich einer Maitresse, die ihn durch ihr absonderliches Gewerbe – sie war Taucherin – in eine der eigentümlichsten Launen seines Lebens gestürzt hatte.

Stets bereit, einen neuen Reiz zu erfinden, hatte er die Krypta einer ausgedienten Benediktinerkirche mit künstlich bereitetem Märtyrerblut anfüllen und sich selbst in einer Taucherglocke aus Marienglas mit dem jungen Weibe darin versenken lassen, während nachgemachte und durch ein Uhrwerk getriebene Sägefische, auf Bratschen spielend, das seltsame Boudoir umkreisen mußten, in welchem – um die Sensation noch mehr zu erhöhen – eine mit Quallen gefüllte Wanne aus Sprenggelatine das Liebeslager der beiden bildete.

Jetzt verfingen auch diese Raffinements nicht mehr. Das Weib war längst aus der Liste der ernst zu nehmenden Schöpfungen gestrichen.

Und wie? Hatte der Mensch in der Baggermaschine „Lisette“, deren täglich Arbeit er mit dem Fernglas verfolgen könnte, nicht etwas weit Vollkommeneres geschaffen?

War die Shrapnels speiende schwarze „Manon“ nicht etwas weit Erhabeneres?

Der Marquis von Essenz trocknete sich den Schweiß von der Stirn; er fühlte etwas wie Schwindel und verwünschte sein armseliges Jahrhundert.

Er dachte an Gott den Allmächtigen und widerstand nicht länger, in ihm seine Zuflucht zu suchen.

Ohnmächtig fiel er durch den Schornstein in die mattblaue Meßampel hinab und machte dadurch das ganze Berggestell dermaßen erzittern, daß „die Narrenmütze“ aus ihm sich löste und alles in unübersehbaren Schutte begrub.

Christian Morgenstern, *Zwei Kapitel aus der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz. (J.K: Huysmans). Von Christian Morgenstern (Arosa- Graubünden)* in: (WB4, 56-60).

Des Esseintes: exzerpiert, übersetzt.

Eine Huysmans-Parodie.

In den *zwei Kapiteln aus der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz* parodiert Morgenstern 1903 die berühmte Bibel der europäischen Dekadenz, der Roman *Gegen den Strich* von Joris-Karl Huysmans. Der impotente Herzog Jean von Des Esseintes, der sich ein exzentrisches Haus in der Ruhe der französischen Provinz einrichten ließ, wird nun zum voyeuristischen, ausgeschweiften Satyr.

Obwohl Morgenstern 1907 behauptet, der Symbolismus sei kaum auf eine Liste von Stereotypen zu reduzieren, zu denen „Sanduhren" und geliebten „Menschenkinde" zählen (WB8, 287), variiert er 1903 eben diese Klischees in der *satanischen Geschichte.* (Was sich der erste Dichter nicht leisten darf, passt auf dem unernsten Parodisten).

Klischeehaft ist die Inszenierung der Erzählung und ihr Symbolismus-Verständnis, denn Morgenstern lässt die Bewegung unter seine breitere Dekadenz-Kritik fallen: Ein zeittypisches Merkmal, das von der Rückständigkeit der deutschen Taxonomie zeugt[379] und durch die stereotypische Darstellung der Franzosen radikalisiert wird. Sie erscheinen Morgenstern als musterhafte Dekadente: Sie seien 'eitel' (ibid., 155) und würden 'zu gut' schreiben (WB5,112). Die Lebenswidrigkeit ihrer Kunst stellt er in der Huysmans-Parodie dar. Der satanische Marquis verkörpert den lebenswidrigen Ornamentalismus der modernen Epoche. Zum Schnörkel eines Folianten reduziert, deutet er auf die Verzettelung des Ichbewusstseins hin, dass das moderne Subjekt plagt. Wobei diese Krise eine Sprachkrise ist, die durch die Spiegelgalerie des seltsamen Boudoirs von v. Essenz angedeutet wird. Für eine Intensivierung des Lektüregenießens erdacht, beweist sie von der Untauglichkeit der modernen Literatur, eine Semiotik der Realität zu erzeugen.

Christian Morgenstern und der Symbolismus.

Christian Morgenstern und der Symbolismus ist der Titel einer vieldiskutierten Studie von Klemperer: Sie zielt auf die Perspektivierung des Dichters ins jahrhundertwendige Literaturpanorama durch die etwa paradoxale These, er sei von dem französischen Symbolismus tief geprägt gewesen, auch wenn er die

[379] Manfred Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914).* Bern / München 1971, S. 66.

französische Literatur kaum kannte.[380] Der Symbolismus sei als eine Phase der französischen Neuromantik zu verstehen, die mit der deutschen Romantik bedeutende Berührungspunkte habe: Da diese letzte Morgenstern seit den lyrischen Anfängen beeinflusst habe, sei nach Klemperer ein Vergleich möglich.[381]

Der Briefwechsel zeigt jedoch, dass Morgenstern die französische Literatur zumindest seit 1891 kennt, als er das erste Mal Molière liest. Eine Analyse seiner Lektüre geht über den Absatz hinaus. Bemerkenswert ist es aber, dass er sich zum Zeitpunkt der Verfassung der Huysmans-Parodie mit zwei Schriftstellern beschäftigt, die zur Konturierung des exzentrischen Marquis von Essenz beigetragen haben könnten: Rousseau und Flaubert. Dem ersten verdankt Morgenstern vielleicht die pikante Stimmung der satanischen Erzählung: Die *Bekenntnisse*, die er 1902 liest, interessieren ihn für die ästhetische Behandlung des Eros - ein für seine Dekadenz-Kritik bedeutendes Thema (N1902, Bl.26).

Von Flaubert wird dagegen wohlwahrscheinlich die Stilisierung des parodistischen Marquis als ein dekadenter Ästhet inspiriert. Ihn bespricht Morgenstern ab 1902 im kontrastiven Vergleich mit Balzac, der trotz eines nicht so begeisterten ersten Eindrucks (T1898, Bl.6) als Konterbeispiel zur Lebensfeindlichkeit des dekadenten Ästheten erscheint. So ähnelt Balzac einer „blühenden Wiese“ und Flaubert einem „kunstvollen Garten“ (WB5, 109). Die gekünstelte Natur des Gartens verrät die Isolationslust des Dekadenten. Ähnlich diesem, der sich von der Realität in ein künstliches Paradies absondert, verlässt der Marquis von Essenz den geschützten Mikrokosmos seines Hauses nicht. (Er ist ja am Dach gefesselt).

Obwohl Klemperer die Kenntnis der französischen Literatur Morgensterns unterschätzt, bietet er eine fruchtbare Anregung für ihre Problematisierung: die Idee, er könnte den Symbolismus unbewusst rezipiert haben.[382] Von Inspirationen darf wohl die Rede sein, die bald durch den Freundeskreis, bald durch die aktive Teilnahme an der deutschen Publizistik erfolgen.

Es ist denn vor allem die Presse, die eine zentrale Rolle für die deutschsprachige Rezeption der symbolistischen Literatur und für ihre taxonomische Konturierung in der Literaturkritik spielt, wie die Studie von Gsteiger zeigt.

---

[380] Klemperer: *Christian Morgenstern und der Symbolismus*, S. 75
[381] Klemperer: *Christian Morgenstern und der Symbolismus*, S. 74.
[382] Klemperer: *Christian Morgenstern und der Symbolismus*, S. 98.

Die Rezeptionsgeschichte des französischen Symbolismus datiert er ab den 70er und 80er Jahren, als die Prosa von Bourget und Huysmans eine erste Empfängnis in der deutschen Publizistik findet.[383] Seit den 80er Jahren setzten sich dann drei Zentren des literarischen Lebens durch, die den Symbolismus verbreiten: Berlin, München und Wien. Während die österreichische Hauptstadt in der französischen Literatur Anregungen zur Überwindung der klassischen Metrik findet und sich der Übersetzung der symbolistischen Schriftsteller widmet,[384] erschwert in Berlin der trotz aller Appelle noch vorherrschende Naturalismus einen positiven Empfang der symbolistischen Poetik. Sein wichtigstes Stichwort ist „Entartung", die Nordau 1892 für die Moderne diagnostiziert.[385]

Als Morgenstern nach Berlin umzieht, hat die Jahrhundertwende jedoch zu einer neuen Phase der Rezeptionsgeschichte geführt. Die symbolistische Lyrik findet einen begeisterten Empfang und wird vor allem durch *Pan* verbreitet.[386] Diese Zeitschrift und den symbolistisch-begeisterten *Moderne Musenalmanach* liest Morgenstern seit seinem Berliner Aufenthalt. Als freier Schriftsteller hat er überdies intensive Beziehungen zu anderen Blättern: Seine Dehmel-Essays werden in der Rimbaud-begeisterten *Monatsschrift für neue Literatur und Kunst*[387] publiziert und seine Gedichte und die Ibsen-Übersetzung werden ab 1894 in der *Deutschen Dichtung* von Karl Emil Franzos (WB7, 1006) veröffentlicht, wo auch ein großer Teil der Verlaine-Nachdichtungen von Hauser erscheint.[388]

In diesen Zeitschriften liest Morgenstern den französischen Symbolismus in Übersetzung - was typisch für die deutsche Rezeptionsgeschichte ist.[389]

1900 werden die Baudelaire-Verlaine-Verdeutschungen durch Wiegler und die erste Verlaine-Auswahl von Hausers veröffentlicht, 1902 gibt Zweig eine Sammlung der besten Übersetzungen von Verlaine heraus. Es folgen dann 1903 u.a. die Verlaine-Bände von Singer, Haendler, Kalckreuth und Schaukal, der Reclam-Band von Gundlach *Französische Lyrik seit der Großen Revolution bis auf die Gegenwart* und 1904 die zweite Ausgabe der *Blumen der Bösen* von George.[390]

---

[383] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 25.
[384] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 67.
[385] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 57.
[386] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 82.
[387] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 98.
[388] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 135.
[389] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 31.
[390] Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 131.

Einiger dieser Übersetzter lernt Morgenstern kennen: darunter der Verlaine-Übersetzer v. Schaukal, dessen Verdeutschungen er wohl im *Musenalmanach* gelesen haben könnte und den Verlaine-Übersetzer Dehmel, den er als „Übertragungskünstler" in der Besprechung zur Sammlung *Aber die Liebe* preist (WB6, 205). Auch der Übersetzter Servaes ist ihm seit 1895 bekannt. An ihn erinnert er sich wegen eines Irrtums bei einer französischen Vokabel in einer Notiz um 1906:

> Er zeigte mir Kunstblätter ich glaube Sachen von F. Rops, u⌊nd⌋. ich wußte nicht was suicide war. Gedankenlosigkeit, wie sie mich so oft besitzt, liess mich nicht auf d⌊en⌋. einfach⌊en⌋. lat⌊einischen⌋. Ursprung des Wortes kommen, kurz, ich war nicht auf französ⌊ische⌋. Vokabeln vereidigt u⌊nd⌋. vertat mich" (T1906, Bl. 109).

Morgenstern kennt die lateinische Grammatik besser als die französische, die er jedoch zwei Jahre später als Verkehrssprache für andere Literaturen benutzen wird. Schon der junge Schüler wünscht zwar, sich 'zu einem perfekten Englisch- und Frenchmann aus⌊zu⌋bilden', präzisiert aber sofort, sein Interesse sei „sprachlich" (WB7, 183). Während er sogar den geliebten Moliere meistens auf Deutsch liest,[391] nützt ihm die Aufmerksamkeit für die Sprachbeherrschung 1897, als er für die erste Strindberg-Übersetzung an einem französischen Manuskript arbeitet (ibid., 380).

Die Huysmans-Parodie: Ein lügnerischer Versuch zur Huysmans-Übersetzung.

Als Morgenstern 1903 die *satanische Geschichte* schreibt, arbeitet er an der Übersetzung Ibsens. Das Ringen mit dem Dramaturgen beschuldigt Cureau als Ursache der schöpferischen Krise, die um 1902 die Quelle des Humors auffrisst und Morgenstern zum 'Fabrikanten von Parodien' entwertet.[392]

Die Erschöpfung des Übersetzers, der unter dem Joch der fremden Sprache Ibsens schwitzt, findet in der Huysmans-Parodie ein Sicherheitsventil. Wie eine vermeintliche Übersetzung inszeniert sie heiter eine Frage, die Morgenstern während der Arbeit an Ibsen plagt: Wie darf man fremde Literatur rezipieren? Wie eine *Im Ibsens Ton* geschriebenen Dichtung 1907 zeigt, dreht sich die Auseinandersetzung mit Ibsen um den Versuch, den Einfluss irgendwie zu disziplinieren:

---

[391] So erwähnt er beispielweise am 16. Juli 1899 *Die gelehrten Frauen* in der Übersetzung von Ludwig Anton Salomon Fulda (T1899, Beilage 138) und *Die Gezierten* (18. Juli 1899, T 1899 Nr. 140) und *Die Schule der Ehemänner* (24. Juli 1899, T 1899 Nr. 146) werden nur mit ihrem deutschen Titel zitiert.

[392] Cureau, M.: 1986, S. 273.

Von Versen, die verschiedenen Dichtern gewidmet sind
Da ich leicht beweglich bin,
geb ich gern mich manchen hin,
singe gern, wie jene sangen,
die das Herz mit just bezwangen
(WB2, 465).

Die 'leichte Beweglichkeit' ist keine Leichtigkeit. Der vogelfreie Morgenstern vertraut nur dem, der sein Herz durch eine Melodie 'bezwingt', mit der es in Einklang tönen darf. Daher behauptet eine 1906 datierte Notiz: „Ich bin der leichterregbarste und unbeeinflußbarste Mensch, den ich kenne" (WB5, 39). Zwar überlässt sich Morgenstern gerne der Faszination für die fremde Lyrik; schöpferisch wird sie aber nur, wenn sie ihm irgendwie verwandt ist.

Diese Ambivalenz rezipiert die „rationalistische Methode" der Übersetzung Morgensterns: „Der Übersetzer möchte das Original womöglich noch verdeutlichen. Ohne auch nur einen Schatten jener wirklichen Ehrfurcht, wie sie nur die Dichter selbst dem Dichter entgegenbringen", schlägt er 1906 vor (ibid., 113). Die Operation hat eine metaliterarische Bedeutung. Der Übersetzer geleitet in metaphorischer Weise den Leser über die hermeneutischen Pfade zu den Texten, indem er ihm eine Übersetzung bietet, die ihm lebens- und kulturnah ist.

Der 'rationalistische' Übersetzter hält sich im Gleichgewicht zwischen der wortwörtlichen Treue zum Text und den Forderungen seines neuen Kontextes: Er rezipiert aus dem Original nur die Elemente, die anregende Impulse zum deutschen Kulturleben geben. Daher beklagt sich Morgenstern über die 'buchstäbliche Marter', unter der er während der Revisionsarbeit an den Verdeutschungen von Julius Elias leide: Sie würden wegen ihres Dilettantismus den Zweck verfehlen, den Deutschen einen 'wahrhaft bildenden und befruchtenden Ausdruck' zu vermitteln (WB7, 495).

Die 'rationalistische' Methodik kennzeichnet auch die Huysmans-Parodie. Morgenstern stellt sie als die Verdeutschung eines exzerpierten Romans vor, der von Huysmans stammen soll: *Zwei Kapitel aus der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz*. Diesem Titel folgt dann die bescheidene Präzisierung, die Übersetzung aus dem Französischen würde man *Christian Morgenstern* zu verdanken haben.

Die Anspielung auf die Übersetzung zeigt sich für die parodistische Intertextualität von Bedeutung. Dadurch versucht Morgenstern eine 'alternative' Literaturgeschichte zu verfassen, in der die satanische Geschichte als

humoristisches Pendant zur symbolistischen Geschichte von Huysmans gelten könnte. Welche das Kennzeichen dieser parallelen Literaturanthologie sein soll, erhellen schon die Entwürfe zur Parodie-Sammlung, wo die Rede oft über „Literaturgeschichte in Beispielen" ist, die Kürze (s. Anhang.).

Die Lust zur Verkürzung charakterisiert auch die satanische Geschichte, die durch die „Reduktion" gestaltet wird - eine intertextuelle Praxis der ernsten Transformation, die sich auf die Vorlage nur in indirekter Weise bezieht und in der Zusammenfassung ihre häufigste Form hat.[393]

Die Entscheidung Morgensterns, die *satanische Geschichte* als ein Exzerpt vorzustellen, entspricht der symbolistischen Utopie einer „kondensierten Literatur", die Des Esseintes in der Dichtung von Mallarmé verwirklicht sieht: „Daraus entstand eine kondensierte Literatur, ein Konzentrat des Wesentlichen, ein Kunstsublimat" (Huysmans 2016, 233).

Diese Kunst reizt ein zerstreuter Dichter wie Morgenstern sehr, der für die schweren Bücher der Gelehrten keine Geduld hat. Reduktionen plant er vor allem in Hinsicht auf den verehrten Schiller. Schon 1896 veröffentlicht er das reduzierte Gedicht *Ritter Toggenburg*. Die Ballade verkürzt er etwa radikal auf 16 Verse, von denen die ersten zwei am besten den Inhalt des Originals glossieren:

> Ritter, Liebe in großen Maßen,
> Damen ihn kalt ablaufen lassen
> (WB3, 387).

Diese Experimente führen manchmal zur Veränderung der Gattung, wie die undatierte Notiz beweist, wo Morgenstern an ein Drama denkt, das 'von Schiller aus Briefen zusammengezogen' werden könnte (WB5, 116).

1906 schlägt er einer Freundin vor: „Man müsste einmal versuchen, sein Urteil über eine Reihe grosser Schriftsteller in Form von kunstvoll gebrauten Likören niederzulegen" (WB8, 188). Die Idee folgt einer Auseinandersetzung mit Flaubert, dem er vorwirft, er würde die Realität wie ein Lexikograph betrachten, der für Etikette und Kataloge schwärmt (ebd.). Im Gegensatz dazu drückt die Utopie einer kondensierten Literatur den Wunsch einer gewissen Leichtigkeit des Wissens aus, die sich der lebenswidrigen Wissensüberfülle des historischen Menschen entgegensetzten könnte.

[393] Genette: *Palimpseste*, S. 332.

Von der polemischen Funktion der Kondensation zeugt der intertextuelle Status der Huysmans-Parodie, die als ein „Pseudoresümee“ zu verstehen ist. Als solche definiert Genette eine Unterart der Forgerie, die den Leser von der Existenz eines gar nicht existierenden Textes überzeugt. Ein Beispiel dafür ist die Literatur von J. L. Borges, die den Eindruck erweckt, sie berufe sich auf eine längst schon vergessene Bibliothek.[394] Ein Erlebnis, dieses, das Morgenstern gern erleben möchte: So vermerkt er sich, er wolle ‘Kritiken schreiben über eingebildete Bücher’ (WB5, 108).

Die paratextuelle Anspielung auf die Gattung der Übersetzung erweist überdies eine gewisse Ähnlichkeit dieser Praxis mit der Parodie.

Morgenstern konstatiert um 1911: „In der übertriebenen Abneigung gegen [...] Übersetzungen überhaupt, liegt eine gewisse Verzärteltheit. Große Originale leuchten auch aus unbeholfenen Reproduktionen unzerstörbar hervor“ (ibid., 123). Es ist diese behauptete ‘Unzerstörbarkeit der Vorlage’, die das Übersetzen als ein doppeldeutiges Wort im Bakhtin'schen Sinn betrachten lässt. Da der übersetzte Text unter der Patina seiner Verdeutschung noch durchsichtig ist, scheint die Übersetzung mit der parodistischen Kommunikation verwandt zu sein, die Bakhtin als die kämpferische Opposition zwischen der (noch durchsichtigen) Intention der Vorlage und der entgegensetzten Intention des Parodisten darstellt. In der Huysmans-Parodie wird diese Dialektik zu einer Topologie.

Ein Haus.

Der Roman von Huysmans dreht sich um die Einrichtung eines Hauses, das Vilcot als ein „Rêvoir“ bezeichnet. Das Heim des impotenten Herzogs von Des Esseintes bietet den Raum für die ersehnte Zurückgezogenheit aus der Moderne.[395]

Diese Imagination fesselt Morgenstern. Seine Notizen und Gedichte zeugen von einer tiefen Faszination für die Gestaltung des Interieurs, die den pädagogischen Schwerpunkt seiner Kulturkritik erklärt: Von der Nietzsche'schen Historie-Kritik tief beeinflusst, schreibt er der harmonischen Einrichtung des Hauses einen gestalterischen Einfluss auf die Entfaltung der Persönlichkeit zu: „Man vergißt augenscheinlich ganz, daß sich darin eine Erziehung des Lebens durch die Kunst vollzieht [...], daß mit der Erziehung eines guten Geschmacks bereits mehr für den

[394] Genette: *Palimpseste*, S. 348.
[395] Jean-Pierre Vilcot: *Huysmans et l'intimité protégée*. Paris 1988, S. 76.

Menschen gewonnen ist als mit hundert schlechten, aber gutgemeinten Worten“, behauptet er 1903 (ibid., 240).

Die Architektur spielt eine zentrale Rolle für die Erzeugung eines zukünftigen Dichterstamms. Aus einem edlen und farbenreichen Zimmer zieht die Erziehung des Kindes einen wesentlichen Nutzen, denn nur eine geschmackvolle ‘Außenwelt’ ermöglicht die Entfaltung einer reichen ‘Innenwelt’, „in welcher dann auch die Dichter einer glühenden Phantasie ganz andere Heimstätten haben werden als heute, als sie den leeren Wänden der Mansarde und des Himmels preisgeben sind“, vermutet er (WB6, 214). Im Allgemeinen, versinnbildlicht das Haus die Nietzsche'sche Selbstzucht Morgensterns.

So schreibt er 1899:

> Baust du dir ein eignes Haus,
> forsch dich erst ein Jahr lang aus;
> ob Holz, Stein, - Marmor gar,
> was dich ausspricht wahr und klar;
> und wenn du nicht genug Eigenes hast,
> geh verwandtem Geist zu Gast
> nur daß da sei erwägt, erwählt,
> was da von dir der Welt erzählt,
> daß dein Haus doch auch dein Haus sei,
> und nicht nur leeres Einerlei
> (WB2, 374).

Das Haus überlebt die Fluten und Ebben der lyrischen Inspiration. Es ist ein ‘klares’ und ‘wahres’ Sinnbild der dichtenden Innerlichkeit und entspricht dem Motto „Erkenne dich selbst“. Man hat, so das Gedicht *Menschenwanderer*, „auf Erden nur ein Zuhaus: sich“ (WB1, 649).

Die Metapher des Hauses symbolisiert den Wunsch nach einer fruchtbaren Beziehung zur Tradition: In Polemik gegen die Wissensgier des historischen Mitmenschen behauptet er, der Leser soll am Gebotenen nur das rezipieren, was ihm am besten passt. Da nur das Genie die Kraft hat, sich aus sich selbst zu schöpfen, müssen die mittelmäßigen Menschen viele Jahre von Gast zu Gast wandern, bevor sie aus dem Geborgenen etwas schöpfen, das sie als Eigenes empfinden. Morgenstern kann zwar nicht wie Nietzsche behaupten, er ‘habe niemanden nie nichts nachgemacht’ (KSA, 2, V, 11), er behauptet aber er habe ‘nie etwas ausgezeichnet, wozu er nicht durch seine ganze Natur gekommen wäre’ (WB5, 53).

Das Haus schützt vor den 'tempelschänderischen Fingern' des Massenmenschen und bietet ihm eine Zuflucht in 'sich selbst' (ibid., 240). Morgenstern frönt manchmal der Phantasie, in einem „Luginsland, *au-dessus de la vie"* zu wohnen: „Täglich im Leben drunten ein Bad nehmen, untertauchen, und dann wieder hinaufsteigen", wünscht er sich 1905 (ibid., 31).

Mit der Dachstube der Jugenddichtung erscheint der Turm als eine Figuration des Humors, weil er die Perspektive einer wohlwollenden Distanz zur Menge bietet, die immer revoziert werden darf: 'Solange es in der Welt zu tun gibt', darf der Dichter nicht aus ihr (ibid., 98). Die Kunst hat eine ethische Bedeutung, weil sie das Bestehenden umgestalten will. Da der selbstverliebte *Larpurlar*, der modische Ästhet der Kunst für die Kunst, solch einen Impuls vergisst, bleibt ihm nichts als die „Kraft zum Spiel" übrig (WB2, 391).

Die Desavouierung der ethischen Bedeutung der Schöpfung thematisiert Morgenstern in der Huysmans-Parodie durch die Isolationslust des Marquis: Wie der Herzog Des Esseintes fürchtet er sich vor der Natur und dem schwatzenden Mitmenschen. Beide Häuser befinden sich daher in einer überlegenen Ferne.

Des Esseintes lebt in der Nähe von einer Festung, die 'niemals den Lärm der Menschenmengen herüberdringen' lässt (Huysmans 2016, 16), von Essenz bewohnt einen Berg, die „Narrenmütze". Sein Name hält, was er zu versprechen scheint, die radikale Verdrehung des Vertrauten. Von Essenz vertauscht „oben" und „unten": Das Heim wird auf der Spitze eines nach unten umgedrehten Bergs gebaut, dessen 'Entwurzelung' wortwörtlich die Forderung der Vorlage verwirklicht, die Natur durch die Technik zu ersetzen (WB4, 83). Was Morgenstern von einem solchen Programm hält, enthüllt die parodistische Mütze: Die „Narrenmütze" ist das Domizil des Narren.

Die Huysmans-Parodie bezieht sich auf den Narren-Chronotopos, den Bakhtin auf die symbolische Figuration des Schauspielers zurückführt. Wie dieser, so spielt auch der Narr eine Rolle, indem er durch das parodistische Lachen die Menschheit allegorisiert, als ob er ein 'Schauspieler des Lebens' wäre.[396]

Diese Metaphorik inszeniert die satanische Geschichte im Rahmen der Dekadenz-Kritik Morgensterns, denn dort ist die Schauspielerei das Zeichnen der Unechtheit

[396] Michail M. Bakhtin: *Chronotopos.* Aus dem Russischen von M. Dewey. Berlin 2008, S. 88.

der modernen Kunst, vor der er warnt: „Wir Lyriker müssen des ewigen Posierens müde werden. Da wird alles drapiert und auf den größten Effekt hin gesagt. Man sehe nur das ewige Schwelgen in Farben, Düften, Klängen, als ob wir je so überschwenglich empfänden“ (WB5, 104). Das Pathos der neusten Dichtung scheint ihm verdächtig. Er beschuldigt sie, sie karikiere zugunsten der Schätzung eines pöbelhaften Publikums die Gefühle und die Gedanken.

Den Dichter, der dem Geschmack der Menge nachzukommen versucht, nennt Morgenstern schon 1895 einen „Narren am Narren Hof“: Die Menge betrachtet er denn mitleidend verächtlich als eine Narrengesellschaft, vor der sich der wahre Künstler hüten sollte (WB2, 550).

Die Entwertung des Poeten zum Narren der Narren symbolisiert die „*Marotte*“. Obwohl Morgenstern das französische Wort als das originale Pendant zur deutschen „Narrenmütze“ verwendet, dient es zur Intensivierung der Narretei der Hauptgestalt. Die *Marotte* ist ein Narrenzepter, auf dessen Spitze sich ein Narrenkopf befindet: Das Zepter weist dadurch auf eine ‘Miniaturisierung’ seines Besitzers hin und versinnbildlicht einen ‘Narren des Narren’.[397]

Karnevalistisch ist die Behandlung der religiösen Frage in der Huysmans-Parodie, denn Morgenstern versteht das Christentum als ein wesentliches Moment der Dekadenz.

Der Annahme entspricht einerseits die Behauptung von Des Esseintes, im Christentum würden die Wurzeln der modernen Dekadenz liegen (Huysmans 2016, 193). Diese zeittypische Behauptung erklärt Brunel, indem er vermutet, die christliche Religion sei in einer doppelten Weise mit dem Dekadenz-Konzept verbunden: Sie sei aus dem lateinischen Verfall entstanden und habe sich seit Tertullian als Kritik des ethischen Verfalls der Spätantike verstanden.[398] Andererseits lässt sich bei der Lektüre des parodistischen Folianten vermuten, Morgenstern rezipiere die Nietzsche'sche Betrachtung des Christentums als Teil der modernen Dekadenz: Durch die Entgegensetzung von „Räumlichem“ und „Nicht-Räumlichem“ variiert die Pseudo-Philosophie des Folianten auf die christliche Dichotomie zwischen Leib und Seele und auf die Spaltung zwischen

[397] Maurice Lever: *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*. Paris 1983, S. 52.
[398] Pierre Brunel: *À propos d'*À rebours *: Décadentisme et christianisme*. In: Patrik Besnier (u.a.): *Joris-Karl Huysmans* À rebours. Paris 1990, S. 262f.

Innenleben und Äußerlichkeit, die Nietzsche als die wesentliche Disharmonie des modernen Menschen bezeichnet (s. Décadence, Decadentia, Dekadenz.).

Diese Kritik inszeniert Morgenstern durch eine parodistische Anspielung auf das Christentum, die durchsichtig in der exzentrischen Einrichtung des Hauses des Marquis erscheint.

In *Gegen den Strich* hält sich Huysmans bei der Leidenschaft von Des Esseintes für Objekte auf, die trotz ihrer liturgischen Bedeutung je nach den Ansprüchen seines ästhetisierenden Geschmacks als Dekorationsobjekte arrangiert werden. So stellt der Herzog beispielweise ein 'altes schmiedeeisernes Kirchenpult' im Arbeitszimmer zur Schau (Huysmans 2016, 25), oder er fordert, seine Dienerin soll die Nonnenkleidung der Beginenklöster tragen (ibid., 28).

Diese Begeisterung ahmt Morgensterns in der Erzählung nach. Die kitschige Einrichtung des Hauses umfasst Gardinen, die 'aus Schweißtüchern' zusammengenäht werden und, sollte es nicht genügen, so zwingt der Marquis die Dienerschaft, bizarre Filzschuhe zur Tracht der ersten Christen' zu tragen. Die exzentrische Einrichtung des parodistischen Hauses drückt aber nun das Thema des falschen Propheten aus. Satanisch ist von Essenz schon wegen seines Adelstitels, der durchsichtig auf den Marquis de Sade anspielt. (Diese Genealogie erklärt die Ausschweifungen der parodistischen Gestalt). Durch den Narren-Chronotopos inszeniert Morgenstern eine Parodie der christlichen Liturgie, wo die *Er*lösung in Wirklichkeit eine *Auf*lösung ist und die *Himmel*fahrt sich als eine *Höllen*fahrt erweist.

Die Bakhtin'sche Theorie perspektiviert Hutcheon im Kontext der modernen Literatur. Die Metapher des Karnevals aktualisiert sie für das Verständnis der Beziehung der Parodie zur Vorlage. Dem parodistischen Text wird zwar erlaubt, das Original zu verletzten; die Abweichung von der Norm gehorcht aber bestimmten Regeln, darunter auch eine *Zeitklausel*: Die Parodie ist eine Ausnahme und soll als solche nicht zu lange dauern.[399] Die paradoxale Qualität des parodistischen Textes, der als eine 'erlaubte Verletzung der Norm' glossiert werden kann, regt eine Überlegung über die Art und Weise an, in der die Parodie die Frage nach dem Einfluss thematisiert.[400]

[399] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 75
[400] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 77.

Ein (Treib)Haus. Kondensierter Raum.

Die literarische Topologie der satanischen Geschichte dreht sich um den Schornstein, den Morgenstern als die „Hauptzierde" des Hauses von v. Essenz darstellt (WB4, 57). Warum er eben vor dem Kamin am liebsten hängt, erweckt zuerst eine gewisse Ratlosigkeit. Zumal, weil der Schornstein so eingerichtet wird, dass der Qualm direkt ins Haus bläst: Verrußt und halb-abgebrannt sind die Wände des parodistischen Hauses.

Mehr als eine 'Zierde', erscheint mir der Schornstein als der Schlussstein der parodistischen Topologie. Ihr Grundelement ist der Rauch, dessen Reiz, so Morgenstern 1906, in der Erweckung eines Gefühls der 'Kontinuität' liegt (WB5, 262). Der Raucher hat den Eindruck, von einer 'Atmosphäre' umgeben zu werden, die die Silhouette der gewohnten Objekte durch ihre Rauchschleier und -Volute verfremdet und ein 'sinnliches Wohlbehagen' erregt, als sei die früher so erstarrte Realität in ihrem Werden nun enthüllt (ebd.). Dieses Raumerlebnis lässt in eine 'Zone' der Unbestimmtheit hineintreten, wo sich das Subjekt als Teil der metamorphischen Prozesse der Objektwelt erfährt: Das Rauchen lässt den Raum anders erleben, „indem es wie unser Bett, unser Sessel, unsere Lampe eine gewisse Kontinuität der Stimmung befördert, ja wie in einem immer wieder gewobenen Schleier Gelebtes für uns bewahrt, Werdendes treulich hinzunimmt" (ebd.).

Diese Rauch-Phantasie analysiere ich durch die literarische Topologie des 'kondensierten Raums' von Bachelard. Als solchen beschreibt er ein Raumerlebnis, wo die Überwindung der bloß geometrischen Dimension der Räumlichkeit zu einer Identifizierung mit der bewohnenden Innerlichkeit führt.[401] Das Haus und der Mensch werden zu einem Ganzen, zu einer 'dynamischen Gemeinsamkeit', die sich der bedrohenden Natur entgegensetzt.[402] In einem ähnlichen Sinn schreibt Vilcot, das Haus von Des Esseintes würde den Traum einer 'protegierten Gemütlichkeit' verwirklichen, indem es die träumende Subjektivität vor der Feindlichkeit der Natur schützt.[403]

Eine radikale Identifizierung zwischen Bewohner und Haus beschreibt Huysmans im achten Kapitel seines Romans, als er den Alptraum des Herzogs erzählt, der wegen der dumpfen Luft im Treibhaus in Ohnmacht sinkt, um dort von

[401] Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. München 1960, S. 71.
[402] Bachelard: *Poetik des Raumes*, S.78.
[403] Vilcot: *Huysmans et l'intimité protégée*, S. 5.

fleischfressenden Orchideen zu träumen (2016, 120). Die erhitzte Stimmung regt die sadistischen Phantasien der Gestalt an, die am liebsten männliche Frauen vorzieht, wie seine Schwärmerei für die herkulische Akrobatin Miss Urania beweist (ibid., 128).

Dieses dekadente Treibhaus variiert Morgenstern durch den Schornstein. Sein hitziger Rauch erschafft die Bedingungen für die Anregung der Neurose: „Wie alle von Neurosen gepeinigten Menschen drückte ihn die Hitze nieder", notiert Huysmans (ibid., 195). In diesem Sinn verstärkt die Hitze des Kamins das halluzinierte Sich-Identifizieren des Marquis mit dem Raum. Durch den Schornstein schafft der Parodist das dekadente Treibhaus wieder. Eine Orchidee pflanzt er aus dem Roman von Huysmans vor dem Kamin um.

Ein Gedicht um 1898 zeigt, dass sich Morgenstern für das Treibhaus als Topos der dekadenten Literatur interessiert, den er in einer sprachkritischen Bedeutung verwendet:

> Dies Geschwärme, Wortgelärme -
> welche namenlose Pein!
> Und in dieser Treibhauswärme
> hieltest du dich kühl und rein?
> (WB2, 386).

Das Gedicht prägt das Schiller'sche Verständnis des „Treibhauses" als eine Metapher für den fiebrigen Zustand der modernen Poesie.[404] Auch Morgenstern beschreibt die neueste Literatur als ein ungesunder Sumpf, der ein febriles Schaudern erregt. Schon die Zeitschriftensprache ähnelt einer ekeligen Hexensuppe, die heiß heruntergeschluckt werden muss (WB1, 928f.). Wie eine überwürzte Speise ist die Sprache der Moderne kaum zu verdauen. Und sie lässt schwitzen. So charakterisiert beispielsweise die Sammlung *Sensation* des Dekadenten Dörmann eine 'heiße und erstickte Atmosphäre' (WB6, 173).

Die stickige Luft des Treibhauses steht zur eisernen Disziplinierung der Gefühle im schrillen Kontrast, die Morgenstern als Schlüssel zur edlen Kunst preist. Im Gegensatz dazu wird der Dekadente meistens als Rauchsüchtiger beschrieben. Von 'unwürdigen Stimulanten' wird die dekadente Kunst geprägt (WB8, 225). Sie entsteht sowohl in der Hofmannsthal-Parodie *Und meine Seele* (WB3, 389), als auch im allegorischen Gedicht von Decadentia aus dem Alkoholrausch (WB4, 34). Ein anderer Rausch reizt die Phantasie des satanischen Marquis, ein Blutrausch.

[404] Bauer: *Die schöne Décadence*, S. 182.

Die Rauchsprachpfeife.

Wegen der Verschlechterung seiner Neurose und seiner Impotenz muss Des Esseintes auf jedes narkotische Mittel verzichten (Huysmans 2016, 204). Auch Von Essenz mäßigt sich: Er leistet sich nur einen Luxus, die Blutpfeife. Sie spielt auf die exotische Stimmung mancher dekadenten Kunst hin. Das Erfinderpatent der originellen Pfeife stammt aus dem phantastischen Orient der Haschischraucher: Die Blutpfeife ist eine Wasserpfeife, die, indem man sie raucht, die erotische Stimmung eines Serails auf der Zunge entstehen lässt. In den Rauchspiralen seiner Pfeife verloren, träumt der Marquis von einem sensuellen Harem, der von dem literarischen Geschmack der Jahrhundertwende beeinflusst wird.

Warum hat aber das glühende Blut des Dekadenten das Narkotikum in der Blutpfeife ersetzt? Durch die Betonung des Blutes als rauschgiftige Flüssigkeit deutet Morgenstern spöttisch auf die zeittypische Schwärmerei für die vampirische Frau hin: Das Thema könnte ihm in der Lyrik Dörmanns begegnet sein, wo von „raubtierwild-rasenden Küssen" und vampirischen Frauen oft die Rede ist. Diese rasende Erotik ist ihm aber nicht ganz fremd: 1898 schwärmt (auch) er für die grausame Schönheit einer *Venus Aschthoreth*, die ihn „wie den Tropfen trockne Erde" saugen will (WB1, 292).

Die Beziehung zum Vampirismus, auf die Morgenstern durch den Vergleich zwischen von Essenz und der blutsäugenden Fledermaus anspielt, erklärt jedoch noch nicht, warum sich der Marquis von Zeit zu Zeit zur Ader lässt. Diese Gewohnheit macht nur *Gegen den Strich* deutlich, wo Huysmans schreibt, dass der Herzog in der neurotischen Erschöpfung lebt, als ob er sich von 'seiner eigenen Substanz' nähren würde (2016, 93).

Diese Substanz ist für den Parodist das Blut, das aber nun als Drogenmittel erscheint. Die Gründe der symbolischen Verwandtschaft zwischen Blut und Rausch legt die Erwähnung des Mystikers Thomas a Kempis dar. Den niederländischen Theologen interessiert Morgenstern wohlwahrscheinlich nur, weil sein Name an den Opiumsüchtigen Thomas de Quincey erinnert, dem sich Des Esseintes wegen seiner Neigung, durch einen Wortlaut in Träumereien zu fallen, verwandt fühlt:

> Wie de Quincey nach einer Prise Opium beim bloßen Wort „Consul Romanus" ganze Seiten Titus-Livius einfielen, er die Konsulen feierlich vorwärtsschreiten und die prunkenden Reihen des römischen Heeres sich in Bewegung setzen sah, konnte Des Esseintes aufstöhnen bei einem theologischen Begriff, sah er Volksströme und Bischöfe sich schemenhaft vor dem Hintergrund glutroter Basiliken abheben (ibid., 101).

Auf diesen Hang spielt die Huysmans-Parodie an, wo der Rauch als ein Sprachrauch erklärt wird. „Unser Morphium sind Worte, die etwas aus Gefühl sagen und damit tausend Fäden verdecken", schreibt Morgenstern 1904.[405]

Dieses Gefühl der Sprachskepsis intensiviert der Symbolismus. In ihm sieht Morgenstern die Gefahr einer lebensfeindlichen Abstraktion. Sie entfernt die Kunst von der Natur und lässt sie dadurch zu 'toten, erstarrten Schablonen' werden (WB6, 129).

So rezensiert er 1895 eine Ausstellung symbolistischer Malerei: „Symbolik ist eine sehr schöne Sache: aber sie muß künstlerisch überwunden werden. Der Gedanke muss wie ein Keim in die Muttererde der Phantasie fallen: was da emporwächst, organisch, körperlich, natürlich, das ist ein Kunstwerk" (ibid., 118). Der organischen Kunst, die aus der naiven Beziehung zur Natur entsteht, setzt Morgenstern die moderne Gedanken-Lyrik entgegen. Eine Phantasie, die keine Mimesis kennt, schwebt in der Luft. So verfehlt auch der Symbolismus eine schöpferische Relation zum Leben: Er bleibt eine sterile Spekulation, die für die zukünftige Generation keine Früchte trägt. Ein Motto Goethes mahnt 1898 den modernen Künstler: „Was fruchtbar ist, allein ist wahr" (WB2, 391).

Irreal ist dagegen der Ästhet. Der Marquis von Essenz gleicht der inkonsistenten Rauchfigur des 1910 verfassten Galgenlieds *Rauchvogel*: Der Rauchrabe, der auf dem Schornstein sitzt, stirbt als der Wind seinen Hals in kapriziösen Spiralen ausstreckt (WB3, 240). Am Schornstein hängend, ist auch der Marquis eine Rauchkräuselung, die sich bald in Luft auflöst.

