

Freunde der Monacensia e.V. **Jahrbuch 2014**

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel
und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia* e. V.
unter www.monacensia.net

BILDQUELLEN:

S.77 mit freundlicher Genehmigung von Ingrid Großhauser, München; S. 89
© Volker Derlath, München; alle anderen Bilder: Monacensia – Bibliothek und
Literaturarchiv, München.

Juli 2014

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2014 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN 978-3-86906-662-2

Ernst Kretschmer

Christian Morgensterns *Galgenlieder*. Dichtung und Wirklichkeit

Zum 100. Todestag des Dichters

1. Einleitung

Christian Morgenstern wurde am 6. Mai 1871 in München geboren und starb am 31. März 1914 im damals österreichischen Meran. Seine Lebenszeit fällt nahezu mit der historischen Zeit des Wilhelminismus zusammen: Am 18. Januar 1871 war Wilhelm I. im Spiegelsaal von Versailles zum Deutschen Kaiser proklamiert worden, am 1. August 1914 trat das Reich in den Ersten Weltkrieg ein, der zu seinem Untergang führte. Man braucht kein Positivist zu sein, um anzunehmen, dass sich die von Morgenstern »erlebte« Epoche irgendwie, und sei es gebrochen, in seinem Werk widerspiegelt. Er selbst gibt zu dieser Annahme Anlass. »Dichten ist immer die Wiedergabe von Erinnerung«,¹ notierte er sich 1895, als er auf dem Galgenberg in Werder an der Havel auch die ersten *Galgenlieder* verfasste. Gerade in dieser Frühzeit ihrer Entstehung dachte er wiederholt über die Einbildungskraft des Dichters nach. »Ich habe noch nie eine Phantasie gehabt, die nicht eine – wenn auch noch so verborgene – Nabelschnur zur Wirklichkeit gehabt hätte«,² notierte er sich etwa 1896 und nahm 1898 den

¹ Christian Morgenstern: *Aphorismen. Werke und Briefe*, Bd. V. Stuttgart 1987, S. 101. Die Stuttgarter Ausgabe, die sämtliche zu Lebzeiten Morgensterns erschienenen Texte kritisch erfasst und seinen gesamten Nachlass berücksichtigt, begann 1987 mit dem fünften und sechsten Band – *Kritische Schriften* – zu erscheinen, die von Reinhard Habel und Helmut Gumtau herausgegeben wurden. Es folgten: *Lyrik 1887-1905* (Bd. I), hrsg. von Martin Kießig, 1988; *Humoristische Lyrik* (Bd. III), hrsg. von Maurice Cureau, 1990; *Lyrik 1906-1914* (Bd. II), hrsg. von Martin Kießig, 1992; *Episches und Dramatisches* (Bd. IV), hrsg. von Reinhard Habel und Ernst Kretschmer, 2001. Von den drei vorgesehenen Briefbänden erschienen bislang: *Briefwechsel 1878-1903* (Bd. VII), hrsg. von Katharina Breitner, 2005; *Briefwechsel 1905-1908* (Bd. VIII), hrsg. von Katharina Breitner, 2011. Die Ausgabe wird im folgenden als WuB zitiert.

² WuB V, S. 18.

Zweizeiler: »Habe Lust an der Wirklichkeit! / Sie ist der Urquell der Phantasie«³ in die Sammlung *Ich und die Welt* auf.

Morgenstern schrieb Texte, die sich kritisch mit der Wirklichkeit des Wilhelminismus auseinandersetzten. Er verfasste »Zeitgedichte« im Sinn Heinrich Heines. Mit der *Großstadt-Wanderung* prangert er 1897 die soziale Misere der Unterschicht an,⁴ mit dem *Zeitungslesenden Faun* im selben Jahr den Hochmut der Presse.⁵ Er verstand sich auf das Geschäft der Satire. *Die Feigenblätter* nehmen 1894 die saure Moral des Bürgers aufs Korn, der das Geschlecht antiker Statuen in der Münchener Glyptothek versteckt sehen wollte.⁶ *Die Bierkirche* wendet sich 1906 ironisch gegen Wildwüchse der Berliner Architektur.⁷ Liest man die Texte heute, braucht man zu ihrem Verständnis historische Kenntnisse über die Zeit, in der sie entstanden, über die Personen, Zustände oder Ereignisse, auf welche sie sich explizit beziehen oder implizit anspielen. Die *Galgenlieder*, das steht fest, sind keine Satiren. Auch wenn sie sich in ihrer eigenartigen Komik zwischen Ironie und Parodie, Groteske und Nonsense nur schwer erfassen lassen, fehlt ihnen doch diese Konkretheit und Aggressivität oder eben jene Entrüstung – »indignatio« – die Juvenal schon vor 2.000 Jahren als Quelle der Satire erkannte.⁸ Anknüpfen lässt sich vielmehr an eine Aussage Morgensterns, die er vermutlich 1904 formulierte,⁹ ein Jahr vor Erscheinen der ersten *Galgenlieder* bei Bruno Cassirer. Darin beschreibt er den Galgenberg »als ein Lugaus der Phantasie ins Rings«¹⁰ und erklärt auch dieses Bild aus dem Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit: »Man sieht vom Galgen die Welt anders an, und man sieht andre Dinge als Andre.«¹¹ Damit stellt sich dem Interpreten der *Galgenlieder* die Frage: Auf welche Weise sah ihr Dichter die Welt des Deutschen Kaiserreichs anders, und was entdeckte er darin, das andere nicht sahen? Dieser Frage soll mit Hilfe von fünf Einzelinterpretationen nachgegangen werden.