Windig ist auch seine Stimme, wie die Erfindung der Zigarettenorgel zeigt. Das Instrument inspiriert die „Mundorgel" von Des Esseintes: eine Sammlung von Likörfässchen, die als Orchester organisiert wird, mit dem einzigen Unterscheid, die Musik spiele nun auf den Geschmackspapillen (Huysmans 2016, 61).[406]

Kein Alkohol tönt dagegen in der Orgel des satanischen Marquis, dem stärkere Sensationen gefallen. Seine 'Zigarettenorgel' hat als ein einziges Register die der „vox-humana" (WB4, 59). Auf diesem Register hat Morgenstern schon um 1902-

[405] Zit. In: Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 365.
[406]Je nach dem Muster dieser Orgel baut Morgenstern 1910 für die humoristischen Kumpane Palmström und Korf eine eigene *Geruchs-Orgel*, wo eine Nießwurz-Sonate gespielt wird (WB3, 118). Spitzer behauptet, Morgenstern habe sich auf die Sprachkritik bezogen, und zwar auf die Kritik der Programmmusik des Naturalismus im ersten Band der *Kritik der Sprache* (1918, 111). Klemperer führt dagegen den Text auf den Einfluss von Huysmans zurück (1956, 95).

1903 gespielt. In der parodistischen Szene *Menschen* treten Zigarre und Zigarette als handelnde Personen auf die Bühne - ihr Reden ist daher buchstäblich nichts als Schall und Rauch (ibid., 312ff.). Der Untertitel dieser kurzen Kamee erklärt den Sinn des parodistischen Spiels. Der Text wird als ein *Lebensausschnitt* aus der Moderne vorgestellt, denn in ihm werden die Gestalten wortwörtlich in mikroskopisches Konfetti zerschnitten: Sie haben keinen Körper, sondern Körperteile, die zu keinem kohärenten Ganzen mehr zu verbinden sind.

Es ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, dass Morgenstern 1895 die Orgel als das Instrument der Zukunft pries, das die Wiedergeburt eines neuen religiösen Gefühls zelebrieren sollte (WB5, 83). Als die Kehrseite dieser Utopie erscheint dagegen die parodistische Orgel der Huysmans-Parodie, weil der satanische Marquis als Doppelgänger der wahren, schöpferischen Künstlernatur erscheint.

Eine Darlegung der symbolistischen Kunst bietet Morgenstern im 1912 verfassten *Palmström*-Gedicht *L'art pour l'art*:

> Das Schwirren eines aufgeschreckten Sperlings
> begeistert Korf zu einem Kunstgebilde,
> das nur aus Blicken, Mienen und Gebärden
> besteht. Man kommt mit Apparaten,
> es aufzunehmen; doch v. Korf „entsinnt sich
> des Werks nicht mehr", entsinnt sich keines Werks mehr
> anlässlich eines „aufgeregten Sperlings"
> (WB3, 269).

Das Gedicht möchte ich kurz auf den Essays beziehen, mit dem Morgenstern 1894 seine Idee einer organischen Kunst anlässlich einer Berliner Kunstausstellung konturiert. Dort bezeichnet er den Schöpfungsakt als eine harmonische Verwobenheit des Ich mit der erlebten Realität: Innerlichkeit und Äußerlichkeit sind miteinander verbunden, weil der Maler nicht die Welt, sondern eine durch die Inspirationskraft transfigurierte Realität 'sieht' (WB6, 143). Diese Auffassung präzisiert er 1901 in einem Brief an Frisch, als er die mimetische Kunst des befreundeten Landschaftsmalers Robinet so beurteilt: „Kein Versuch, [...], kein Versagen, kein Gewinnen, kein Ahnen auch nur, dass die Natur etwas anderes ist, als eine schlichte, gutmütige Vorlage, die man bloss nachzustricheln braucht" (WB7, 564). Der bloßen Nachahmung der Natur, die zu einem 'Nachstricheln' entwertet wird, setzt Morgenstern eine kämpferische Kunstauffassung entgegen, so wie diese in der Malerei von Segantini wiederzufinden sei (T1903, Bl. 88).

Die *Kunst für die Kunst* von Korf widerspricht der Auffassung Morgensterns, der Schöpfungsakt entstehe aus der Synthese von „Sehen", „Halten" und „Wiedergeben" (WB6, 142). Korf sieht nicht, hält nicht und gibt nichts wieder. Und wie könnte er? Das Objekt, das er malen möchte, fällt paradoxer Weise mit der Abwesenheit des Objektes zusammen. Von dem Vogel hat Korf für einen Augenblick nur das Schwirren gesehen. Der Sperling lässt ihn in zweier Hinsicht mit leeren Händen: Er lässt sich weder mit dem Pinsel, noch mit der Erinnerung gefangen halten. Vor dem indiskreten Blick des Künstlers und vor den (äußerst) indiskreten Apparaten des Publikums flieht der schüchterne Vogel. Die Moral? Eine Kunst, die in der Natur nichts sieht, spricht kein Wort mehr aus. Die zierliche Kamee Morgensterns betont, wie die abstrakte Kunst der Ästheten eine semantische Leere verursacht, die er in der Huysmans-Parodie durch die Metapher des Spiegels symbolisiert. Etwas von dem Spiegel hat in einer gewissen Weise auch der Künstler im Experiment von Korf: Der Flug des Referenten seiner Kunst (der Sperling) lässt ihn leer und wortlos, eben wie ein Spiegel, der nichts mehr wiederspiegelt.

Krise des Subjektes.

Gegen den Strich ist der Roman einer mystischen Krise. Sie erfüllt am Ende eine Epiphanie des Glaubens, die den ausschweifenden Libertin Des Esseintes aus einem verzweifelten Selbstmord rettet: „Herr, erbarme dich eines Christen, der zweifelt, eines Ungläubigen, der glauben möchte, eines Galeerensklaven des Lebens, der sich einschifft, allein in der Nacht, unter einem Firmament, das die tröstliche Lichtfeuer der alten Hoffnung nicht mehr erhellen!", betet der Herzog am Ende des Romans (Huysmans 2016, 262).

In ähnlicher Weise gibt sich von Essenz der allmächtigen Gnade Gottes am Ende der Erzählung hin. Wird er sich daher der ewigen Verdammung entziehen? Die Lawine, die das Haus herunterschluckt, deutet auf den endgültigen Untergang eines Subjektes hin, das wegen seiner philosophischen Lektüre und seiner Ausschweifung unter einer unheilbaren Krise leidet.

Erotische Wasserblasen.

Morgenstern fasziniert das Wasser. Er phantasiert, in der Unterwasserwelt ein Leben führen zu können, wo der Himmel nichts als eine bewegliche, gekräuselte Oberfläche ist. Um dort zu leben, muss jedoch der Dichter *eingekapselt* werden: Die Vision des Untertauchens genießt man nur in sicheren Muscheln. Es sind manchmal 'sichere Paläste', aus dessen kristallklaren Fenstern der Fischtanz zu

betrachten ist (WB1, 356). So träumt Morgenstern um 1898, 'auf dem Grund eines Regenmeeres' inmitten eines bunten Kaleidoskops, von 'Pflanzen, Felsen, tierische Gespenstern' dichten zu können:

> Auf dem Grund des Regenmeeres
> sitzen wir in sicheren Palästen;
> [...]
> Und wir schaun durch kristallne Fenster
> rings des Meeresbodens bunte Bildung,
> Pflanzen, Felsen, tierische Gespenster,
> und wir freun uns unserer Steinumschildung
> (ebd.).

Das Regenmeer ist eine Pfütze, in der sich ein Baum spiegelt. Die Froschperspektive lässt die kleine Welt der Pflanzen und Tiere als eine rätselhafte, stille Phantasmagorie erscheinen, wo sich alles bewegt. Nur die dichtende Stimme ist still. Ein rätselhafter Palast schützt sie vor dem Spiegelspiel des Wassers und lässt sich dadurch mit der Metaphorik der Truhe vergleichen, die Bachelard als eine Konfiguration der Innerlichkeit erforscht: Durch die Truhe verbirgt sich das Subjekt vor der Außenwelt und träumt von sich selbst ungestört.[407] Der Truhe ähnlich ist im Gedicht Morgensterns die 'Steinumschildung', die trotz ihrer steinernen Konsistenz durchsichtig erscheint. Der Dichter darf das Panorama genießen, wird aber von keinem der 'Gespenster' der Äußerlichkeit berührt.

Eine Phantasie des Untertauchens drückt die Taucherglocke der Huysmans-Parodie aus.

Die parodistische Verdichtung dreht sich nun um das Thema der Sirene - der Mythos, um den sich die erotische Phantasie der Taucherin dreht. Wie seine Zeitgenossen sieht Morgenstern in der Sirene die Verkörperung eines primitiven Weiblichen, eines 'animalisch-algenhaften Elementargeschöpfes'.[408]Diese Figuration entsteht in Polemik gegen die bürgerliche Verleugnung des Eros und wird in ihrer zivilisationskritischen Bedeutung von der Jugendstil-Phantasie zunächst rezipiert.[409] Der polemische Stachel der Sirene löst sich jedoch allmählich zugunsten ihrer rein dekorativen Funktion auf: Zum Ornament domestiziert, schmückt das Wasserweib die Wände des bürgerlichen Hauses.[410]

---

[407] Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 115.
[408] Nike Wagner: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne.* Frankfurt am Main 1981, S. 41f.
[409] Jost: *Literarischer Jugendstil*, S. 476-480.
[410] Jost: *Literarischer Jugendstil*, S. 490.

In einem ähnlichen Sinn ist auch die Taucherin-Sirene der Huysmans-Parodie ein ornamentales Geschöpf, das als eines der Räderwerke des mechanisierten Fischtanzes erscheint. Das Wasserweib ist die exzentrische Zierde eines Carillons, das die *satanische Geschichte* auf ihre Vorlage bezieht. Mechanische Fische schwimmen im Aquarium des Herzogs: Sie werden 'wie Uhren aufgezogen' und 'verfingen sich in künstlichem Tang' (Huysmans 2016, 224).

Jedoch zeugt der Fischtanz von der erotischen Faszination der Sirene, die in der ernsten Lyrik die Gefährlichkeit der unbeherrschten Erotik symbolisiert, die dem Schiffbrüchigen Odysseus und seinen Kameraden das Leben kosten kann. So bittet der Held des Jugendgedicht *Odysseus an seine Freunde*:

> Bindet mich fest, Freunde,
> drücket mir Wachs in die Ohren,
> wenn meine Stunde kommt,
> daß der Sirene Liebesseufzer
> mich nicht bestricken
> (WB1, 560).

Die Verlockung der Sirene ähnelt einem Strudel. Deutlicher noch ist in dieser Hinsicht ein 1910 geschriebenes Gedicht, *Rings ist*: Das 'Netz der süßen Rufer' umringt nur den Helden, und droht, ihn auf dem weiten Meere verloren zu lassen (WB2, 331). Diese spiralhafte Bewegung des Wasserweibes ist im Tanz der mechanischen Fische der Huysmans-Parodie noch zu bemerken, die das Liebesnest des Marquis 'umkreisen' (WB4, 59).

Die Taucherin sollte wohlwahrscheinlich den Sprengkörper scharf machen, der die sonst nur metaphorischen Liebesquälen verwirklichen sollte: Der Tod der Liebenden gipfelt in einem pyrotechnischen Feuer. Der Satanist mit Samthandschuhen von Essenz, der sich mit künstlichem Märtyrerblut begnügt, will in die Luft gehen.

Nihilistische Prämisse zu einer modernen Krise (und keine Erlösung).

Die Krise des Herzogs beruft sich auf die Behauptung, die Philosophie von Schopenhauer sei der katholischen Verachtung des Irdischen verwandt, denn beide würden eine pessimistische Weltanschauung äußern: Die verzweifelten Predigten des Philosophen über die 'Nichtigkeit des Daseins' würden an die christliche Enthüllung der Eitelkeit des Daseins erinnern.

Des Esseintes glaubt an den menschlichen Abfall, zweifelt aber an der Erlösung: „Schopenhauer war genauer; seine Lehre und die der Kirche gingen von einem

gemeinsamen Gesichtspunkt aus; auch er stütze sich auf die Ungerechtigkeit und Schändlichkeit der Welt, auch er fiel angesichts der „Nachfolge Christi“ in den schmerzlichen Ruf ein: Welch ein Elend, auf der Erde zu leben!“ (2016, 103). Dieser Gedanke ist aber problematisch, denn er unterschätzt die antichristliche Polemik Schopenhauers und muss daher überwunden werden, will Des Esseintes seine mystische Skepsis überwinden.[411]

Auch die *Satanische Geschichte* erzählt von einer spekulativen Sackgasse, die in einer (wenn auch sehr verdächtigen) Erlösung gipfelt. Und die Krise entsteht nochmals aus einer paradoxalen Pirouette des Gedankens. Verglich Des Esseintes den Schopenhauer'schen und christlichen Pessimismus, so travestiert Von Essenz die gottlose Anarchie mit dem schwarzen Talar den christlichen Bischof. Der ‘Scholastiker von Paderborn’, den der Marquis liest, ist kein Theologe: Der Name spielt auf den Anarchisten Proudhon an.[412]

Die undatierte Parabel *Ni Dieu ni maître* legt die erbarmungslose Kritik Morgensterns an der Anarchie dar. Die Idylle eines anarchischen Esels findet dort ein tragisches Ende, als ein Löwe den rhetorischen Waffen des schwärmerischen Tiers andere (überzeugendere) Argumente entgegensetzt, die Kraft seiner Tatze (WB3, 372). Die Herrschaft des Löwen ist ein Naturgesetz, das nur auf eigene Gefahr zu verletzten ist. Wer diese Tat wagt, der ist kein Held - sondern ein Narr. Man liest am Ende des Märchens:

> Und die Moral zum Schluß:
> Was dem Löwen freisteht gegebenen Falls,
> dem Esel kostet es den Hals
> (ebd.).

Trotz eines anfänglichen Enthusiasmus lehnt Morgenstern die Anarchie entschieden ab. Die radikale Infragestellung der Autorität und die terroristische Zerstörungslust widersprechen dem kulturpolitischen Ideal des Despotismus des großen Menschen, das sich auf das Muster der päpstlichen Macht beruft und das die Menschheit die ‘Lust zum Gehorchen’ wiederlehrt, die wegen der Demokratie verlernt wurde. Vor allem die Entstehung der Parteien beweist laut Morgenstern den kurzsichtigen Egoismus des modernen Menschen, der das eigene Interesse dem allgemeine Wohl des Volkes vorzieht (WB5, 174). So werden große Menschen, die

[411] Brunel: *À propos d'* À rebours *: Décadentisme et christianisme*, S.270.
[412] Die Idee einer Parodie auf die Anarchie dokumentiert den 1897 verfassten Entwurf zur Parodie-Sammlung *Lyrischen Zeitspiegel* (s. Anhang.).

den Weg zum großen Stil lernen können, nicht mehr erzogen (s. Morgenstern und Nietzsche. Eine Erziehung.).

Im Gegensatz zur positiven Funktionalisierung der christlichen Metaphorik im politischen Diskurs um den Despotismus, soll die religiöse Semantik der Huysmans-Parodie auf die Kritik an der Anarchie zurückgeführt werden, sie würde die Tendenz der Moderne zur Vereinzelung des Individuums verstärken. Emblematisch für diese Verwandtschaft ist die Narrenmütze: Sie wird durch Eselsohren geschmückt, die auf die politische Narretei des Anarchisten hindeuten, und parodiert zugleich die Bischofmütze.[413]

Früher als in der parodistischen Erzählung stellt Morgenstern 1897 die Krise des modernen Subjektes im bekannten Galgengedicht *Ein Knie* dar. Das Knie, das durch die Welt einsam geht, ist das, was von einem Soldaten übrigbleibt, der im Krieg 'um und um' erschossen wird (WB3, 68). er Text spielt, so Liede, auf die Nietzsche'sche Parabel *Von der Erlösung*. Wird dort der Mensch auf ein Schlachtfeld reduziert, so drückt das verzweifelte Knie die Zertrümmerung der modernen Identität aus.[414] An dieser Ruine ist die anarchistische Lawine schuld: Die Herrschaft des Einzelnen und die Auflösung seiner gesellschaftlichen Beziehungen verursachen die Entfernung vom Volksleben und untergraben jeden Versuch einer kulturkritischen Neugeburt. Das Knie als Symbol der verzweifelten Einsamkeit des Anarchisten kehrt in der Huysmans-Parodie wieder. In der Kniekehle stoßt er auf die Zersplitterung des modernen Menschen an.

Ein Dekadent, ein Schnörkel.

Emblematisch für die wesentliche Inkonsistenz der modernen Kunst ist für Morgenstern den Jugendstil. Er komme der Publikumsgunst nahe und sei daher als eine oberflächige Mode zu betrachten, die den geschmackslosen Kult der Sinnlichkeit der Moderne verrät. Seinen Einfluss lässt sich in der unwahrscheinlichen Einrichtung des Interieurs des Hauses feststellen. Für seine Möbelstücke widerspricht der Marquis dem Gesetz der Logik und der Schwerkraft, weil er sich nicht für die Funktion, sondern für den bloß ästhetischen Effekt interessiert. Die Jugendstil-Kunst betrachtet die Realität als ein Schatzkasten von kuriosen Ornamenten, die in effektvollen Kombinationen rangiert werden. Beispielhaft für diesen Wunsch ist das 1910 verfasste *Palmström*-Gedicht *Der Ästhet*:

[413] Lever: *Le sceptre et la marotte*, S. 50.
[414] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 320.

> Wenn ich sitze, will ich nicht
> sitzen wie mein Sitz-Fleisch möchte,
> sondern wie mein Sitz-Geist sich,
> säße er, den Stuhl sich flöchte.
>
> Der jedoch bedarf nicht viel,
> schätz am Stuhl allein den Stil,
> überläßt den Zweck des Möbels
> ohne Grimm der Gier des Pöbels
> (ibid., 138).

Cureau behauptet, die Komik des Textes würde aus dem Kontrast zwischen der Immaterialität des Geistes und der korpulenten Materialität des Gesäßes entstehen, die im Neuwort „Sitz-Geist" gipfelt.[415] Diese Interpretation möchte ich durch den Hinweis ergänzen, Morgenstern könnte wohl mit dem „Sitz-Geist" den Nietzsche'schen Vorwurf paraphrasieren, nur das „Sitzfleisch" sei eine Sünde wider dem Geist, denn nur die wandelnden Gedanken würden Wert haben. Diese Behauptung soll die seltsame Entscheidung Morgensterns unterstreichen, von Essenz mit 'Steigbügeln, Fußlöchern und Ähnlichem' festzunageln, als sei er ein buchstäblicher Über-Sitzgeist - ein Geist, der sich nicht bewegen darf (WB4, 58).

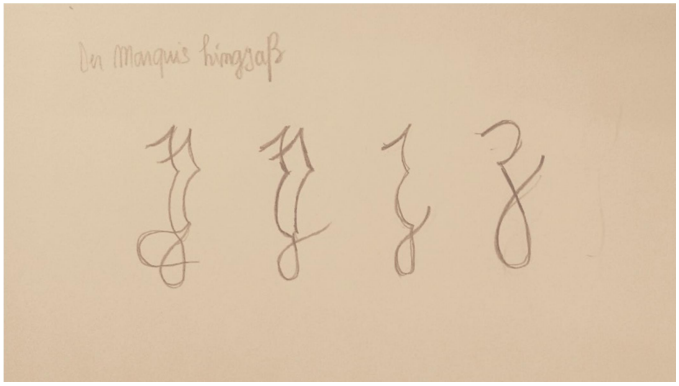
Der Jugendstil-Stuhl problematisiert überdies die Kunstauffassung Morgensterns, der 1898 behauptet, die 'Unkultur' eines Volkes würde die Tendenz zur 'konventionellen Ornamentik' beweisen (WB7, 454f.). Der 'Schmuck' ist dem Prinzip inkonsequent, das als das „Fundamentalprinzip aller Kulturentwicklung" dargestellt wird, „das Entwickeln des Gegebenen" (ebd.). Als solches werden die Form und der Zweck des Objektes bezeichnet, die wie Keime in ihm liegen und vom Künstler zum Licht gebracht werden müssen: Darin, dass die Form das Ziel nicht erschwert, besteht die wahre Kunst (ebd.). Dagegen erscheinen die modernen Ornamente oft wie rätselhafte Idiogramme, die den meisten unverständlich bleiben. So schreibt Morgenstern 1907 über die Buchverzierungen des Zeichners Emil Rudolf Weiß keck:

> Ein Zierstück bin ich von Herrn Weiß (E.R.)
> Er weiß, was ich hier soll. Sonst niemand mehr
> (WB2, 463).

Die Anfangsbuchstaben des Buchkünstlers stilisieren ihn als Gott. Als solcher erscheint der, wer einzig die Schlüssel zur Enträtselung der eigenen Schöpfung besitzt.

[415] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 725.

Den Traum, sich als Gott der eigenen Schöpfung proklamieren zu können, erlebte Morgenstern in den ersten Jahren seiner Poetik: Es war die Utopie eines titanischen Künstlers, eines Sprachdemiurgen, der außerhalb seiner Herrschaft keine andere Macht kannte und aus seiner Dichtung einen Kosmos gebar. Der moderne Schmuck-Gott trägt dagegen keine Früchte. Die 'jugendstilisierte' Realität ist eine papierne Realität, wo der Schriftsteller zum (höchst ornamentalen) Schnörkel wird. Nietzsche vergleicht den modernen Menschen mit einer Enzyklopädie, die in sich viel trägt und doch keine innere Kohäsion hat (KSA, 1, III, 270). Morgenstern treibt die Metapher bis zu den letzten Folgen. Ist der Philister ein Buch, so ist seine Seele eine Seite und sein Autor ein Buchstabe. Die sonst unwahrscheinliche Kontorsionslust des Marquis und seine bizarre Lesegewohnheit enträtselt die Tatsache, dass er nichts als ein Schnörkel ist.



Die Stilisierte Silhouette des Marquis erinnert an ein „z".

Der kursive Buchstabe setzt sich in der Orthographie Morgensterns ab 1902 durch[416] und erlebt ab 1907 eine humoristische Karriere. Sie kehrt drei Jahre nach der Veröffentlichung der satanischen Geschichte im Galgenlied *Der Mond* wieder, um die Entstehung des Sterns aus dem kursiven „s" zu erklären (WB3, 77).

Sich herunterschlucken zu lassen: Eine neue Lesegewohnheit.

Des Esseintes verbringt viel Zeit in seiner Bibliothek, für die er weder Mühe noch Geld spart. Seine Vorliebe für ungewöhnliche Formate und Papiere hat ihn eine 'beträchtliche Summe gekostet', denn, so schreibt Huysmans, seine Lieblingsautoren dürften nicht 'wie in anderen Bibliotheken auf gewöhnlichem Papier' gedruckt werden (2016, 169).

Diese äußerst unpraktischen Folianten scheinen De Palacio wegen ihrer Unlesbarkeit eigenartig. Seiner These nach ist die Bibliothek von Des Esseintes in ideeller Weise im Glossar enthalten, das Huysmans zunächst als erstes Buch der Sammlung und dann als letzte Referenz des bibliographischen Kapitels des Romans

[416] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 307.

erwähnt.[417] In Hinsicht auf diese emblematische Bedeutung ist es für die Pragmatik der Narration relevant, dass das Glossar als ein rein dekoratives Objekt dargestellt wird. Huysmans lässt dadurch die Lektüre durch das Rangieren in der dekadenten Bibliothek ersetzen: „à la lecture, opération intérieure d'appropriation du sens d'un texte par les yeux, Des Esseintes substitue le rangement, opération extérieure de manipulation, d'appropriation de la matérialité du livre [...] par les mains", behauptet De Palacio.[418]

In einer ähnlichen Weise problematisiert auch die Huysmans-Parodie den Akt des Lesens durch die (weitaus bescheidenere) Bibliothek von v. Essenz, wo sich die 'Materialität' des Buchs der körperlichen Inkonsistenz des Lesers entgegensetzt. Die Silhouette des Marquis erinnert an die „Litfaßsäule" eines Gedichts von *Phanta*, wo der Philister durch das Paradoxon einer durchsichtigen Säule dargestellt wird, die, 'von oben bis unten etikettiert' (WB1, 48), den Bürger als die 'Quintessenz der reinen Scheinhaftigkeit', als Folge der Identitätsleere der Moderne, erscheinen lässt.[419] Auch von Essenz hat buchstäblich keine Tiefe: Er wird durch den Folianten gebohrt, als würde er aus Rauch bestehen. Diese Inkonsistenz ist in dem Maß problematisch, weil Morgenstern das aktive Engagement des Lesers als die Voraussetzung der angemessenen Beziehung zum Gebotenen voraussetzt, das fruchtbare Impulse für die Entfaltung der Persönlichkeit geben soll. Was wäre es aber, wenn der Leser überhaupt keine Innerlichkeit hätte, die er durch das Buch erziehen könnte?

Des Esseintes liest, so De Palacio, kein Buch. Vielmehr beschränkt er sich, Bücher zu ertasten, als sei er durch seine pretiösen Folianten erblindet worden.[420] Dem Herzog gelingt keine Distanz zur Bibliothek mehr. Er ist sozusagen 'in einem Buch'.[421] Davon zeigt die Einrichtung des Hauses am besten. „Letztlich beschloß er, seine Wände wie Bücher einschlagen zu lassen: mit grob-, aber flachgenarbtem Saffian und Kapleder, das mit mächtigen Stahlplatten unter einer gewaltigen Presse dünn und glatt gemacht worden war", schreibt Huysmans (2016, 25).

Die Identifikation zwischen Leser und Buch verwirklicht die seltsame Lektüregewohnheit des satanischen Marquis buchstäblich. Das Buch, das

[417] Jean De Palacio: À rebours, *ou les leçons du rangement d'une bibliothèque*. In : Besnier, Patrik (u.a.): *Joris-Karl Huysmans* À rebours. Paris 1990, S. 339.
[418] De Palacio: À rebours, *ou les leçons du rangement d'une bibliothèque*, S. 112.
[419] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 251.
[420] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 123.
[421] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 123.

einverleibt wird, schluckt seinerseits den Leser hinunter, so dass von Essenz von dem Folianten nicht mehr unterschieden werden kann.

Morgenstern enträtselt die Szene durch eine Anmerkung, in der er für eine adäquate Hermeneutik eine kritische Entfernung von dem Text fordert. Wenn auch der Schriftsteller sich einen unmittelbaren Kontakt mit dem Leser wünscht, so soll die literarische Kommunikation aus der Ferne erfolgen. Nur diese hilft der Perspektivierung des Gebotenen in Hinsicht auf die ursprüngliche 'Grundsituation' und der Demaskierung der mehr oder weniger durchsichtigen Intentionen des Parodisten (s. Die Parodie lesen: die Ironie.). Keine Vorsicht übt dagegen von Essenz vor dem Folianten, der ihn herunterschluckt.

Voyeurismus.

Ohne die geringste Mühe gelingt von Essenz, 'seine Augen nach innen zu kehren, so daß ihr bloßer Sehnerv - ihr Hals, wie man ihn nennen könnte - außen blutrot zum Vorschein kam' (WB4, 58). Dieses Kontorsionstalent verwirklicht eine Phantasie, die Morgenstern 1898 als sein 'ältester Gedanke' beschreibt, und zwar, dass man „die Sehkraft der Augen ins Unendliche gedacht - seinen eigenen Rücken müßte sehen können" (WB5, 231).

Die Träumerei kehrt in der humoristischen Lyrik oft wieder, wo Cureau über den Topos des 'runden Blicks' schreibt.[422] Er erkennt dieses Thema zunächst in einem unbetitelten, unveröffentlichten Gedicht des Prologs zum Erstlingswerk *In Phanta's Schloss*:

> Der Blick, der die Unendlichkeit
> durchmißt, er endet in sich selbst…
> er kehrt zurück in runder Bahn…
> er schließt den Ring, er küßt sich selbst
> (WB1, 110).

Der Text thematisiert das Problem der Disziplinierung der Phantasie. Falls sie nicht beherrscht wird, verursacht sie eine Dissipation der Identität. Um diese Gefahr zu vermeiden, konzentriert sich das lyrische Ich auf die Selbstvertiefung: Alle seine Kräfte streben nach einer Selbstentfaltung, die durch den runden Blick versinnbildlicht wird. Das Auge des Dichters bohrt sich selbst durch, sein Blick kehrt zu sich selbst zurück.

[422] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 257.

Die Idee prägt um 1903, also zur Entstehungszeit der Huysmans-Parodie, ein Epigramm der *Fiesolaner Ritornelle*:

> „Ich möchte durch dein Fernglas schaun, Papa -„
> „Da nimm. Du wirst zuletzt nur selbst dich sehn, -
> wenn es ein Fernglas ist…“ „Mich selbst?“ „Ja, ja“
> (WB2, 411).

Die Selbstkontemplation nimmt das lyrische Ich nochmals ganz in Anspruch, das sich nun durch eine Prothese zur Fokussierung seiner Identität helfen lässt. Das Fernglas Morgensterns ist eine Linse, die das Auge des Kindes durch den runden Raum treibt: bis zum Punkt, wo man - um Palmström zu paraphrasieren - den 'eigenen Hinterkopf' erblickt (WB3, 847). Diese Vision erlebt Morgenstern in zwei Notizen, die von einem suggestiven Erlebnis seiner Spekulation berichten. Auf einem Liegesessel gelegen, bekommt er um 1907 einen leisen Raumschwindel vor dem nächtlichen Himmel und phantasiert, von der Erde 'wie ein Infusorium auf ihrem Rücken rund durch den Raum' getragen werden zu können (WB5, 48).

So wie das Fernglas, so wird der Topos des runden Blicks in der Huysmans-Parodie mit einer wiederspiegelnden Glasscheibe assoziiert. Durch den Voyeurismus des Marquis versucht Morgenstern, ein sonst nur spekulatives Experiment zu verwirklichen, das er 1895 so beschreibt: „Es kann das Auge nicht sich selber sehen. [...] Ich sehe, wir können alle nur bis zu einem gewissen Punkte denken, Gefangene sind wir im Käfig unseres Kopfes, das Neue ist nur Neu-Kombiniertes, ein neues Bild, kein neues Ziel“ (ibid., 285). Die Sehkraft des Auges symbolisiert die Beschränktheit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit. Dem Auge ähnlich, das sich selbst nicht sieht, ergreift der Mensch die Realität nie. Ihm muss das Wesentliche unzugänglich bleiben, weil er außerhalb sich selbst nicht fliehen darf. Er ist in einem Spiegel. „Dieses Nichtherauskönnen aus sich! Dieses in eine Stellung, einen Gesichtswinkel zu allem gebannt sein“, klagt Morgenstern 1895 (ibid., 284).

Der Foliant.

In der Huysmans-Parodie verwebt Morgenstern eng Körper und Text. Die inkonsistente Gestalt des Dekadenten ist ein Schrifttyp, der Foliant erweist sich als ein Spiegel, in dem sich die narzisstische Subjektivität buchstäblich vertiefen wird.

Diese Phantasie des Textes als ein Körper konturiere ich anhand der literaturkritischen Semiotik von Barthes, dessen *Die Lust am Text* sich um eine ähnliche Metaphorik dreht.

Die Lust am Text beschreibt das Streben des Schriftstellers nach dem Leser. Es handelt sich um ein blindes Vorwärtssuchen, denn der Autor braucht in der Tatsache keine Individualität (er weiß nicht, wo der Leser ist): Vielmehr zielt er unbewusst auf die Eröffnung eines Raums ab, die die Beziehung mit dem Anderen ermöglichen wird.[423] Dort findet die Begierde des Schriftstellers statt. Von ihr beweist die Poetik des Marquis de Sade, der durchsichtig in dem Adelstitel des parodistischen Marquis Morgensterns zu erkennen ist. Die Lust am Text erreicht Sade durch die Dissonanz von zwei 'Rändern' der Sprache: Die vorsichtige Nachahmung der kanonischen Literatursprache lässt eine tiefere Dimension der Narration durchblicken - ein leerer Raum, wo die erotische Phantasie stattfindet.[424] So bemerkt Barthes:

> Ces deux bords, le compromis qu'ils mettent en scène, sont nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient. Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement romanesque, que le libertine goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit.[425]

Diese Gier variiert quasi buchstäblich das Ende der Huysmans-Parodie. In einer sadomasochistischen Bandage gefesselt, hängt von Essenz am Dach seines Hauses und träumt von ausschweifenden Maschinen, deren Umarmungen ihn zermalmen würden. Er schwitzt vor Begierde und wird durch einen Schwindel besiegt, der ihn durch den Schornstein fallen lässt.

Die Enthüllung der Lektürepraxis des parodistischen Marquis als ein erotisches Ritual problematisiert die Lage der Leser der Parodie. Er betrachtet neugierig die Ausschweifungen von v. Essenz und wird dadurch - Voyeur.

Der Literaturkritiker schreibt eine Literatur *auf dem zweiten Grad*, der als der Inhalt seines Diskurses gilt. Will er an diesem letzten noch eine Lust empfinden, so muss er Voyeur werden. Mit anderen Worten: Er versteht seinen Kommentar nicht als Schlüssel zur Entschleierung des Gebotenen, sondern als einen weiteren Schleier, durch den unbeabsichtigt die Lust des rezensierten Autors zu beobachten sei.[426] Pervers ist in diesem Sinn auch die Huysmans-Parodie. Durch das Spiel der Spiegelungen, das der Marquis von Essenz als die Quelle seines 'Genusses' nennt, nähert sich der Parodist der Vorlage, um ihr ihre Lust zu rauben.

---

[423] Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris 1973, S. 6.
[424] Barthes: *Le plaisir du texte*, S. 6.
[425] Barthes: *Le plaisir du texte*, S. 7.
[426] Barthes: *Le plaisir du texte*, S. 14.

Spiegel, Spiegelungen.

Seinen Folianten liest der Marquis, indem er ihn 'weit in sich' hineintreibt (WB4, 58). Die Augen kehren nach innen, und der Sehnerv kommt 'außen blutrot zum Vorschein'.

Diese Lesegewohnheit treibt zu den radikalsten Konsequenzen den Wunsch der ernsten Spekulation Morgensterns, durch eine Erschöpfung der Phantasie zu einer Ausdehnung der menschlichen Erkenntnissinne gelangen zu können: Bald versucht er die 'wunderliche Empfindung', 'senkrecht in die Erde zu unsren Füße hineindenken' zu können (WB5, 70), bald enthüllt er die spekulativen Gründe des humoristischen Topos des runden Blickes als der Wunsch nach der Überwindung der Grenzen des logischen Denkens (ibid., 231).

Das Mittel zur spekulativen Ausdehnung der Phantasie ist nun ein Spiegel, dessen Semantik ich anhand der Studie von Eco konturiere, *Über Spiegel und andere Phänomene*. Ihre grundliegende Frage heißt, ob die Spiegel eine Semiotik besäßen und zwar ob die wiedergespiegelten Bilder als Zeichen zu verstehen seien.[427] Das Thema hat ein philologisches Interesse, denn schon Lancan betont die Zentralität des Spiegels für die Entfaltung des semiotischen Bewusstseins beim Kind: wobei Eco als „semiotisch" den Prozess versteht, im Laufe dessen die Widerspiegelung als symbolisches Bild des Eigenen in ein breites symbolisches System integriert wird.[428]

Den Spiegel erklärt Eco als eine *erweiternde* Prothese und zwar als ein Mittel zur Erweiterung der Fähigkeit eines Organs, denn er hilft dem Auge beim Ergreifen des Gesehenen.[429] Diese Spiegel-Prothese ist ein Kanal - ein Mittel, das den Sender und den Empfänger eines Kommunikationssystems verbindet.[430]

Wie sieht die Semiotik unter dem Zeichen der Spiegel aus?

Die Semiotik lässt die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem von der Abwesenheit dieses letzten abhängig werden. Im Gegensatz dazu, setzt der Spiegel voraus, der Referent muss anwesend sein - ohne Objekt, keine Wiederspiegelung.[431]

---

[427] Umberto Eco: *Sugli specchi e altri saggi*. Mailand 1985, S. 9.
[428] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 10.
[429] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 18.
[430] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 19.
[431] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 23.

Dieses Kennzeichen spricht von der Berechtigung des Ausdrucks, die Spiegel würden die Wahrheit sagen. Wie könnte man durch einen Reflex lügen?.

Auch für Morgenstern 'lügen die Spiegel' nie (WB3, 177). Vielmehr lassen sie an der erkenntnistheoretischen Gültigkeit der Realität zweifeln. Manchmal taucht sogar durch die Spiegelscheibe das treue Bild der Welt ein.[432]

Der Spiegel lügt nicht, denn er ist stumm. Er beantwortet die Frage nicht, die Morgenstern ihm stellt, sondern spiegelt sie wieder. So schreibt er 1896: „Einer der seltsamsten Zustände ist das dunkle und unvollkommene Bewußtsein, das wir von der Form und Ausdruck unseres eigenen Gesichtes haben" (WB5, 255). Morgenstern erkennt sich nicht. Ein Gefühl des 'Unheimlichen' erweckt das Selbstbild, das sonst während des Tages verborgen bleibt (ibid., 265). Der Mann, der ihn aus dem 'Spiegelgrund' betrachtet, ist in einem undatierten Gedicht der Zwillingsbruder Tod, der wie ein Schatten sein Leben begleitet (WB1, 418). Aber die Frage, wie er wirklich aussieht, bleibt unbeantwortet.

Die Dämonie des Spiegels bezieht sich auf eine oft missverstandene Phänomenologie.

Die Spiegel-Galerie erfindet von Essenz, um seine 'verdrehte Stellung' zu genießen (WB4, 59). *Verdreht* ist nicht nur seine Stellung - er hängt mit dem Kopf nach unten - sondern auch die Stellung der rechten und linken Seite des wiedergespiegelten Marquis als Ergebnis des Spiegelungseffektes. Dieser ist aber eine Täuschung: Die Annahme, das Spiegelbild würde ein verdrehtes Bild der Objekte bieten, erklärt Eco durch die Tendenz des beobachtenden Subjektes, sich mit der eigenen Wiederspiegelung zu identifizieren.[433] Der Beobachter denkt aus der Perspektive des Spiegels.

Diese Augenwischerei gestaltet Morgenstern durch die Lehre eines 'großen Scholastikers', die den Umgang mit Spiegeln prägt. Vertieft man sich in den Folianten, so lässt er sich als ein Spiegel betrachten – als der erste Spiegel, mit dem sich von Essenz beschäftigt. Nicht umsonst betont Morgenstern das Wort „Spiegelung" in der verworrenen pseudo-philosophischen Terminologie des Buches.

[432] Spitzer: *Die groteske Gestaltung und Sprachkunst Christian Morgensterns*, S. 69.
[433] Eco, U.: 1985, S. 18

Durch den Folianten begreift von Essenz „die Seele als etwas durchaus Räumliches, und das im geraden Gegensatz zum Körper, als welcher er zum eigentlich Unräumlichen oder vielmehr genauer zur bloßen Spiegelung des Räumlichen oder Absoluten im Unräumlichen oder Non-Ens hinabsank“ (ibid., 58).

Die Scholastik stellt eine Spiegeltäuschung minutiös dar. „Räumliche“ und „Unräumliche“ sind eben die Kategorien, durch die man über den Spiegel reflektieren darf. Es ist der Spiegel, der einer Wiederspiegelung manchmal die Konsistenz von etwas „Räumlichem“ verleiht. Der Mensch, der aus dem Spiegel blickt, erscheint uns manchmal realer als wir selbst. So zweifeln wir vor dem Spiegel an unserer Existenz. Wie wäre es denn, wenn wir die bloße Spiegelung einer Wiederspiegelung wären? Wenn wir in Wirklichkeit das *Objekt* der Wiederspiegelung und nicht ihr *Subjekt* wären?

Diese Frage thematisiert der Foliant. Ersetzt man die Wörter „Seele“ und „Körper“ durch „Wiederspiegelung“ und „Referent der Wiederspiegelung“, lässt sich die Scholastik so paraphrasieren. Von Essenz lernt, die *Wiederspiegelung als etwas Räumliches zu begreifen, und das im Gegensatz zu dem Menschen, der sich wiederspiegelt, der sich hierdurch als bloße Spiegelung der Wiederspiegelung versteht.* Diese letzte Möglichkeit nennt Morgenstern „Non-Ens“ - ein Konzept, das als „Non-Sense“ zu enträtseln ist. Wie sonst könnte die Idee bezeichnet werden, man sei der Reflex eines Reflexes?

Der Voyeurismus des satanischen Marquis spielt auf die Schwärmerei des Herzoges Des Esseintes für künstliche Raffinements an. Erregen ihn die zwei Lokomotiven *Crampton* und *Engerth* (Huysmans 2016, 34), so schwärmt die parodistische Gestalt Morgensterns für eine Baggermaschine und eine Schrapsel. Neu ist nun, dass er die Objekte seiner Begierde aus der Distanz „mit einem Fernglas“ beäugt. Dieses problematisiert die Forderung von Des Esseintes, der moderne Künstler soll die eintönige Natur durch das künstliche Raffinement überwinden.

> Ihm zufolge hat die Natur ihre Zeit gehabt. Durch die abstoßende Einförmigkeit ihrer Landschaften und Himmel hat sie die Aufmerksamkeit und Geduld der Menschen mit verfeinertem Geschmack endgültig erschöpft. Wie ist sie im Grunde doch platt, diese Spezialistin, die sich auf ein einziges Gebiet beschränkt, was ist sie doch für eine kleinliche Krämerin (ibid., 33).

Im Gegensatz dazu, betrachtet Morgenstern die Natur als Quelle des Symbolischen. So vermerkt er sich 1910: „Wie wundersam ist es, das Auge von einem schönen Buch, in das man versunken war, zu einer schönen Landschaft zu

erheben. Der kurze Übergang aus chiffrierter Geisteswelt in symbolische, dieser jungfräuliche Augenblick unberührten Staunens, ist einzig“ (WB5, 279). Als *symbolisch* verstehe ich einen *semiotischen* Prozess, bei dem sich des Subjektes in das symbolische System der Sprache integriert, die ihm dank ihrer Tendenz zur Abstraktion ermöglicht, über die Welt zu sprechen.[434] Diese Möglichkeit negiert der Spiegel, der sich nicht mit Symbolen, sondern mit ‘absoluten Ikonen’ beschäftigt, und zwar mit Bildern, die alle Kennzeichen des repräsentierten Objektes haben.[435] Der Foliant trägt kein Zeichen. Seine leere Seite verblendet den Marquis. Es folgen seltsame Halluzinationen.

Eine halluzinierte Sprache. Einige Überlegungen.

Die Spiegel produzieren kein semiotisches Zeichen, weil sie mit einem Inhalt nicht korreliert werden können. Der Inhalt setzt voraus, von einem Referenten abstrahieren zu können, während die Spiegel von der Anwesenheit des Referenten abhängen, wollen sie eine Botschaft vermitteln.[436] Das Spiegelbild deutet auf einen Inhalt nur durch eine direkte Beziehung zum Referenten hin: Um meine Wiederspiegelung zu genießen, muss ich dementsprechend vor dem Spiegel stehen. „Der Spiegel, leer ohne mich“, notiert sich Morgenstern 1897 (ibid., 287).

Das Spiegelspiel der Huysmans-Parodie weist auf die Krise der modernen Literatur hin. Indem sich der Symbolismus aus der Mimesis entfernt, verliert seine Sprache jene Referenzfähigkeit. Die Welt ersetzt der Text.

Die Spiegelgalerie der satanischen Geschichte lässt überdies die Frage stellen, ob die Parodie vielleicht mit dem Spiegel auf metaphorische Weise verwandt sei. Vor allem die Behauptung von Golopenția-Eretescu ist in dieser Hinsicht von Interesse. Sie kritisiert die These von Genette, das parodistische Verfahren würde eine Transformation der Vorlage verursachen und schlägt dagegen vor, die Parodie als eine ‘Deformation’ des Originals zu betrachten. Dieses letzte sei im parodistischen Pendant noch zu erkennen - was die Idee einer Transformation auszuschließen scheint.[437]

Die Bemerkung passt zur textuellen Strategie der Huysmans-Parodie, die anhand der „Übersetzung“ eine deformierende Version der Vorlage produziert. Unter der

[434] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 10.
[435] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 18.
[436] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 25.
[437] Golopenția-Eretescu: *La parodie et la feinte*, S. 51.

Morgenstern'schen Wiederschreibung ist der parodierte Roman noch zu spüren. Sogar die schlechteste Übersetzung darf, so Morgenstern, das Bild seines Original nicht ganz verzetteln (ibid., 123).

Lässt sich die Parodie mit einem deformierenden Spiegel in metaphorischer Weise verbinden? Zwar produzieren nach Eco die Spiegel keine Semiotik, sie erwecken aber manchmal durch deformierende Effekte den Eindruck von semiotischen Verfahren.[438] Indem die deformierenden Spiegel die vertraute Pragmatik aufheben, lassen sie an der Wahrhaftigkeit des Mediums zweifeln: Der Spiegel lügt, denn er bietet uns ein verzerrtes Spiegelbild. Seine Interpretation setzt die Anwendung von Projizierungsregeln voraus, die das Gebotene auf ein verallgemeinerndes System zurückführen.[439]

Einen *Effekt der Literatur* erweckt der Spiegel des parodistischen Marquis. Unter dem Zeichen der Parodie entblößt sich die Literatur als ein teuflischer Schein.

[438] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 25.
[439] Eco: *Sugli specchi e altri saggi*, S. 26.

Christian Morgenstern.
Aus Lametta vom Christbaum der siebenten Erleuchtung.

Ich wünsche daß ihr jene pfade trätet,
Auf denen unsre antilopen-süchte
Den myrrenduft berauschenderer früchte
Genossen als die um die ihr glücklich bätet -

Daß weid und pappel ihres matten silbers
Entwohnten zierrat euch zu knieen schütte
Indes zum tempelhof des weltvergilbers
Die knaben wallen wein in büchner bütte.

Dann würden eure wunden durch die gitter
Der allzustrengen schergen röter bluten
Und eure seelen auf dem hochgeschuhten
Kothurn des engels nahn dem kranz der ritter.

Christian Morgenstern, *Aus Lametta vom Christbaum der siebenten Erleuchtung (Von einem Adepten)* in: *Humoristische Lyrik* in: (WB3, 389).

Anemone Morgensternianum.

1906 notiert sich Morgenstern die Überschrift *Aus den Blättern für die Kunst* im Entwurf zur Parodiesammlung *Der grüne Leuchter* (WB4, 611). 1928 wird die Parodie unter dem Titel *Aus Lametta von Christbaum der drittletzten Erleuchtung* in der postumen Anthologie *Schallmühle* veröffentlicht (1928, 63). Als *Aus Lametta von Christbaum der siebten Erleuchtung* ist der Text heute in der Stuttgarter Ausgabe zu lesen (WB3, 389).

Es geht mit den Jahren die paratexuelle Anspielung auf die *Blätter* verloren, die jedoch oft als bedeutend für die 'Verhüllung' des Parodierten betrachtet wird, der Dichter-Prophet Stefan George (ibid., 857). In diesem Sinn interpretiert 1964 Rotermund das Gedicht. Er behauptet, Morgenstern ahme das George'sche Versmaß und Wortschatz nach, um seine ästhetisierende Geste satirisch zu parodieren.[440] Von dieser Intention zeuge offensichtlich der Name „Lametta", der auf den unechten Glanz der Stilmittel hindeute.[441] Der Syntax der Parodie sei degegen der Poetik Georges nicht gemäß: Die hypotaktische Konstruktion von Lametta finde keine Entsprechung in der Vorlage und hänge vor der Gewohnheit der ersten Dichtung Morgensterns ab.[442]

Problematisch ist jedoch, dass keine präzise Beziehung zu George dokumentiert werden kann, denn sogar auf die exklusiven *Blätter* stößt Morgenstern aus purem Zufall. Nur die Lektüre des ersten Bandes 1892 wird im Briefwechsel dokumentiert, als er 1897 dem Freund Hirschfeld über seine Begeisterung für Hofmannsthals *Tod des Tizians* und *Zentaur mit verwundeter Frau* berichtet (WB7, 362).

Zwar gibt Morgenstern im Briefentwurf an Jacobson zu, er könnte durch George irgendwie beeinflusst worden sein, denn er habe dieselbe literarische Stimmung geatmet; die Abwesenheit von textuellen Bezügen an einer einzigen Vorlage der Parodie soll aber zu einer Infragestellung der Textstruktur von *Lametta* führen. Morgenstern lässt das Gedicht in metaphorischer Weise in ein intertextuelles Geflüster verschwimmen. Es beruft sich auf keine Vorlage, sondern auf ein Kompetenzmuster, das sich auf den Stil des Kreises um die *Blätter für die Kunst* bezieht.

---

[440] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 124.
[441] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 124.
[442] Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, S. 124.

Bedeutend für die Gestaltung der dichterischen Autorenschaft ist dagegen Nietzsche, mit dem sich Morgenstern in den Entstehungsjahren der Parodie intensiv auseinandersetzt. Fruchtbare Anregungen zur Interpretation der prophetischen Botschaft von Lametta sind in *Zarathustra*, im *Antichrist* und in *Jenseits vom Gut und Böse* wiederzufinden. In diesem Kontext rezipiert die Parodie vor allem die Nietzsche'sche Ironisierung der göttlichen Auskunft der poetischen Inspiration: Darüber lügen die Dichter. (Sie treten aber auf 'hochgeschuhten Schuhen' auf eine enge Bühne. Entweder sind sie mit ihrer Kunst vorsichtig, oder laufen sie Gefahr, sich den zierlichen Fuß zu verrenken).

Eine prophetische Autorenschaft zweiter Hand.

Cureau betont die Ambivalenz, die die Rezeption der Nietzsche'sche Infragestellung des Monotheismus in der Jugendpoetik Morgensterns verursacht. Trotz des satirischen Stachels seiner Polemik gegen das Christentum leidet er noch unter der Gott-Idee.[443]Diese Doppeldeutigkeit erklärt am besten die Forderung zum künstlerischen Polytheismus, den Morgenstern als einen Rettungsversuch der Religion versteht. Auf sie beruft sich ein einheitliches Volksleben, das der Künstler mittels der Wiederdichtung der antiken Mythen der germanischen Phantasie wiederzubeleben versuchen soll (s. Die Parodie zwischen Werten und Worten.). Nicht das religiöse Gefühl, sondern seine philiströse Domestizierung ist das, was Morgenstern durch seinen Humor verspottet.[444]

Der polytheistische Impuls der Jugendjahre 1895-1898 ist in der symbolischen Gestaltung von Lametta noch zu spüren, die Morgenstern anhand der Sonne-Metaphorik des *Zarathustra* gestaltet. Wobei diese früher so sakrale Figuration nun der Ironisierung zum Opfer fällt. Die Sonne, die in der Parodie scheint, verwüstet mit ihren Strahlen eine schon papierne Realität.

Die Entstehungszeit des Textes fällt mit der skeptischen Periode der Dichtung Morgensterns zusammen, und zwar mit den Jahren von 1899 bis 1905.[445] Der Nietzsche'sche Antiklerikalismus nimmt nun eine herbe Wendung. Die Kirchen erscheinen nur als leere, entweihte Tempel, wo das bittere Lachen des Humoristen lauter als je wiederhallen kann.

---

[443] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 246.
[444] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 61.
[445] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 485.

1905 spielt Morgenstern auf die humorale Theorie des Mittelalters hin und stellt den Humoristen als einen „Mensch(en) in Spiritus“: wobei das lateinische „*Spiritus*“ kein unsterblicher Geist mehr ist, sondern die (spirituöse) Flüssigkeit des humoristischen Temperaments.

> ES STEHT der Mensch in Spiritus,
> in einem guten Bade,
> wogegen der Christanthropus
> sich wünscht in Limonade
> (WB3, 181).

Das Christentum ist ein Getränk, das einen bitteren Nachgeschmack hinter sich lässt und eine anthropologische Wende verursacht. Der Christanthropus gehört zu den Metamorphosen, die den Gläubigen von seinen Mitmenschen unterscheidet. Schon 1895 stellt Morgenstern das Christentum als eine körperliche Deformation dar, die an die Malerei von Bosch erinnert: „Ich sah den Menschen unserer Zeit, er hatte einen großen Platt- und Lahmfuß, der hieß er (christlichen) Kultus. Ich sehe ihn durch die Zeit hinken“, schreibt er (WB5, 392). Das seltsame Geschöpf sollte in eine nie geschriebene Großstadtsatire eintreten. Ein Kontext, der die kulturkritische Bedeutung der Polemik Morgensterns beweist, der durch das langsame ‘Hinken’ des Christen auf die Verlangsamung der Kulturentfaltung wegen der monotheistischen Religion hindeutet, die der jungen Generation keinen fruchtbaren Impuls mehr bietet.

Als Morgenstern 1907 nach der sprachlichen und mystischen Krise des Birkenwerder Sanatoriums wieder mit der Nietzsche'schen Philosophie ringt, bemerkt er, der „Übermenschen“ sei zwar ein „historisches Unrealisierbares“, das aber einen Willen nach einer Neuschöpfung ausdrücke: „Er ist Antichristentum in dem Sinne, als Nietzsche fühlte: Das, was heute nach und in zwanzig Jahrhunderten Christentum geworden ist und öffentlich heißt, hilft uns zu nichts Neuem mehr’“, liest man in den *Fastenreden* (WB6, 340). Das oppositive Präfix „Anti“ wird einer positiven Funktion zugeschrieben, indem die zerstörerische Kraft des Nietzsche'schen Denkens in die vorwärtsstrebende Kulturentfaltung integriert wird.

Diese Dynamik prägt auch die symbolische Behandlung der Kirche: Als Emblem der endgültigen Dämmerung des religiösen Volksgefühls wird sie 1905 zum Pantheon der politischen Überlegungen Morgensterns (s. Morgenstern und Nietzsche. Eine Erziehung.).

Er erweist sich in diesem Sinn als ein Schüler der Renaissance, die ihn dank ihres stilistischen Synkretismus fasziniert. 1902 preist er den Dom von Pisa, weil dieser auf griechischen Säulen steht. Ironisch scheint ihm der Kontrast zwischen die „stolzen gleichmütigen Schultern" der griechischen Stämme und der „Religion der Entsagung" (ibid., 228). Dieselbe Dissonanz zwischen heidnischer und christlicher Symbolik prägt auch die Gestalt von Lametta.

Eine Nietzsche-Sonne.

Für Morgenstern ist Nietzsche ein 'moderner Atlas', „der die Welt über die Brücke von Mensch zu Übermensch tragen wollte" (WB5, 286). Der Preis der einsamen Heldentat ist wohl die Raserei: Dank seinem Heldentum vergleicht aber Morgenstern den Philosophen mit Prometheus. Dem Titanen ähnlich, bringt er den Menschen das unstillbare Feuer der Leidenschaft nach Erkenntnis. Ihr Funkel trägt Nietzsche metaphorischer Weise in sich, als sei er ein hohler von einem göttlichen Blitz zermarterter Baumstamm. So lautet das 1899 verfasste Gedicht:

> *An N.*
> Du aber sollst mir über allem stehen,
> was mir auf dieser Erde wert und teuer.
> Dir brennt des Herzens allerreinstes Feuer
> (WB2, 373).

Durch eine ähnliche Metapher stellt Morgenstern 1902 den wahren Künstler dar. Auch er entzündet in metaphorischer Weise die Flamme einer göttlichen Inspiration (WB2, 397). Die Zunge des Poeten ist feurig wie die des Propheten, den Nietzsche mit dem Gewitter vergleicht. Zarathustra liebe diejenigen, „welche wie schwere Tropfen sind, einzeln fallend aus der dunklen Wolke, [...]: sie verkündigen, dass der Blitz kommt, und gehn als Verkündiger zu Grunde" (KSA 1, VI, 12). Der 'Verkündiger' einer sakralen Botschaft ist für den jungen Morgenstern der titanische Künstler.

1895 behauptet er, er wolle zum 'Helden' werden, um die Welt zu 'bezwingen' (WB1, 545). Um dasselbe Jahr wünscht er sich in einem Brief an die Kindheitsfreundin Goettling, eines Tages als ein 'flammender Priester der Schönheit' gelten zu können (WB7, 219). Der Wunsch rezipiert die Bereitschaft zur Selbstopferung, die Nietzsche als Voraussetzung für die Wiedergeburt der Kultur nennt. Der wahre Schöpfer soll nach ethischer Heiligkeit und Züchtung streben. Die Persönlichkeit von Schopenhauer nach Nietzsche dafür emblematisch, dass der produktive Denker als „Heiliger" und „Genie" wiederauferstehen will (KSA, 1, III,

354). Dem Genie ist die eigene sittliche und schöpferische Begrenztheit bewusst und nährt sich daher von einem unstillbaren Drang nach der Selbstüberwindung: „der Genius sehnt sich tiefer nach Heiligkeit, weil er von seiner Warte aus weiter und heller geschaut hat als ein andrer Mensch, hinab in die Versöhnung von Erkennen und Sein, hinein in das Reich des Friedens und des verneinten Willens", schreibt Nietzsche (ebd.). Und die Forderung rezipiert Morgenstern: „Gebet um Wiedergeburt als 'Heiliger', als 'Genius'!", bemerkt er 1895 (WB5, 17).

Morgenstern versteht sich als Priester *und* Prometheus, weil beide Figurationen ein heroisches Verantwortlichkeitsgefühl ausdrücken, das er für die Kunst verlangt. Ein Werk, das dem Leben nicht dient, ist nichts als formvirtuose „Handwerkhaftigkeit" (WB6, 141). So erscheinen ihm manche seiner zeitgenössischen Kollegen als meisterhafte Sprach-Jongleurs, die für das Publikum ein buntes Spektakel inszenieren. So bemerkt Morgenstern in einer undatierten Notiz:

> Mancher Ästhetiker und Kunstrichter erinnert mich an jene Spaßmacher im Zirkus, welche beim Ausrollen eines Teppichs mit fabelhaften Geschwindigkeit und Behendigkeit hinstürzen und überall mit Hand anzulegen, die Initiative zu ergreifen, die Direktive zu geben scheinen, während sie in Wirklichkeit meist wenig mehr als ein Hindernis und ein Gegenstand komischen Ärgers für die eigentlich am Werke Befindlichen sind (WB5, 84).

Dem Varietédichter setzt er aber den „liebenden" Dichter entgegen. Im Konzept erkennt er seit seiner Jugendpoetik eine zentrale Bedeutung für seine Poetologie, die sich zunächst auf die Schiller'sche Betrachtung der Liebe beruft[446], um ihr ab 1895 die Wiedergeburt eines einheitlichen Volksleben anzuvertrauen. 1903 sieht Morgenstern in der „Liebe" die Quelle einer neuen Religion, 'um die sich die Gedanken der moderne Dichter wie Girlanden winden' sollten (WB5, 30).

Das religiöse Gefühl hat eine kulturkritische Relevanz. Nietzsche beschreibt die „Kultur" als einen „Überschuss von Liebe über die Selbstliebe hinaus" (KSA, 1, IV, 122). Durch sie entfernt sich der Mensch von dem Egoismus der modernen Epoche, die das Individuum anstatt des Volkes bevorzugt. Im Gegensatz dazu zitiert er in seinem Essay zu Nietzsche das Fragment, das von der 'hoffenden' Bedeutung der Liebe spricht. Sie ist dem Mittelmäßigen ein Zeichen der Absichten der Natur, die sich in der Erzeugung der Schöpfernatur erfüllen (KSA, 1, III, 383). Die Geburt des Genies ist einzig, was den 'allgemeinen Misswuchs' trösten darf (WB5, 187).

[446] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 151f.

Die „Liebe“ wird in metaphorischer Weise mit dem „Licht“ verbunden, als würde sich die Ästhetik Morgensterns durch das Motto von Herder inspirieren lassen: „Licht. Liebe. Leben“. In seiner ersten Poetik beeinflusst die Metaphorik der Sonne, so Eppelsheimer, das germanische Mythen-Pandämonium der Walpurgisnacht und der *Nordsee*-Zyklus Heines.[447] Durch die Nietzsche'sche Heiterkeit gipfeln dann diese Themen in einer „Heliotellurik“, wo die Sonne als eine kosmogonische Kraft verehrt wird. In einem Gedicht aus *Phanta* opfert beispielweise der gute Demiurg Luzifer sein Augenlicht für die Geburt der sternbeleuchteten Kosmos (WB1, 150). „Sonne. Sie glüht ewig. Sie leidet unsäglich. Wir leben von ihrem Leiden. Sie verzehrt sich in ihrer Liebe Tag und Nacht. Vom Tode lebt das Leben. Ein Opfertod macht die Welt erst möglich“, schreibt Morgenstern 1894 (WB5, 313). Den Ton mancher seiner Gedichte erklärt Furness durch die Faszination des Friedrichshagener Kreises, an dem Morgenstern sporadisch teilnahm: Schulers *Blutleuchte* und Däublers *Nordlicht* werden als Beispiele für die mystische Verwobenheit zwischen Blut und Sonne erwähnt.[448]

Morgenstern preist Nietzsche als eine Sonne: als das ‘höchste Sinnbild des Herrschers’, das ‘glühend, eigenwillig, achtlos’ als ‘das Glück von Legionen’ hinwandert (ibid., 66). Unter den Strahlen der Nietzsche-Sonne wird er 1893 getauft (ibid., 15), in den ‘ersten scheuen Flammen’ einer bleichen Morgensonne schließt sich 1895 das Essay zu *Nietzsche, der Erzieher* ab (WB6, 96) und in diesem Licht kämpft die Jugend, die ‘unter seinen Rädern' die absterbende Epoche treibt (WB5, 395)

In *Lametta vom Christbaum* erlebt die Heliotellurik eine parodistische Variation. Die Sonne versinnbildlicht nicht mehr die Heldenkraft des Schöpfers. Sie entblößt den falschen Glanz eines falschen Propheten.

Ein glänzendes Licht entflammt das Laub und die Wunden der Opfer und blendet die Adepten durch die ‘matten Blätter’ der Weide. Genügt dies nicht, den Leser zu verwirren, so wird die Ankunft eines Erlösers versprochen, dessen Namen durchsichtlich an den Sonnenglimmer hindeutet: der „Weltvergilber“. Morgenstern bietet dadurch seinen Adepten einen humoristischen Heiland, der durch die Sonnenstrahlen eines zu starken Lichts geplagt wird. Wer die Welt zu einem Ries veralteter Papier vergilbt, der ist ein Weltvergilber.

---

[447] Eppelsheimer: *Mimesis und Imitatio Christi*, S. 149.
[448] Furness: *Christian Morgenstern*, S. 186.

Das Neuwort beweist von der symbolischen Fruchtbarkeit des Präfixes „ver" für die Sprachphantasie Morgensterns, wo es, so Spitzer, auf eine Verwandlung hindeutet.[449] Das Vergilben allegorisiert in diesem Sinn eine Desertifikation des Lebens durch eine Kunst, die von keinem Realitätshauch verlebendigt wird. Der Weltvergilber ist der moderne Ästhet, der sich von der Realität in Inseln von unberührter Schönheit entfernt.[450]

Das Symbol dieses Exiles ist die „Gitter". Sie trennt die betenden Leser von dem sakralen Raum, wo der Erlöser erscheint, und ist als eine Metamorphose der Jugendstil-Linie zu betrachten. Damals zeichnete sie ferne Oasen der Einsamkeit, die den schwachen Ästheten vor dem Angriff der barbarischen Moderne schützten. Nun fordert die Linie das Märtyrertum. Das Gitter, wo die Wunden reichlich bluten, ist ein Rost.

Ein halluziniertes Märtyrertum.

Durch Lametta problematisiert Morgenstern die prophetische Raserei, so wie er diese in Beziehung auf Nietzsche dichterisch kodierte. Seine Umnachtung würdigt Morgenstern eine dionysische Metaphorik. Die Raserei variiert auf das antike Ritual, als das Zerfetzen Dionyssios zelebriert wurde. Der rasende Nietzsche zerfetzt die apollinische Illusion der Einzelidentität und mit ihr sich selbst (s. Eine 'fröhliche Wissenschaft' der Parodie?). Emblematisch für diese Metaphorik ist der 1907 verfasste *Trinkspruch für Nietzsche*:

> Kristallbad, Jungbrunn, Purgatorium du!
> Mit welchem Namen trinkt mein Geist dir zu?
> Antinonin jedweder Nona-Not!
> Heilkraut, gewachsen widern Tod vorm Tod
> (WB2, 439).

Nietzsche wird zum modernen Dionysos. Die Lektüre der *Griechischen Studien* von Walter Pater hat dafür eine zentrale Rolle. Die Beziehung zu diesem Werk erklärt die Ambivalent, durch die Nietzsche gleichzeitig als Fegefeuer und Wasserbrunnen stilisiert wird. Morgenstern könnte sich nun auf die Legende der Geburt von Dionysos beziehen, der aus dem Feuer und dem Wasser gebar: Nach dem Tod der

[449] Spitzer: *Die groteske Gestaltung und Sprachkunst Christian Morgensterns*, S. 71.
[450] Mit einer ähnlichen Metapher rezensiert Morgenstern *Wann wir altern* von Blumenstahl und *Die Romantischen* von Rostand: „Das Tal der Blumen stäubt empor / Rokokoblütenstaub. / Es schlägt die Nachtigall hervor / aus dem Theaterlaub" (WB2, 429).

Mutter Semele verbarg Zeus den Säuglingen in seinen Lenden und vertraute ihm der Nymphe Hye an, deren Name „Tau“ bedeutet (1904, 6).[451]

Dionysisch ist der Wille zur Auslotung des Scheins und zum karnevalistischen Spiel der Maske. Hat das Einzelne nur innerhalb der sprachlichen Konvention einen Sinn (WB2, 47), so stößt Morgenstern auf das Wohl Nietzsches mit keinem seiner biographischen und fiktiven Namen an und stützt sich vielmehr auf die Natursprache, wo die Identität im dauernden Werden die verschiedensten Metamorphosen erlebt. Den Dammbruch des apollinischen Scheins verwirklicht der Wahnsinn, den Morgenstern 1908 als den Anfang- und Endpunkt des philosophischen Denkens betrachtet (WB5, 296).

Selbst wenn diese Leidenschaft zur Raserei führt, so liebt sie die schöpferische Natur ‘unauslöslich’ als ihre Schicksalserfüllung (ibid., 210). Die Umnachtung ist denn für Morgenstern die Bejahung einer durch die Natur offenbarten Notwendigkeit, die Nietzsche „*amor-fati*“ nennt: die Weisheit, „das Notwendige an den Dingen als das Schöne zu sehen“ (KSA, 2, V, 201). Die Liebe zum eigenen Schicksal offenbart die tragische Anerkennung der blinden Gewalt des Urwesens, das den Menschen ‘zwischen Weinen und Lachen’ schaukeln lässt (WB1, 38).

Dieser Auffassung stellt Morgenstern das Christentum entgegen.

Ab 1899 verschärft sich seine polemische Auseinandersetzung mit der christlichen Religion, die ab 1893 von der Philosophie Nietzsches gefördert wird. Die Gedichte und die Aphorismen bestrafen vor allem die Heuchelei des ‘Molochs Kirche’ (WB2, 211), die entwertend als „Gotteskäfige, Gefühlsofen“ stilisiert wird (WB5, 187). Zwar lässt die Nietzsche'sche Faszination die tiefe Religiosität Morgensterns nicht absterben, wie es zu Recht Cureau betont,[452] das Christentum lehnt er aber überzeugt als eine Form des Historismus ab: Nur wenn die Luft, so ein Gedicht um 1899, von dem bürgerlichen ‘Gott’ frei wird, darf sich der Mensch frei entfalten (WB2, 279).

Diese Polemik drückt sich im *Lametta* durch das Ironisieren des Religiösen aus. Die Ironie erklärt die symbolische Flora des Gedichts, durch die Morgenstern die göttliche Raserei der christlichen Heiligen in Frage stellt. Die Weide, unter dem die

[451] Über die Studie zu Dionysos schreibt Morgenstern am 28. Januar 1906 an Kayßler: „wundervoll, sag ich Dir, wie da die Griechen vor einem erstehen“ (WB8, 133).
[452] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 246f.

Adepten sitzen sollen, pflanzt der Parodist aus der mittelalterlichen Inszenierung des prophetischen Wahns um.

Im 14. Kapitel der *Morgenröte* betont Nietzsche die sakrale Bedeutung des Wahns in der Antike, als er eine bahnbrechende Rolle in Beziehung zur Moralität spielte „Während es uns heute noch immer wieder nahe gelegt wird, dass dem Genie, anstatt eines Kornes Salz, ein Korn Wahnwurz beigegeben ist, lag allen früheren Menschen der Gedanke viel näher, dass überall, wo es Wahnsinn gieebt, es auch ein Korn Genie und Weisheit gäbe, - etwas 'Göttliches', wie man sich zuflüsterte", schreibt Nietzsche (KSA, 1, V, 23). Da aber nur dem Wahnsinnigen erlaubt wurde, die Moral umgestalten zu können, blieb denjenigen, die irgendeine Sitte brechen wollen, nichts anders übrig, als wahnsinnig zu werden (ebd.). Es verbreiteten sich daher 'Rezepte' der Raserei, die u.a. die Gewohnheit umfassen, sich auf einer 'bejahrten Weide' zu setzten und an nichts anders zu denken, das mit sich einer geistigen Verzückung nicht bringe (ebd.).

In diesem Sinn deutet die Weide der Morgenstern'schen Parodie nicht so sehr auf ein *locus poeticus*, sondern vielmehr auf ein *locus insanus* hin. Die prophetische Raserei von Lametta ergibt sich aus einer Praxis und nicht aus einer göttlichen Inspiration. Diese entblößt Nietzsche als ein Trick der Künstler. Wichtiger als die plötzlichen Eingebungen sei die mühsame Handwerkarbeit, das stilbewusste Polieren. „In Wahrheit producirt die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend, Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, aber seine Urtheilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen", behauptet er (KSA, 2, IV, 148). Diese Vermutung thematisiert die komplementäre Verwobenheit von „*Ars*" und „*Ingenium*", wobei die Zentralität des Genius durch die Anspielung auf die konstante Verfeinerung des Talents ergänzt wird.[453]

Einen ironischen Stachel birgt überdies die Präzisierung, die berauschenden Früchte der Prophetie von Lametta würden nach Myrre duften. Diese wurde, so die Bibel, von den drei Königen dem erstgeborenen Christos gebracht. Auf die Geburt des Erlösers deutet eben der Name des Propheten hin. Ein „Lametta" ist buchstäblich ein Christbaumschmuck, wie der veredelte Herkunftstitel „vom Christbaum" erklärt.

[453] Gabriela Wacker: *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*. Berlin 2013, S. 61.

Dieses ursprünglich heidnische Symbol wurde in der christlichen Semantik einer neuen Bedeutung zugeschrieben. Der Weihnachtsbaum zeugt, dass die Kulturentfaltung der Assimilation die Materialen nutzt - ein Prozedere, das Morgenstern in Hinsicht auf die Architektur der Renaissance als „ironisch" kennzeichnet (WB6, 228). Außerdem, thematisiert der Christbaum die polemische Auseinandersetzung gegen die christliche Verleumdung des Erotischen, über die Morgenstern 1906 in einem unbetitelten Gedicht aus der Nachlese zur *Melancholie* ironisiert:

> Tret ich zu einer Pilgerschar;
> der macht ein Schwarzrock soeben klar
> das Dogma der Unbefleckten Empfängnis
> (WB2, 63).

In seinem malerischen Portfolio skizziert Morgenstern diese schwarzweiße Kamee, deren Stachel in der chromatischen Entgegensetzung zwischen dem schwarzen Priestertalar und der Reinheit der Unbefleckten Empfängnis liegt. Durch die binäre Verwendung der Farben wird zuerst auf die Tatsache hingedeutet, das Dogma erlaubt keine Grauwerte: Man glaubt oder man glaubt nicht. Und da Morgenstern nicht glaubt, so setzte er dem Paradox einer sündenfreien Empfängnis die Natürlichkeit des Erzeugens entgegen: Der Priestertalar deutet nicht auf ein Mysterium hin, sondern verbirgt den Körper eines Menschen. Verleumdet, rächt sich dieser gegen die Christen, indem er den Gegensatz zwischen Gesagten und Gemeinten entblößt: 'Klar' wird Morgenstern, dass die christliche Religion keine Freude an der Geburt hat. (Warum würde sie sonst die Geburt mit düsteren Farben drapieren?).

Ironie und Parodie in Lametta vom Christbaum.

Die Prophetie von Lametta lässt am klarsten die Bedeutung der Ironie für die textuelle Strategie der Parodie Morgensterns erkennen. Für ihn dient das Ironisieren zur Stilisierung einer gewünschten Hermeneutik, die die Distanz zwischen Leser und Schriftsteller problematisiert Die ideelle Interpretation hält sich nach Morgenstern in Gleichgewicht zwischen Schwärmerei und Kälte und strebt nach der Kontextualisierung des Gebotenen in die „Grundsituation", und zwar in den ursprünglichen Aussagekontext (s. Die Parodie lesen: die Ironie.).

Ich zeige nun, wie Morgenstern die Ironie als Mittel zur Problematisierung der Beziehung zur Tradition im Gedicht *Lametta* verwendet. Von dieser Frage interessieren mich drei Aspekte. Anhand des Karneval-Konzeptes von Bakhtin und

seiner modernen Herausarbeitung durch Hutcheon untersuche ich zum einen Morgensterns Rezeption der Nietzsche'schen Metapher der Maske als Symbol der ironischen Rede. Die Metaphorik kehrt 1895 in einer Besprechung des Dekadenten Dörmann wieder und wird im Kontext der trübseligen Stimmung der Moderne dargelegt.

Die dekadente Verwobenheit von Ironie und Melancholie analysiere ich zum anderen im Rahmen der Überlegung von Agamben. Er wirft eine suggestive Perspektive auf die Freud'sche Melancholie, denn er vermutet, sie sei von dem „Phantasma" geprägt. Dieses Konzept aktualisiere ich einerseits in Beziehung auf die textuelle Vorlage des Gedichts, das sich auf keine Einzelvorlage bezieht. Andererseits ermöglicht der Begriff, eine Übersicht über die parodistische Imagination Morgensterns zu schattieren, wo der Eros als zentrale, gestalterische Kraft gilt. Der Parodist erfährt sich zum Schluss als Hysteriker.[454]

Die strukturalistische Analyse von Riffaterre lässt erkennen, dass der Text nach melancholischen Phantasmen jagt.

Eine ironische Maske.

Lametta lebt in der Wüste und predigt unter einer seltsamen Sonne, wo nichts reift. Die Dürre ist metaphorisch. Sie deutet auf die schöpferische Unfruchtbarkeit des Dichters wegen des herrschenden Historismus der Moderne hin.

Dem historisierten Menschen ist jede lebendige Beziehung zur Tradition verlorengegangen. Er schlendert durch ein höchst chaotisches Kulturpanorama, das aus den verschiedensten Materialen gebastelt wird (KSA, 1, III, 329). Der Mitmensch Morgensterns versteht die Vergangenheit entweder als ein Gewebe, aus dem bunte Fetzten geschnitten werden, oder als eine Maske, die ein melancholisches Lachen kaum verbirgt. Ist aber das ironische Lachen nicht schon eine melancholische Maske?

Diese Frage stellt sich Morgenstern in einer Rezension des populären Dörmanns. 1895 bietet die Veröffentlichung der Anthologie *Gelächter* den Anlass für eine kritische Bilanz seiner Poetik, deren Grundmerkmal eine gewisse Lust zur Melancholie sein soll (WB6, 83). Dass sich Dörmann als ein 'trauriger Spötter' stilisiert, kommentiert Morgenstern so: „Wenn man nur wüßte, wieviel von diesem

[454] S. Anne-Marie Houdebine: *Parodie et identité*. In: Groupar: *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York/ Bern /Frankfurt am Main 1984, S. 61f.

Eiron- und Byronisieren echt, und wieviel Koketterie ist. Nicht sosehr Koketterie im unehrlichen Sinne, als vielmehr in jenem unbewußter Lust an der melancholischen Maske“ (ebd.). Die Behauptung aktualisiert einerseits den Vorwurf, die modernen Menschen seien unechte Schauspieler ihrer eigenen Gefühle. Schon 1892 enthüllt er den Weltschmerz der allzu grünen Dichter als eine ‘Toilettenkunst’ (WB1, 535). Kein Blut, sondern Schminke atmet man in dieser verfälschten Poesie, wo die erbarmungslose ‘Selbstironie’ zu erkennen ist und zwar die eifrige Bereitschaft, die intimste Quelle der Dichtung zugunsten eines möglichst raschen Ruhms zu verleugnen (WB5, 16). Andererseits scheint Dörmann diesem Hang nicht mehr bewusst zu sein. Wurde die Unechtheit der modernen Lyrik früher auf die Vergänglichkeit der Mode zurückgeführt, so legt Morgenstern die Melancholie des Dekadenten durch die Nietzsche'sche Überlegung über den Dichter als Schauspieler dar.

Die Prämisse zu dieser Reflexion findet sich schon 1895 in einem Essay, als sich Morgenstern fragt: „Man weiß ja bei einem Mystiker [...] nie, wie weit man ihm trauen, ihn ganz ernst nehmen darf. Von der Wahrheit zur Pose ist gerade in diesem Gebiet nur ein Schritt und das Hinein- und Herausgeheimnissen kann leicht zur Koketterie und Handwerkhaftigkeit werden“ (WB6, 141).

Die Schauspielerei offenbart, so Nietzsche, einen Lebenserhaltungsinstinkt. Zu dieser Kunst tendieren sowohl die Volksschichten, die sich dank der Anpassungsfähigkeit ihr Überleben in einem feindlichen Milieu versichern, als auch die gesellschaftlichen Eliten, die sich durch ihr diplomatisches Talent das Leben garantieren (KSA, 2, V, 290). In diesem Sinn rechtfertigt die Schauspielerei ein primäres Bedürfnis des Menschen, das mit ‘gutem Gewissen’ lügt und vertauscht (ebd.). Es ist dieser angeborene Hang zum ‘innere Verlangen in eine Rolle und Maske’, den Nietzsche als den ‘Schauspieler an sich’ erkennt (ebd.). Ein solcher Schauspieler ist auch der Dichter, der bekanntlich viel lügt: „Wir wissen auch zu wenig und sind schlechte Lerner: so müssen wir schon lügen“, tadelt Zarathustra (KSA 1, VI, 160).

Die Schauspieler-Semantik rezipiert die Gestaltung der dichterischen Autorenschaft von George. Die kommunikative Rolle des Dichter-Propheten beschreibt Schäfer durch den Begriff von „*Persona*“, der die Maske des Schauspieles im römischen

Theater bezeichnete, die sich in die repräsentierte Figur verlor.[455] In ähnlicher Weise strebt George dank der hieratischen Maske des gottinspirierten Propheten nach einer Distanzierung aus der eigenen Subjektivität. Man darf sich in dieser Hinsicht fragen, ob Morgenstern die Maske eine kommunikative Rolle zuschreibt. Um sie darzulegen, beziehe ich mich zuerst auf eine 1895 verfasste Notiz, wo Morgenstern die lügnerischen Dichter als „Verkleider" und „Schneider" stilisiert (WB5, 102).

Beide Substantive enthalten zwei Momente der ironischen Kommunikation die ich anhand des Essays zu *Feigenblätter* andeute (WB6, 43). In diesem Pamphlet stellt Morgenstern 1894 die bürgerliche Prüderie an den Pranger, die die Schamteile der klassischen Statuen bedeckt. Die Vision der bekleideten Götter regt ein bitteres Lachen an. Er fragt provokativ, warum Gott vor Adam und Eva nicht einen Schneider erschuf, um die Nacktheit des ersten Menschen zu bedecken (ibid., 44). Nicht das „Wort"- das „Kleid" sei am Anfang der Gottschöpfung gewesen. Dieses Ur-Kleid ist ein ironisch. Es *be*deckt zwar die Schamteile der ersten Menschen, es *ent*deckt aber gleichzeitig die lächerliche Prüderie der modernen Menschen. Die Metaphorik erklärt der Anfang des Essays, wo Morgenstern zugibt:

> Wenn ich mir überall ein Blatt vor dem Mund nehme, so nehme ich mir doch in der Sache von den Feigenblättern kein Blatt vor den Mund, zumal ein solches Blatt mein ganzes Gesicht bedecken würde, den Mund als Blatt, die Augen als Binde, die Stirn als Brett (ibid., 43).

Das Blatt ist einerseits die Maske, die die Schauspieler trugen, als sie das Aktuelle schonungslos kommentierten. Der angespielte Ausdruck „sich ein Blatt vor dem Mund zu nehmen" bezieht sich eben auf diese Tradition. Die Behauptung Morgensterns, er nehme sich kein Blatt vor dem Mund, würde daher heißen, dass er ernst spricht. Auf der anderen Seite ist aber das Blatt das Feigenblatt. Kein (Feigen)Blatt ist vor den Mund zu nehmen, denn dieser würde sonst selber zum Blatt werden. Der schamlose Mund des Ironikers würde dem schamhaften Mund des Bürgers ähneln, falls er die Sache der Feigenblätter mit weiteren (rhetorischen) Verhüllungen behandeln würde.

Die Metaphorik des ironischen Verkleidens gipfelt in der Gestaltung des Dichters als Harlekin, durch die Morgenstern 1895 die Lebenswidrigkeit des historischen Menschen darstellt (WB2, 550). Sein Merkmal ist der Zynismus der 'schnelle

[455] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 203.

Bewunderung und Ablehnung' der unterschiedlichsten Materialen und Tendenzen (WB5, 199f.).

Eine andere Art der Ironie thematisiert 1895 die Studie zu Dörmann. Dort legt der Reim zwischen „Eironisieren" und „Byronisieren" die Idee dar, dass Ironie und Melancholie tief miteinander zu verweben sind: so tief, dass der griechische Wurzel „eironisieren" eine phonetische Ähnlichkeit mit dem melancholischen Helden *par excellence* erweist, Lord Byron (WB6, 83). Auch der düstere Prophet Lametta ist ein Melancholiker.

Ein Phantasma.

Die Schwermut analysiert Freud in der vergleichenden Analyse zu *Trauer und Melancholie*.[456] Dort wird zuerst die Ähnlichkeit der zwei Komplexionen erforscht, deren einzige Unterscheidung auf einer ersten Sicht in der Selbstdiskreditierung zu liegen scheint, die den Melancholiker kennzeichnet.[457] Eine grundliegende Ausdifferenzierung zeigt jedoch die Analyse der „ökonomischen Funktion" des Schmerzes.

In der Trauerarbeit zieht die Libido nach dem Verlust des geliebten Objektes aus den Verknüpfungen mit ihm ab und lässt die Welt als leer und arm erscheinen. In der Melancholie ist dagegen eine Entleerung des Subjektes zu betrachten: In der melancholischen Stimmung zieht sich die freie Libido ins Ich zurück, nachdem sie jede Verknüpfung mit dem verlorenen Objekt aufgehoben hat. Der Objektverlust wird daher zum Ichverlust.

Diese Melancholie-Theorie arbeitet Agamben für die Literaturkritik heraus, indem er sich bei der Schwierigkeit aufhält, das Objekt des melancholischen Verlustes zu bestimmen. Freud kann nicht immer deutlich erkennen, was für ein Objekt beim Melancholischen verloren wurde.[458] Die scheinbare Paradoxie eines unbewussten Verlustes erklärt aber Agamben, indem er die Melancholie auf ihre patristische Bedeutung zurückführt: Als „*acedia*" wurde eine Art der Begierde beschrieben, bei der das ersehnte Objekt als verloren fingiert wird, so dass es wenigstens in seiner Abwesenheit besessen werden könnte .[459] In ähnlicher Weise ermöglicht das Zurückziehen der melancholischen Libido auf das Subjekt die Aneignung von

[456] Zit. In: Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 37
[457] Zit. In: Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 37.
[458] Zit. In: Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 38.
[459] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 24.