³ WuB I, S. 258.

⁴ WuB I, S. 140–143.

⁵ WuB I, S. 154f.

⁶ WuB VI, S. 43–46.

⁷ WuB IV, S. 319–323.

⁸ »Si natura negat, facit indignatio versum« (Juvenal: *Saturae*. I, 79).

⁹ WuB III, S. 799.

¹⁰ WuB III, S. 292.

¹¹ WuB III, S. 292.

2. Vom störenden Huhn zum singenden Fisch

2.1 Das Huhn

In der Bahnhofhalle, nicht für es gebaut,
geht ein Huhn
hin und her...
Wo, wo ist der Herr Stationsvorsteh'r?
Wird dem Huhn
man nichts tun?
Hoffen wir es! Sagen wir es laut:
daß ihm unsre Sympathie gehört,
selbst an dieser Stätte, wo es – »stört«!¹²

Das Gedicht schrieb Morgenstern Anfang 1906, als er sich im Sanatorium von Birkenwerder aufhielt. Auch wenn er sich gerade zu dieser Zeit als »Gelegenheitsdichter«¹³ bezeichnete, wissen wir nicht, ob sich ihm die Gelegenheit, ein Huhn in einer Bahnhofhalle hin und her gehen zu sehen, auch wirklich geboten hatte und ob er sich durch diese tatsächlich inspirieren ließ. Ebenso ungewiss wäre natürlich auch der Bahnhof, in dem sich die kleine Szene abgespielt hätte. Dennoch spricht nichts dagegen, dass auch *Das Huhn* ein Gelegenheits-Galgenlied wie *Der Schnupfen* ist, der am 6. September 1908 auf der Terrasse des Meraner Kurhauses sein Unwesen trieb.¹⁴ Postkarten aus der Zeit um 1906 zeigen den Bahnhof von Birkenwerder in einem eher ländlichen Umfeld, in dem sich leicht vorstellen lässt, dass sich ein Huhn in die Halle verlief.

Dass es dort störte, läge ebenso nahe. Denn Birkenwerder mauserte sich gerade, dank der 1877 erbauten Eisenbahnlinie, vom Bauerndorf zum Luftkurort Berlins. 1898 war das Sanatorium, das im Wald hinter der Bahnlinie lag, eröffnet worden, und Gäste und Patienten, zumeist wohlhabende, selbstbewusste Großstädter, trafen in der Regel mit dem Zug am Bahnhof ein und reisten von dort auch wieder ab. Birkenwerder, das von ihnen lebte, war an ihrem Wohlbefinden sehr gelegen, und für dieses stand auch der Stationsvorsteher mit der preu-

¹² WuB III, S. 86.

¹³ WuB V, S. 41.

¹⁴ WuB III, S. 225 und 755.



Der Bahnhof von Birkenwerder. Postkarte 1908

ßischen Autorität seines Amtes ein. Ein Huhn in der Bahnhofhalle des Kurortes zwischen den Beinen der Damen und Herren aus der feinen Gesellschaft der Hauptstadt wäre schon als Zeichen bäuerlicher Provinzialität nicht hinnehmbar gewesen.