Etwas, das sonst nicht anzueignen sei.[460] Der Vergleich mit der Trauer ist, so Agamben, der Ambivalenz der Melancholie nicht gerechnet, die er auf die humorale Theorie zurückführt. Dort beschreibt sie den Hang, ein Objekt zu begehren, das nur als Kontemplationsobjekt gelten sollte: Der Melancholiker fingiert den Verlust des ersehnten Objektes, um dieses am wenigstens in der imaginierten Sphäre der Begierde besitzen zu können.[461]

Wie löst sich dieser Kampf um das Objekt? Nach Agamben werden die entgegensetzten Gefühle von Hass und Liebe in der Melancholie versöhnt, die daher als eine 'phantasmatische' Komplexion zu analysieren sei.[462] Das „Phantasma" stützt er auf die *Metaphsychologischen Ergänzung zur Traumlehre*, wo Freud als ein Regressionsphänomenon der psychischen Libido-Entfaltung die halluzinatorische Wunschbefriedigung erforscht.[463] Es handelt sich um Zustände, als sich das träumende oder wache Subjekt seine verborgenen, verdrängte Wünsche in der Realität als erfüllt vorstellt. Wobei diese Halluzinationen den Realitätsglauben stören. Diese Halluzination ist, so Agamben, die Melancholie, die in den antiken Theorien mit einer metaphorischen Hypertrophie der phantastischen Imagination verbunden wurde.[464]

Die Perspektivierung des Phantasmas als Teil der menschlichen Phantasie ist für das parodistische Gedicht *Lametta vom Christenbaum* in zweier Hinsicht von Bedeutung. Anhand des Phantasmas konturiere ich erstens die textuelle Strategie der Parodie und ihre Beziehung zu Imitation-Praxen des George-Kreises. Zweitens analysiere ich als phantasmatisch die dichterische Imagination des parodistischen Propheten, die als ein 'hysterisches Weiblein' letzten Endes entblößt wird.

Die phantasmatische Vorlage von Lametta.

Spies versucht 2003, die parodistische Taxonomie zu erweitern. Sie sollte auch die Gelegenheit umfassen, als sich ein Text aus einer Vorlage ein Repertoire von Elementen gewinnt, die als Grundlage zum parodistischen Spiel dann gelten.[465]

Umfasst die parodierte Vorlage das ganze Korpus eines Autors, so lässt sie sich mit dem Pastiche vergleichen. Als solches bezeichnet Genette die Imitation eines Stiles,

---

[460] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 24.
[461] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 38.
[462] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 38.
[463] Zit. In: Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 42.
[464] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 43.
[465] Spies: *Was kann die Parodie? Überlegungen zu ihrem ästhetischen Potenzial*, S. 442.

die sich von der parodistische Transformation der Vorlage unterscheidet. Im Gegensatz zum Parodisten braucht der Pasticheur keinen Text, sondern zieht aus dem Korpus des Autors einen Idiolekt, der ihm als Ausgangspunkt seines Spiels dient.[466] Pastiche und Parodie dürfen jedoch als zwei komplementäre Momente der Produktion und Konsumption der Literatur verstanden werden. In der literarischen Entfaltung verhalten sie sich zueinander, denn sie zielen auf eine Erweiterung und eine Reduktion des aufs Korn genommenen Texts.[467] Der Pasticheur weitet die Textualität der Vorlage aus und hebt dadurch ihre Beziehung zur literarischen Tradition hervor. Aufgrund des stilistischen Musters, das er schöpft, baut dann der Parodist seinen Text. Dieser simplifiziert die Textualität der Vorlage auf die Elemente, die sie von der literarischen Produktion unterscheiden (s. Die Parodie zwischen Werten und Worten.).

Auf der einen Seite beruft sich Morgenstern für die Gestaltung seines Kompetenzmusters des George-Stiles auf die Poetologie seines Kreises. Er beginnt ab der fünften Folge der *Blätter für die Kunst* eine Ästhetik zu entfalten, die sich auf die „*Imitatio*" beruft.[468] Es handelt sich um eine antike Nachahmungspraxis, die in der ehrenvollen Imitation eines verehrten Musters bestand.[469] Die „*Imitatio*" entspricht dem ästhetischen Programm des George-Kreises. Dort darf nur der „*Vates*" (und zwar der Seher) die Mimesis leisten, und zwar zur 'Erkenntnis und der Darstellung des urbildlichen Seins' führen. Die Erfahrung dieser höheren Realität tragen dann andere Dichter, durch die Nachahmung des Vates und die Gründung eines einheitlichen Stils weiter.[470]

Auf der anderen Seite stützt sich Morgenstern auf das Pastiche, um die exklusive Literatur des George-Kreises auf das Kulturpanorama des Jahrhunderts zurückzuführen. Das stilistische Muster, aus dem die Parodie entsteht, problematisiert die Annahme des Dichter-Propheten, er könnte durch seine Botschaft zu einer „Erfüllung" führen. Indem das Pastiche die Textualität der Vorlage von der literarischen Dynamik abhängen lässt, dementiert es die Möglichkeit eines erlösenden Wortes: Der 'Kranz des Ritters', auf die sich Lametta als ein Zeichen der Gottesepiphanie bezieht, erweist sich als ein Symbol der Wiederholung.

---

[466] Genette: *Palimpseste*, S. 130.
[467] Golopenția-Eretescu: *Parodie, pastiche et textualité*, S. 124.
[468] Gunilla Eschenbach: *Imitatio im George-Kreis*. Berlin 2011, S. 43.
[469] Verweyen / Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, S. 21.
[470] Eschenbach: *Imitatio im George-Kreis*, S. 4.

Ein müder Gedanke: Wiederholung und Inspiration.

Die intertextuelle Natur von *Lametta vom Christbaum* beweist von der „unhistorischen Weisheit" Morgensterns. Den Ausdruck verwendet Nietzsche für die Beschreibung der griechischen Weltauffassung, dass selbst in der Gegenwart etwas wie eine Spur der Vergangenheit zu spüren sei (KSA, 1, III, 252). Der Grieche erfasste das Leben unter einem breiteren Gesichtspunkt als der moderne Mensch und erkannte in den Ereignissen die Wiederholung eines metaphorischen Etymons. So wie die unterschiedlichen Sprachen auf einen gemeinsamen Nenner zurückgeführt werden können, sei es nun, weil sie den soziologischen Bedürfnissen der Menschen entsprechen, so dürfen auch die 'Hieroglyphen' der Geschichte auf einzige Chiffre reduziert werden (ebd.).

Die Sättigung, die des unhistorischen Menschen vor der Wiederholung der Geschichte empfindet, entspricht in einer gewissen Weise der intertextuellen Sättigung des Pastiche, bei dem die Steigerung der Textualität der Vorlage zur Entblößung ihrer abgeleiteten Natur dient: Sogar das Original erscheint als eine abgeleitete Form. Es ist nun nicht so, dass Morgenstern die Nietzsche'sche Auffassung der Geschichte teilt: Ein 'müder Gedanke' ist für ihn die Idee, in der Vergangenheit könnte der Mensch nichts Neues erleben. Auf der anderen Seite lehnt er aber die Überschätzung der Historie und die weitaus positivistische Perspektive der Wissenschaft ab, die die Anmaßung des modernen Menschen verrät, ihre Abhängigkeit von der Vergangenheit verleugnen zu können. Die Enträtselung der Geschichte als eine Matrix, wo dieselben Zeichen wiederzufinden sind, problematisiert die Beziehung des Dichters zur Tradition und die Rolle der Wiederholung für seine Poetik.

Morgenstern versteht sich als ein Spätgeborener. So stellt er in einem undatierten Gedicht fest:

> DIE WIR die Welt zum zweiten Male dichten,
> wir lernen früh und gern auf viel verzichten
> (WB2, 374).

Der Text ist trotz seiner Kürze doppeldeutig. Einerseits bildet Morgenstern die Ohnmacht der spätgeborenen Dichtergeneration ab, die dem unsterblichen Adel der Tradition 'früh' nachgibt. Einem Vergleich mit der Vergangenheit ist sie nicht gemessen. Andererseits wird dieses Bewusstsein als eine 'Lehre' bezeichnet. Ein Wort, das in der Morgenstern'schen Poetik meistens eine positive Bedeutung hat.

Dass die grünen Dichter 'gern' lehren, auf 'viel zu verzichten', lässt sich daher so deuten: Sie werden die Welt anders singen werden, als sie die Tradition sang und neue Pfade zur Realität eröffnen.

Es ist in dieser Hinsicht von Bedeutung, dass für Morgenstern das Wort nur als subjektiver Ausdruck einer individuellen Psyche Wert hat, die die sonst konventionelle Semantik der Sprache erweitert.[471] So behauptet er 1909:

> Jedes einmal ins Licht getretene Wort ist ein Vorspann (der Menschheit) für immer. Denn jedes fordert, sobald es nur sichtbar wird, zur Produktion heraus. Man kann kein Wort lesen oder hörend aufnehmen, ohne es zugleich aus seinen Schrift- oder Tonelementen wieder zu schaffen (WB5, 157).

Diese Produktivität darf auch minimal sein. Im oben zitierten Epigramm lässt der Reim zwischen „verzichten" und „dichten" den modernen Dichter als einen Wanderer vorstellen, der durch die Texte mit dem leichten Stritt eines Burschen umherstreicht . In einer suggestiven Weise hat Magris behauptet, die Parodie darf als großer Stil betrachtet werden, falls sie die Sehnsucht nach einer verlorenen Totalität oder das Bewusstsein der Kluft zwischen Realität und Wunsch ausdrückt.[472]

Das Phantasma und die dichterische Imagination von Lametta.

Die Melancholie steht nach Agamben unter der erotischen Tyrannei des Phantasma. Der Melancholiker ähnelt dem Menschen, der die Realitätsprüfung verleugnet, um das verlorene Objekt noch besitzen zu können.[473] Wobei die Ambivalenz dieses Besitzes schon durch die mittelalterliche und höfliche Theorie des Eros entfaltet wurde. So sehnen sich die Troubadouren nicht nach dem Körper der Geliebten, sondern nach ihrem phantasmatischen Simulakrum, die Kontemplation dessen die Phantasie anregt.[474] In ähnlicher Weise behauptet Agamben, das verlorene Objekt des Melancholikers sei das Simulakrum, „welches das Begehren für seine Umwerbung des Phantasmas schafft, und die Introjektion der Libido nur eine Facette des Vorgangs, in dem das, was wirklich ist, seine Realität verliert, damit dasjenige, was unwirklich ist, real werden kann".[475] Die

---

[471] Tobias Krüger: *Der beleidigte Pathetiker im Spiegelkerker. Morgensterns Sprachmythologie im Kontext von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner* in: Waldemar Fromm und Markus May (Hrsg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns.* Stuttgart 2017, S. 43.

[472] Claudio Magris: *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna.* Turin1984, S. 13.

[473] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 38.

[474] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 33.

[475] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 45.

Behauptung erklärt die Betrachtung Freuds, die Melancholie führe zu einer Entleerung des Subjektes: Der Melancholiker entleert die Realität zugunsten seines Phantasmas.

Die Melancholie als eine phantasmatische Praxis der Begierde zeigt überdies, so Agamben, Berührungspunkte mit der Freud'schen Theorie der literarischen Schöpfung. Sie gilt als eine Transposition des Kinderspiels, denn Spielen und Dichten schaffen eine aus der Realität absonderte Welt, wo sonst unbefriedigte Wünsche erfüllt werden können (Freud 1955, 216). Die Dichtungskunst ist für Freud eine Technik der Abstoßüberwindung der Realität, die narzisstische Züge erweist: Den Egoismus der Schöpfung mildern dann 'Verhüllungen' des bloß Biographischen, dank derer der Leser an der poetischen Phantasie einen 'ästhetischen Lustgewinn' genießen darf: „Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasie, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit", behauptet Freund (ebd.).

Den melancholischen Verlust symbolisiert Morgenstern durch die 'berauschenden Früchte', die Lametta seinen Adepten verspricht. Oft versinnbildlicht die Frucht das Reifwerden des Werks, das der 'Dichter-Baum' auf den Zweigen trägt (WB8, 205). Das pflanzliche Wachstum hat in der Morgenstern'schen Poetik eine metaphorische Bedeutung und deutet auf die harmonische Entfaltung der angeborenen 'Keime' des Individuums hin. So versteht Morgenstern die Kultur buchstäblich als ein „*colere*" (WB5, 31).

Böse Früchte bietet dagegen der Parodist. Sie erregen einen Rausch, der als eine 'Sucht' entblößt wird: Das Wort übersetzt, so das Grimm-Wörterbuch, die lateinischen Wörter für 'morbus, languor'.[476] Eine ähnliche Semantik prägt die Melancholie, die die patristische Tradition als eine Erschöpfung der Lebenskräfte wegen einer Disharmonie der körperlichen Flüssigkeiten betrachten.

Eine parodistische Botanik.

Lametta träumt von dem Duft mysteriösen Früchten, die nach Myrre riechen.

Das Aroma wird traditionell mit der Geburt von Christus verbunden. Stehen die Früchte für das Reifen des dichterischen Werks, so ankündigt ihre 'myrrenrauschende' Blüte die Geburt - der lyrischen Inspiration. Es ist als ob

[476] Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, IV Abteilung. München 1984, 859f.

Lametta seinen Leser versichern wollte, er wird durch seine Dichtungskunst einen Frühling der poetischen Inspiration erleben. Auf diesen Versprechen darf man aber nicht zu viel Glaube schenken. Schon die zerstörende Hitze der Landschaft spricht davon, der Prophet hat seit langem den eigenen Lenz überlebt. Wie darf er für etwas bürgen, das er nicht hat? Und das niemand pflücken darf?

Die 'Früchte' von Lametta verwurzeln in der Erde nicht. Sie schweben in die Luft, sie sind Rauchvoluten. Wie die Huysmans-Parodie, symbolisiert der Rauch die aus der Natur entwurzelten Kunst. Von Essenz fürchtet sich vor dem Kontakt mit der Erde so sehr, dass er sein Haus auf einer eisernen Oberfläche gründen lässt; Lametta schlägt vor, man sollte sich nach Früchte sehnen, die keine Konsistenz haben.

Die 'Früchte der Myrrenduft' lassen sich als melancholische Phantasmen verstehen.

Einerseits entstehen sie aus der phantasmatischen Entfernung von der Welt, als der Parodist den Objektverlust eine weltverleugnende Phantasie ersetzt. Die Inspiration ist zwar gestorben, Lametta lässt aber glauben, sie wird bald auferstehen. Andererseits kann man nicht sicher sein, ob er die Inspiration je besessen hat. Die symbolische Darstellung des Inspirationsverlustes lässt das parodistische Gedicht Morgensterns als eine Verwirklichung der Strategie des Melancholikers betrachten. Lametta fingiert einen Verlust, um etwas zu besitzen, das er sonst nicht besitzen dürfte.

Lametta lädt seine Adepten in einen mystischen Wald ein. Dort wächst die Weide, die mit der Raserei assoziiert wird: Der Wahn gilt, wie erwähnt, als Legitimationsquelle der göttlichen Inspiration der prophetischen Rede. Die elaborierte Metaphorik, die Morgenstern für die Beschreibung des Laubenfalles dieses Baumes im zweiten Vers der zweiten Strophe verwendet, ironisiert das Moment, als sich Gott dem Propheten zeigt. Fällt der erste Prophet unter der Last der göttlichen Stimme auf die Knie, so fällt der parodistische Prophet unter der Last - des herbstlichen Laubfalls auf die Knie.

Trotz der Trivialisierung verbirgt jedoch das „Schütten" der Weide eine tiefe Bedeutung, die durch das Verb 'Entwohnen' ausgedrückt wird. Dieses erklärt einen Vergleich mit dem satirischen Märchen *Epigo und Decadentia*. Dort ist ein Verb zu begegnen, das Decadentia in der Vorlese eines Liebesgedichts mit 'hysterischen Gesichtsausdruck' nervös piept: 'Entkreißen' (WB4, 34). Morgenstern lässt es aus

dem privativen Präfix „-ent“ und dem antiken „kreissen“ stammen, das das Schreien des Kindes beim Gebären bezeichnet. Wie „Entkreisen“, so verweist auch „Entwohnen“ auf die traumatische Entfernung des Säuglingen aus dem mütterlichen Schoss: Es bezeichnet die Entziehung von der Muttermilch.

Phantasmen des Eros.

Spielt aber wirklich *Lametta vom Christbaum* nur auf die *Blätter für die Kunst*, wie die ursprüngliche Überschrift zu betonen scheint? Die Frage versuche ich, durch eine strukturalistische Annäherung zum Text zu beantworten. Der Strukturalismus ermöglicht die Entblößung des unterliegenden Systems und der geltenden Konventionen, die die Bedeutung der literarischen Kommunikation entscheiden.[477]Ich beziehe mich in diesem Kontext auf die *Semiotik der Dichtung* von Riffaterre.

Riffaterre lässt die Lyrik vom „Text“ abhängen. Die taxonomische Erkennbarkeit der Lyrik liegt darin, dass die Dichtung als ein durch den Text begrenzter Interpretationskontext gilt.[478] Dort herrschen drei semantische Prozesse (‘*indirections*’).die ‘Verstellung’ (‘*displacing*’) und zwar die Veränderung der ursprünglichen Bedeutung eines Wortes, die ‘Verdrehung’(‘*distorcing*’) und zwar die Entstehung von Ambivalenz und Unsinn, und die richtige ‘Schöpfung’ (‘*creating*’) der Zeichen.[479]

Außerdem, bezeichnet Riffaterre die Dichtung als eine semantische Einheit. Bedeutend für die dichterische Qualität eines Textes sind alle seine Zeichen.[480]Diese werden dem Leser erst durch die Semiosis bewusst. So schreibt er:

> The transfer of a sign from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying complex at a lower level of the text into a signifying unit, now a member of a more developed system, […] is the proper domain of *semiosis.*[481]

Nur eine vertiefte Lektüre der Dichtung führt aber zu ihrer strukturellen Entschlüsselung durch die „Matrix“: die unterliegende Struktur, die den Text als eine ‘semiotische Einheit’ gelten lässt.[482] Die Matrix taucht zwar als solche im Text nie auf, sie reguliert aber die Produktion der lyrischen Zeichen, die Riffaterre als

[477] Culler: *Structuralist poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, S. 124.
[478] Michael Riffaterre: *Semiotics of poetry*. Bloomington and London 1978, S. 2
[479] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 4.
[480] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 4.
[481] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 4.
[482] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 12.

„hypogrammatische Derivation“ bezeichnet. Das Hypogramm ist ein Zeichen, das auf die textuelle Matrix variiert und sie im Text entfaltet.[483]

[483] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 25.

Ovid.
Metamorphosen.

Von ungefähr jagten die Hunde, die einer sicheren Fährte gefolgt waren, ein Wildschwein aus seinem Lager auf, und als es eben das Dickicht verlassen wollte, stieß ihm Adonis den Speer in die Seite. Flugs riß es mit dem krummen Rüssel den Jagdspieß heraus, der rot war von seinem Blut; Adonis erschrickt und will sich in Sicherheit bringen, doch der wütende Keiler setzt ihm nach, schlägt ihm die Hauer tief in den Leib und streckt ihn todeswund auf den gelben Sand.

Venus fuhr auf leichtem Wagen durch die Lüfte dahin und hatte mit einem Schwanenpaar Zypern noch nicht erreicht, als sie von ferne das Ächzen des Sterbenden vernahm und das weiße Gespann dorthin lenkte. Kaum sah sie vom hohen Äther herab ihren Geliebten, der sich, bereits ohne Besinnung, in seinem Blute wälzte, sprang sie vom Wagen, riß am Busen ihr Kleid auf, zerraufte ihr Haar [...] und sprach: „Trotzdem soll euch nicht alles verfallen, und die Erinnerung an mein Leid soll ewig bleiben [...]. Dein Blut soll [...] zu einer Blume werden – oder durftest du nur einst einen Frauenleib in wohlriechende Minze verwandeln, Persephone, während man mir des Adonis Verwandlung verargt?“ So sprach sie und sprengte duftenden Nektar über das Blut. Kaum war es damit in Berührung gekommen, da quoll es auf, gleich wie aus bräunlichen Morast schillernde Blasen aufsteigen. Noch war keine Stunde vergangen, da war aus dem Blut eine blutrote Blume gewachsen, ähnlich der Blüte des Granatapfelbaums, der seine Kerne unter zäher Schale verbirgt. Allerdings kann man sich an der Blüte nur kurze Zeit freuen; sie hält sich nur schlecht und ist allzu zart und vergänglich, und so verwehrt sie der Wind, der ihr auch den Namen gab: Anemone.

Ovid, *Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen*, S. 258f.

Und seine Metamorphose.

Die symbolische Struktur, auf die Morgenstern seine Parodie auf den George-Kreis bezieht, ist auf Ovid zurückzuführen, dessen *Ars amandi* er 1902 beim deutschen Berlin Concordia bestellt (T02/03, Bl.18).

Lametta vom Christbaum setzt das Spiel mit der lateinischen Tradition fort, von dem die Jugendtravestie *Horatius Travestitus* beweist und sie in einem für die Dekadenz-Parodie schöpferischen Kontext perspektiviert: die erotische Begierde. Die parodistische Prophetie von Lametta beruft Morgenstern auf das zehnte Buch der *Metamorphosen*: Sein Thema ist im Allgemeinen die Gefährlichkeit des Erotischen, denn die Verwandlungen erfolgen wegen der Verlockung einer zu heißen Leidenschaft.

Dort ist die „Matrix" von *Lametta* im Mythos von Adonis zu finden. Seine Mutter ist Myrre, die die Götter aus Mitleid vor ihrem Leiden in einen Baum verwandelten. Sie hatte sich in den Vater verliebt und wurde von ihm geschwängert. Aus ihrer Rinde wird Adonis geboren, in den sich Aphrodite verliebt. Selbst die Götter können aber gegen das Schicksal nichts tun. Der Jüngling verletzt während der Jagd ein Wildschwein zu Tode. Aus seinem Blut lässt Aphrodite als Erinnerung eine Blume wachsen: die Anemone.

Warum interessiert sich Morgenstern für den Adonis-Mythos? Er könnte das Gedicht von Karl Wolfskehl gelesen haben, *Adonis*, dass in der dritten Folge der *Blätter für die Kunst* erscheint. Vielmehr ist aber das Interesse für den Mythos von Adonis auf die Faszination für die heidnische Religion zurückzuführen, die 1898 das Gedicht *Botschaft des Kaisers Julian an sein Volk* inspiriert (WB2, 246). Durch die Lektüre des Ibsen'schen Dramas *Kaiser und Galiläer* erregt, konturiert dort Morgenstern die Gestalt des römischen Kaisers Flavius Claudius Julianus. Er wurde „Apostata" genannt, weil er das Christentum aufgab und es durch die östlichen Mysterienkulte und das griechische Heidentum zu ersetzen versucht.

Das Interesse für die heidnische Mythologie verstärkt überdies die Italien-Reise, die Morgenstern ab 1902 auf den Spuren von Goethe (und Nietzsche) unternimmt. „Gibt es höhere Gipfel der Menschlichkeit als Pallas, Apoll, Hermes, Zeus, Juno, als Venus, die Musen, Ares, Dionysos, Eros? Nein; sie sind die Blüten der Erde, sie sind der höchste und letzte Einsatz des Menschen", notiert er sich nach dem Besuch des

Vatikan Museums (WB4, 185). Diese Sehnsucht eben variiert Morgenstern in seiner Parodie.

Die anfängliche Einladung von Lametta, seine Adepten sollen ihn durch geheimnisvolle Pfade folgen, lässt sich als eine Einladung zur Entblößung der tiefen Struktur des Gedichts lesen: Die Pfade, die der Leser nehmen soll, führen durch einen mythischen Wald. Dort wird Adonis als die „Frucht" des Myrrenbaums geboren, der wegen seiner „Sucht" für die Jagd frühzeitig stirbt. Wie er, so ist der Mythos gestorben: Die Antilopen werden von dem wunderschönen Jüngling nicht mehr gejagt und selbst der Baum, der ihn empfängt, erscheint wie verschwunden. Die zweite Strophe beschreibt den Tod Adonis. Wie die Bäume ihr Laub verlieren, so verliert er zunehmend seine Kräfte. Er fällt auf die Knie und stirbt. Im Tempel von Phoebus Apollos, der Weltvergilber, feiern aber die Adepten von antiken Kulten seine baldige Vergöttlichung. Die dritte Strophe beschreibt die Metamorphose: Die Wunde blutet röter und röter, bis sie sich in eine Blume verwandelt.

Eine seltsame Blüte.

Riffaterre beschreibt das Hypogramm als eine Enzyklopädie, wo die Matrix in den minutiösen Details glossiert wird.[484] Auf die Matrix des lateinischen Mythos von Adonis und Venus variiert das Hypogramm des parodistischen Gedichts, das Verb „bluten".

Das „Bluten" spielt zuerst auf die symbolische Verwobenheit von Adonis mit der Sonne. Während das Blut als sakrales Symbol der gewaltsamen Schöpferkraft der Sonne in der Jugendlyrik Morgensterns gilt, deutet es nun auf die Fruchtbarkeit-Kulte des fernen Orients hin. Diese sind, so Nietzsche, eine der Quellen der orientalischen Weisheit des Christentums, und zwar der Anpassungsfähigkeit der christlichen Religion, die in sich synkretistische Elemente aus den heidnischen Kulten tragen würde. So konstatiert er im 23. Absatz von *Antichrist*:

> Damit Liebe möglich ist, muss Gott Person sein; damit die untersten Instinkte mitreden können, muss Gott jung sein. Man hat für die Inbrunst der Weiber einen schönen Heiligen, für die der Männer eine Maria in den Vordergrund zu rücken. Dies unter der Voraussetzung, dass das Christenthum auf einem Boden Herr werden will, wo aphrodisische oder Adonis-Culte den Begriff des Cultus bereits bestimmt haben (KSA, 3, VI, 188f.).

[484] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 25.

An diese Kulte spielt Lametta, als er seinen Adepten gesteht, er kenne die Pfade, wo die Frucht des „Myrrendufts“ genossen werden dürfen. Es sind die Früchte eines Mutterschoßes. Da Adonis aus der Rinde des Myrrenbaums geboren wurde, ist die Frucht der Myrre ein Jüngling. Was könnte denn für die griechische Mythologie ‘berauschender’ als der Geburtsakt sein? Darum drehten sich auch die dionysischen Rituale, die Nietzsche als „Mysterien der Geschlechtlichkeit“ versteht: In ihnen ist der Zeugungsakt die Allegorie des ewigen, triumphierenden Wiederkehrs des Lebens (ibid., 153).

Eine Erinnerung dieser antiken Weisheit lässt sich vielleicht in der Geste der Knaben spüren, die im Gedicht Morgensterns den Wein „wallen“. Das Verb deutet auf das Hin und Her des Wassers und evoziert die Nietzsche'sche Metapher der Welle als ein Sinnbild des blinden Willens: „Treibt es wie ihr wollt, ihr Uebermüthigen, brüllt vor Lust und Bosheit - oder taucht wieder hinunter, [...] es ist mir Alles recht, denn Alles steht euch so gut, und ich bin euch für Alles so gut“, spricht der Weise vor dem Wellenspiel (KSA, 2, V, 226).

Das Leben bejaht der fröhliche Mensch, so wie es ist: Er erkennt in der Natur das Gesetz der Notwendigkeit und segnet es als seine eigene Existenzbedingung. „Was du auch leidest, wie sehr du dich freust – was kümmert's dich das Leben. Auf der Welle ist Schaum und weißer Staub – was kümmert's die Welle. Sie geht hinauf und hinab, gleichgültig gegen das, was auf ihr geschieht“, notiert sich in ähnlicher Weise Morgenstern (WB5, 390).

Die ‘Gleichgültigkeit’ der Welle hebt den Unterschied zwischen Freude und Leiden auf und begründet dadurch eine tragische Auffassung des Lebens. Versteht man als solche das Bewusstsein der Einheit der Gegensätze, so versinnbildlicht die Weide des Gedichts von Lametta diese Anschauung. Ihre Blüte ist denn sowohl Frühlingsbote, als auch Symbol des Palmsonntag, denn die deutsche Kirche weiht Blütenzweige der Salweide statt der Palmenzweige. (Es ist in dieser Hinsicht kein Zufall, dass sich die liturgische Farbe des Palmsonntags im römischen Ritus, das Rot, im letzten Vers der Prophetie von Lametta befindet).

Die rote Farbe symbolisiert die Anemone: die Blume, deren Blätter das Ausbluten des Adonis färben. Wegen der Gelegenheit ihrer Geburt ist die Anemone eine trübselige Blume: Sie *wurzelt* etymologisch im „Wind“ und symbolisiert die Vergänglichkeit alles Lebens. Nach der christlichen Legende, wächst sie aus dem

Blut der Kreuzigung: Die Schergen, die die Adepten verletzten, sind die Soldaten, die Christus mit Geißeln und Ruten vor der Kreuzigung plagen. Ist der Leser willig, die Palme desselben Martyriums zu erhalten? Ist er würdig?

Parodie und Matrix.

Die strukturalistische Analyse der Parodie führe ich im Niveau des Hypogramms, das die Matrix des parodistischen Textes aktualisiert. Dieser entsteht, so Riffaterre, aus einer lexikalischen Matrix: Der Parodist schöpft durch das Wiederholen eines Wortes, aus dem er dann den Text entwickelt.[485] Das Wort, das zur Parodie anregt, führt Riffaterre auf die Kategorie der *'un-grammatikalischen* Zeichen' zurück. Als solche nennt er diese Wörter, deren Begründung nicht von der Syntax oder dem Kontext des Textes, sondern von seiner intertextuellen Beziehung zur Vorlage abhängt.[486]

Ein solches Wort ist für die Parodie Morgensterns das rätselhafte „Entwohnen". Dieses habe ich früher als ein „Entwöhnen" verstanden: Morgenstern deutet dadurch auf die Inspirationskrisis des Propheten Lametta hin, dem einem Säuglingen ähnlich die 'Muttermilch' der Muse entzogen wird. Als Neuwort entsteht „Entwohnen", dadurch, dass dem Verb „wohnen" das privative Suffix „ent" hinzugefügt wird. Das neue Verb bezeichnet die logische Entgegensetzung zum „bewohnen" und könnte daher heißen, man verlasst den eigenen Heim oder eine vertraute Stelle.

Das Neuwort deutet zum einen auf die metaphorische Reue des Parodisten hin, der wegen der Keckheit seines Talentes oft Gewissenbisse bekommt: *Frater, peccavi*? Fragt Morgenstern im Untertitel der Whitman-Parodie *Noch ein Gesang Walt Whitmans* (WB3, 391). Die Bäume, die sich ihren 'Zierrate' entwohnen, erinnern an Weiber, die kasteien. Weide und Pappel sind weibliche Bäume und bilden daher einen 'fraulichen Wald' (WB5, 75). Bemerkenswert ist es in dieser Hinsicht, dass die handschriftliche Kopie von *Lametta* mit der Verfassung des Renaissance Dramas *Savonarola* zusammenfällt, wo Morgenstern u.a. die bekannte Verbrennung der Eitelkeiten inszeniert, als Savonarola das Volk während des letzten Karnevalstages zum Brand von unzüchtigen Bildern und Büchern, von Schmücken und Karnevalmasken anregte (WB4, 1095). Auf diese asketische Mortifikation weist Morgenstern durch das Entwohnen hin. Stellt er sich oft als ein Baum dar, so

[485] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 87.
[486] Riffaterre: *Semiotics of poetry*, S. 87

versinnbildlicht das Fallen seiner Blätter die Geste, mit der sich der Parodist vom Leser als solcher erkennen lässt. Das Laubfallen ist ein Fallen der Masken.

Zum anderen, findet das „Entwohnen" in der paratextuellen Anspielung auf die *Blätter für die Kunst* seine Motivation: Es beschreibt das Verfahren, das die exklusive Sprachpoetik des George-Kreises dem normierten Kontext ihrer prophetischen Autorität herausholt. Das Entwohnen ist ein 'Ent-Kontextualisieren', wie schon die paratextuelle Anspielung auf die Zeitschrift von George zeigt. Dort wird die Parodie als der Neudruck eines in den *Blättern* schon veröffentlichen Gedichts vorgestellt: eine fast blasphemische Idee. Dass sich ein Text der Autorität von George entzieht, widerspricht der ganzen Poetik der Zeitschrift. Ihre Wirkung liegt in der formalen und inhaltlichen Homogenisierung der literarischen Gemeinschaft um George, der in der Produktion und Auswahl der Beiträge eine entscheidende Rolle hat.[487]

Indem *Lametta vom Christbaum* aus dem (vermeintlichen) Kontext der *Blätter für die Kunst* entzogen wird, verursacht Morgenstern eine „Schütte". Die ungeschickte Geste des Parodisten, der für sich aus der vollkommenen Architektur des George-Kreises ein Steinchen entwindet, lässt hinter sich verzweifelten Trümmern. 'Ruiniert' ist vor allem die Sprache, deren Verzettelung Morgenstern auf dem Niveau der Syntax äußert.

Das Interesse für die Syntax entspricht erstens der Zentralität der syntaktischen Ebenen für die Poetik von George, der dadurch einen Ausweg aus dem phrasenhaften Sprachgebrauch sucht.[488] Zweitens begründet die Zentralität der Syntax für das parodistische Gedicht Morgensterns ihre strategische Rolle für die Manipulation der Leseinterpretation: Es ist das syntaktische Niveau, das die Folge der Eindrücke entschieden wird, die der Text im Leser erweckt.[489]

Morgenstern ahmt zuerst die Tendenz der Lyrik von George nach der Ellipse nach, die keine syntaktische Position schönt und die deutsche Sprache als eine Sprache mit freier Wortvorstellung erscheinen lässt.[490] Typisch dafür ist die Verschiebung des Akkusativ im zweiten Vers der zweiten Strophe.

---

[487] Aurnhammer: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, S.318ff
[488] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 57.
[489] Winifred Nowottny: *The Language Poets Use*. University London 1962, S. 9.
[490] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 56

Außerdem spielt *Lametta vom Christbaum* durchsichtig mit der archaisierenden Tendenz der literarischen Kommunikation des George-Kreises, deren prägendste Beispiel die Verwendung der typographischen der George-Schrift ist.[491] Sie trägt entscheidender Weise zur immediaten Homogenität und elitären Identität der *Blätter* bei und kennzeichnet sich für die gemäßigte Kleinschreibung und die Verwendung zweier Alphabete.[492]

Einerseits verwendet Morgenstern die Kleinschreibung als eine Form der sakralen Sprache: „rosen und lorbeer auf sein geliebtes grab", schreibt er an Elisabeth Forster Nietzsche um 1900 (WB7, 514). Andererseits birgt diese Orthographie in der Prophetie von Lametta einen polemischen Stachel. Emblematisch dafür ist, dass Morgenstern Großbuchstaben am Anfang jedes Verses verwendet: eine Gestaltung, die er kritisiert. Dehmel preist er 1897, denn er habe mit den 'kleinen Lettern am Versanfang' der Lyrik 'einen großen Stilverdienst' geleistet (T1897, Bl.98).

In der Kleinschreibung schätzt der Parodist-Morgenstern, dass sie die Orthographie aus der Grammatik entfesselt.[493] Diese Tendenz verstärkt er, indem er für seinen Text an die Interpunktion in fast allen Fällen verzichtet. Eine erstaunliche Sparsamkeit ist zu bemerken, denn die einzigen Zeichen der Parodie sind zwei Punkte, ein Strich und ein Komma. Hat diese letzte eine syntaktische Funktion, weil sie der Hauptsatz hervorstechen lässt, so haben die anderen Interpunktionen fast nur eine graphische Funktion: Sie markieren den typographischen Umbruch und erinnern an die „Pseudo-Interpunktionszeichen" mancher Galgenpoesie.[494] Außerdem könnte Morgenstern die Bedeutung der Kleinschreibung für eine Neugestaltung der Lektüre gespürt haben. Die topographische Gestaltung der *Blätter für die Kunst* versucht denn, einen Einfluss auf die Lektüre zu üben.[495] Im Allgemeinen zielt die Kleinschreibung darauf ab, das innere Mitsprechen auszuschalten und die Erfassung von Wortgruppen zu erschweren.[496] Durch diese Schrift positioniert sich George in Polemik gegen das jahrhundertwendige Lesermodus, wo zwei Lesetheorien sich entgegensetzen: die Wortgesamtformtheorie und die Fragment-Theorie.[497] Die erste behauptet, der Leser besitze in seinem Lexikon visuelle Prototypen der Wörter; die zweite

[491] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 103.
[492] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 104.
[493]Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 105.
[494] Crăciun: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern, S. 279.
[495] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 109.
[496] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 109.
[497] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 115..

vermutet, dass bestimmte Buchstaben genügen würden, um einen Schablonenvergleich durchzuführen .[498] Daher erschwert die George-Schrift das Verständnis der Buchstaben, um ihre Gestaltung als Wortbilder zu behindern: „Die fehlenden Serifen und gekappten Oberlängen bei der Stefan-George Schrift erschweren das Lesen, weil sie die Gestaltwahrnehmung des Wortbilds behindern", betont Schäfer.[499]

Die Verständlichkeit des Gedichts will auch Morgenstern durch die Kleinschreibung erschweren: Die Orthographie verfremdet die Gestalt des Textes und zwingt den Leser, sich dem Assonanzen- Spiel ganz anzuvertrauen. Wie ich im einleitenden Absatz zum Briefentwurf an Jacobson bemerkte, spielt der Rhythmus eine hermeneutische Rolle für die Enträtselung (oder die Umdunkelung) des Gebotenen (s. Die Parodie lesen: die Ironie.). Sogar die Parodie entsteht, so ein Fragment aus dem Jahr 1898, aus der Schwierigkeit, bestimmte Läute auszusprechen (WB5, 148). Schon die 'vokalische Opulenz' der Prophetie von Lametta spricht von ihrem humoristischen Charakter und erweist sich daher als ein (weiterer) Schlüssel zur Erklärung ihrer Intention.[500]

Auf die dichterische Semantik des Parodierten spielen zum Schluss die lexikalischen Entdeckungen der Prophetie von Lametta, durch die Morgenstern auf zwei Möglichkeiten der Worterneuerung bei George variiert: die Wortbildung, und zwar die Produktion von Wörtern auf der Grundlage und mit Hilfe des vorhandenen Materials, und die Wortschöpfung, die Erzeugung von Wörtern aus Lautkomplexen.[501] Eine durchsichtige Anspielung auf die Wortbildung Georges sind die rätselhaften „Antilopen-süchte" (WB3, 389). Das Wort entsteht aus der Kombination zweier Substantive und aktualisiert das Verfahren der 'synthetisierenden Disjunktion': Wie das von George erfundene Adjektiv „bastard-sham", so werden zwei Wörter zwar in ein Kompositum synthetisiert, das aber zu keiner Verschmelzung führt.[502]

[498] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 115.
[499] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 115.
[500] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 474.
[501] Schäfer: *Die Intensität der Form*, S. 60.
[502] Schäfer: *Die Intensität der Form* , S. 61.

Botanisieren.

Morgenstern botanisiert gerne, hat aber für das Pflücken von Blumen eine zu sanftmütige Seele. Die dichterische-botanische Leidenschaft Morgensterns lässt das Hypogramm seines Gedichts weiter interpretieren: Könnte der Weltvergilber der sein, wer Herbarien sammelt? Der, wer *buchstäblich* die lebendige Welt der Blume in den welken Seiten der Bücher vergilbten lässt?

Die Adepten von Lametta sind gar keine religiöse Adepten, sondern botanische Schwärmer, die eine wüste Landschaft auf der Suche nach einer Blume auskundschaften. Morgenstern trivialisiert den toten Garten der Ästheten, der weder Luft noch Wärme braucht, indem er in *Lametta von Christbaum* eine Art botanisches Spiels verfasst. Das Reich, das der Prophet verspricht ist kein himmlisches Reich. Es ist das botanische Reich der Pflanze. Carl von Linné ist sein Gott: Lametta ist ein *Linneus redividus*. Seine Engel sind vorsichtige Gärtner und ihre hochgeschuhten Sandalen eine Hommage auf die Fürsorge Morgensterns, die nun mit leichtem Gewissen die Weise betreten darf.

Christian Morgenstern.
Mein Gastgeschenk an Berlin.

Erkenn ich recht? Wie geht es? „Nun, es geht so;
ich hab heut vierzehn Feuilletons geschrieben,
nun muß ich ins Café, danach zu Bötzow,
zum Schlusse will man noch ein Mädchen lieben,
dazwischen aber – hätt´ ich bald vergessen –:

Man gibt ja >Faust< in neuer Zubereitung!
Da kann man wieder erst um zwölf Uhr essen –
ach Freund, man ist ein Opfer seiner Zeitung!“

Christian Morgenstern, *Lyrik 1887 -1905* in: (WB1, 452).

Ein Gastgeschenk an Berlin.

Blumen für eine hassgeliebte Muse.

Ab September 1897 arbeitet Morgenstern am Epos *Mein Gastgeschenk an Berlin*: eine Hommage an die 'nordische Metropole', die schon ein Gedicht um 1892 als Sitz der deutschen Musen nannte (WB1, 459). Nur eine von ihnen ist aber wirklich Berlinerin: der Witz. Der beißenden Witz-Freiheit der Großstadt eben verdankt Morgenstern sein Talent für unehrerbietige Wortspiele um das philiströse Zeitalter und die Gründung des sonderbaren Kults der Galgenbrüderschaft.[503]

Die acht Galgenbrüder 'schmiedet' die Desillusion der Stadtbewohner 'zusammen' (WB3, 57), die auf eine mythologische Missgeburt im parodistischen *Orakel* zurückgeführt wird. Nicht die Göttin der Weisheit, sondern eine lastende Plage bohrt sich ihren Weg aus den Köpfen der Berliner, die ihre Schutzpatronin gebären wie Zeus Athena gebärt:

> So wie Athene aus dem Haupt des Zeus,
> so springt aus ihrem Kopf der Witz, doch nur als Floh,
> als Sandfloh, der den Kopf sowenig ehrt,
> wie dessen Gegner
> (WB4, 345).

Der schrille Kontrast zwischen der Geburt eines Flohs und der einer Göttin wirkt komisch und lässt die Entfernung der deutschen Zivilisation von der klassischen Schönheit messen: Nicht die Weisheit springt aus dem deutschen Kopf, sondern ein lästiger Parasit, der oft in den Humoresken Morgensterns als amoralischer Ewigwanderer wiederkehrt. Dass der Floh sogar auf den eigenen Vater keine Rücksicht nimmt, betont den zynischen Geist der Berliner. Der Flohbiss ist nicht zu vermeiden. Wer heute lacht wird morgen selbst Gegenstand des Spottes.

Den Witz betrachtet Morgenstern als eine Äußerung einer beklagten Vergesslichkeit der modernen Zeit. Ihr Merkmal sei, dass sie schnell 'bewundert' und 'ablehnt', ohne sich die Zeit zu nehmen, über das Gebotene mehr als ein oberflächiges Urteil auszudrücken (WB5, 200).

Sich der Vergänglichkeit der modernen Kunst für das großstädtische 'Gedärm' bewusst (ebd.), nennt Morgenstern sein Berliner-Epos das Geschenk eines Gastes und stellt sich dadurch als den prekären Bewohner einer prekären Stadt vor, wobei das Epos eine Überwindung dieser existentiellen Unsicherheit versucht.

---

[503] Rudolf Meyer: *Christian Morgenstern in Berlin*. Stuttgart 1959, S. 18ff.

Die Gattung zeugt vom damaligen Ringen um eine große dichterische Form, das auch die *Symphonie* (ibid., 376-395) und der *Weltkobold* teilen (WB1, 421-440), und versöhnt den sonst fragmentarischen Charakter der Narration. Diese wird als ein Album dargestellt, wo Morgenstern die Bilder der Berliner „stürmischen Herbsttage" sammelt. Und obwohl er 1902 in einer Tagebuchnotiz bedauert, er sei kein Maler, der die flüchtigen Impressionen der Stadt „packen" könnte (ibid., 940), hat die dichterische Struktur des Poems etwas Malerische. Wie eine Klecksographie spiegeln sich die ersten Strophen seiner zweien Gesänge:

I.
1.
Wie oft der Großstadt mächtige Gemälde –
wenn Rauch und Dunst, der Dämmerung gegattet,
die Abendglut den lauten Gassen schattet –
wenn falbem Gelb und stumpfen Rot die Zinnen
getürmter Bauten grau hinüberrinnen - -
Wie oft der Großstadt mächtige Gemälde
mit rauhem Zauber mein Gemüt umspinnen!
Am meisten aber, wenn der Tag sein Licht bestattet.
(ibid., 450)

II.
15.
September rauscht, die Blätter wehn und wischen
gleich Schleppen unsichtbarer Windgespenster,
die Wolken jagen, und die Dächer zischen,
und Guß auf Guß versehrt die grauen Fenster.
Vor Tagen kreuzt´ ich noch in ruhiger Jolle
der nahen Müggel leicht bewegt Gewässer,
doch gestern die Regatta ward schon nässer,
und manche Yacht fiel kenternd aus der Rolle.
(ibid., 454)

Der Gesang wird von einer doppeldeutigen „Dämmerung" durchgedrungen, die Morgenstern als Herbst der Natur und Seele darstellt, und anhand einer Semantik der Trauer offenbart. Das „Bestatten" und das metaphorische „Schleppen" deuten auf die Feierlichkeit des Begrabens hin und aktualisieren damit die Ambiguität des Verfallens als Tod und zugleich Präludium zum Frühling. Diese Unentschiedenheit ist der Morgenstern'schen Poetik eigen, wo Sterben und Werden als komplementäre Momente der Selbstentfaltung zu betrachten sind.[504] Diesen Topos versinnbildlicht am besten die herbstliche Landschaft, die den Seelenzustand äußert, wo die Naturkräfte zwar ermatten, aber nach einem neuen Blute bald hoffen: So gilt Morgenstern im Berliner Epos als einer, der an seinen übrigen Kräften zweifelt und schon den „Lenz" in sich fühlt (ibid., 458).

Diese Stimmung prägt das Berliner-Epos. Neben der Hoffnung auf eine Transfiguration der Natur und der Gefühle bringt die Dämmerung eine unheimliche Reihe von Gespenstern mit sich. Sie werden mit dem Wind verglichen und allegorisieren dadurch eine gewisse 'Inkonsistenz' der Großstadtbewohner: Damit meine ich, dass die Berliner durch eine spekulative Unbeständigkeit beschrieben werden.

[504] Erich Hofacker: *Das Motiv des "Stirb und Werde" bei Christian Morgenstern* in: *Studies in Germanic Languages and Literatures in Memory of Fred O. Nolte.* 1963, S. 152.

Gespenstisch ist die Phantasie des Flaneur-Morgensterns, der den halluzinierten Stadtbildern zum Opfer fällt.

Er offenbart seine Vorliebe für die Zeit, wenn „der Tag sein Licht bestattet" (ibid., 450).

Berlin nannte man die deutsche „Stadt des Lichts": Neben der Mechanisierung zählte die Elektrifizierung zu den äußeren Umgestaltungsprozessen der Metropole.[505] Als ein „totes Licht" erscheint aber Morgenstern das lebenslose elektrische Licht. Es spricht von einer nüchternen Epoche, die für die freien Spiele der Materie keinen Platz mehr bietet (WB6, 120), und von der unruhigen Schlaflosigkeit der Großstadt. Sie birgt in sich etwas Unheimliches: Indem die elektrifizierte Nacht mit einem 'beerdigten' Licht assoziiert wird, wird sie als umgekehrter Tag dargestellt (WB1, 452).

Diese Umwälzung drückt die Unnatürlichkeit der Großstadt aus, die nur durch die Nacht gemildert werden kann. So liest man in der dritten Strophe des *Gastgeschenks an Berlin*:

> Du wanderst durch die volkerfüllten Gassen;
> das Dunkel mischt und mildert alle Risse;
> du liebst den großen Strom auf Ungewisse
> und magst dich gerne von ihm treiben lassen
> (ibid., 450).

Morgenstern liebt Berlin „bei Nebel und Nacht", wenn die nächtliche Unbestimmtheit der dämmernden Gassen die Linien der Stadt ineinander verschwimmen lässt (ibid., 459). Die städtischen Notturni seiner Phantasie äußern, so Borghese-Bruschi, die literarische Metamorphose der romantischen Vorliebe für die Nacht.

Diese Faszination wird einer vor-avantgardistischen Bedeutung zugeschrieben, weil die Unbestimmtheit der großstädtischen Saison auf das moderne Wert-Vakuum hindeutet.[506] Berlin gestaltet in diesem Sinn die soziologische und literarische Konfiguration des modernen Menschen.[507] Sein unentschiedenes Schwanken zwischen (all)täglicher Realität und nächtlicher Idealität bietet den

---

[505] Sabrine Becker: *Urbanität und Moderne. Studien zur Grossstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur (1900-1930)*. St. Ingbert 1993, S. 35
[506] Lucia Borghese-Bruschi: *Berlin. Una citta per Morgenstern*. 2004 o. S.
[507] Borghese-Bruschi: *Berlin. Una citta per Morgenstern*. 2004 o. S.

Raum, wo die Hoffnungen und die Enttäuschungen der Moderne gestaltet werden können.

Zumal, dass Morgenstern Berlin eine kulturkritische Rolle zuschreibt: Es soll einen gestalterischen Einfluss auf den Menschen ausüben und ihm zur Kultur verhelfen. Wie Nietzsche, so versteht er als „Cultur" die „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes" (KSA, 1, III, 270). Je tiefer ein Stil in dem Volksschoß wurzelt, umso mehr wird sich sein Volk bei ihm „bei sich selbst daheim" fühlen - schreibt Morgenstern 1895 (WB5, 83). Leider lässt die eklektische Architektur der Moderne auf einen nationalen Baustil kaum hoffen, der die „einheitliche Weltanschauung" des deutschen Volkes zum Ausdruck bringen könnte (ebd.). Und jedoch, so eine Notiz um 1902, ist das Leben in Berlin und „wo Leben ist, da ist auch Schönheit nicht weit" (WB1, 949).

Dass das Leben als ein ästhetisches Prinzip erkannt wird, verrät der Einfluss der Polemik Nietzsches gegen den Historismus: Das Oppositionspaar 'Leben vs. Zivilisation' prägt die Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.*

Der Zivilisation wirft Nietzsche vor, wegen eines lebenswidrigen Überflusses an Wissen das Gefühl für Einheit verdorben zu habe. Das Verlorengehen einer lebendigen Beziehung zur Tradition erklärt das stilistische Potpourri, das die moderne (Un)Kultur charakterisiert, die alle Stile der Vergänglichkeit nachahmt - und keinen eigenen Stil entfaltet. Das moderne Zeitalter habe nach Nietzsche nichts an sich: „Man durchwandere eine deutsche Stadt – alle Convention [...], alles ist farblos, abgebraucht, schlecht copiert, nachlässig" (KSA 1, III, 271). In 'Schwulst sinnloser Zierraten' erscheinen die Häuser von Berlin zu ersticken (WB4, 154).

1902 erweist sich der dämmernde Tag als ein mächtiger Großstadtmaler: „Was wollen all diese stillosen Häuser, wenn sie der Abend übermannt, wenn er eine einzige dämmernde Gasse aus ihnen macht, hinein in eine glühende Unendlichkeit, hinein in sich selbst, in den Maler der Maler, den Sonnenuntergang", schreibt Morgenstern (WB1, 949). Das Leben versteht sich hier buchstäblich als eine unifizierende Kraft, weil sie die geschmacklose Vielfalt der Stadtstile auf eine vollkommene Einheit reduziert, die in sich die Möglichkeit aller weiteren Entfaltung enthält. Die Dämmerung evoziert dann ein Gefühl von „Unendlichkeit", die sich der Vergänglichkeit der modernen Zeit entgegensetzt. Wie sich der Tag im

Sonnenuntergang in die Nacht zu verlangen scheint, indem er die beginnende Dunkelheit in der Farbe der sterbenden Sonne färbt, so projiziert das Prinzip-Leben die Stadt außerhalb ihrer historischen Kontingenz.

Leider sei aber Berlin „alles in allem" keine Kulturstadt (WB7, 313). Es habe, so das *Gastgeschenk an Berlin*, die prekäre Struktur eines „Asyls":

> Ich sah im Geist der Hauptstadt planlos Leben,
> dem allerorten mangeln rechte Meister,
> das ist kein Einheitsbau von großem Streben,
> nur ein Asyl für obdachlose Geister
> (WB1, 455).

Das Asyl ist ein Antonym für den Tempel, den Morgenstern als Metapher für die Neugeburt des deutschen Geistes betrachtet (s. Morgenstern und Nietzsche. Eine Erziehung.). Knüpft der Tempel den Bund zwischen Gesellschaft und Dichter wieder an, so versinnbildlicht das Asyl seine moderne Isolation. Eben darum dreht es sich das Berliner-Epos Morgensterns: Dort lässt sich erkennen, dass das dichterische Ich das Stadtleben aus der fernen Perspektive der Dachstube beobachtet (ibid., 454f.).

Der soziologische Kontext der deutschen Jahrhundertwende prägt eine Isolierung des Lyrikers von der Gesellschaft und der Natur, die wegen der Urbanisierung mehr und mehr verloren geht: Rosenhaupt nennt das Alleinsein des modernen Dichters als „Abgelöstheit" und zwar das Bewusstwerden der Entfernung von einem „inneren Verhältnis" zur Gesellschaft.[508] Eine Antwort auf diese Vereinsamung sieht der Forscher in der organischen Kunst Morgensterns, die, so wie George, eine kulturkritische Klage um die Bürgergesellschaft äußern würde: Sie besitze kein einheitliches Wertsystem mehr, sondern bestehe aus einer 'Summe von egoistischen Individuen' [509] Im 1905 verfassten Gedicht *Groll auf Berlin* lässt das winterliche Licht eines „klaren Tages" die pathetische Liebe um die Heimat erkalten, denn es entlarvt sie als ein „Wust der tiefsten Barbarei" (ibid., 474).

Die Isolierung des Dichters in der modernen Gesellschaft versinnbildlicht Morgenstern durch die Dachstube, die Cureau als eine problematische Zwischenstufe zwischen Himmel und Erde interpretiert: Sie deutet sowohl auf die Armut des Dichters, als auch auf seinen Wunsch hin, sich von der Masse zu

[508] Rosenhaupt: *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft*, S. 64
[509] Rosenhaupt: *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft*, S. 72.

entfernen.[510] Diese Distanz ist zweideutig. Einerseits ermöglicht die ästhetische Zurückgezogenheit eine Entfesselung aus dem Gegenwärtigen: Der Dichter bewegt sich im *Gastgeschenk an Berlin* frei, während die Arbeiter als durstige Tiere und 'stockende' Maschinenmenschen betrachtet werden (ibid., 451). Andererseits ist sich Morgenstern bewusst, dass das Abgelöstsein von der Gemeinde die Gefahr birgt, ein einsamer Träumer zu werden. Im Berliner-Epos wird er von einem Passanten aus seiner Träumerei schroff geweckt:

> Ach Lieber, der so schön am Schreibtisch spricht,
> du glaubst, wir hätten Zeit zu solchen Dingen?
> (ibid., 455).

Die Bemerkung erhellt ein interessantes Merkmal des Epos, das ich anhand seiner fünften Strophe analysiere. Dort nutzt Morgenstern die Promiskuität der S-Bahn, um den Schirm einer Dame (etwas waghalsig) als Pfeil des Amors zu transfigurieren, der „Liebeswunden sticht" (ibid., 451).

Die Klage um das verletzte Dichterherz, das sich in die flüchtigen Visionen von reizenden Passantinnen zu bald verliebt,[511] enthüllt die einzige Rolle, die der Dichter in der Gesellschaft spielen kann. Als er sich über die kulturelle Armut Deutschlands beklagt, erwidert ihm eine Stimme, er soll sich am besten mit anderen Themen beschäftigen: Ist er nicht im lyrischen Gedicht gewandt, gibt es nicht genügende 'Gretchen anzuminnen'? (ibid., 457). Der Dichter wird zum Metropol-Minnesänger. Und die schroffe Ablehnung der schönen Dame ermuntert ihn zum Theater:

> Man käm' vielleicht zum idealsten Ziele,
> wenn man gleich Dramen schrieb' für ganze Städte,
> drin dann ein jeder seine Rolle hätte –
> und wehe dem, der aus der Rolle fiele!
> (ibid., 451).

Der Wunsch nach einem dramatischen Plot zieht die Masken des Großstadtlebens ins Licht: Die Erhellung der Großstadtmaskerade demaskiert als Fiktion jenen Authentizitätsanspruch. Was für eine Rolle darf aber der moderne Dichter haben?

---

[510] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 170.

[511] Das Thema charakterisiert die Großstadtnarration Morgensterns und kehrt in *Ein ganz kleines Idyll* wieder, die auf April 1894 datiert wird (WB4, 679). Die zweiseitige Geschichte erzählt von der zufälligen Begegnung einer Dame in einem Zug und kennzeichnet eine humoristische Vermischung von alltäglichen Ereignissen und römischer Mythologie (ibid., 95f.). Das Thema variiert dann Morgenstern 1906 mit ganz anderem Ton im Gedicht *Einer unbekannten Dame in der Stadtbahn*: „Zu deinem Aschblond dieses graue Blau! / Wie lieb ich, was du dachtest und empfandest, / als du dies Blau zu deinem Blond gewählt. / Du hast zwei Farben gleichsam so vermählt; / denn auch die Farben lieben, schöne Frau, / und grüßen dich, wenn du die rechten bandest" (WB1, 470).

„Allein, ich bin ein 'Journalist' und muß dem Tage fronden".[512]

Als Morgenstern 1893 wegen seiner Krankheit und der finanziellen Schwierigkeiten des Vaters die Jura-Fakultät der Universität Breslau verlässt, denkt er sich einen Beruf aus, der seine schriftstellerische Ambition sichert, ohne seine fragile Gesundheit zu gefährden - jene „liebe Zierpuppe", die er mit aller Rücksicht tragen soll (WB7, 194). Widerherzig fängt er an, über eine Karriere als Journalist nachzudenken. Die Presse betrachtet er aber sehr kritisch, wie ein 1892 verfasstes Gedicht zeigt:

> Die Zeitungen hass'ich allermeist:
> Sie schwächen, sie verfaden den Geist.
> Es ist, als ob man täglich speise
> gemischten Salat „auf polnische Weise"
> oder – was schlimmer noch als dies –
> man hörte täglich Potpourris.
> Der einz'ge Trost, daß wir nicht sehn,
> wie diese Hochgenusse entstehn
> (WB2, 356).

Der Vorwurf Morgensterns, die Zeitschriften würden den Magen verderben, stützt sich auf die metaphorische Darstellung der Lektüre als ein Verdauungsprozess, im Laufe dessen sich der Leser von den Elementen des Gebotenen nährt, die der stufenhaltigen Entfaltung seiner Persönlichkeit helfen. Einen schlechten Einfluss hat dagegen die Zeitschrift auf die Gestaltung der Identität. Die Presse vergleicht Morgenstern mit den Potpourris: Wie diese musikalische Form in einer Collage aus verschiedenen Kompositionen besteht, so entsteht die journalistische Sprache aus der ungeschickten Bastelei von unversöhnbaren Stimmen.

Die entschiedene Ablehnung der Presse findet zuerst im Vorschlag von Dahn eine Bestätigung, der sich als ehemaliger Professor Morgensterns dem Schicksal des Dichters annimmt. Von der Journalistik rät er ab, denn sie sei „fabelhaft anstrengend" und „entwürdigend" (WB7, 188). Freytags Lustspiel *Die Journalisten*, das Morgenstern 1894 sieht, hilft dann freilich nicht, ihm zum Journalismus aufzumuntern (ibid., 221).

Es sind aber die Abhandlungen zur *Zukunft unserer Bildungsanstalten*, die ab 1894 seine Presse-Kritik beeinflussen. Nietzsche kritisiert das demokratische Bildungssystem, dessen wesentlicher Mangel sei, sich auf einen heimlichen Bund mit der Gesellschaft zu gründen: Infolge dieser Allianz kommt der moderne Mensch auf die Idee, aus der Bildung müsse ökonomischer Nutzen gezogen werden.

---

[512] WB1, 583.

Ihre Reformation bringt eine Verzettelung des Wissens mit sich. Der Gebildete wird nun gebeten, sich auf ein ganz spezielles Fach zu konzentrieren - wobei der Leser durch die Presse ersetzt wird: „das Journal tritt geradezu an die Stelle der Bildung ⌈…⌋. Im Journal kulminirt die eigenthümliche Bildungsabsicht der Gegenwart“, konstatiert Nietzsche (KSA, 2, III, 163).

Ein ironisches Lob der erzieherischen Berufung der Presse verfasst Morgenstern 1894. In dem Brief *An den Direktor der chinesischen Schauspielertruppe der Mandarin Tay-Cow-Beng* versetzt er sich in die Rolle eines modernen Marco Polo, um dem herrlichen Gast die nationalen Sitten zu erklären:

> Bismarck ⌈…⌋ hat zwar einmal behauptet, aus Druckerschwärze sei noch nie ein Krieg entstanden, aber er hätte die Wahrheit mehr getroffen, wenn er hinzugesetzt hätte: Hingegen entsteht aus Kriegen unendliche Druckerschwärze.
> Und nur aus Kriegen?
> ⌈…⌋ Die Zeitungen werden mit den Jahren allen übrigen Bildungsstoff überflüssig machen. Sie, eine stete Quelle erhabensten Genusses u⌈nd⌋ edelster Geistesfreuden, werden in der Gesellschaft der Zukunft, die Rolle der Erzieher, Leiter, Tröster, der Pädagogen Philosophen, Dichter übernehmen und immer mehr ⌈…⌋ Spiegel zugleich jener nivellierenden Kultur, welche unser Ideal ist u⌈nd⌋ in welcher der einzelne als solcher immer mehr ganz verschwinden wird (T 1894/5, Bl., 5f.).

Die Verfremdungsstrategie trägt zu einer Relativierung der vermeintlichen festen Werte der bürgerlichen Gesellschaft bei. Diese Operation inszeniert Morgenstern durch die Ironie. Zwar scheint er der demokratischen Nivellierung gewogen zu sein, in Wirklichkeit kritisiert er aber scharf die Vermassung der modernen deutschen Kultur. Sie würde sich nur für die gewerbliche Seite der Kunstproduktion interessieren und deswegen zu einer Fabrikanten-Kultur avancieren. Dieser stellt er 1895 die aristokratische Ästhetik der orientalischen Kunst in der Besprechung einer Ausstellung japanischer Kunstwerke entgegen. Nur in einer despotischen Gesellschaft hat die Bereitschaft zur Selbstaufopferung des Künstlers noch einen Sinn, die für Morgenstern der Schlüssel zur Schöpfung ist: „Sollte aus diesen japanischen Kunststickereien nicht jene Kultur reden, die wir selbst schon einmal gehabt haben, und von der wir uns heute immer gründlicher zu entfernen scheinen?“, fragt er sich (WB6, 133). [513]

Der lächerlichste Vertreter der Massenkultur ist das Publikum, das die Literatur als eine Ware betrachtet und die Bücherläden als eine Beschwerdestelle: Falls seine (teuer bezahlten) Wünsche nicht erfüllt werden, fordert der Leser-Konsument eine Erstattung. So beklagt sich ein Herr Ix im Gedicht *Unzureichende Brand* darüber, er

[513] Die orientalische Kunst preist Morgenstern 1912 im Gedicht *An ein chinesisches Teekännchen* (WB2, 478).

habe den Brand des *Käthchen von Heilbronns* nicht genießen können, für den er doch 'das Billet' bezahlt habe (WB1, 478). Frecher noch ist die satirische Karikatur des Zeitschriftenpublikums, das Morgenstern 1907 als eine ruhige Herde darstellt: Ein keckes Wortspiel um das Wort „Publikum" legt die Metamorphose des Lesers zur dummen *Lese-Kuh* dar, die brüllt und brüllt. So schreibt er:

> DAS IST die große Publikuh,
> die macht zu allen Dinge muh,
> bald freudig, bald verdrossen.
> Das ist das droße Publidumm
> Das ist das droße Publibrumm
> der Scherle, Kögler, Mosse
> (WB2, 485).

Ist das Publikum ein Tier, so kommt die Presse seinen niedersten Trieben eifrig nach. Die Erwähnung von August Scherl und Rudolf Mosse, die mit Leopold Ullstein die Massenpresse im 19. Jahrhundert revolutionieren, spricht für die polemische Infragestellung der modernen Zeitschriften. Sie reizt ohne Skrupel die Sensationslust des Menschen, wie die feuilletonistischen Berichte über das Schiffsunglück des Schnelldampfers *Elbe* zeigen.

> Der Heißhunger, mit dem Zeitungen [...] auf alle Details der Katastrophe sich stürzen, ist nur mit der Gier reißender Bestien vergleichbar, nur daß diese unsagbar höher stehen, weil hier Natur, dort aber grausame Raffiniertheit vorliegt, die das Sensationsbedürfnis des Lesepöbels nicht genug kitzeln und befriedigen kann. [...] Tiefbetrübte Menschen, kaum dem Tode entronnen, sofort von Dutzenden von Reporten umlagert, gezeichnet, photographiert – voilà ein herrliches Bild des „Zeitalters unter dem Zeichen des Verkehrs (WB6, 119).

Die Gier der Journalisten, die den Blutgeruch zu beschnuppern scheinen, problematisiert den Kommerzialisierungsschub der deutschen Presse, die keine Ethik mehr hat. Dass die Zeitschrift keine Verantwortung für die Gesellschaft trägt, offenbart am besten die Schundpresse: Für Morgenstern ist sie „lebendig gewordener Straßenkot" (ibid., 348), die wegen der schädlichen Wirkung auf die Jugend bekämpft werden soll (WB5, 125).

Eine heitere Darstellung dieser Frage skizziert das parodistische Vorspiel *Orakel*. Der Scherz des Weltkoboldes, der die Gestalt einer Statue des Tiergartens annimmt, um die Berliner auf den Arm zu nehmen, erregt sehr bald die Aufmerksamkeit der Presse. Kaum spricht der Gott, eilt ein Schwarm von Reportern an den Ort:

> ZWEI EXTRABLÄTTVERKÄUFER (treten mit ungeheurem Geheul auf. Jedem hängt ein weißes Pappschild auf dem Rücken; das des einen trägt die Aufschrift „Das Lokaljournal", das des andern „Der kleine Anzeiger". Sie schwenken, abwechselnd oder

> durcheinander brüllend, ihre Extrablätter.) Die Orakel sprechende Velleda! Das geheimnisvolle Wunder im Stadtpark! (Nach verschiedenen Seiten ab) (WB4, 355).

Die Figur der Zeitungsverkäufer erfindet Leopold Ullstein, um die Vermarktungsstrategie der Presse zu modernisieren. Sie sind für Morgenstern die Hauptinstrumente einer dissonanten Stadtsymphonie, die seine von dem Getöse der Großstadt schon irritierten Nerven unerträglich erregt: Sogar in Italien flieht er vor allem „aus dem Zeitungsgeschrei" (WB6, 156), das er 1907 als ein Bellen stilisiert.

> Was bellt denn heut nur immerfort,
> straßauf, straßab den kleinen Ort?
> Ach so, es ist die Presse
> (WB2, 468).

Die Zeitschriftsprache ist ein tierischer Schrei. Ihr Stillosigkeit entfernt, so Nietzsche, die Studenten von der klassischen Bildung, auf die sich nur die deutsche Sprache berufen sollte: Das antike Griechenland beschreibt Nietzsche als den fruchttragenden Boden, wo die moderne Sprache wachsen kann (KSA, 2, III, 180).

Diese Betrachtung der Antike inspiriert 1895 das Epigramm *Journalismus:*

> Jungvolk der Pythagoräer
> hielt fünf Jahre sich im Schweigen.
> Heut will jeder junge Kräher
> alsogleich sein Stimmchen zeigen
> (ibid., 364).

Die Entfernung vom hellenischen Ideal misst der sardonische Reim zwischen „Pythagoräer" und „Kräher". Er lässt den Journalisten anhand eines Lautmalerei-Zaubers in einen Vogel verwandeln. Der Lärm der Presse ist der des Großstadtlebens. „Gibt es noch Schweigen in Deutschland?", fragt sich Morgenstern während seines schweizerischen Aufenthaltes (WB4, 143). Die Gefahr der Großstadt für die Jugend besteht darin, dass sie diese der stillen Kontemplation entwöhnt, die doch ein zentrales Moment der Selbstentfaltung ist. „Umschnalle dein Herz mit Schweigen", rät Morgenstern 1896 (WB5, 240).

Die Pythagoräer verzichteten fünf Jahre auf die Sprache, bevor sie zum 'Diener der Philosophie' wurden (ibid., 111). Im Gegensatz dazu verhindert die journalistische Praxis das Reifwerden. Daher protestiert Morgenstern zuerst lebhaft gegen den Vorschlag Kayßlers, nach dem der Vorteil der Arbeit des Journalisten sei, er würde eine feste Stelle bekommen und „in der hiesigen doch gewiß einflußreichen Kunstwelt bekannt" werden (WB7, 196). Der pragmatischen Argumentation des

Freundes widerspricht er leidenschaftlich: „Ich, der ⌈…⌋ mein ganzes Leben lang in 'heiligem Schweigen' verharren möchte, ⌈…⌋ nur innerlich redend – ich soll zu den Journalisten hinabsteigen und mein bisschen Geist tagaus tagein zu Markte tragen?" (ibid., 287).

Die Klage problematisiert die Verhunzung der Sprache wegen des hohen Arbeitspensums der Presse, die dadurch am schrillsten dem klassischen „*Otium*" widerspricht, das „stille, langsame Reifen neuer Gedanken" (WB5, 169). 1896 beklagt sich Morgenstern daher über die Gewohnheit, Texte sogar in der Mitternacht zu verfassen: eine „würdelose" Praxis, gegen die Leser und Schreiber opponieren sollen (WB2, 364).[514]

Außerdem birgt das unmenschliche Arbeitspensum des Zeitschriftenschreibens die Gefahr der Anonymität. Die Presse heißt für Morgenstern 'den Tod jeder Individualität' (WB7, 194). Als Journalist würde er seiner Inspiration nicht mehr folgen dürfen, sondern einem Kontrakt gehorchen müssen. Wobei dem 'Nomadenmenschen' Morgenstern aber jeder Vertrag halsabschneiderisch scheint (WB5, 62). 1894 erklärt er Kayßler, seine Muse werfe ihm 'hie und da wie ein schönes Kind Blumen und Fruchten' zu: Sie würde sich nicht zwingen lassen, „sich als Blumen- und Obstverkäuferin an die Straßenecke zu setzen und mich durch ihr Geschäft zu ernähren" (WB7, 127). Morgenstern kennt die Kapricen seiner Inspiration und fürchtet sich daher vor einer regelmäßigen Schreibarbeit. „Soll ich dann mit nackten Händen vor irgend einem Zeitungsverleger stehen, mit dem ich kontraktlich regelmäßige Lieferungen ausgemacht habe?", grämt er sich (ibid., 205).

Das Zeitschriftenschreiben wird entwertend „Zeitunggeschreibsel" genannt (ibid., 296), das sich wegen der formalen Nachlässigkeit vom würdigen Buch unterscheidet, wie die Veröffentlichung von journalistischen Aufsätzen in Buchform am besten zeigt: „Was für den Tag oder für Wochen geschrieben ist, veraltet zu schnell und die Oberflächigkeit, deren im einen Falle der rasche Leser nicht achtet, beleidigt im andern, wo es mit Prätensionen uns tritt", behauptet Morgenstern 1895 (WB6, 108). Anders als das Buch, ist die Zeitschrift vergänglich, weil sie für den Tag geschrieben wird. Das schnelle Tempo ihrer Produktion entspricht einer

[514] Eine symbolische Gestaltung dieser Kritik ist nach Walter Fähnders die Schildkröte, der Morgenstern ein Galgenlied widmet, die *Schildkrökröte* (WB3, 95). Es war um 1840 in Paris die Mode, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen, um das „Schildkrötentempo" dem industriellen Fortschritt gegenüber zu stellen(1999, 141f.).

bestimmten Leserezeption: Wer ein Feuilleton liest, hat andere Erwartungen als der, der ein Buch liest.

Außerdem entzieht sich die Zeitschrift jedem Versuch, gesammelt zu werden: Sie wird rasch geschrieben, rasch gelesen und rasch vergessen. „Eine Zeitung, mag sie so aufgeklärt sein wie sie will, wird <dem> für den eigentlichen Gegenwärtigen immer den Charakter einer Postkutsche oder einer Haubitze <tragen> behalten", liest man in einer 1907 verfassten Notiz (T Feb. 1907, Bl.1).

Von der Vergänglichkeit der Zeitschrift spricht ein Gedicht von 1897, *Der Zeitungslesende Faun.* Morgenstern kümmert sich dort um die Erklärung der Antike, *sub specie* der Moderne: Aus dem mythologischen Stamm des Faunes wird eine neue Genealogie geboren, durch das Attribut 'zeitschriftlesend' beschrieben. Das Monstrum wird seiner erotischen Kraft beraubt, um sich in ein Biedermeier-Wunder zu verwandeln, das mit den Ziegenbeinen 'behaglich überschlagen' in einem Feuilleton liest (WB1, 154). Dem üblichen Kontext seines Gebrauchs entzogen, springt nun die Vergänglichkeit des 'Papierchens' in die Augen: Es erscheint schon 'alt' und abgenutzt (ebd.).

Der Zeitschrift schreibt Morgenstern einen ökonomischen Wert zu, indem er aus der Nietzsche'schen Kritik der demokratischen Bildung Konsequenzen zieht. In ihr offenbart die Presse die staatliche Kontrolle über die Bildung und die Funktionalisierung des Wissens für das Wohl der Bürgergesellschaft. Für sie produziert die Presse Waren, die gegen Geld getauscht werden. Daher warnt Morgenstern 1907, man sollte „Zeitungen, Zeitschriften und dergleichen" nur mit Vorbehalt schätzen: „Wahrheit kommt aus diesen Reichen/ bloß, wenn sie sich zahlt" (WB2, 468). Zeitschrift schreiben ist eine intellektuelle Prostitution: Man kann nicht verhindern, schreibt Morgenstern 1895, „daß Individuen, welche weder die Erziehung noch den Geist verraten, vor der Öffentlichkeit sich sachlich äußern zu können, die Konzession dazu erhalten, in dem Winkel eines Blattes ihre rote Laterne hinauszuhängen" (WB6, 127).

Morgenstern und Maximilian Harden. Der Journalist – ein Kulturphänomenon.

Über die ethische Verantwortlichkeit der Presse in der modernen Gesellschaft reflektiert Morgenstern am Beispiel von Harden, dem Gründer der *Zukunft.*

Er habe einen so „komplizierten Charakter, dass man ihm mit Entweder-oder nicht beikommen kann“ (T1907/08, Bl.81): Die Beziehung zu ihm schwankt zwischen der Bewunderung für die *Zukunft* (WB7, 140) und der polemischen Infragestellung ihrer politischen Linie.

Einerseits schwärmt der junge Morgenstern für Harden und versucht mehrmals ihn zu treffen (ibid., 243). Ihn feiert der größte Teil der engagierten Studenten Berlins als ein leidenschaftlicher Kämpfer, dessen revolutionäres Pathos im Pseudonym „Apostata“ und in den reformatorischen Impulsen der *Zukunft* zu erkennen ist. Sie konzentrieren sich auf eine Verbesserung der Zeitschriftensprache, die gegen die Niveaulosigkeit des deutschen *Schmocks* polemisiert, und auf die Kritik am Kaiser: Er würde sich von heuchlerischen und unfähigen Politikern beraten lassen und den Kontakt mit dem Volk verloren haben - eine Anklage, die in Essays und Parodien offenbart wird.[515] Obwohl Morgenstern viele der politischen Ansichten Hardens in Hinsicht auf die despotische Macht des Kaisers teilt (WB8, 102), findet er andererseits seine Angriffslust problematisch. Sie erscheint ihm eine nihilistische Verneinung der Realität. Ihr setzt er das Gefühl für ein „Wirken-Sollen“ entgegen, das in den Jugendjahren eben „trotz Harden“ empfunden werden muss (WB7,136). Diese Ambivalenz offenbart ein 1895 verfasstes Porträt von *Harden*:

> I.
> ES WAR EINMAL: da zogst du einher
> wie eine Geißel Gottes.
> Heut hast du kein Recht zum Spotten mehr,
> selbst Gegenstand des Spottes.
>
> II.
> Dass so sich löste das Problem –
> mich kränkt's, daß ich nicht hehle!
> Ein reicher Schatz von dem und dem –
> doch ach! kein Gold der Seele
> (WB2, 365).

Der Unentschlossenheit gegenüber dem „Problem“-Harden entspricht die Struktur der Aphorismen, durch die Morgenstern versucht, mit Harden ins Klare zu kommen. An ihm wird die Kälte des Verlachens betont, die die Unfähigkeit verrät, lieben zu können: „Nur Menschen ohne Liebe lehnen totalste⌜nst?⌝ ab“, bemerkt er (ibid., 582).

[515] Uwe B. Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft“*. Bremen 1970, S. 108.

Im Vorspiel „Orakel“ versinnbildlicht Harden das Kulturpanorama des Journalismus. Als „Sonderberichterstatter“ der *Zukunft* wird er in der Parodie dargestellt, der die sprechende Statue (und zwar der verkappte Weltkobold) interviewt, um ihre Wahrsagung zu hören.

> DER INTERVIEWER (tritt vor). So kann ich wohl auch erfahren, wie ich ein berühmter und reicher Journalist werden kann.
> STIMME DER VELLEDA. Wer ist dein Vater?
> DER INTERVIEWER. Der Geist der Frechheit
> STIMME DER VELLEDA. Und deine Mutter?
> DER INTERVIEWER. Die Frechheit des Geistes.
> STIMME DER VELLEDA. Wie heißt du?
> DER INTERVIEWER. Witzkopfski.
> STIMME DER VELLEDA. Vorname?
> DER INTERVIEWER. Mach-simili-an.
> STIMME DER VELLEDA. Also laß dich taufen.
> DER INTERVIEWER. Und dann?
> STIMME DER VELLEDA. Aus der Vergangenheit durch die Gegenwart zur Zukunft.
> DER INTERVIEWER. Und dann?
> STIMME DER VELLEDA. Werde Wochensteller der öffentlichen Meinung.
> DER INTERVIEWER. Wie das?
> STIMME DER VELLEDA. Durch Opposition und Kompromiß.
> DER INTERVIEWER. Und wie verschaffe ich mir Autorität?
> STIMME DER VELLEDA. Verknüpfte beizeiten die besten Namen des Landes mit dem deinen. So schnorrst du dich mit in die Unsterblichkeit. Semper aliquid haeret (WB4, 357).

Während die anderen Gestalten der Parodie anonym bleiben, dreht sich diese Szene um den Namen. Einen Namen muss die Statue wissen, um mit einem neuen Namen den taufen zu können, der dann unbedingt mit den „besten Namen“ Deutschlands verbunden werden soll. Diese Emphase hilft der Erkennung des Parodierten und der Erörterung seiner Persönlichkeit.

Zum einen deutet der karikierte Name „Witzkopfski“ sowohl auf das Funkeln des frechen Witzes von Harden, als auch auf seinen Taufnamen hin: Witkowski. Indem Morgenstern auf dieses Detail die Aufmerksamkeit lenkt, berührt er die Apostasie Hardens: die Konversion zum Christentum des ehemaligen Juden. Zum anderen problematisiert der parodistische Vorname „Mach-simili-an“ das schauspielerische Talent von Harden und zwar die wesentliche Unechtheit seiner Schriften. Morgenstern könnte sich auf die Tatsache beziehen, Harden habe den Vornamen „Maximilian“ zu Ehren des Hamlet-Schauspielers Maximilian Ludwig gewollt, der ihn zum Theaterberuf ermutigt.[516] Nicht irrelevant ist in dieser Hinsicht, dass

[516] Der Name „Harden“ stammt aus dem verkürzten Namen des Reformators „Hardenberg“. Amtlich trägt der Journalist den Namen „Maximilian Harden“ ab 1887, sechs Jahre nach seiner Konversion zum Katholizismus. Diese Zeitdiskrepanz interpretiert Neumann so, „daß Harden rückblickend versuchte, seine Befreiung vom Judentum bereits in seine frühen Jugendjahre zu verlegen, um damit seiner Umwelt zu beweisen, wie ernst ihm seine frühzeitige Assimilierung gewesen war“

Harden, der als Schauspieler anfing, ein schauspielerisches Talent in den Vorträgen und öffentlichen Reden beweist.[517]

Effektvoll ist die Formel, die das Gespräch zwischen Harden und der Statue beendet: „Aus der Vergangenheit, durch die Gegenwart zur Zukunft" (ibid., 357).

Es wird auf die papierne *Zukunft* Hardens angespielt, wie auch in *Mein Gastgeschenk an Berlin*: „Die Pferdebahn, die Stadtbahn warten nicht, / doch möchtest du es nicht der 'Zukunft' bringen?", fragt dort ein Passant den flanierenden Morgenstern (WB1, 455). Der anspruchsvolle Titel der Zeitschrift Hardens scheint nun auf einen teleologischen Prozess hinzudeuten, der dem Journalisten eine sakrale Bedeutung verleiht. Darf er aber nach der literarischen Unsterblichkeit streben? Seine Chancen sind nicht so hoch, dem Verb „schnorren" nach zu urteilen. Im Vergleich zu den „besten Namen des Landes" wird Harden als eine wertlose Kontrabandware dargestellt.

Die Metaphorik thematisiert die Skrupellosigkeit seines als sensationslustig bewerteten Journalismus, den Morgenstern auf eigener Haut erfährt, als er 1897 die befreundete Marie Gerber vor dem Rufmord der Presse zu schützen versucht. Die Frau, die er als Klavierlehrerin kennenlernt, wird vor dem Schwurgericht in Berlin-Moabit verurteilt, weil sie ihren Verlobten, der sie verlassen wollte, erschoss (WB6, 453f.). Morgenstern sagt bei der Verhandlung als Zeuge aus und verfasst einige *Notizen für die Verteidigung Marie Gerbers*, die dann Bruno Willes für einen für die *Zukunft* verfassten Essay verwendet; dort aber veröffentlicht Harden seine Prozessglosse *Revolver-Mieze*, die Gerber zur die pathetischen Heldin einer romantischen Literaturkost erniedrigt (WB2, 913). Diese Beleidigung vergisst Morgenstern nicht: Harden, „dem Frechsten aller Frechen", will er 'ins Gesicht spucken' (ibid., 388).

Die Konturierung Hardens als ein harmloser Bettler, der sich Autorität nur durch fremde Hilfe verschaffen kann, stellt überdies den literarischen Wert der Zeitschriftensprache in Frage.

Helga Neumann und Manfred Neumann: *Maximilian Harden (1861-1927). Ein unerschrockener deutsch-jüdischer Kritiker und Publizist.* Wurzburg 2003, S. 19.

[517]"Im Frack, mit drei zusammengebundenen weißen Nelken im Knopfloch (die man fälschlicherweise für eine Gardenie oder Chrysantheme hielt), erschien Harden auf dem Podium. Alle seine Bühnenerfahrung, Menschenkenntnis und psychologische Raffinesse wendete er an, um die Massen für sich und seinen Vortrag zu interessieren"
Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 62.

Harden erkennt der Publizistik einen literarischen Status zu. Die Sprache der *Zukunft* zeichnet sich durch ihre stilistische Originalität und durch die Erlesenheit Hardens aus, dessen metaphorische Ausdrucksweise abschätzig als „jiddischer Sprachbarock" und „Desperanto" bezeichnet wird: Wegen des Traditionalismus der Syntax und Orthographie und der Neigung, fremde Wörter entsprechend ihrem Ursprung zu schreiben, erschwert Harden absichtlich die Verständlichkeit seiner Essays, denn er wendet sich an ein erlesenes Publikum von Intellektuellen und Künstlern.[518]

Diesen Sprachmanierismus stellt Morgenstern zwischen Juni und Juli 1903 in zwei Epigrammen dar. Sie stilisieren Harden als ein schwitzender Sprachalchimist, der die niedersten Sprachelemente in Gold verwandelt und als ein Meister der gastronomischen Prosakonsumation:

> *Harden - „Apostata"*
> Ein Koch für Gaumen, welche Gulasch lieben,
> gab es auch Abfall, – der Effekt ist da
> (ibid., 420).

Trotz der Wortkargheit stilisiert der Text die metaphorische Inszenierung der Presse als eine Hexenküche, wo abscheuliche Potpourris zubereitet werden. Der „Abfall" deutet in dieser Hinsicht auf die Zeitschrift als Anreger der Kulturdekadenz hin. Es handelt sich aber um einen Untergang, der keine Neugeburt bereitet. Das unbetitelte Epigramm *Und doch* äußert die verzweifelte Feststellung des Scheiterns der reformatorischen Impulse Hardens:

> UND DOCH –.
> Dem Helden glaubt'ich einst in deiner Seele,
> und manchmal blitzt es heut noch durch den Koch
> (ebd.).

Der Held Harden ist der, der gegen den Despotismus des deutschen Kaisers kämpft. Der Koch ist der Journalist, für den die Zwecke das Mittel heiligen. Beide Physiognomien analysiert Morgenstern im Verlauf des Eulenberg-Falles, der Skandal, der den intimsten Kreis des Kaisers trifft.

Alles fängt an, als das Witzblatt *Kladderadatsch* 1892 Satiren auf die Diplomaten Friedrich von Holstein, Kinderlen-Waechter und Philipp Eulenburg publiziert.[519] Wegen der Veröffentlichung wird u.a. der Kriminalkommissar von Tausch prozessiert, der nach seinem Freispruch Harden kompromittierende Briefe

[518] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 361f.
[519] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 161.

Eulenburgs zeigt. Als zehn Jahre später Harden der Gräfin Moltke bei der Beschleunigung des Scheidungsprozesses von Kuno Moltke, einem Freund Eulenbergs, hilft, bilden die Akten des Prozesses die Quellen seines Falls.[520]

Diese Zustände wachsen sich zu einem Skandal aus, der 1906 mit einem Essay und zwei Satiren in der *Zukunft* ausbricht. Zwar lässt die Dunkelheit der Texte vermuten, Harden wolle keine öffentliche Debatte erregen: Es würde sich um eine Warnung an Eulenburg handeln, damit er sich von der Politik entfernen würde.[521] Deutlicher ist dagegen 1907 das Essay *Symphonie*, das u.a. zur Entlassung des Grafen Moltke aus dem Dienst führt.[522]

Dieser bringt gegen Harden eine Privatklage ein, die den ersten von vier Moltke-Harden Prozessen im Oktober desselben Jahres in Berlin Moabit eröffnet.[523] Zu vier Monaten Gefängnis verurteilt, versucht Harden Eulenburg als Zeuge vor ein Gericht außerhalb der preußischen Rechtshoheit zu bringen, um dort seine Homosexualität zu beweisen und ihn wegen Meineides anzuklagen.[524] Was ihm dank der Beihilfe des Redakteurs der Münchener *Neuen Freien Volkszeitung* gelingt, der behauptet, Eulenberg habe ihn bezahlt, damit er schweige.[525] Anlässlich seiner Beleidigungsklage gegen die Zeitschrift zieht Harden zwei Zeugen herbei, die seine Unschuld und vor allem die Homosexualität Eulenbergs bestätigen. Der Prozess, der folgt, beweist 1909 die Anklage Hardens.[526]

Über die Eulenburg-Affäre und die Prozesse gegen Harden reflektiert Morgenstern in den Entwürfen zur *Fastenrede.*

Die Behandlung des Skandals zeugt von dem Paradoxon eines demokratischen Staates, der einerseits die Öffentlichkeit der sexuellen Gewohnheit ihrer Bürger fordert und andererseits die Erotik wegen der christlichen Moral verleumdet: Wobei Morgenstern beklagt, dass die Debatte über 'erotischen Dingen' verborgen wird, und „somit bei allem Willen zur Moralität unmoralisch" bleibt (WB6, 352). Unmoralisch ist das Interesse des großen Publikums und der Publizistik für die skabrösen Details des Eulenburg-Falles, weil sie die Wissensgier des mittelmäßigen Menschen kitzeln. Während dieser für die 'krankhafte Neigung ein paar Offiziere'

[520] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 169.
[521] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 177.
[522] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 185.
[523] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 192.
[524] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 192
[525] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 194.
[526] Weller: *Maximilian Harden und die „Zukunft"*, S. 201.

schwärmt, betrachtet Morgenstern den sexuellen Skandal als ein Symptom eines kulturellen Verfalls (ebd.). Die Unfähigkeit der Moderne, aus dem Besonderen eine kulturkritische Überlegung zu abstrahieren (ibid., 353), verschärft wohl die Presse: Sie verursacht, so eine Notiz um 1909, eine 'De-Zentrierung' des Geistes, indem sie als Unterhaltungsmittel von dem Wesentlichen ablenkt (WB5, 278).

Außerdem problematisiert der Eulenburg-Fall die Rolle des Intellektuellen in der modernen Gesellschaft. Harden wird von Morgenstern als das Emblem der modernen Zivilisation dargestellt, weil er ihren 'ungestümen Tätigkeitsdrang' am besten versinnbildlicht, und zwar einen „Willen zur Macht um jeden Preis" (ibid., 193). Er wirft Harden vor, er sei wie die Zeitgenossen zynisch: Sein Wille zur Macht diene nicht dem Wohl des ganzen deutschen Volkes, sondern nehme die Interessen einer engen Partei wahr (ebd.). Und da der Zweck die Mittel zu heiligen scheint, so darf sich der Sensationsjournalist Harden sogar als Moralist vorstellen: Eine zynische Wende, die Morgenstern 1907 sarkastisch kommentiert.

> Das ist fürwahr ein artig Bild:
> Ein Faun putz Deutschlands Tugendschild
> (WB2, 478).

Es ist nicht so, dass er den bahnbrechenden Mut Hardens verkennt. „Sie hatten meines Erachtens in Ihren Mittel vielleicht Unrecht, aber zehnmal Recht im langjährigen Kampf gegen ein übermächtiges Regime", telegraphiert er ihm 1908 (WB8, 416).

Was sind diese Mittel, die aber so fraglich erscheinen? Harden scheint gegen seine Epoche mit ihren Waffen kämpfen zu wollen: mit der skabrösen Verleumdung der Feinde. Obwohl er sich der Macht des Kaisers nie unterwirft, prägt seine Zeitschrift derselbe, schlechte Ton aller deutschen Publizistik (T1907/08, Bl. 82ff.). Dieser Ton hängt nach Morgenstern von der zunehmenden Politisierung der Presse ab. Wegen seiner freundlichen Beziehung zum Kanzler und seines politischen Engagements erscheint Harden nochmals als der begünstigte Gesprächspartner für eine Überlegung über die Gesinnungspresse.

In einem 1905 verfassten Brief an Harden erklärt sich Morgenstern als ein „unpolitischer" Schriftsteller, dem misslich ist, öffentlich Partei zu ergreifen: Vielmehr würde er die Debatte um die Politisierung der Presse als „Outsider"

betrachten (WB8, 102).[527] Morgenstern stellt sich als Privatperson vor, die zwar politisch gleichgültig ist, aber der ihre nationale Identität am Herzen liegt: Er gehöre keiner Partei, sondern dem Volk (ebd.). Seinem Einheitsstreben wird die moderne Parteiorganisation entgegensetzt: Während das Volk als Grundlage des 'großen Stiles' gilt, versteht Morgenstern die Politik als ein Diskurs über die Realität, die das Einheitsgefühl wegen der Antagonismen der gegenübergestellten Kräfte gefährdet.

Ein ähnlicher Hang prägt das Zeitschriftenschreiben. Die Journalisten teilen keine objektive Darstellung der Realität mit, sondern ihre Perspektive auf die Ereignisse - wobei diese von der politischen oder ideologischen Linie der Zeitschrift natürlich beeinflusst wird: „Jede vermittelt das Stück Welt, das sie durch ihre Brillennummer erkennt [...]. Die Brillen tragen die verschiedensten Namen, obschon sie alle im Grunde 'Persönlicher Geschmack' heißen", konstatiert Morgenstern 1895 in seiner Besprechung der modernen Zeitschrift (WB6, 122). Der persönliche Geschmack kann sich aber einem politischen Zweck unterwerfen. So beschreibt er 1899 die *Arithmetischen Progression* der Gesinnungspresse:

> Ein Paar Zeitungen
> zwei Parteizungen.
> Zwei Paar Zeitungen
> vier Parteizungen usw.
> (WB2, 390).

Der Text stellt einen Dominoeffekt dar. Politisiert sich eine Zeitschrift, so werden die anderen fast ihre Partei ergreifen - in einer Kettereaktion, die kein Ende kennt, und die Aufgabe des Intellektuellen wird erschwert. Dieser strebt nach der Neugeburt der Volkseinheit, nach der Wiederauferstehung einer „einheitlichen Volks-Persönlichkeit", die sich der Unkultur der modernen deutschen Zivilisation entgegensetzt (WB6, 351). Der einzige Vorteil der sonst nur beschämenden Harden-Prozesse könnte daher nach Morgenstern darin liegen, „daß sie vielleicht die große innere Selbstbestimmung unserer Gesellschaft ein bißchen beschleunigen werden, wobei ich [...] jenen universalen seelischen Aufschwung [meine], den wir – zuletzt noch – den Toten von 1870 schuldig sind" (ibid., 352).

[527] In der Stuttgarter Morgenstern-Ausgabe wird der Brief anhand seiner ersten Erwähnung in „Ein Leben in Briefen" gedruckt, da es kein Exemplar mehr gibt. Entweder wurde also der Brief an Harden nicht gesendet, der ihn nicht veröffentlichte, oder er kam bei der Sammlung der Briefe an Margareta zurück und ging verloren. (WB8, 821).

Christian Morgenstern.

Aus dem Anzeigeteil einer Tageszeitung des Jahres 2407.

Vorankündigung
22. November. Fritzmauthner-Tag. 22. November
Spectaculum grande!
Großes Wörter-Schießen! Preise bis zu 1000 M!
Mittelpunkt der Veranstaltung:
Zehnmaliges Erschießen des Wortes
„Weltgeschichte“
durch je zehn Scharfschützen zehn deutscher Stämme
Erinnerungszeichen!
Kaltes Buffet!
Schießplatz Neu-Kaputt. Vis-à-vis dem Luftschiffhafen.
Das Festkomité
der Vereinigung zur ordnungsmäßigen
Erschießung verurteilter Wörter.

Morgenstern, Christian: *Aus dem Anzeigeteil einer Tageszeitung des Jahres 2407* (WB4, 270).

Der *Fritzmauthner-Tag*. Chronik eines Mordes.[528]

Eine Parodie auf den „Selbstmord der Sprache" Fritz Mauthners.

Der Fritzmauthner-Tag stammt aus einer Reihe von nachgelassenen Texten, die Margareta Morgenstern erst 1919 unter dem Titel *Aus dem Anzeigeteil einer Tageszeitung des Jahres 2407* in der postumen humoristischen Sammlung *Der Gingganz* veröffentlicht (WB4, 927).

Die Überschrift lehnt die Witwe wohlwahrscheinlich auf das Muster von *Aus einem Journal von 2407* an, mit der Morgenstern zwei Fragmente im Tagebuch um 1907 betitelt (ebd.).

Die Bezeichnung „Journal" könnte erstens eine Unentschiedenheit in der Bestimmung der Schreibart ausdrücken: Ab der mystischen Wende im Jahr 1905 setzt sich Morgenstern mit der Gattung des Tagebuchs intensiv auseinander, das den sonst fragmentarischen Charakter der zerstreuten Notizen aus der Jugend und aus der Nietzsche'schen Spekulation in eine teleologische Interpretation perspektiviert. *Das Tagebuch eines Mystikers* ist das Werk, an dem der reife Morgenstern schreibt: Fragment geblieben, sollte es eine Übersicht über das Leben eines zweifelnden Menschen geben, dem der anthroposophische Pfad ein Ziel gibt. Zweitens ist es wahrscheinlich, dass sich Morgenstern durch die Anspielung auf das „Journal" ausdenkt, die illustrierten Zeitschriften zu parodieren: Neben dem Interesse für die Bildungskunst, die er der familiären Tradition verdankt, könnte die Sorge um die pädagogische Gefährlichkeit der Reklamebilder eine wichtige Rolle gespielt haben. „Nur die große Trägheit in solchen Dingen nimmt hin, was hier täglich auf Plakaten und in der Presse vor Augen zu rücken gewagt wird, und achtet nicht der unausbleiblichen, schädlichen Wirkung solcher Zerrbilder auf jede, besonders aber auf jede jugendliche Seele", schreibt er 1912 (WB5, 125).

Eine Zeitschrift, die sich gegen die Zeitschrift richtet: Morgenstern spielt durch die humoristischen Fragmente *Aus dem Anzeigeteil einer Tageszeitung* auf die Konventionen einer ganzen Gattung an. Und er entblößt die Kleinmisere der materialistischen Epoche. Aus der Ferne einer fiktiven Zukunft werden die Werte und die Gewohnheiten der Jahrhundertwende als ein lächerliches Bric-à-brac

[528] Dieser Absatz vertieft ein Thema, das ich 2016 in einem Essay analysiert habe. Dazu: Ferragamo, Emanuela: *Á la guerre comme á la guerre – Der Fritzmauthner-Tag Christian Morgensterns: Eine resignierte Zeremonie des Schweigens.* In: Hüsch, Sebastian / Singh, Sikander (Hrsg.): *Literatur als philosophisches Erkenntnismodell.* Tübingen 2016, S. 252-266.

konturiert. „Vorläufig sind wir anno 2000 wenigstens so weit gelangt, zu erkennen, daß wir in einem Augiasstall leben und daß alle künftige Kulturarbeit vornehmlich darin bestehen muß, aus diesem Augiasstall eine einigermaßen saubere Halle zu machen", wünscht sich Morgenstern 1906 (ibid., 190).

In Kontext dieses kulturkritischen Fokus erforsche ich anhand der Morgenstern-Mauthner Beziehung den *Fritzmauthner-Tag* als sprachkritische Inszenierung des Selbstmordes des Wortfetisches, den Mauthner in den *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* darstellt. Diagnostiziert der Philosoph das makabre Scheinleben einer erodierten Kultursprache und die darauffolgende Notwendigkeit ihres freiwilligen Untergangs, so spielt der Dichter ein letztes Mal Würfel mit den Knochen der Sprache.

Eine Anti-Zeitschrift.

Eine Zeitschrift aus der Zukunft? Die Idee spricht von dem Interesse Morgensterns für mehr oder minder ernste Zeitschriftenprojekte, die eine Alternative an der jahrhundertwendigen Presse bieten wollen.

Nach der kurzen Parenthese seiner Arbeit als Redakteur für die Zeitschrift *Das Theater*[529] im Jahr 1903, versucht sich Morgenstern in einer Reihe von Zeitschriftenentwürfen. 1907 notiert er sich das Projekt einer „großgedruckten Zeitung", in der jede Woche nicht mehr als ein Aufsatz erscheinen soll (WB4, 257). Zwei Jahre später denkt er über zwei periodische Flugblätter nach, die sich um die Berliner Stadtkultur drehen sollten: *Der Elefant* (T1909, Bl.42) und *Das Fähnlein der sieben Aufrechte* (ibid., Bl.44). Dieses letzte sollte einen „Willen" und einen „Marschbefehl" für die Überwindung der deutschen Zivilisation ausdrücken (ebd.). Ein ähnlicher Trieb zum Beilegen des sonst chaotischen Kulturzustandes drückt der Entwurf einer Zeitung aus, die sich an ein breites Publikum wenden wollte (T1910 Jan./Feb., Bl. 40).

Außerdem beweisen die Anzeigenteile aus einer Tageszeitung der Zukunft von der kulturkritischen Bedeutung, die Morgenstern um 1906 der Zeitschrift zuschreibt. Sie soll, so ein Brief an Kayßler, sogar als „einer der besten Freunde des Menschen und nicht zuletzt des Dichters" gelten, weil sie eine anthropologische Untersuchung der Moderne ermöglicht (WB7, 240). Die Überlegung lässt sich durch das Konzept der Gattung problematisieren, so wie es Thompson in Hinsicht

[529] Heute in: Christian Morgenstern: *Das Theater*. Emsdetten 1981.

auf die Parodie darlegt. Die Gattung definiert er als ein Mittel zur 'Transkodierung der Texte', anhand dessen die formale Analyse der parodistischen Zweistimmigkeit mit der diachronischen Ebene koordiniert werden darf.[530] Mit anderen Worten, die Frage nach der Gattung erlaubt, den Einzeltext in Beziehung auf die historische Entfaltung der literarischen Formen zu untersuchen.[531]

Die Beziehung des Textes zur Tradition darf „parodiert" werden. Als eine Anti-Gattung bezeichnet Morson die Parodie, wenn diese sich nicht gegen eine Vorlage, sondern gegen die Konvention einer ganzen Gattung richtet.[532] Diese Operation zielt darauf ab, die Abhängigkeit der Vorlage von dem historischen Kontext zu entblößen: Die Gattung Parodie historisiert, indem sie die Bedeutung der geschichtlichen oder gesellschaftlichen Kontingenz für die Entstehung des parodierten Textes betont.[533]

Als eine Anti-Gattung lässt sich die Gattung der humoristischen Anzeigenteile Morgensterns bezeichnen. Er parodiert dort die Publikumszeitschrift, um die vermeintlich absoluten Werte der deutschen Zivilisation zu perspektivieren.

Als die Anzeigen um 1907 entstehen, hat seit zwei Jahre die mystische Spekulation um das Johannis-Evangelium eine neue Lust zur Satire erregt.[534]

Die religiöse Frage stellt bei Morgenstern eine kulturkritische Infragestellung voraus: „Wer ist religiös? Jeder, der es bei einer mechanistischen Welterklärung und ihren Konsequenzen auf die Dauer nicht aushält", schreibt er schon 1901 (WB5, 314). 'Mechanistisch' ist die rationalistische Welterkenntnis, die die philiströse Wissenschaft bietet: Sie seziert die Realität zu einer logischen Folge von Ereignissen und verdirbt das Gefühl des Erstaunens.

Die Faszination für die Wissenschaft drückt sich im (höchst verdächtigen) Optimismus des modernen Menschen aus, für den das Dasein seine „Furchtbarkeit" verliert: und ohne die Furcht wird die Welt zu einem 'behaglichen Wohnhaus'

---

[530] Clive R. Thompson: *Parody/ Genre/ Ideology*. In: Groupar : *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York / Bern / Frankfurt am Main 1984, S. 102.
[531] Müller fragt sich jedoch, ob die Unterscheidung zwischen diachronischen und synchronischen Ebenen für die Parodie Sinn macht: Da der parodistische Text linguistisches Material aus der Vorlage inkorporiert, soll sich die synchronische Analyse immer mit der geschichtlichen Dimension konfrontieren.
Müller: *Komische Intertextualität*, S. 35f.
[532] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 74.
[533] Morson: *Parody, History and Metaparody*, S. 74.
[534] Cureau: 1986, S. 534.

(ibid., 325). Oder zu einem fliegenden Wohnhaus: Morgenstern stellt sich vor, in der Zukunft werden die deutschen Städte gerade in der Luft gebaut. Wird das moderne Berlin der 'deutschen Ballonstadt' eines Komödie-Entwurfes um 1902 ähneln? (T1902-03, Bl. 91). Das Luftschiff fasziniert ihn: Das religiöse Genie der Menschheit wird es mit einer neuen Inspiration nähren, träumt er 1907 (WB5, 75).

Die fliegende Stadt versinnbildlicht den Materialismus der Epoche. Die Wunder der Technik vertauscht der moderne Mensch zu leicht mit den göttlichen Wundern: Berlin darf wohl in die Luft schwimmen und sich in ein Schlaraffenland mit 'Schwimmenden Hotels' und 'Luftballonen mit Sekt' verwandeln, ein Paradies ist es aber nicht (WB2, 516).[535]

Vor allem die Hotels sprechen von einer zunehmenden „Entzauberung" der Welt wegen des 'nüchternen' Zeitgeistes: „Man verhotellt zuletzt rettungslos. Denn wo kein Hotel ist, da ist kein Platz für dich mit deinem Rohrplattenkoffer und deiner schriftdeutschen Sprache", beklagt sich Morgenstern 1907 (WB5, 46). Wegen der Hotels verlässt man nie wirklich die Heimat: Sie machen 'alles gemein' und erwecken den Eindruck, man sei ein 'Vogel in einem Treibhaus', der keinen freien Himmel kennt (ebd.).

Bedenklich ist für Morgenstern auch die „Amerikanisierung" der deutschen Gesellschaft.

„Amerikanisch" ist nach Nietzsche die anthropologische Wende, die das alte Europa im modernen Zeitalter erlebt: Der „Amerikaner-Glaube" bezeichnet die freche Überzeugung des neuen Menschen, 'jeder Rolle gewachsen zu sein', und ersetzt das antike Vertrauen in die schicksalhafte Vorherbestimmung des Einzelnen für eine bestimmte Arbeit und Begabung (KSA, 2, V, 277). Durch den „amerikanischen" Menschen erlebt die Moderne nochmals die griechische Faszination für die Schauspielerei als den einzigen Existenzmodus. Zwar preist Nietzsche diese Lebensform als einen „Artisten-Glauben", er warnt aber vor ihren Gefahren. Die zunehmende Künstlichkeit lässt die schöpferische 'Menschengattung' der „Baumeister" ersterben. So behauptet Nietzsche:

> wer wagt es nunmehr noch, Werke zu unternehmen, zu deren Vollendung man auf Jahrtausende rechnen müsste? Es stirbt eben jener Grundglaube aus, auf welchen hin

[535]Die alte Gewohnheit der Stadtbürger, ihre Stadt als ein Paradies zu betrachten, sterben manchmal mit dem Tod nicht: „Was ist das erste, wenn Herr und Frau Müller in den Himmel kommen? Sie bieten um Ansichtspostkarten", schreibt Morgenstern 1907 (WB5, 270).

> Einer dergestalt rechnen, […], dass nämlich der Mensch nur insofern Werth hat, Sinn hat, als er ein Stein in einem grossen Baue ist (ebd.).

Düstere Besorgnisse? Eine Anzeige aus der Zeitschrift aus dem Jahr 2407 lässt Morgenstern daran zweifeln:

> „Amerikanischer Agent sucht ausgestopfte Fürsten zu höchsten Preisen. Red. 43 W.P. St." (WB4, 266)

Je geringer das Angebot, desto höher der Preis: Wie viele (mehr oder minder mumifizierte) Fürsten sind auf dem Markt zu finden? Morgenstern stellt eine Frage seiner Kulturkritik sardonisch vor. In Polemik gegen die Demokratisierung der Gesellschaft preist er den Adel als das Gegengift zur Verzettelung des Volkslebens, denn er behauptet, die 'schönsten Dinge auf Erden seien nur durch die Adel möglich' (WB5, 166). Der adlige Geist führt denn das Volk zu einer höheren Einheit und erzieht es zur Kultur. Mit der Geringschätzung der sozialistischen Partei steht in diesem Sinn das Interesse Morgensterns für die soziale Frage nicht im Kontrast: Die Sozialisten seien nicht imstande gewesen, eine 'innere Regeneration des ganzen Volkes' zu erfüllen (WB6, 347). Der Sozialismus vertrete eine „fanatische Interessepartei" und wolle nicht die Gesellschaft verbessern, sondern den eigenen Parteimitgliedern eine möglichst gute Behandlung garantieren (ebd.).

Morgenstern betrachtet die Demokratie als ein Handel. Rechte werden gegen Konsens getauscht: Die soziale Ruhe hat einen Preis - sogar das Zanken verwenden die Parteien, um Rechte zu „feilschen" (ebd.). Hat alles einen Preis, so kann man sich wohl überzeugen lassen, für ausgestopfte Adelige höchste Summen auszugeben.

Die Amerikanisierung betrifft nicht nur die Naturwidrigkeit des sozialen Lebens. Sie beschreibt auch die Vergöttlichung der Arbeit, die Nietzsche dem klassischen Ideal des Otium entgegensetzt (KSA, 2, V, 236).

Wie ich im vorherigen Kapitel zeigte, leidet vor allem die Presse an der Hast der modernen Stadt: Der Journalist schreibt zu viel und rastet nie (s. Ein Gastgeschenk an Berlin.). Interessant ist es nun, dass der ungeheure Arbeitsschub des modernen Menschen mit dem Thema der Erinnerung verbunden ist. Der Großstädter wird von einer Reihe von Texten überflutet, die er dann Tag für Tag vergisst. Die Anzeigen der humoristischen Tageszeitung Morgensterns versuchen, auch diese Frage zu lösen.

Die „Annonce“ führt bei Morgenstern nicht nur ein humoristisches Leben. Als eine für das kulturkritische Pathos des jungen Poeten geeignete Form ist sie auch in den ernsten Notizen wiederzufinden.

So wünscht er sich 1895 eben durch eine Annonce mit einem ‘Manne’ in Beziehung zu kommen, der bereit ist, die ‘Idee zur ornamentalen Art in Erwägung zu ziehen und eventuell zu verwerten’ (WB4, 238). Die Präzisierung, es sollte sich um einen Mann handeln, ist gar nicht unbedeutend: ‘Weiber’ sind dem jungen Morgenstern in „Sache der Erkenntnis“ gar nicht wie Männer zu bewerten (WB2, 375) - der veraltende Morgenstern fürchtet sich dann, von Weibern hereingelegt zu werden. „Ich bin arg allein, ich habe schon daran gedacht zu annoncieren: ein geistiger Mensch, Herr oder Dame, gesucht; aber dann meldet sich irgend ein alterndes Fräulein und ich bin verloren“, schreibt er heiter 1906 (WB8, 236).

Bleiben ihm die Freuden einer „geistigen“ Beziehung verschlossen, so tröstet er sich durch phantastische Erfindungen:

> Für Einsame.
> Erinnerungsarome - fertig genau nach Angabe des „Warenhaus für kleines Glück aller Art“. Telegrammadresse: Glückshaus (WB4, 269).

Die „Erinnerungsaromen“ des seltsamen Glückshauses erinnern einerseits an die „Pyrenäerperlen“ des dekadenten Des Esseintes. Es handelt sich um Bonbons, die die Erinnerung an die Liebesabenteuer sozusagen ‘quintessenzieren’: Ihr Aroma bringt das Parfüm der Maitressen wieder ins Gedächtnis und erweckt den Eindruck von „duftdurchtränkten Küssen“ (Huysmans 2016, 125). Freut sich auch der Einsame auf solches Glück?

Vielmehr sind vielleicht die „Erinnerungsarome“ - Erinnerungsromane. Liebesglück und Glück der Lektüre ähneln sich bei Morgenstern (s. Die Parodie lesen. Die Ironie.). Erinnerungsromane sind Romane, die als Aromen im Gedächtnis gespeichert werden können. So schlägt Morgenstern 1906 an Fega Frisch vor: „Man müsste einmal versuchen, sein Urteil über eine Reihe grosser Schriftsteller in Form von kunstvoll gebrauten Likören niederzulegen“ (WB8, 188). Diese Literatur würde sich denn nicht besser im Gedächtnis halten, als die lebensfeindlichen, schweren Bände des Gelehrten? (s. Des Esseintes: exzerpiert, übersetzt.). Nicht nur die Literatur, auch die Zeitschrift will Morgenstern verdunstet in die Luft (buchstäblich) springen lassen.

Eine Anzeige aus dem Jahr 2407 berichtet von der Eröffnung der „ersten deutschen Luftzeitung“:

> Der von sechs Fesselballons festgehaltene Projektionsdrache mißt 800 m im Quadrat und wird oberhalb des Kreuzberges allabendlich nach Einbruch der Dunkelheit die neuste Berichte in weithin sichtbaren Buchstaben zeigen. Eigens konstruierte Abbonements-Ferngläser sowie Dachstuhl- und Kaminsitzkarten in der Redaktion und allen Filialen (WB4, 268).

Es ist die Welt auf den Kopf gestellt. Es sind nicht mehr die schlaflosen Dichter, die einen steifen Hals bekommen, um den Mond zu betrachten. Die respektablen Bürger sitzen auf den Kaminen, wie die Katzen. Und der Mond? Die zukünftigen Zeitschriftenleser werden ihn lesen können. Den Mond habe Gott so geschaffen, um ‘den deutschen Leser zu bequemen’, denn er erinnert beim Zunehmen an ein „a“ und beim Abnehmen an ein „z“ (WB3, 77).

Die Luftzeitung versinnbildlicht vielleicht die kritische Haltung Morgensterns gegenüber der Presse: Was könnte gehaltlos als eine ätherische, gestaltlose Zeitschrift sein? Die Anzeigeteile aus dem Jahr 2407 rezipieren die Presse-Kritik Mauthners, der in den *Beiträgen zur Kritik der Sprache* ihr vorwirft, sie beschäftige sich nicht mit Nachrichten, sondern mit dem leeren „Geplauder um Nachrichten“ (Mauthner 2015, 148). Die Zeitschrift ist der Ort des Banalen, denn sie bestätigt das Erwartete und wirkt so als eine „Unterhaltung der Dummheit“ (ibid., 150).

Morgenstern und Mauthner.

(1906-1908)

1906 berichtet Morgenstern in einem Dankesbrief an Kayßler über die Lektüre des ersten Bands der *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, die er von ihm als Weihnachtsgeschenk erhielt. So schreibt er:

> Und da muss Dir nun auch gerade noch Mauthner einfallen! Meine Aufmerksamkeit für sein Thema geht bis [...] in meine erste Bekanntschaft mit Nietzsche zurück und hat mich immer abgehalten, ein Wortgläubiger zu werden. Du kannst Dir demnach denken, mit welchem Interesse ich den Ausführungen M.s. folge, die sich [...] letzten Endes mit keinem geringeren Problem herumzuschlagen haben als dem: kann uns Sprache überhaupt zu irgend einer wirklichen Erkenntnis verhelfen (WB8, 270).

Mit dem Band beschäftigt er sich bis zum Februar 1907 fast täglich, im September bekommt er die Abhandlung *Die Sprache* aus dem Berliner Verleger Calvary - Anfang 1908 verblasst jedoch sein Interesse für Mauthner, so dass es höchst

unwahrscheinlich ist, dass er das 1910 veröffentliche *Wörterbuch der Philosophie* je zur Kenntnis nimmt.[536]

Morgenstern liest Mauthner, wie er schon Nietzsche las. Er interessiert sich nicht so sehr für das Spekulative, sondern vielmehr für das Persönliche. Zwar habe er, wie er in einem Brief an Kayßler zugibt, an der Sprachphilosophie nicht viel verstanden, er spüre aber in ihr einen Impuls zur Selbstentfaltung: Mögen auch die *Beiträge* eine 'Viertelstunde Hellträumens mitten in der Dämmerung' des Denkens sein, so dienen sie dem „S-Ich", die Vertiefung des Subjektes (ibid., 285).

Die Sprachkritik Mauthners rezipiert Morgenstern als eine anti-utopische Entblößung des Menschen, die dem Immoralismus Nietzsches weiterfolgt. So schreibt er zwischen 1907 und 1908: „In Fritz Mauthner tut der Immoralismus Nietzsches (dieser im Grunde raffinierteste Moralismus) einen weiteren entscheidenden Schritt. Der Wille zur Sauberkeit, zur Redlichkeit feiert in ihm einen neuen [...] grausamen - Triumph" (WB5, 120).

Immoralismus heißt nach Nietzsche, sich mit dem realen Menschen und nicht mit dem schwärmerischen Mensch-Ideal zu beschäftigen. In diesem Sinn schätzt Morgenstern in der Philosophie Mauthners ein Interesse für die Selbsterkenntnis, wie das 1907 verfasste Gedicht *Zufallskönigtum (Mauthnerisch)* zeigt:

> Erkenne wer du bist,
> kein König der Natur,
> die alle Dinge mißt;
> ein Zufallskönig nur
> (WB2, 459).

Den Begriff des „Zufalls" setzt Mauthner der teleologisch orientierten Weltauffassung des Menschen entgegen. Sogar seine fünf Sinne sind „Zufallsinne". Zwar erwecken sie den Eindruck, Innenwelt und Außenwelt stimmten miteinander überein: Der Mensch glaubt, seine Organe werden ihm geschaffen, so dass er die Welt am besten ergreifen könnte (2015, 327). Die Sinne sind aber der Komplexität der Welt ganz unangemessen: Die mikroskopische Realität der Atome, das unsichtbare Universum der Chemikalien - alles bleibt dem Menschen ausgeschlossen (ibid., 328). Der Zufall ist jedoch kein negativer Begriff, sondern er dient zur Kontextualisierung des Individuums in der Geschichte. So schreibt Mauthner:

[536] Cureau: *Christian Morgenstern humoriste*, S. 580f.

> Der Zufall ist ja längst als ein relativer Begriff erkannt. Zufällig sind auch unsere Sinne bloß im Verhältnis zu den unzähligen Erkenntnismöglichkeiten. Historisch sind sie gewiß notwendig geworden, wie alles andere Gewordene. [...] Der Zufall fällt nicht aus der Kausalität heraus. Historisch sind alle unsere Sinne sicherlich entstanden durch das Interesse der Organismen (ibid., 344).

Was Morgenstern an dem Konzept des Zufalls interessieren könnte, ist die Betrachtung des Individuums als der Teil einer breiteren Geschichte: die der menschlichen Gattung. Die metaphorische Entthronung des Menschen als „König der Natur" ist ein positives Moment: Indem man sich von der Idee verabschiedet, man könne über die Welt herrschen, lernt man sich als Ring einer Kette kennen, die sich in die Vergangenheit ausdehnt. Und in die Zukunft: Der Zufall lässt den Menschen als ein Wesen im Werden verstehen, denn es muss sich nach dem Prinzip des „Interesse der Organismen" der Realität anpassen.

Die Sprache hat nach Mauthner eine soziale Dimension. Das Subjekt erfährt die Welt durch eine Sprache, die die Kenntnis seiner Gemeinschaft speichert (ibid., 30). Diese Kennzeichen offenbar am besten die moralischen Werte, denn Mauthner stellt fest:

> Um die Werturteile steht es [...] ebenso wie um die meisten anderen Urteile; sie gründen sich nicht auf die individuelle Erfahrung des Urteilenden, sondern auf die Erfahrung der Vorfahren und der Mitlebenden, welche Erfahrung [...] in jeder Erkenntnis der Wirklichkeit Glaube, Überlieferung ist (ibid., 30f.).

Die Moral hat daher kein absoluter, sondern ein relativer Wert: Der ethische Begriffe „gut" hat nur in Hinsicht auf einen bestimmten sozialen und historischen Kontext Sinn (ibid., 46). Würde der Mensch diese Bezeichnung nicht kennen, so würde er keinen Trieb zur „Güte" spüren (ebd.). Mit den ethischen Werten ist eine soziale Gratifikation verbunden, die letzten Endes egoistisch ist: Die Menschen verzichten auf schlechte Handlungen nur, weil sie sie „gut heißen möchten" (ebd.).

In ähnlicher Weise schreibt Morgenstern 1906: „X liebt die Tugend heißt soviel als: X' bester modus vivendi ist ein Leben der Tugend. Warum liebt er sie? Nicht um ihrer selbst willen, sondern weil er sich in seinem glücklichsten Zustande am meisten 'liebt'" (WB5, 262). Und er bemerkt ein Jahr später: „Im Grunde spricht sich wohl in allen Forderungen, die der Mensch an seine Gattung stellt, nur der Wunsch des Menschen nach größerer und feinerer Behaglichkeit des persönlichen wie des sozialen Lebens aus" (ibid., 272). In der Sprache lässt sich nach Morgenstern die Forderung der Gattung erkennen: Die bewussten ethischen Triebe der Menschheit wurzeln in metaphorischer Weise im unbewussten Streben nach einem ruhigen Leben, das nicht so sehr das Individuum, sondern das Genus

äußert. „Der Mensch will wohl endlich so weit kommen, wie die Blumen und die Bäume: ruhig leben und sterben zu dürfen“, setzt er fort (ebd.).

Die Gattung und die Sprache sind nach Mauthner miteinander verwoben. Nach ihm sprechen die Menschen eine Sprache, die stetig im Werden ist. Sogar die Nationalsprache bietet keinen Anhaltspunkt, sondern ist je nach der individuellen Empfindsamkeit unterschiedlich: „Gemeinsam ist die Muttersprache etwa, wie der Horizont gemeinsam ist; es gibt keine zwei Menschen mit gleichem Horizont, jeder ist der Mittelpunkt seiner eigenen“, vermutet er (2015, 19). Auch Morgenstern beklagt sich 1908 darüber, dass die Menschen wegen der demokratischen Ansicht verlernt haben, die Worte als unterschiedliche ‘Individuen’ zu betrachten:

> Und doch ist jedes Wort in dem Augenblick, wo es gedacht, gesprochen, geschrieben wird, ein Individuum für sich und nicht einmal demselben - vor oder nachher geboren - Wort desselben Mundes, desselben Gehirns je irgendwie gleich. Wenn einer sagt: Ich glaube dies und das, und sein Nachbar hört das, so kann das sein, als ob der eine sagte: Himalaja, und der andere hörte: Schneehaufen (WB5, 155).

Das Wort ist ein Individuum, denn es zählt zu einer „Individualsprache“: Als solche bezeichnet Mauthner ein bestimmtes Lexikon des Subjektes (2015, 16). Diese individuelle Sprache ist ihrerseits unsicher, denn sie verändert sich je nach den Lebensperioden des Sprechenden (ebd.) und, so Morgenstern, sogar während der infinitesimalen Zeit ihres Aussprechens. Es entstehen dadurch oft Missverständnisse, zumal die Sprache älter als ihr (vermeintlicher) Besitzer ist. Morgenstern rezipiert aus Mauthner die Idee, die Sprache offenbare durch die Etymologie der Wörter das Gedächtnis der menschlichen Gattung (2015, 20). „Die Bedeutung der in den Sprachen aufgespeicherten Erinnerungen ist nicht zu unterschätzen“, bemerkt Morgenstern 1907 (WB5, 152).

Mauthner vermutet, die Arbeit an der Sprache soll sich begnügen, die Wörter zu verfeinern, die man vererbte. Aus der Vergangenheit der Sprache darf man nichts entziehen, denn sogar das Denken fällt mit dem Sprechen zusammen. Obwohl viele Wahrnehmungen ja keine Sprache brauchen, präzisiert Mauthner: Wenn man unter „Denken“ die Prozesse versteht, „bei denen sich Empfindungen oder Wahrnehmungen mit Vorstellungen assoziieren“, so ist ein „Denken ohne Sprechen“ unmöglich (2015, 226f.). Das Denken organisiert sich wie eine Sprache: Seine „Vorstellungen“ sind denn nichts als sprachähnliche Zeichen, die auf eine Erinnerung hinweisen (ebd.). Daher fragt sich Morgenstern im Oktober 1907 in einer langen Notiz:

> Denken ist Sprache, und Sprache ist Form. Gibt es irgendein Wort, das nicht - Form wäre? Sind Form und Vorstellung demnach nicht gleichzusetzen? „Die Welt ist meine Vorstellung" [...] hieße also dann soviel wie „Die Welt ist meine - Form". Hieße das aber nicht: „Ich - bin die Welt?" [...]. Aber es ist nichts damit gesagt, denn was ist „ich", was ist „sein", was ist „Welt", „Gott", „Natur" andres als ebenfalls Form, Wort, Vorstellung, Beschreibung. Wahrlich, nach den großen Skeptikern von Hume bis Mauthner ist für alle Philosophie gründlich reiner Tisch gemacht und der verloren, der nun nicht endlich einsehen will, daß „Empfindung" das letzte ist, wobei man stehenbleiben muß [...]. Daß Philosophie zuletzt wie „alles" in die Empfindung von Vorgängen hineingehört, daß sie samt der ganzen übrigen Welt, daß also die ganze Vorstellungswelt zuletzt nur noch als eine einzige große Empfundenheit beschrieben werden darf.
> Die „Welt" scheint „Empfundenes", - von wem? darf man schon nicht mehr fragen (WB5, 299).

Unter „Form" definiert Morgenstern den Trieb der Menschen, der Realität eine Gestalt durch die Sprache zu verleihen: Man darf die Welt nur so empfinden, indem man sie sprachlich darstellt. Als „Form" darf in diesem Sinn die „sprachliche Gestalt" der Welt verstanden werden. Die Abhängigkeit der menschlichen Erkenntnis von der sprachlichen Vorstellungsweise problematisiert den Versuch, von der Außenwelt etwas zu sagen, das zuletzt mehr als eine „Empfindung" sei. Wobei Morgenstern nun ein interessantes Thema aufwirft: Wer ist das Subjekt dieses Denkens? Denkt das Individuum durch die Sprache, oder ist es vielmehr die Sprache, die durch ihn *denkt*? Die Frage ist nicht so paradox, wie es klingen mag.

Morgenstern reflektiert über die These Mauthners, die Sprache sei die „Summe des menschlichen Gedächtnisses" (2005, 231). Das Denken benötigt die Sprache. Durch die Logik und die Grammatik erweckt sie den Eindruck einer Kontinuität: Das Ich versteht sich dank den Verben als ein handelndes Subjekt und denkt, dank der Logik, es bewege sich in einer kohärenten Welt, wo einer Ursache ein bestimmter Effekt folgt (ebd.). Die Sprache lässt den Menschen glauben, er habe einen Zweck: „Der Zweck erzeugt sich das Verbum, die zweckmäßige Menschensprache mit ihren Begriffen und Kategorien erzeugt sich das Denken", schließt Mauthner am Ende der Abhandlung zum *Wesen der Sprache* ab (ibid., 232).

Welche Folge hat die Verwobenheit der Sprache mit dem Denken und mit dem Gedächtnis für die dichterische Sprache?

Dichtung und Erinnerung.

Das Thema der Erinnerung durch die Sprache spielt für die Mauthner-Parodie eine bedeutende Rolle. Sie bietet aber auch interessante Anregungen zur Analyse der Poetik Morgensterns. Die These von Krüger, er habe seine Dichtung meistens in

Opposition zur Sprachskepsis Mauthners verstanden,[537] relativiert die Konturierung der Poesie als eine Kunst der Erinnerung, die Morgenstern in den *Beiträgen* geschätzt haben könnte.

Mauthner unterscheidet die Sprache der Erkenntnis von der der Dichtung: die eine setzt sich mit „Wertzeichnen" auseinander, die andere mit „Stimmungszeichnen" (2015, 95). Diese Differenz gereicht der Poesie zum Vorteil, denn die Worte erhalten durch die Zeit nur ihren „Stimmungswerten", und zwar ihre Fähigkeit, durch Stimmungen die Welt vorzustellen (ibid., 96).

Auf die Reproduktion von Vorstellungen zielt nach Mauthner die Dichtung ab: „Die Poesie wäre [...] die umfassendste Kunst, weil sie mit ihrem Wortvorrat sämtliche spezifischen Sinnesenergien zur Reproduktion von Vorstellungen reizen kann", schlägt er vor (ibid., 98). Die Poesie ermöglicht denn, das Erlebte ins Gedächtnis wiederzurufen, so wie es durch das Tasten, das Riechen und das Sehen ursprünglich empfunden wurde (ibid., 101). Anders als andere Künste, wie zum Beispiel die Malerei, gelangt sie zu einer möglichst umfassenden Darstellung der Realität. Daher lobt Mauthner die Dichtung, als ein „geeignetes Kunstmittel": „sie ist ein geeignetes Kunstmittel, weil sie die Vorstellungen sämtlicher Sinne wieder erzeugen kann, weil sie dies ohne Gegenwart der Objekte auf dem Wege der Phantasie indirekt vermag", schreibt er (ibid., 104).

Die Poesie hat mit Vorstellungen, und zwar mit Erinnerungszeichnen zu tun: Sie ist eine Kunst der Erinnerung. Sie vermag, das abwesende Objekt auf dem 'indirekten' der Phantasie wiederzuergreifen. 'Indirekt' ist die Phantasie, weil sie nicht in die Welt, sondern in die Sprache führt und zwar in die subjektive Sprache des Dichters, die Mauthner durch das Konzept der „Stimmung" beschreibt: „Das Poetische an der Poesie ist [...] immer gewesen und wird immer sein: die Stimmung, das Gefühl, die Beleuchtung, die subjektive Anschauung, welche der Dichter mit dem Stofflichen verbindet" (ibid., 122). Dichten ist immer die Wiedergabe von Erinnerung. Die Erinnerung aber ist selbst etwas Dichtendes, künstlerisch Zusammenfassendes und Auswählendes", notiert sich Morgenstern 1895 (WB5, 101).

[537] Krüger: *Der beleidigte Pathetiker im Spiegelkerker. Morgensterns Sprachmythologie im Kontext von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner*, S. 46.

Morgenstern gegen Mauthner.

(1908).

Krüger behauptet zu Recht, Morgenstern habe auf die Dauer den Mangel an Phantasie in der Sprachphilosophie Mauthners nicht ausgehalten.[538] Wobei den Vorwurf an die Philosophie, sie habe keine Phantasie, auf die Rezeption des Geständnisses von Kierkegaard zurückzuführen ist, der Glaube habe mit dem Absurdum zu tun. Das Absurde ist, so Morgenstern 1907, das „einziges Objekt" des Glaubens. „Ja ich möchte noch weiter gehen: was geglaubt werden kann ist schon nicht mehr glaubwürdig", setzt er fest (T 1906/07 München Tirol, Bl. 99). Wenn Morgenstern von „Phantasie" schreibt, meint er den Mut, sich von dem Rationalismus der Epoche zu entfernen. Die Jahre der Mauthner-Beziehung folgen nicht umsonst dem mystischen Erlebnis des Johannis-Evangeliums.

Die Polemik gegen Mauthner hat mit der entwertenden Betrachtung der religiösen Frage zu tun. Er versteht die Religion als ein bedeutungsloses Wrack: Sie sei die „Weltanschauung oder die Sprache, die nicht mehr die Weltanschauung oder die Sprache der jeweiligen Gegenwart ist" (2005, 173). Religiös ist eine primitive Verehrung der Wörter, die auf die moderne Bildung noch einen Einfluss ausübt (ebd.).

Im Gegenteil dazu legt Morgenstern schon während der ersten Nietzsche-Faszination die Religion als die Sehnsucht nach der Mythisierung der Realität dar, die ästhetische und kulturkritische Implikationen hat. Vor allem die Forderung eines „künstlerischen Polytheismus" spricht von dem Streben, durch eine Wiedergeburt der mythischen Tradition der Germanen, der modernen Verzettelung des Volkes einen Halt zu setzten (s. Die Parodie zwischen Werten und Worten.). Aber auch nach seiner Nietzsche-Schwärmerei setzt Morgenstern die Kunst der rationalistischen „Wissenschaft" durch ein positives Verständnis der „Furcht" entgegen: Der Dichter fürchtet sich vor der Welt, denn er fühlt sich klein wie ein Kind vor ihrem Rätsel.

„Man führt heute die 'Entstehung der Religion' [...] vielfach auf Furcht zurück. Nun, ihr armseligen Psychologen: nicht diese Furcht war das Trübselige, sondern euer Mangel an Furcht ist es, euer Mangel an Phantasie, Überlegenheit", bemerkt

[538] Krüger: *Der beleidigte Pathetiker im Spiegelkerker. Morgensterns Sprachmythologie im Kontext von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner*, S. 57.

er 1907 (WB5, 194). Er wendet sich auch gegen Mauthner, der das religiöse Gefühl mit der Furcht von einer unverständlichen Welt verbindet (2015, 173). Expliziter ist eine Notiz um 1908:

> Der moderne Jude - als Denker - wird selten glauben, d.h. ahnend ergreifen können. Aller Gottesgedanke könnte nämlich, so fürchtet er, doch am Ende nur die feiste Blüte einer großen - Dummheit sein. Sich dem Hineinfall auf eine Dummheit aber auch nur auszusetzen, dünkt seiner mißtraurisch gewordenen Seele unerträglich (WB5, 179).

Mauthner versinnbildlicht für Morgenstern das „Jüdische" als die Allegorie einer Klugheit ohne Liebe. Der „Jude" ist der Talmudist, der Rhetoriker: Er hat Glück mit Wörtern und meistert die Kunst der 'Haarspaltung' (ibid., 405). Hat er denn nicht dank der jahrhundertlangen Beziehung zur Schrift seine Zunge wie ein Messer geschärft? (ibid., 403). Morgenstern schreibt 1906:

> Alles Jüdische ist vorwiegend destruktiv. [...] Mit Mauthner selbst kommt vielleicht die tollste Zerstörung in Gang, die die Geschichte des Geistes bisher erlebt hat. Man halte wider diese dämonischen Revolutionäre den Moralkritiker Nietzsche, und man hat den ganzen Gegensatz zweier wie Feuer und Wasser verschiedener Welten. In Nietzsche ist alles ein Schaffen, Bauen, Konstruieren, Befehlen, Bestimmen; der ZWECK heiligt ihm alle Mittel, er lebt und stirbt für selbstgeschaffene, irdische, hiesige Ideale. [...] Die Juden sind die Opponenten der Schaffenden, ihre Korrektoren, ihre bösen Gewissen (ibid., 175).

Die Notiz klingt heute düster: Ist Morgenstern ein Antisemit gewesen? Die Frage lässt sich nicht so einfach beantworten. Mehr als eine antisemitische These beweist aber vielleicht die Bemerkung das typische Prozedere der Schreibweise Morgensterns: Er sagt selten kurz und schlicht, was er meint, sondern deutet auf das Gemeinte so hin, indem er zwei (scheinbar) unerschütterliche Konzepte entgegensetzt. 'Jüdisch' ist nun der Gegenpol zum schöpferischen Pathos Nietzsches, weil dem 'klugen Juden' würde, so ein unveröffentlichtes Gedicht, das 'eine große Ja der Liebe' fehlen - Er sei daher zur Schöpfung untauglich (ibid., 1023).

Mauthner wirft Morgenstern 1908 vor:

> *Fritz Mauthner*
> Du brichst das Wort entzwei und wirfst es hin
> und glaubst, nun bräche auch all Zweck und Sinn.
> Doch solch ein Glaube, wenn er dein, beweist
> nur eins: Du bist kein schöpferischer Geist.
>
> Der Schöpferische ist wie du so klug,
> doch aufzubauen bleibt ihm nie genug;
> und hätt'er jeden Sinn und Zweck zerdacht -
> so schüf' er einen Sinn aus eigner Macht.
>
> Und diese Kraft ist's, die alleinzig gilt
> (dieselbe, die dein Witz als Torheit schilt).

> Sie zweifelt auch, ja noch weit mehr als du:
> doch schlägt sie drum das Buch der Welt nicht zu
> (WB2, 283).

Das Gedicht spielt auf die Kritik Mauthners hin, Nietzsche habe zwischen einer Sprache der Erkenntnis und einer Sprache der Kunst nicht unterscheiden können und sei daher trotz der Radikalität seiner Sprachkritik unfähig gewesen, den Glauben an das Wort zu überwinden (2015, 367). Nietzsche enthüllt die Sprache als einen Schein und entscheidet, sich mit diesem Schein nochmals zu spielen. Eine Doppeldeutigkeit, die Mauthner mit einer interessanten Metapher darstellt:

> Es ist, als ob er zuerst sämtliche Blätter und Zweige eines Baumes verbrannt hätte, dazu den Stamm und die Wurzeln, dann aber im Schatten dieses selben Baumes auszuruhen glaubt, weil das Wort „Baum" übrig geblieben ist, und vielleicht noch die Erinnerung an den Schatten des einstigen Baumes (ibid., 368)

Nietzsche spottet einmal den Menschen, der weiterhin im Schatten eines toten Gottes wohne, weil er kein anderes Leben konnte. Ist er aber selber solch ein Mensch gewesen? Diese Frage erklärt Mauthner mit der „Eitelkeit": Nietzsche wolle nicht so sehr Philosoph, sondern vielmehr Künstler werden (ibid., 367). Daher habe er die Folge seines Denkens nicht ziehen wollen.

Zwar rezipiert Morgenstern zum Teil diesen Vorwurf; er fragt sich aber, wie Mauthner die Sprache überwinden könnte. Lächerlich wie der Philosoph, der unter dem Phantasma eines Baumes singt, ist der Philosoph, der das Phantasma eines Baumes zu entwurzeln versucht. Mit anderen Worten: Erklärt Nietzsche die Sprache als ein trügerischer Schein, wie soll man gegen einen Schein kämpfen? Mauthner darf wohl glauben, er breche mit dem Wort die ganze Welt. Morgenstern wünscht sich aber, der 'schöpferische Geist' soll dieser Sprache eine neue Kraft verleihen. Was er an der Mauthner'schen Sprachkritik nicht teilt, ist, dass sie die Möglichkeit einer Spracherneuerung durch die Dichtung negiert. Auch wenn der Dichter sein Leben für das Volk aufopfert, verursacht seine Geste nichts als eine „kleine Abänderung der Spielregeln für das Gesellschaftsspiel der Welt" (2015, 26). Die Sprache ist denn für Mauthner keine Schöpfung des Künstlers: Sie ist kein Kunstwerk, sondern das Fabrikwerk des ganzen gesellschaftlichen Körpers, der in ihr in metaphorischer Weise lebt (ebd.).

Die Verleumdung des „Schöpferischen" führt Morgenstern auf den Nihilismus Mauthners zurück. Er kenne nichts als die Zerstörung und beachte aber nicht, dass man außerhalb der Sprache nicht leben kann. Wirft Mauthner Nietzsche vor, er habe sich von der dichterischen Sprache verlocken lassen, so behauptet

Morgenstern 1907, kein Sprachkritiker dürfe sich trotz programmatischer Parole dem Sprachbann entziehen. Die Versprechung, man könnte zu einer Erkenntnis außerhalb der Sprache gelingen, ist für ihn ein Sophismus: Der Philosoph will dadurch 'in die Luft' philosophieren, denn keiner darf die Welt ohne Sprache verstehen (WB5, 563). Sogar die Forderung zum Schweigen, die Mauthner der Sprachverlockung entgegensetzt, wirkt letzten Endes als ein sprachliches Zeichen. Der Philosoph bleibt denn sowieso ein (lächerlicher) 'Narr am Sprachen-Hof', liest man im Gedicht *Sprachkritiker* (WB2, 282). Erst durch die Beziehung auf ein abstraktes Sprachsystem rechtfertigt sich der Mensch:

> Und schreibst du Zeichen gleich phantastisch in den Sand:
> Sie wären ohne sie, die Sprache, ohn' Verstand.
>
> Und schweigst du ganz, so wär dein Schweigen auch nur Wort.
> Erst wer auf immer schweigt, erfährt der Wahrheit Port
> (ebd.).

Das „Wort", es ist der Mensch. „Welch ein Unterfangen, sich hinter Worten verstecken zu wollen! Man ist ja - diese Worte selbst", glossiert eine Notiz 1908 (WB5, 155). Morgenstern vergleicht daher den Menschen mit König Mida: So wie er alles, was er berührte, in Gold verwandelte, so verwandelt der Mensch alles, was er erlebt, ins Sprachliche (WB2, 137).

Die Sprachskepsis Mauthners erweist sich als ein scholastisches Problem. Ihre Klugheit spaltet zwar das Wort (das Haar?) 'entzwei', sie bleibt aber letztes Endes unfruchtbar. Mauthner hat Recht, als er behauptet, die Sprache sei für die Erkenntnis untauglich, er opfert aber dieser Wahrheit jede Möglichkeit, das Leben fortsetzen zu können. Was bleibt nach Mauthner übrig, als in die Wüste einer verzettelten Sprache zu wandern? Daher konstatiert Morgenstern 1907:

> Mauthner tut Nietzsche Unrecht, auch da, wo er gegen ihn Recht hat. Ein Menschenleben gräbt sich allmählich sein Strombett, und damit muß man zufrieden sein. Nietzsche ist gewiß nicht aus Eitelkeit den Weg zur Sprachkritik nicht weitergegangen. Mauthner unterschätzt das Dynamische im Genie (WB5, 115).

Krüger behauptet, die Notiz problematisiere durch die Differenz zwischen 'Recht haben' und 'Unrecht tun' die Kritik Mauthners an Nietzsche, die die Bedeutung der Persönlichkeit des Philosophen für das Verständnis seines Gedankens vernachlässigt.[539] Als „Dynamische" bezeichnet Morgenstern die Untrennbarkeit zwischen dem Leben und seiner Ästhetisierung, die er durch die metaphorische

[539] Krüger: *Der beleidigte Pathetiker im Spiegelkerker. Morgensterns Sprachmythologie im Kontext von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner*, S. 58.

Darstellung Nietzsches als einen rennenden Wasserfluss äußert (s. Morgenstern und Nietzsche. Eine Erziehung.). Andererseits deutet das „Dynamische“ auf die Fähigkeit Nietzsches, die eigenen Widersprüche zu erleben und den ‘Bann der Lächerlichkeit’ zu bejahen, die das Leben kennzeichnet: Dass Nietzsche im wenn auch begründeten Schachmatt der Sprache nicht erstarrt, das ist, was Morgenstern an ihm am meisten schätzt.

Der Fetisch wird zum Probestein der Mauthner-Morgenstern Beziehung.

Fritz Mauthner.
Selbstmord der Sprache.

> Man hat unsere Zeit oft und richtig mit dem verfallenden Altertum verglichen. Wie die Gesellschaft der römischen Kaiserzeit keine geschlossene Weltanschauung mehr hatte, weil ihr alle möglichen Anschauungen zu bunter Auswahl gefällig vorlagen, so glaubt auch heute eigentlich keiner mehr an etwas. Religionen und Philosophien werden nebeneinander in Jahrmarktbuden ausgeschrieen, so wie in den Möbelhandlungen die Stoffe und Formen aller Zeitstile und Stilrevolutionen nebeneinander zu haben sind. Und wie damals die Männer, die aus der Jesuslegende das Christentum schufen, zu groß oder zu klein, um für sich selbst aus der Welt zu gehen, der Weltsehnsucht nach dem Tode Worte liehen, wie der Selbstmord der Weltfreude anfing, die Gedanken der damals Modernen zu beherrschen, so äußert sich die Verrottung unserer Gesellschaft in den Predigten aller unserer Dichter und Denker seit mehr als hundert Jahren. Wer modern ist, sehnt sich nach dem Ende, und wer modern scheinen will, spricht vom Ende.
>
> Kaum aber ist bisher beachtet worden, daß der faulige Zustand der Weltanschauung sich zumeist und für helle Ohren am deutlichsten in der Sprache verrät. Das Latein der Kaiserzeit war eine totkranke Sprache, bevor es eine tote Sprache wurde. Und unsere Kultursprachen von heute sind zerfressen bis auf die Knochen. Nur bei den Ungebildeten, beim Pöbel, gibt es noch gesunde Muskeln und eine gesunde Sprache. Die Sprache der Bildung hat sich metaphorisch entwickelt und mußte kindisch werden, als man den Sinn der Metaphern vergessen hatte. Wie die römische Dame in ihrem Boudoir Fetische oder Götter aller Zeiten und Völker beisammen hatte, und darum in der Not nicht wußte, zu welchem beten, so hat der Dichter und der Denker

unserer Zeit alle Wortfetische zweier Jahrtausende in seinem Gehirn beisammen und kann kein Urteil mehr fällen, kann kein Gefühl mehr aus drücken, ohne daß die Worte wie ein gespenstischer Verwandlungskünstler auf dem Drahtseil ein Maskenkostüm nach dem anderen abstreifen und ihn auslachen und unter den Kleidern durch das Rasseln ihrer Knochen verraten, daß sie halbverweste Gerippe sind.

In bunten Farben schimmern unsere Sprachen und scheinen reich geworden. Es ist der falsche Metallglanz der Fäulnis. Die Kultursprachen sind heruntergekommen wie Knochen von Märtyrern, aus denen man Würfel verfertigt hat zum Spielen. Kinder und Dichter, Salondamen und Philosophieprofessoren spielen mit den Sprachen, die wie alte Dirnen unfähig geworden sind zur Lust wie zum Widerstand. Alt und kindisch sind die Kultursprachen geworden, ihre Worte ein Murmelspiel.

Abseits von der Sprache steigert sich der wollüstige Komfort bis zum Blödsinn und glaubt darum an einen Höhepunkt der Menschheit. In der Sprache verrät sich ihr tiefer Stand. Und zum ersten Mal, seitdem Menschen sprechen gelernt haben, wäre es gut, wenn die Sprachen der Gesellschaft vorangingen mit ihrem Schuldbekenntnis, mit dem Eingeständnis ihrer Selbstmordsehnsucht. Um sich zu verständigen, haben die Menschen sprechen gelernt. Die Kultursprachen haben die Fähigkeit verloren, den Menschen über das Gröbste hinaus zur Verständigung zu dienen. Es wäre Zeit, wieder schweigen zu lernen.

Fritz Mauthner, *Selbstmord der Sprache* in: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache.* 2015, S. 229f.

Der Selbstmord des Wortfetisches.

(Mauthner).

Mauthner vergleicht die moderne Epoche mit dem verfallenden Altertum: Wie dieses, so hat die Jahrhundertwende keine geschlossene Weltanschauung, sondern sammelt um sich die verschiedensten Religionen und Philosophien.

Das Sammeln allegorisiert die Funktion der Sprache als Speicher des übermittelten Gedächtnisses der Gesellschaft (2015, 29). Die Sprache hat nicht für das Individuum, sondern unter den Menschen Sinn: „Aus der Tradition holt sie ihre Begriffe, auf der Börse des Verkehrs lässt sie ihre Werte prägen", behauptet Mauthner (ebd.). Was für eine 'Börse des Verkehrs' kennzeichnet aber die Sprache der römischen Dame? Was für einen Wert können ihre Erinnerungslücken in der *Ökonomie der Sprache* haben, will man die Mauthner'sche Metapher der Kommunikation als ein Handel paraphrasieren? Der Fetisch kennzeichnet eine Sprache, wo nichts *ge*tauscht wird und alles *ver*tauscht wird.

„Ein Fetisch ist ein wahrnehmbares Ding, mit dessen sinnlicher Erscheinung sich der Gläubige eine übernatürliche helfende Kraft verbunden denkt", schreibt Mauthner (ibid., 162). Auch der Wortfetisch ist auf den Kontext der Religion zurückzuführen: Der „Wortfetisch" des modernen Dichters hat dem Absterben des Glaubens zu tun, so dass der Untergang der modernen Epoche mit dem der Religion als ein identitätsbildendes Gefühl zusammenzufallen scheint. Andererseits kennzeichnet den Wortfetisch als Teil der Sprache die Metaphorik des Handels, durch die Mauthner die menschliche Kommunikation beschreibt: Der sprachliche Fetisch kursiert in die Börse der Sprache.

Religiöse und ökonomische Semantik koexistieren im Allgemeinen in der Geschichte des Wortes „Fetisches".

Durch den Begriff von „Fetisch" überlegten, so Iacono, die westlichen Kolonisatoren über die Differenz zwischen ihnen und den primitiven Fetischverehrern.[540] Der Fetisch diente in diesem Sinn zum Verständnis der

[540] Alfonso M. Iacono: *Fetischismus und Substitution.* In: Christina Atenhofer (Hrsg.): *Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte - Rezeption - Interpretation.* Bielefeld 2001, S. 85.

eigenen Kultur als etwas „Anderes“ und stand mit dem Konzept der von „Substitution“ sehr nah.[541]

Es charakterisiert nach dem Anthropologen De Brosses eine Doppeldeutigkeit. Seiner Interpretation nach, besteht die erste Stufe der Religion in der Übertragung menschlicher Eigenschaften auf Dinge, die man vergöttlicht und die somit zugleich als fremd angesehen werden und im konzeptuellen Universum der antiken Menschen assimiliert sind. Als Form der direkten Vergöttlichung der Objekte ermöglicht also der Fetischismus, Abstraktes durch Figurationen zu substituieren. Da aber das Unsichtbare nie ganz darzustellen ist, präsentiert sich der Fetisch als „Abwesenheit des Unsichtbaren, insofern als er die ursprüngliche menschliche Unfähigkeit, das Abwesende zu repräsentieren, ausdrückt“.[542] Die widersprüchliche Koexistenz von Fremdheit und Assimilierung ist dem Fetisch eigen. Wobei die Beziehung zur Substitution am Anfang des 20. Jahrhunderts mit Marx und Freud eine Wende erlebt.[543]

Freud erklärt den Fetischismus mit der Verleugnung des Kindes, die Wahrnehmung zur Kenntnis zu nehmen, das Weib hat keinen Penis. Wenn auch unterdrückt, so übt diese Erkenntnis einen Einfluss auf das Kind aus: „Es hat ihn bewahrt, aber auch aufgegeben; im Konflikt zwischen dem Gewicht der unerwünschten Wahrnehmung und der Stärke des Gegenwunsches ist es zu einem Kompromiß gekommen“, schreibt er (1947, 313). Agamben legt diese Ambivalenz durch das Paradox dar, der Fetisch sei sowohl die Anwesenheit dieses Nichts, das der weibliche Penis ist, als auch die Spur seiner Abwesenheit.[544]

Von dieser Doppeldeutigkeit beweist ebenfalls der marxistische Warenfetisch: Er entsteht aus dem Prozess einer Substitution ergibt, während derer der Waren Qualitäten zuschreiben werden, die eigentlich aus der menschlichen Arbeit resultieren.[545] Die Ware als Fetisch ist daher zweideutig, weil sie sich als Tauschwert und als Gebrauchswert gleichzeitig präsentiert.[546] Der Warenfetisch ist als Objekt nie ganz anwesend, weil er auf eine Abwesenheit hindeutet, denn sein Gebrauchswert hängt von etwas ab, das nicht mehr vorhanden ist.[547] Die Fetischen

[541] Iacono: *Fetischismus und Substitution*, S. 90.
[542] Iacono: *Fetischismus und Substitution*, S. 90.
[543] Iacono: *Fetischismus und Substitution*, S. 91.
[544] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 54.
[545] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 59.
[546] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 59.
[547] Agamben: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*, S. 59.

sind daher ewig ersetzbar: Keine ihrer möglichen Verkörperungen hat die Kraft, das Nichts, das er ist, zu versiegen.

Die Inkonsistenz des Fetisches stellt Mauthner durch die metaphorische Beschreibung der Sprache als eine Leiche dar: Wobei ihre Körperlosigkeit von der Vergesslichkeit der Menschen abhängt, die sich an den metaphorischen Ursprung der Wörter nicht mehr erinnern und daher glauben, sie könnten etwa eine unabhängige Existenz führen. Das Wort hat aber nur ein Scheinleben, denn es hat nur unten den Menschen einen Sinn.

Der Mord des Wortfetisches.

(Morgenstern).

Der *Fritzmauthner-Tag* versteht sich im Allgemeinen als eine Kritik des Mauthner'schen Sprachskeptizismus. Die Parodie bezeichnet sich eben auf die Definition der „Kritik" von Mauthner. Er schreibt:

> Kritik heißt von altersher die scheidende oder unterscheidende Tätigkeit des menschlichen Verstands; das aufmerksame Beobachten zweier ähnlichen Tatsachen muß notwendig zur Beachtung ihrer unterscheidenden Merkmale führen, wenn der Unterschied für unsere Organe groß genug ist; denn es gibt keine identischen Tatsachen (2015, 3).

Kritik heißt, Unterscheidungen im scheinbar Identischen spüren zu können. Morgenstern versteht in ähnlicher Weise die Parodie als eine Wiederholung, bei der eine scheinbar identische Kopie der Vorlage entsteht: Der aufmerksame Leser soll jedoch durch eine „kritische" Interpretation den Unterschied zwischen dem Original und ihrer parodistischen Kopie erkennen.

Diese Arbeit am Text spielt eine bedeutende Rolle in Hinsicht auf die literarische Entfaltung

Die Parodie speichert einerseits das kulturelle Gedächtnis einer bestimmten Gesellschaft für die Nachkommenschaft und bietet ihr ein (komisches) Handbuch der Gewohnheit der Epoche (s. Die Parodie zwischen Werten und Worten.). Der parodistische Text intensiviert die Funktion der Sprache als Mittel zur Überlieferung der Erkenntnisse von Generation zu Generation (ibid., 31). Andererseits lässt sich durch die Parodie das Vergangene neu interpretieren: Sie modifiziert das Vorgelesene so intensiv, dass dieses als etwas Neues gespürt wird. Dadurch verwirklicht sich in einer gewissen Weise der Traum Morgensterns, sich hypnotisieren zu lassen, „daß man ein Buch, das einen sehr interessiert hat, noch

nicht gelesen habe, so daß man es als etwas vollständig Neues wieder lesen kann" (WB4, 255).

Was Morgenstern neu interpretieren will, ist die eigene Vergangenheit: das Gegenwärtige, das er aus einer fernen Zukunft als etwas Vergangene betrachtet. Um die Jahrhundertwende zu inszenieren, verwendet er die Zeitschriftensprache. Besser als jede andere bestätigt sie die Behauptung Mauthners, die Sprache sei kein Kunstwerk, sondern das anonyme Werk einer anonymen Menge (2015, 27). Was aber der Philosoph als das Symptom eines Unterganges untersucht, der der Utopie einer Künstlersprache widerspricht, regt den Parodisten zum Spiel an. In der Kollektivsprache lässt sich der moderne Mensch beobachten, so wie er sich durch die alltägliche Kommunikation gestaltet.

Ein Kennzeichen des modernen Menschen ist nach Morgenstern das Verlorengehen des Gefühls der Volkseinheit. So behauptet er 1906:

> Ein Volk würde ein anderes Bild bieten, wenn es wirklich ein Volk, eine einzige große Familie wäre. In einer Familie fühlt sich jedes Mitglied für das andere verantwortlich. Alle für jeden, jeder für alle. Statt dessen lebt man in unserer großen Volksfamilie nach dem geheimen Grundsatz: Jeder für sich: Alle für mich (WB5, 170).

Die Metapher der Familie beweist von der symbolischen Bedeutung, die Morgenstern in die „Filiation" legt: Als solche bezeichnet Said, wie erwähnt, diese allegorische Betrachtungen des kulturellen Lebens als eine Familie, die im Lauf der modernen Zeiten durch das Aufnehmen in Institutionen ersetzt wird (s. Mein Parodiebegriff.). Morgenstern hat dieses Phänomenon gespürt: In der großstädtischen Anonymität von Berlin schwärmt er für die Gründung von Künstler-Vereinen, die die Einsamkeit des Künstlers mildern können.

Das Volk verlernt, sich als eine Familie zu verstehen, weil es nicht mehr intuitiv, sondern rationalistisch denkt. Noch einmal polemisiert Morgenstern gegen die Historie, die er in metaphorischer Weise durch die Erschließung des Wortes „Weltgeschichte" ins Herzen treffen will. So wie Mauthner behauptet, die Sprache systematisiere die kollektive Erinnerung und diene dazu zur Historisierung der Erlebnis (2015, 87), so betont Morgenstern durch die Gattung der Annonce die Geschichtlichkeit der Sprache in seiner Parodie. Die Vorankündigung der Wortschießerei entscheidet kein Autor: Sie wird durch die unpersönliche Stimme einer von der Gesellschaft beauftragten Institution mitgeteilt. Diesen Grad der Sprache, die als ein Gewölbe abstrakter Wahrheiten den Autor transzendiert, nennt Barthes als eine „*langue*": Sie gilt als historisch-literarisches und soziales Milieu des

schreibenden Subjektes, als eine Natur, von der es nicht absehen kann - als eine Geschichte.[548]

Die Geschichte seiner Epoche beschreibt Morgenstern durch die Metapher Mauthners, die Sprache sei der Ort einer ökonomischen Verhandlung. Schon die mehrmals wiederholte Zahl „zehn" deutet die Polemik gegen den Sprachfetischismus an, denn Morgenstern betrachtet die „Verehrung der Zahlen" als eine Form des Fetischisierens der Sprache (WB5, 112). Die Verehrung der Zahlen hat mit ihren abstrakten Kennzeichen zu tun: „Die Zahlenwerte sind nicht in der Wirklichkeit. Nur der Mensch hat sich in seinem Interesse den Begriff der Einheit geschaffen und hat dann gelernt, diese Einheit zu vervielfältigen und zu vergleichen", behauptet Mauthner (2015, 205).

Welches ist das Interesse des modernen Schauspielers an Zahlen? Sie sind Münze. Das Wort wird vor den Augen eines bezahlenden Publikums als Ware ausgestellt. Man bezahlt für den Tod dieses *Warewortfetisches* und kann durch je zehn Scharfschützen „zehn deutscher Stämme als Erinnerungszeichen" gewinnen. Die Sprache wird zur verblassten Erinnerung: die Stämme, die für Mauthner als einzige Kur für den Verlust des Sprachursprungs gelten, sind hier nichts anderes als die Montageanleitung für den Wiederaufbau einer auf immer verlorenen Sprache.

Mauthner behauptet, die Sprache lehre keine Erkenntnis: „Erkenntnis haben die Gespenster aus dem Paradies der Menschheit versprochen, als sie die Sprache lehrten. Die Sprache hat die Menschheit aus dem Paradies getrieben" (2015, 23). Das Vertreiben aus dem Eden entspricht nach Agamben der Parodie, die das Verlorengehen einer kreatürlichen Harmonie zwischen Sprache und Welt äußert. Parodistisch ist der Mensch, der nach der Erbsünde seinen Platz im Herzen des Kosmos auf immer verliert: Parodistisch ist die Sprache, die nicht mehr in einer ontologischen Korrespondenz zur Realität versuchen darf. Sie gründet eine Paraontologie: Diese „drückt die Unmöglichkeit der Sprache aus, das Ding zu erreichen, wie auch die Unmöglichkeit des Dings, seinen Namen zu finden".[549]

Im *Fritzmauthner-Tages* versucht Morgenstern, der Forderung Mauthners zu folgen: Er versucht, innerhalb der Sprache zu schweigen. Er spricht kein Wort. Morgensterns Parodie auf Mauthners Wortfetisch ist eine Zeremonie des

[548] Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1953, S. 17.
[549] Agamben: *Die Parodie*, S. 43.

Schweigens: Sie stellt das ontologische Schweigen der Sprache dar, indem sie ihr eigenes Schweigen gesteht. Der Wortfetisch wird erschossen, aber der Dichter muss dem Text entfliehen, will er sein Leben retten.

Sprache und Schweigen.

Keine Kritik der Sprache darf aus der Sprache herausführen: „Wer sich außerhalb der Sprache setzen möchte, findet keinen Stuhl mehr", vermutet Morgenstern zwischen 1907 und 1908 (WB5, 151). Wie darf man sich *über* die Sprache *außerhalb* der Sprache äußern?

Vielmehr soll der Mensch seiner Bedingtheit bewusst werden. Im Gegensatz zu Mauthner, der durch seine lebensferne Sprachkritik 'die Welt in die Luft springen' lassen will, strebt sich Morgenstern in die Welt hinein und lobt die „widerspruchslose Ohnmacht in Dingen" als die einzige Form menschlicher Erkenntnis (ebd.). Das Ding weist denn auf die unlösliche Vernetzung des Menschen mit der Realität durch die Sprache hin: Fromm behauptet, Morgenstern verstehe das „Ding" als der Knoten des „Verweisungszusammenhanges", der zur Gestaltung des Subjektes und seiner Realitätserfahrung dient.[550]

Nicht aus Schwäche lehnt Morgenstern daher die Sprachskepsis Mauthners ab, wie es von Liede behauptet wird.[551]

Sie erscheint ihm vielmehr als eine Weltflucht, die auf die Barrikade des Nihilismus führt. Ihr wird das Wort als Grenzvorstellung des menschlichen Denkens gegenübergestellt: „Jedes Wort ist Vorstellung, jedes Wort ist demnach gleich viel wert. [...] Es gibt also zuletzt eine Grenzvorstellung, nur ein 'Ur-Wort'. Dieses Wort muß uns gelassen bleiben, wollen wir Menschen bleiben", schreibt Morgenstern 1908 (WB5, 345).

Solch ein Wort heißt ab der Lektüre der Johannis-Evangelien mit Gott. Die Erkenntnis von Gott als „Logos" gibt dem Schweigen eine neue Bedeutung: Er weist nicht mehr auf die Verzweiflung des Skeptikers, sondern auf das Reifwerden eines Gedankens, das 'tief und stumm' macht (WB2, 466). Man liest daher in einem 1907 verfassten Gedicht:

---

[550] Waldemar Fromm: *Das Spiel mit den Dingen bei Christian Morgenstern*. In: Fromm , Waldemar / May, Markus (Hrsg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns*. Stuttgart 2017, S. 99.
[551] Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 337.

UND MAGST DU alle Worte auch verbrennen,
du mußt dich endlich doch zum Wort bekennen
(ibid., 476).

Im Grund aller menschlichen Wörter erkennt sich der Mensch als göttlicher „Logos". Das spirituelle Erlebnis, das Morgenstern im *Bild meines Lebens* als „Eröffnung durch Johannis" bezeichnet, behauptet die unlösliche Identität zwischen Menschen und Gott: „Ich und der Vater sind eins", ist das Wort, das ihm aus der melancholischen Skepsis hilft. [552] Es lässt alles Geglaubte als eine 'vollkommene Blindheit' erkennen (WB5, 319).

„Im Anfang war -„, dies ist das tiefste Wort
aus Menschenmund, „im Anfang war das Wort".
Ja, vor dem Wort, „war" „nichts". Verstehst du mich?
Verstehst, daß „sein" auch nichts als nur ein Wort,
daß „Anfang" auch nichts weiter, nichts „an sich"
wie wir zu sagen lieben? - „Anfang" ist
ein Wort und „war" auch bloß ein Wort und „Wort"
auch bloß ein Wort. - Im Anfang war das Wort -
das heißt: Das Ewig-Unaussprechliche,
vor dem kein Wort je gilt - „begann" als „Zeit",
„Welt", „Schöpfung", „Gottheit" - kurz, „begann" als „Wort".
Im Anfang war - dies ist das Schlüsselwort
der „Wirklichkeit", „im Anfang war das Wort"
(WB2, 140).

Mit den Substantiven sind die Verben, so die *Kritik der Sprache*, schon nach Aristoteles, die bedeutendsten Redeteile, denn sie erwecken den Eindruck einer aktiven Tätigkeit (2015, 301). Als „Wort par excellence" wird jedoch das „Verbum" bei Morgenstern als der Ort einer nur vermeinten Referenz zur Realität entblößt: Es leistet keine Mimesis, sondern wirkt als reine Vorstellung. Mit dem Glauben an die Grammatik als treue Wiederspiegelung der Welt lässt sich leider auch die Idee eines handelnden Subjektes verneinen: „Du zeugtest nicht das Wort; das Wort - es zeugte dich", warnt das Gedicht *Der Sprachkritiker* (ibid., 283). Dieses Wort fällt aber nach der Entfernung vom Skeptizismus der Mauthner'schen Philosophie mit dem „Ziel" des denkenden Subjektes zusammen (WB5, 332): Gott (ibid., 333).

[552] Peter Selg: *Christian Morgenstern: sein Weg mit Rudolf Steiner*. Stuttgart 2008, S. 44.

Schlussbemerkungen.

Eine parodistische Poetik Morgensterns?

Morgenstern wird von der Forderung Nietzsches beeinflusst, das Individuum soll sich als den Stein eines breiten Baus verstehen (KSA, 2, V, 236). Er fühlt sich als der Ring einer Kette, die sich in die Vergangenheit und in die Zukunft ausstreckt und lehnt als „Versandung" die moderne Verleugnung der Tradition ab (WB7, 179). Jedoch wirkt manchmal die Beziehung zum Vergänglichen negativ. Er bemerkt um 1905: „Jedem, der seine Gedanken niederlegt, blickt schon im Augenblick des Schreibens ein Größerer über die Schulter [...]. Wohl dem, der diesen Blick führt: Er wird sich nie wichtiger nehmen, als ein geistiger Mensch sich nehmen darf" (WB5, 110). Die Einflussangst überwindet die Überlegung zum Gedächtnis: Die Dichtung soll nur die Texte der Kultur speichern, die schöpferische Keime für die Nachkommenschaft bieten.

Wie soll aber entschieden werden, was für die Kulturentfaltung von Bedeutung sein wird? Morgenstern schreibt im Dezember 1906:

> Man fragt sich oft: Wie ist es möglich, daß dieser große Intellekt dies und jenes nicht gesehen [...] haben sollte. Aber ebenso übersehen vielleicht unsere Zeitgenossen Dinge, von denen wieder spätere nicht begreifen werden, daß sie für uns offenbar völlig im Schatten lagen. Man darf wohl sagen: jeder Blick vorwärts ist zugleich ein Nichtbeachten dessen, was zur Seite liegt. Der Geist gleicht einer Granate, deren Gebiet das vertikale Segment zwischen dem Punkt ihres Ausflugs und dem ihres endlichen Aufschlags ist (ibid., 290).

Um die historische Kontingenz des vermeintlich Festen zu enthüllen, verwendet Morgenstern oft die Parodie. Wie die minimale „Umwortung" zeigt, versteht sie sich als eine karnevalistische Infragestellung der Norm, die eine alternative Relation zur Tradition bietet. Anhand der Herausarbeitung der Bakhtin'schen Metapher des „Karnevals" behauptet denn Hutcheon, der parodistische Text beziehe sich ambivalent auf die literarische Entfaltung.[553] Doppeldeutig ist die Parodie: Wie der Karneval gilt sie als eine 'erlaubte Verletzung der Norm'. Einerseits unterbricht sie die Tradition nicht, denn sie findet in ihr einen Platz; andererseits strebt sie nach einer Überwindung des Vertrauten.[554]

Diese Zweideutigkeit prägt das Verhältnis der Morgenstern'schen Parodie zur Kultur. Der parodistische Text speichert die Texte des Gegenwärtigen, die eine nachkommende Generation dann hinter sich lassen wird. In diesem Sinn bietet die

[553] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 26.
[554] Hutcheon: *A theory of parody*, S. 26.

parodistische Praxis ein (heiteres) Handbuch zur Verständnis der Jahrhundertwende oder, um Morgenstern zu paraphrasieren, ein 'literarisches Kochbuch' ihrer Tendenzen und Schulrichtungen (T1897-98 Bl. 59). Daher operiert die Parodie meistens durch Reduktionen: Die Parodie-Entwürfe zeigen, Morgenstern will durch seine parodistischen Texte eine parallele Geschichte der Literatur schreiben. Emblematisch dafür ist die Erzählung *Zwei Kapiteln der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz*. Durch das narrative Chronotopos des Narren werden die Elemente auf den Kopf gestellt, die am intensivsten die dekadente Literatur stilisieren: Der Marquis ist ein lebendiger Ausbund der Naturfeindlichkeit, der Ästhetisierung des Lebens und des wahnsinnigen Erotismus der Dekadenz (s. Des Esseintes: exzerpiert, übersetzt.).

Und er ist ein eifriger Leser. Schon der Roman von Huysmans ist deshalb so bahnbrechend, weil er einen neuen Leser fordert. „Ce n'est pas parce qu'il vulgariserait Mallarmé ou la „décadence" sous la forme d'un manuel de littérature délirant qu'À Rebours a joué un rôle décisif dans la naissance d'une écriture neuve, mais par l'inoubliable portrait du lecteur imaginaire qui la lirait", behauptet Citti.[555]

Im Briefentwurf an Jacobson konturiert Morgenstern seine Parodie-Verständnis durch die Stilisierung zweier Lesertypen: ein Schwärmer und ein kompetenter Leser. Für den ersten wirkt die Parodie als ironisch. Am Beispiel der vorgelesenen George-Parodie lässt sich die Differenz zwischen Gesagtem und Gemeintem problematisieren: Morgenstern verspricht dem Leser eine Abschrift aus George, bietet ihm aber eine Parodie. Diese richtet sich nicht so sehr gegen die Vorlage, bei der sich Morgenstern nicht aufhält. Vielmehr verspottet das parodistische Gedicht unbemerkt ihr unbelesenes Publikum. Andererseits wendet sich aber der Parodist an einen kompetenten Leser, und zwar an den Literaturkritiker und Freund Jacobson. Er ist der Adressat des parodistischen Spiels: Mit ihm wünscht sich Morgenstern, in Beziehung zu kommen (s. Die Parodie lesen: die Ironie.).

Die Parodie legt die Frage nach dem Leser dar. Dieses Problem möchte ich kurz durch die Abhandlung von Sartre interpretieren, *Qu'est-ce que la littérature?*

Im Kontext der philosophischen Darlegung des ethischen Wesensgrundes der Literatur betont er dort die Zentralität der Lektüre als konstitutives Moment der

[555] Pierre Citti: *L'ideal Lecteur*. In: Patrik Besnier (u.a.): *Joris-Karl Huysmans* À rebours. Paris 1990, S. 104.

literarischen Arbeit: Nur der Leser darf den Text als ein literarisches Objekt bestimmen, denn dieses entsteht erst während der Lektüre. Von dieser wird der Autor ausgeschlossen: Er darf nicht lesen, was er schrieb, denn er stößt in der Lektüre immer auf die subjektiven Ereignisse, die er dichtete.[556] Man schreibt, um seine Subjektivität in Beziehung zur Welt zu rechtfertigen.[557]

Und warum schreibt Morgenstern? Um unbemerkt zu leben (WB2, 32). Die heitere Glosse lässt sich in Beziehung zur seiner Hermeneutik so paraphrasieren: Er will vom Leser unbemerkt bleiben, denn dieser soll während der Lektüre frei sein. Nachdem sich der Autor vom Text verabschiedet, soll er, so Sartre, schweigen. Der Akt des Lesens braucht nicht die Leitung eines autoritativen Verfassers, sondern entfaltet sich durch den freien Dialog zwischen dem Leser und der dichterischen Subjektivität.[558] Wie ich zeigte, allegorisiert Morgenstern die Lektüre eben als ein vorwärtsstrebendes Tasten nach dem Gesicht des Autoren, das nur als ein fernes Echo im Werk anwesend ist (s. Die Parodie lesen: die Ironie.).

Und die Parodie? Sie ist eine Rache gegen eine misslungene Interpretation: So zahlt Morgenstern den unvorsichtigen Leser im Briefentwurf an Jacobson heim. Er manipuliert seine Interpretation, um ihn in die parodistische Falle zu verlocken.

Dank ihrer ironischen Strategie lässt sich die Parodie überdies als eine Alternative zur Poetologie verstehen. So distanziert sich Morgenstern zu dem eigenen Werk und fingiert, es durch die Perspektive eines externen Lesers zu beurteilen: Durch Jeremias Müller verfasst er einen höchst ironischen Kommentar der Galgenpoesie, der in vieler Hinsicht das zeittypische Bedürfnis der Dichter variiert, Selbstinterpretationen zu verfassen.[559] Bei Morgenstern bietet die Parodie einen *Weg ins Werk* (s. Eine 'fröhliche Wissenschaft' der Parodie?).

Sie gleicht der literaturkritischen Praxis: Beide, die Parodie und die Literaturkritik, ziehen ihr Objekt aus einer Operation der Lektüre, die Genette „Bricolage" nennt. Der Literaturkritiker setzt sich nicht so sehr mit einem Text auseinander: Vielmehr bastelt er aus dem Korpus eines Autors die Materialen, die er für die Konstruktion seines Forschungsobjektes benötigt. In einer ähnlichen Weise parodiert Morgenstern oft keinen erkennbaren Text: Seine Parodie schöpft aus der

[556] Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* 1948, S. 49.
[557] Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, S. 47.
[558] Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, S. 53.
[559] Rasch: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, S. 7.

Grundlage eines stilistischen Musters, das durch eine intertextuelle Bastelei dem gesamten Korpus eines Autors entzogen wird. Die Morgenstern'sche Parodie beruft sich auf das Pastiche (s. Die Parodie zwischen Werten und Worten.).

Diese Praxis charakterisiert Gedicht *Aus Lametta vom Christbaum der siebenten Erleuchtung*, wo die Ironie im Kontext der Melancholie thematisiert wird. Deleuze versteht als Ironie eine Kunst des Ursprunges, die nach der Enthüllung der Prinzipien strebt.[560] Der Ursprung, nach dem Lametta strebt, ist die Quelle seiner parodistischen Autorenschaft.

Ist es Gott, der seine Rede inspiriert? Oder entsteht sie vielmehr aus dem „Ingenium" des Poeten, aus seiner talentvollen Handwerkhaftigkeit? Die Antwort auf diese Frage führt Lametta zur melancholischen Verleugnung. Das Objekt, das er verloren haben soll, hat er in Wirklichkeit nie besessen: Er beklagt, seine Muse habe ihn zu früh entwöhnt. Diese Muse war jedoch nie seine Mutter (s. Anemone Morgensternianum.).

Die Parodie thematisiert durch die Klage von Lametta das Problem der Sprache. Diese Frage lässt sich durch das Konzept von „Dezentrierung" analysieren. Derrida bezeichnet dadurch das Absterben eines „Zentrums", um das sich das abendländische Denken, seine Philosophie und seine Selbstbestimmung bis zum 20. Jahrhundert gestaltete.[561] Dieses Zentrum war als ein metaphysisches Prinzip zu verstehen, das die Realität ordnete, ohne jedoch zu ihr zu gehören.[562]

Die Entfernung von diesem Prinzip meint für Morgenstern, ab der ersten Nietzsche-Lektüre, die Entfesselung der Sprache aus ihrem metaphysischen Ursprung: Gott. Mit seinem Tod gelingt dem Menschen, sich als Sprachdemiurg zu krönen: Der *Homo Imperator* proklamiert sich als Quelle der eigenen Sprache. Die Entthronung des monotheistischen Gottes führt nicht zum Atheismus, sondern zur Verinnerlichung der religiösen Frage. „Die Entwickelung der Fahrzeuge verfolgt langsam denselben Weg wie die religiöse Entwickelung. Der Vorspann verschwindet, die bewegende Kraft wird ins Innere selbst verlegt", schreibt Morgenstern 1895 (WB5, 313). Diese 'bewegende Kraft' strebt nach einer kulturkritischen Umgestaltung: Durch seine Sprache zielt der Morgenstern'sche Demiurg auf eine Mythisierung des Alltags durch die Kunst, wie die Forderung

[560] Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 19.
[561] Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*. Paris 1967, S. 411.
[562] Derrida: *L'écriture et la différence*, S. 411.

zum 'künstlerischen Polytheismus' zeigt. Der *Homo Imperator* der ersten Nietzsche'schen Rezeption Morgensterns ist ein „Künstler-Gott" (ibid., 87). Will er jedoch die Sprache für die Erkenntnis nützen, so erfährt er bald sein „Zufallskönigtum". Der Mensch besitzt nicht seine Sprache, vielmehr wird er von ihr besessen: Er steht unter Schachmatt, wie die Sprachphilosophie Mauthners behauptet (s. Der *Fritzmauthner-Tag.* Chronik eines Mordes.).

Trotz ihrer Klugheit hat aber diese Philosophie keine Phantasie: Um die Impasse der Sprache zu überwinden, die keinen Weg zur Erkenntnis bietet, schlägt er Mauthner vor, der Mensch soll das Schweigen wiederlernen. Keiner verabschiedet sich jedoch aus der Sprache.

Die Phantasie als Exzess des Denkens führt Morgenstern 1905 zum „ungeheuren Gedanken" des Johannis-Evangeliums: Der Mensch erfährt seine Identität mit Gott (ibid., 317). Der Gott des Johanneischen Wortes und die anthroposophische Wende um 1909 bieten seinem Denken ein Zentrum, das die Poetologie ordnet: *Das Bild meines Lebens* ist 1910 für eine Selbstinterpretation emblematisch, die keine Parodie mehr bedient (ibid., 62).

1907 verwendet die Phantasie Morgensterns die Parodie als ein Pfad zur Sprache. *Der Fritzmauthner-Tag* lehnt durch die metaphorische Erschießung eines Worts den Versuch ab, die Sprache als ein Fetisch der Historie zu betrachten. Mauthner überwindet nach Morgenstern die Sehnsucht nach einem metaphysischen Ursprung der Sprache kaum. Er begnügt sich, dieses Prinzip durch eine Verabsolutierung der Geschichte zu ersetzten: Sie wird sozusagen zum Gott, indem sie als die Quelle der sprachlichen Entfaltung erkannt wird. Dieser Auffassung stellt Morgenstern die Nietzsche'sche Einladung entgegen, 'Parodisten der Weltgeschichte' zu werden (KSA, 2, V, 65ff.). Die Parodie bietet dem büßenden Morgenstern ein heiteres Purgatorium: Der frühere Sprachdemiurg und der zukünftige Anthroposoph spielt dort ein heiter-trauriges Spiel.

Anhang.

Parodie-Entwürfe Morgensterns. Auf der Grundlage von Kretschmer (WB4, 604-612).

Titel	Inhalt
1895, *Das lustige Buch.*	• *Vom Fluchen.* ⌈nicht überliefert⌉ • *Meine Uhr.* ⌈n. ü.⌉. • *Drei Vorreden.* • *Eine Legende.* • *Interview bei einem Floh.* „Anregungen, Beobachtungen, Erfahrungen, Bilder, Entwürfe, Vorschläge, Kritisches etc. aphoristisch gehalten“ (WB7, 313)
1897, *Lyrische Zeitspiegel*	• *An Wildenbruch. Seid fromm… (ausgew⌈ählte⌉. Cycl.⌈Zyklen⌉).* ⌈n. ü.⌉. • *Einem Anarchisten (Bierb.)* ⌈n. ü.⌉. • *einem Naturalisten (Arent).* ⌈n. ü.⌉. • *einem Dehmelschüler (Dörmann)ianer).* ⌈n. ü.⌉. • *einem Symbolisten (Loris? George?).* ⌈n. ü.⌉. • *einem …… (Busse).* ⌈n. ü.⌉. • *einem Jünger N.es.* ⌈n. ü.⌉. • *P⌈eter⌉. Altenberg Ged⌈ichte⌉. i⌈n⌉. Prosa.* • *einem Demokraten (Henkell).* ⌈n. ü.⌉. (T1897/98, Bl. 13)
Herbst 1898, *Das lustige Buch.*	• *In der Art Peter Altenbergs (D⌈er⌉. gr⌈üner⌉. Leuchter).* • *R. M. Rilke.* ⌈n. ü.⌉. • *Ein neuaufgefundenes Gedicht von Heine.* ⌈n. ü.⌉. • *Patriotische Lieder. E. ernstes Intermezzo.* ⌈n. ü.⌉. • *Galgenlieder.*

	• *Eine Legende.* • *Die Nägel.* • *Aphorismen* etc. (T1898/99 I, Bl.111)
1899, *Bouquet Parodien.*	• Eine Kritik von Adolf Kerr. • Eine Kritik von Adam Biese (Kiel). • Eine Erzählung von Paul Scheerbart. • Eine Skizze von Altenberg. • Meyers Literaturgesch. (Schluss). ⌈n. ü.⌋ (WB7, 500)
1894/ 1899, *Orakel und andres dergleichen.*	• Orakel. Ein Vorspiel. • Ein Rollenteufel. Szene. ⌈n. ü.⌋ (WB7, 569f.) • Eine Kritik von Kerr. • Eine Rezension von Biese. Kritik von C. Busse. • Eine Geschichte von P. Altenberg. • Eine Geschichte von P. Scheerbart. • Ein dramatischer Vortrag. ⌈n. ü.⌋ • Ein Couplet (Die Jongleuse). ⌈n. ü.⌋ • Eine Abschiedsrede. ⌈n. ü.⌋ • Er ist verrückt. <Was sind Sie? Eine Szene>.⌈n. ü.⌋ • An den Alten im Walde. <Ein patriotisches Lied>. ⌈n. ü.⌋ • An E. v. Wildenbruch. ⌈n. ü.⌋ • Ein Gedicht aus den Anfängen des Rainer Maria Rilke. ⌈n. ü.⌋ • Ein Gedicht aus den Anfängen des Franz Sever. ⌈n. ü.⌋ • Ein Gedicht aus den Anfängen des Herrn. Dr. Carl Busse. ⌈n. ü.⌋ • Akademie-Ausstellungen. (Böcklin, Gesellschaft). ⌈n. ü.⌋

	• Billiardi. ⌈n. ü.⌉ • Die Stimmungstinte.⌈n. ü.⌉ • Schimpff und Schande. • Eine Legende. • Die Versammlung der Nägel. Ein Märchen. • Walt Whitman. (WB4, 606f.).
1906, *Der grüne Leuchter*.	• *Der grüne Leuchter.* • *Der Apfelschimmel.* • *<Kritik (Älteres Deutschland>. Der Hundeschwanz.* • *<Kritik (Jüngeres Deutschland)>. Aus meinem Werk über neuere deutsche Lyrik.* • *Ein Frauenliteraturbrief.* • *Aus den „Blättern für die Kunst“.* • *Zwei Kapitel aus der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz. (J.K. Huysmans).* • *Ein Gesang Walt Whitmans.* • Ein anderer Gesang Walt Whitmans. • <Die Krankenstube (Maeterlinck)>. • Arkel und Ceroide (Maeterlinck). ⌈n. ü.⌉ • Das <Mittags> Mahl (D'Annunzio). • *Des Widerspenstigen Zähmung? Ein Traum.* • *Menschen.* • *Aus der Handlung „Knochenfrass“. Von einem Syngonen Hauptmanns.* • *Der Buab. Szene aus Schnitzlers „Vermächtnis“.* ⌈n. ü.⌉. • *La Dame de chez Minime. Aus dem Französischen des Fadeau für das*

	deutsche Volk bearbeitet von Heinrich Lavater Lee. • *Druckfehlerverzeichnis.* (ibid., 611).

Literaturverzeichnis.

Zitierte Werk- und Briefausgaben Christian Morgensterns.

Christian Morgenstern: *Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Kommentierte Ausgabe.* Unter der Leitung von Reinhardt Habel hg. von Katarina Breitner / Maurice Cureau / Helmut Gumtau/ Agnes Harder / Martin Kießig / Ernst Kretschmer. Bd. 1-8. Stuttgart 1987ff. (abgekürzt = WB). Zitierte Bände:

WB1 *Lyrik 1887-1905.* Herausgegeben von Martin Kießig. Stuttgart 1988.

WB2 *Lyrik 1906-1914.* Herausgegeben von Reinhardt Habel. Stuttgart 1992.

WB3 *Humoristische Lyrik.* Herausgegeben von Maurice Cureau. Stuttgart 1990.

WB4 *Episches und Dramatisches.* Herausgegeben von Reinhardt Habel und Ernst Kretschmer. Stuttgart 2001.

WB5 *Aphorismen.* Herausgegeben von Reinhardt Habel. Stuttgart 1987.

WB6 *Kritische Schriften.* Herausgegeben von Helmut Gumtau. Stuttgart 1987.

WB7 *Briefwechsel 1978-1903.* Herausgegeben von Katarina Breitner. Stuttgart 2005.

WB8 *Briefwechsel 1904-1908.* Herausgegeben von Katarina Breitner. Stuttgart 2011.

Morgenstern, Christian: *Ein Leben in Briefen* (Hrsg. von Margareta Morgenstern). Wiesbaden 1952.

Morgenstern, Christian: *Das Theater.* Emsdetten 1981.

Morgenstern, Margareta (Hrsg.): *Die Schallmühle. Grotesken und Parodien: mit vier Scherenschnitten von der Hand des Dichters.* München 1928.

Morgenstern, Christian: Tagebücher und Notizbücher aus dem DLA Archiv Marbachs.

Zitierte Werk- und Briefausgaben Friedrich Nietzsches.

Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe.* (Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). 15 Bde. München / Berlin / New York 1980ff. (abgekürzt = KSA). Zitierte Bände:

KSA, 1, III Abteilung, *Die Geburt der Tragödie.* Berlin / New York 1972. S. 5-150.

KSA, 1, III. Abteilung, *Unzeitgemäße Betrachtungen.* Berlin / New York 1972. S. 150-407.

KSA, 1, IV. Abteilung *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875 bis Frühling 1876.* Berlin / New York 1967. S. 85-115.

KSA, 1, VI. Abteilung, *Also sprach Zarathustra.* Berlin / New York 1968.

KSA, 1, V. Abteilung *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881.* Berlin / New York 1971. S. 339-744.

KSA, 1, V. Abteilung *Morgenröthe.* Berlin / New York 1971. S. 3-261.

KSA, 1, VIII. Abteilung *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Herbst 1887.* Berlin / New York 1974.

KSA, 2, III. Abteilung *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten.* Berlin / New York 1973. S. 135-225.

KSA, 2, III. Abteilung *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.* Berlin / New York 1973. S. 367-385.

KSA, 2, IV. Abteilung *Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band.* Berlin / New York 1967. S. 3-377.

KSA, 2, V. Abteilung *Die Fröhliche Wissenschaft.* Berlin/ New York 1973. S. 13-321.

KSA, 2, V. Abteilung *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1881 bis Sommer 1882.* Berlin / New York 1973. S. 339-579.

KSA 2, VI. Abteilung *Jenseits von Gut und Böse.* Berlin, New York 1968, S. 3-257.

KSA, 2, VIII. Abteilung *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887 bis März 1888.* Berlin, New York 1970.

KSA 3, III. Abteilung *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872.* Berlin, New York 1978.

KSA, 3, VI. Abteilung *Der Antichrist*. Berlin New York 1969. S. 163-252.
KSA, 4, III. Abteilung *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874*. Berlin, New York 1978.

Weitere Primärliteratur.

Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren* in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7. London 1955. S. 213-223.

Freud, Sigmund: *Fetischismus* in: *Gesammelte Werke*, Bd. 12. London 1947. S. 311-314.

George, Stefan: *Das Jahr der Seele* in: *Sämtliche Werke*, Bd. 4. Stuttgart 1982.

George, Stefan: *Der Teppich des Lebens und die Lieder vom Traum und Tod mit einem Vorspiel* in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5. Stuttgart 1984.

George, Stefan: *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte und Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3. Stuttgart 1991.

Huysmans, Joris Karl: *Gegen den Strich*. Aus dem Französischen von U. Momm. München 2016.

Mauthner, Fritz: *Beitrage zu einer Kritik der Sprache. Zur Sprache und zur Psychologie*. Norderstedt 2015.

Ovid: *Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen*. Nach der ersten deutschen Prosaübersetzung durch August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von G. Fink. Frankfurt am Main, 1992.

Pater, Walter: *Gesammelte Aufsätze*. Jena 1904.

Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung* in: Eduard von der Hellen (Hrsg.): *Philosophische Schriften*, Bd. 2. Stuttgart und Berlin 1904. S. 161-264.

Torberg, Friedrich: *Kopie und Parodie. Eine Unterscheidung, demonstriert am Beispiel Christian Morgensterns* in: *PPP. Pamphlete, Parodien, Post Scripta*. München / Wien 1964. S. 211-213.

Sekundärliteratur zu Christian Morgenstern.

Alewin, Richard: *Die Welt auf den Kopf gestellt. Anmerkungen zu den Galgenliedern Christian Morgensterns* in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 283, (1974). S. 78.

Bauer, Michael: *Christian Morgensterns Leben und Werk*. Vollendet durch Margareta Morgenstern unter Mitarbeit von Rudolf Meyer. München 1933.

Beheim- Schwarzbach, Martin: *Christian Morgenstern*. Hamburg 2006.

Blei, Franz: *Christian Morgenstern*. In: *Das große Bestiarum der Literatur*. Frankfurt am Main 1982. S. 50.

Borghese-Bruschi, Lucia: *Berlin. Una citta per Morgenstern*. 2004.

Crăciun, Ioana: *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns* Galgenliedern. Frankfurt am Main u.a. 1988.

Cureau, Maurice: *Christian Morgenstern humoriste, la création poétique dans* In Phanta's Schloß *et les* Galgenlieder, Bd. I und II, Bern u.a. 1986.

Enzensberger, Hans Magnus: *Keine Silbe zuviel* in: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*, Nr. 4., (1979). S. 100f.

Eppelsheimer, Rudolf: *Mimesis und Imitatio Christi. Bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin*. Bern 1968.

Ferragamo, Emanuela: *Á la guerre comme á la guerre – Der Fritzmauthner-Tag Christian Morgensterns: Eine resignierte Zeremonie des Schweigens*. In: Hüsch, Sebastian / Singh, Sikander (Hrsg.): *Literatur als philosophisches Erkenntnismodell*. Tübingen 2016, S. 252-266.

Forster, Leonard: *Poetry of significant nonsense. An inaugural lecture*. Cambridge 1962.

Frisch, Efraim: *Erinnerung an Christian Morgenstern zu seinem 60. Geburtstag*. In: Stern, G. (Hrsg.): *Zum Verständnis des Geistigen. Essays*. Heidelberg / Darmstadt 1963. S. 109-113.

Frisch, Efraim: *Leben im Geist. Zu Michael Bauers* Christian Morgensterns Leben und Werk. In: Stern, Guy: (Hrsg.): *Zum Verständnis des Geistigen*. Heidelberg / Darmstadt 1963. S. 113f.

Fromm, Waldemar: *Das Spiel mit den Dingen bei Christian Morgenstern*. In: Fromm, Waldemar und May, Markus (Hrsg.): Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht. *Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns*. Stuttgart 2017. S. 91-107.

Furness, Raymond: *Christian Morgenstern.* In: *Zarathustra's children. A study of a lost generation of German writers.* Rochester, New York 2000. S. 175-194.

Furness, Raymond: *Nietzsche in the work of Christian Morgenstern.* In: Görner, Rüdiger / Large, Duncan (Hrsg.): *Ecce Opus. Nietzsche-Revisionen im 20. Jahrhundert.* Göttingen 2003. S. 125-137.

Gumtau, Helmut: *Christian Morgenstern.* Berlin 1971.

Günther, Herbert: *Das unzerstörbare Erbe. Dichter der Weltliteratur: fünfzehn Essays.* München 1973.

Haslé, Maurice: *Poésie et parodie.* Seidenhöslein, Fisches Nachtgesang, Liturgie vom Hauch. *Trois réécritures goethéennes.* In: Gardes, Jean Claude, Haslé, Maurice u.a. (Hrsg.): *Pastiche, Parodie et Paraphrase.* Brest 1999. S. 177-190.

Henne, Helmut: *Sprachliche Spur der Moderne in Gedichten um 1900: Nietzsche, George, Rilke, Morgenstern.* Berlin / New York 2010.

Hofacker, Erich: *Das Motiv des "Stirb und Werde" bei Christian Morgenstern* in: *Studies in Germanic Languages and Literatures in Memory of Fred O. Nolte.* 1963. S.149-159.

Hofacker, Erich: *Novalis and Christian Morgenstern* in: *The Germanic review : literature, culture, theory*, Nr. 6, (1931). S. 373-388.

Hofacker, Erich: *R. M. Rilke und Christian Morgenstern* in*: Publications of the Modern Language Association of America*: PMLA - 50, (1935), Nr.2. S. 606-614.

Kannenberg-Rentschler, Manfred: *Christian Morgensterns Weg der Verwandlung des Politischen.* Berlin 2014.

Kayser, Wolfgang: *Christian Morgenstern.* In: *Das Groteske in Malerei und Dichtung.* Reinbek b. Hamburg 1960. S. 108-113.

Kempowski, Walter: *Christian Morgenstern.* In: W. K.: *Umgang mit Größen. Meine Lieblingsdichter - und andere.* München 2011.

Klemperer, Victor: *Christian Morgenstern und der Symbolismus.* In: *Vor 33, nach 45. Gesammelte Aufsätze.* Ost-Berlin 1956. S. 71-101.

Kretschmer, Ernst (Hrsg.): *Christian Morgenstern. Ein Wanderleben in Text und Bild.* Weinheim / Berlin 1989.

Kretschmer, Ernst: *Christian Morgenstern und die „Umwortung der Worte"* in: Fromm, Waldemar und May, Markus (Hrsg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns.* Stuttgart 2017. S. 15-39.

Kretschmer, Ernst: *Christian Morgenstern.* Stuttgart 1985.

Kretschmer, Ernst: *Die Welt der* Galgenlieder *Christian Morgensterns und der viktorianische Non-Sense.* Berlin / New York 1983.

Krüger, Tobias: *Das poetozentrische Weltbild. Zur ontologischen Zweckentfremdung einer Eselsbrücke in Morgensterns „Der Mond"* in: *Schau ins Blau. Eine Zeitschrift für Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Nr. 5, (2013). o. S.

Krüger, Tobias: *Der beleidigte Pathetiker im Spiegelkerker. Morgensterns Sprachmythologie im Kontext von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner* in: Fromm, Waldemar und May, Markus (Hrsg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns.* Stuttgart 2017. S. 39-59.

Liede, Alfred: *Christian Morgenstern* in: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache.* Berlin 1963. S. 273-349.

Meyer, Rudolf: *Christian Morgenstern in Berlin.* Stuttgart 1959.

Meyer, Rudolf: *Christian Morgensterns Stufenweg.* In: *Das Goetheanum*, Nr. 3, (1964). S. 96-98.

Osterauer, Katharina: *„Ich bin in allen geschäftlichen Dingen so sau dumm". Christian Morgenstern und seine Verleger* in: Fromm, Waldemar und May, Markus (Hrsg.): *„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns.* Stuttgart 2017. S. 151-179.

Palm, Christine: *Christian Morgensterns groteske Phraseologie. Ein Beitrag zur Rolle der Phraseologismen im literarischen Text.* In: Korhoen, Jarmo / Laitos, Saksan Kielen (Hrsg.): *Beiträge zur allgemeinen und germanischen Phraseologieforschung. Internationales Symposium in Oulu.* Oulu 1987. S. 221-235.

Palm, Christine: *Greue Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprach-Wirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern.* Uppsala 1983.

Platritis, Christos: *Christian Morgenstern. Dichtung und Weltanschauung.* Frankfurt am Main / Bern 1992.

Potsma, Heiko: *„... um des Reimes willen". Über den Poeten Christian Morgenstern.* Hannover 2015.

Sata, Lehel: *Wende ohne Ende. Metamorphosen bei Christian Morgenstern.* In: Raabe, Dorothee (Hrsg.): *Jahrhundert-Wende-Zeit, 3. Symposium junger ungarischer GermanistInnen.* Pécs 2000. S. 81-92.

Schimmang, Jochen: *Christian Morgenstern. Eine Biografie.* St. Pölten / Salzburg / Wien 2013.

Selg, Peter: *Christian Morgenstern: sein Weg mit Rudolf Steiner.* Stuttgart 2008.

Shaffer, Elinor S.: *Christian Morgenstern and the Emergence of Modernism in the Berliner Theatre* in: Garton, Janet (Hrsg.): *Facets of European Modernism: Essays in honour of James McFarlane presented to him on his 65th Birthday 12 December 1985.* Norwich 1985. S. 31-78.

Sontag, Dr.: *Aus den Jugendjahren Christian Morgensterns* in: *Neue Schweizer Rundschau: Wissen und Leben*, Nr. 21, (1953/54), S. 561-564.

Spitzer, Leo: *Die groteske Gestaltung und Sprachkunst Christian Morgensterns* in: Sperber, Hans und Spitzer, Leo (Hrsg.): *Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie.* Leipzig 1918, S. 53-123.

Spörl, Uwe: *Die Sprachskepsis der Jarhundertwende als Instrument der Überwindung des Alten und als Modus des Neuen. Einige Bemerkungen zu Nietzsche, Landauer und Morgenstern.* 2016.

http: // elib.suub.uni-bremen.de/ip/docs/00010065.pdf

Steffen, Albert: *Vom Geistesweg Christian Morgensterns.* Dornach 1971.

Unterberger, Siegfried: *Christian Morgenstern und Henrik Ibsen. Ein vieldeutiger Brief.* In: *Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde* 88, (2014), Heft 11. S. 45-50.

Walch, Birgit: *Der Dichter im Übersetzer. Christian Morgenstern und die Lyrik Henrik Ibsens.* In: *Moderne Sprachen* 49, (2005). S. 123-133.

Walter, Jürgen: *Sprache und Spiel in Christian Morgensterns Galgenlieder.* Freiburg i. Br. /München 1966.

Wilson, Anthony T.: *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns.* Würzburg 2003.

Sekundärliteratur zur Parodie.

Agamben, Giorgio: *Die Parodie.* In: *Profanierungen.* Aus dem Italienischen von M. Schneider. Frankfurt am Main 2015. S. 30-45.

Clive, Thompson (Hrsg.): *Dire la parodie.* New York / Bern / Frankfurt am Main / Paris 1989.

Dousteyssier-Khoze, Catherine und Place-Verghnes, Floriane (Hrsg.): *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours.* Oxford 2006.

Forrer, Thomas: *Rythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht* Dichters Berufung. In: Christen, Felix / Forrer, Thomas / Stingelin, Martin /Thüring, Hubert (Hrsg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik - Poetik - Edition.* Frankfurt am Main 2014. S. 109-122.

Freund, Winfried: *Die literarische Parodie.* Stuttgart 1981.

Gast, Wolfgang (Hrsg.): *Parodie. Deutsche Literatur- und Gebrauchsparodien mit ihren Vorlagen.* Stuttgart 1975.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Aus dem Französischen von W. Bayer und D. Hornig. Frankfurt am Main 2018.

Golopenția-Eretescu, Sandra: *La parodie et la feinte.* In: Thompson, Clive und Pagès, Alain (Hrsg.): *Dire la parodie. Colloque de Cerisy.* New York 1989. S. 35-73.

Golopenția-Eretescu, Sandra: *Parodie, pastiche et textualité.* In: Groupar (Hrsg.) :*Le singe à la porte.* New York / Bern / Frankfurt am Main 1984. S. 118-133.

Grivel, Charles: *Le retournement parodique des discours à leurres constants.* In: Thompson, Clive und Pagès, Alain (Hrsg.): *Dire la parodie.* New York 1989. S 1-35.

Heselhaus, Clemens: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache.* Düsseldorf 1961.

Houdebine, Anne-Marie: *Parodie et identité*. In: Groupar: *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York / Bern / Frankfurt am Main 1984. S. 57-65.

Hutcheon, Linda: *A theory of parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms*. London / New York 1985.

Hutcheon, Linda: *Authorized transgression: The Paradox of Parody*. In: Groupar (Hrsg.) :*Le singe à la porte*. New York / Bern / Frankfurt am Main 1984. S. 13-26.

Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*. München 1977.

Liede, Alfred: *Die Parodie*. Berlin-[West] 1966.

Machado, Ida Lucia: *Parodie & analyse du discours*. Paris 2014.

Morson, Gary Saul: *Parody, History and Metaparody*. In: Morson, Gary Saul und Emerson, Caryl (Hrsg.): *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Illinois 1981. S. 63-87.

Müller, Beate: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*. Trier 1994.

Neumann, Robert: *Zur Ästhetik der Parodie*. In: Stadler, Franz (Hrsg.): *Mit eigener Feder: Aufsätze, Briefe, Nachlassmaterialien*. Innsbruck 2013. S. 85-91.

Nünning, Ansgar: *Parodie*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart 2008. S. 558.

Plotke, Seraina und Seeber, Stefan: *Parodie und Verkehrung: Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2016.

Riffaterre, Michael: *Parodie et Répétition* in: Groupar: *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York / Bern / Frankfurt am Main 1984. S. 87-95.

Rose, Margaret: *Die Parodie als Bild der Rezeption und Produktion des Textes und als Vorbild der selbstkritischen "Archäologie" der Literatur der Moderne*. In: Rupp, Heinz / Roloff Hans George (Hrsg.): *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses, Basel 1980*. Bern u.a., Nr. 6, (1980). S.397-400.

Rose, Margaret: *Parodie, Intertextualtät, Interbildlichkeit*. Bielefeld 2006.

Rose, Margaret: *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge 1993.

Rotermund, Erwin: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. München 1963.

Rotermund, Erwin: *Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1964.

Sangsue, Daniel: *La parodie*. Paris 1994.

Schatter, Hans-Reinhard (Hrsg.): *Scharf geschossen: Die deutschsprachige Parodie von 1900 bis zur Gegenwart*. Bern / München /Wien 1968.

Spies, Bernhard: *Was kann die Parodie? Überlegungen zu ihrem ästhetischen Potenzial*. in: Heister, Hans Werner / Spies, Bernhard (Hrsg.): *Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tarnung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*. Berlin 2003. S. 431-449.

St. Pierre, Paul: *Watt, le sense de la parodie*. In: Groupar : *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York /Bern / Frankfurt am Main 1984, S. 27-35.

Thompson, R. Clive: *Parody/ Genre/ Ideology*. In: Groupar : *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York / Bern / Frankfurt am Main 1984, S. 95-102.

Vernet, Max: *Situation de la parodie*. In: Groupar : *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York / Bern / Frankfurt am Main 1984. S. 35-36.

Verweyen, Theodor / Witting, Günther (Hrsg.): *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten*. Stuttgart 1983.

Verweyen, Theodor / Witting, Günther: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979.

Wall, Anthony: *Les bases cachées de la lecture parodique*. In: Thompson, Clive und Pagès, Alain (Hrsg.): *Dire la parodie*. New York 1989. S. 89-107.

Sekundärliteratur zu den Texten.

Adorno, Theodor: *Noten zur Literatur* in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Darmstadt 1984.

Agamben, Giorgio: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kultur*. Zürich 2012.

Allemann, Beda: *Ironie als literarisches Prinzip*. In: Schäfer, Armin (Hrsg.): *Ironie und Dichtung. Sechs Essay von Beda Allemann*. München 1970. S. 11-37.

Allemann, Beda: *Nietzsche und die Dichtung*. In: Steffen, Hans (Hrsg.): *Nietzsche. Werk und Wirkungen*. Göttingen 1934. S. 45-64.

Aurnhammer, Achim / Braungart, Wolfgang / Breuer Stefan / Oelmann, Ute (Hrsg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd I, Berlin / Boston 2012.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. München 1960.

Bakhtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen von A. Kämpfe übersetzt. Frankfurt am Main 1990.

Bakhtin, M. Michail: *Chronotopos*. Aus dem Russischen von M. Dewey. Berlin 2008.

Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1953.

Barthes, Roland: *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris 1981.

Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris 1973.

Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris 1973.

Barthes, Roland: *S/Z*. Paris 1970.

Bauer, Roger: *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt am Main 2001.

Becker, Sabrine: *Urbanität und Moderne. Studien zur Grossstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur (1900-1930)*. St. Ingbert 1993.

Benn, Gottfried: *Probleme der Lyrik. Späte Reden und Vorträge*. Hamburg 2011.

Berger, Adolf: *Encyclopedic dictionary of Roman Law*. Philadelphia 1953.

Bohrer, Karl Heinz: *Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie*. In: *Form und Formlosigkeit in der Moderne*. München 2007. S. 236-261.

Braungart, Wolfgang: *Priester und Prophet. Literarische Autorschaft in der Moderne. Am Beispiel Stefan Georges*. In: Meier, Christel (Hrsg.): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*. Berlin 2014. S. 335-355.

Brunel, Pierre: *À propos d'A rebours : Décadentisme et christianisme*. In: Besnier, Patrik (u.a.): *Joris-Karl Huysmans* À rebours. Paris 1990. S. 261-271.

Citti, Pierre: *L'ideal Lecteur*. In: Besnier, Patrik (u.a.): *Joris-Karl Huysmans* À rebours. Paris 1990. S. 93-109.

Culler, Jonathan: *Structuralist poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca / New York 1975.

De Palacio, Jean: *À rebours, ou les leçons du rangement d'une bibliothèque*. In : Besnier, Patrik (u.a.): *Joris-Karl Huysmans* À rebours. Paris 1990. S. 111-125.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von J. Vogel. München 1992.

Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*. Paris 1967.

Domin, Hilde (Hrsg.): *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*. Frankfurt Am Main 1979.

Ebner, Christopher: *Sprachskepsis und Sprachkrise*. Hamburg 2014.

Ebersbach, Volker: *„Denn zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit giebt es keinen nothwendigen Gegensatz". Friedrich Nietzsche und die Verleumdung des Erotischen in der Liebe*. In: *Nietzsche Forschung*, Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft, Bd. 11. Berlin 2004. S. 129-141.

Eco, Umberto: *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Mailand 2004.

Eco, Umberto: *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Mailand 1968.

Eco, Umberto: *Sugli specchi e altri saggi*. Mailand 1985.

Eco, Umberto: *Sugli specchi e altri saggi*. Mailand 1985.

Eschenbach, Gunilla: *Imitatio im George-Kreis*. Berlin 2011.

Fähnders, Walter: *Der Flaneur, der Dandy, der Bohemien und die Schildkröte*. In: Römhild, Dorothee (Hrsg.): *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. Opladen / Wiesbaden 1999. S. 135-150.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von U. Köppen. Frankfurt am Main 2015.

Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Geschichte*, deutsche Übersetzung von M. Bischoff. In: Hamacher, Werner: *Nietzsche aus Frankreich*. Berlin / Wien 2003.

Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zum Gegenwart*. Hamburg 1956.

Genette, Gérard: *Figures I*. Paris 1966.

Genette, Gérard: *Figures I*. Paris 1966.

Genette, Gérard: *Figures III*. Paris 1972.

Genette, Gérard: *Figures IV*. Paris 1999.

Gilman, Sander L. : *Nietzschean Parody*. Aurora, Colorado 2001.

Graham, Allen: *Intertextuality*. London 2000.

Gsteiger, Manfred: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*. Bern / München 1971.

Haar, Michael: *Nietzsche und die Sprache*. In: Riedel, Manfred (Hrsg.): *Jedes Wort ist ein Vorurteil. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Köln 1999. S. 63-75.

Happ, S. Julia: *Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen*. Würzburg 2015.

Heselhaus, Clemens: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*. Düsseldorf 1961.

Hess, Günter: *Tabula Rasa. Ein Versuch über leere Seiten*. In: Hess Günter (Hrsg.): *Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Regensburg 2009. S. 383-389.

Hiebel, Friedrich: *Christian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts*. Stuttgart 1987.

Hilbrand, Rainer: *Friedrich Torberg (1908-1979). Biographische Skizze und Bibliographie*. In: Axmann, David (Hrsg.): *Und Lächeln ist das Erbteil meines Stammes. Erinnerung an Friedrich Torberg*. Wien 1988. S. 11-27.

Hutcheon, Linda: *A theory of parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms.* London, New York 1985.

Iacono, Alfonso M.: *Fetischismus und Substitution.* In: Atenhofer, Christina (Hrsg.): *Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte - Rezeption - Interpretation.* Bielefeld 2001. S. 85-95.

Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt am Main 1970.

Jost, Dominik: *Literarischer Jugendstil.* Stuttgart 1969.

Jost, Dominik: *Zum literarischen Jugendstil* in: Jost, Hermand (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971. S. 462-468.

Jost, Hermand: *Kurzgefasster Rückblick auf den Jugendstil* in: J. H. (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971. S. 333-342.

Jost, Hermand: *Lyrik des Jugendstils.* In: J. H. (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971. S. 401-412.

Jost, Hermand: *Undinen Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils* in: J. H. (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971. S. 469-480.

Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg 2004.

Klossowski, Pierre: *Sur quelques thèmes fondamentaux de la* Gaya Scienza *de Nietzsche.* In: *Un si funeste désir.* Paris 1963. S. 11-211.

Knodt, Reinhard: *Vom Schweigen und Vergessen. Die Sprache in Angesicht der Natur bei Nietzsche.* In: Riedel, Manfred (Hrsg.): *Jedes Wort ist ein Vorurteil. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken.* Köln 1999. S. 227-236.

Lever, Maurice: *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour.* Paris 1983.

Lotman, Jurij M.: *Dynamische Mechanismen der Kultur.* In: Eimermacher, Karl: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur.* Kronberg 1974. S. 430-438.

Machtan, Lothar: *Bismarck und der deutsche National-Mythos.* Bremen 1994.

Magris, Claudio: *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna.* Turin 1984.

Meyer, Matthew H.: *Die Einheit der Gegensätze als tragisches Prinzip.* In: *Nietzscheforschung*, Bd. 11. Berlin 2004. S. 205-211.

Neumann, Helga und Neumann, Manfred: *Maximilian Harden (1861-1927). Ein unerschrockener deutsch-jüdischer Kritiker und Publizist.* Wurzburg 2003.

Nowottny, Winifred: *The Language Poets Use.* University of London1962.

Pestalozzi, Karl: *Zarathustras prophetisches Reden im Kontext der Epoche.* In: Villiwock, Peter (Hrsg.): *Nietzsches „Also sprach Zarathustra".* Basel 2001. S. 189-207.

Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik.* München 1976.

Rasch, Wolfgang: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende.* Stuttgart 1967.

Riffaterre, Michael: *Semiotics of poetry.* Bloomington and London 1978.

Rosenhaupt, Hans Wilhelm: *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft.* Bern, Leipzig 1939.

Said, Edward: *The World, the Text and the Critic.* Harvard 1983/1984.

Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948.

Schäfer, Armin: *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik.* Köln 2005.

Schneider, Helmut: *Felix Dörmann. Eine Monographie.* Wien 1991.

Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende.* München 1998.

Steiner, George: *Real presences.* Cambridge 1986.

Sternberger, Dolf: *Jugendstil. Begriff und Physiognomik.* In: Jost, Hermand (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt: 1971. S. 29-40.

Sternberger, Dolf: *Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende.* In: Jost, Hermand (Hrsg.): *Jugendstil.* Darmstadt 1971. S. 100-106.

Vattimo, Gianni: *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000.* Mailand 2000.

Vilcot, Jean-Pierre: *Huysmans et l'intimité protégée.* Paris 1988.

Wacker, Gabriela: *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne.* Berlin 2013.

Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne.* Frankfurt am Main 1982.

Wesling, Donald: *Bakhtin and the Social Moorings of Poetry.* Lewisburg 2003.

Weller, B. Uwe: *Maximilian Harden und die „Zukunft".* Bremen 1970.

Wende-Hohenberger, Waltraud: *Der Jugendstil der Jugend. Eine literarisch-künstlerische Zeitschrift der Jahrhundertwende.* Siegen 1992.

Wunberg, Gotthart: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne.* Tübingen: 2001.