Die Frage, ob sich die im *Huhn* beschriebene Szene 1906 in Birkenwerder zutrug, führt zwar zu einem reizvollen Gedankenspiel und ist doch für das Verständnis des Gedichtes zweitrangig. Fest steht, dass sie sich so – mag sein, zu anderer Zeit und auch an anderem Ort – durchaus zugetragen haben könnte. *Das Huhn* steht in der poetologischen Tradition der aristotelischen »Mimesis«. Unter Verzicht auf jegliches Wunderbare ahmt es die Wirklichkeit nach. Es kann darum in diesem Sinn als ein »mimetisches« Galgenlied bezeichnet werden. Sein mimetischer Aufbau lässt sich so beschreiben: Morgenstern wählt einen Ort zum Schauplatz des Gedichts, der den technischen und ökonomischen Fortschritt sowie den daraus folgenden bürgerlichen Wohlstand im Deutschen Kaiserreich symbolisiert. Er führt in diesen Ort ein Wesen ein, das nicht weiß, was eine Eisenbahn ist, geschweige was Fortschritt und Wohlstand. Es entstammt einer archaischen, ländlich bäuerlichen Kultur und gehört in keine Bahnhofhalle, sondern in einen Hühnerstall. Darum stört es in dieser. Selbst wenn es die Anwesenden nicht physisch behindert, irritiert es sie in ihrer Wahrnehmung der Ordnung der Wirklichkeit, das lyrische Ich, das sich im »wir« versteckt, nicht ausgenommen. In seiner Unsicherheit verhält es sich, wie es von einem wilhelminischen Bürger zu erwarten ist. Es ruft – ironisch gebrochen – nach der zuständigen Autorität, die das Problem für alle lösen soll, und äußert ungebrochen sein Mitgefühl mit dem Huhn, das weder

flattert noch gackert, sondern unaufgeregt hin und her geht. Es »stört« nur in Anführungszeichen. Ohne diese tritt mit ihm vielmehr das Ungewöhnliche in die Wirklichkeit, entfremdet sie, stellt sie in Frage und bereichert damit das Verständnis davon.

2.2 Der Gaul

Es läutet beim Professor Stein.
Die Köchin rupft die Hühner.
Die Minna geht: Wer kann das sein? –
Ein Gaul steht vor der Türe.

Die Minna wirft die Türe zu.
Die Köchin kommt: Was gibt's denn?
Das Fräulein kommt im Morgenschuh.
Es kommt die ganze Familie.

»Ich bin, verzeihn Sie«, spricht der Gaul,
»der Gaul vom Tischler Bartels.
Ich brachte Ihnen dazumaul
die Tür- und Fensterrahmen!«

Die vierzehn Leute samt dem Mops,
sie stehn, als ob sie träumten.
Das kleinste Kind tut einen Hops,
die andern stehn wie Bäume.

Der Gaul, da keiner ihn versteht,
schnalzt bloß mal mit der Zunge,
dann kehrt er still sich ab und geht
die Treppe wieder hinunter.

Die dreizehn schau'n auf ihren Herrn,
ob er nicht sprechen möchte.
Das war, spricht der Professor Stein,
ein unerhörtes Erlebnis! ...¹⁵

¹⁵ WuB III, S. 84f.

Wann und wo *Der Gaul* entstand, ist ungewiss. Es muss vor dem 25. Januar 1908 gewesen sein, als Morgenstern mit ihm die letzten Gedichte für die dritte, erweiterte Auflage der *Galgenlieder* an Bruno Cassirer schickte.¹⁶ Genaueres ist nicht überliefert. Wie das Galgenlied aus Birkenwerder hat auch dieses ein Tier zum Helden, und ähnlich wie das Huhn in der Bahnhofshalle gerät auch der Gaul des Tischler Bartels, der auf dem Flur vor einer Wohnungstür steht, in einen Widerspruch zur gewohnten Wirklichkeit. Drohte dem Huhn die Auseinandersetzung mit der Autorität eines Stationsvorstehers, so muss der Gaul mit der eines Professors fertig werden. Auch hier erweist sich die Wirklichkeit des Kaiserreichs als überaus kompakt. Seine Universitätsprofessoren besaßen internationalen Ruf. Als 1905 die *Galgenlieder* veröffentlicht wurden, erhielten Adolf von Baeyer und Robert Koch die Nobelpreise für Chemie und Medizin. Als 1910 der *Palmström* erschien, waren Otto Wallach und Albrecht Kossel an der Reihe, so dass in diesem Jahr drei der fünf Preise – Paul Heyse erhielt den für Literatur – an Deutsche gingen. Allgegenwärtig war auch die Autorität der Gymnasialprofessoren, wie die der Herren Knochenbruch und Knüppeldick, die 1891 in Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* ihr Unwesen trieben, oder die des *Professor Unrat*, dessen Tyrannei Heinrich Mann 1905 ein tragisches Ende setzte.

Um das Prestige Professor Steins hervorzuheben, stattet ihn Morgenstern mit einer zwölköpfigen Großfamilie aus, einem herrschaftlichen Haushalt, der Köchin und Dienstmädchen umfasst, und einem Hund, der notorisch zu Übergewicht neigt. Die Atmosphäre ist die eines Sonntagvormittags. Die Familie ist zu Hause, die halbwüchsige Tochter ist noch nicht angekleidet. Nur die Bediensteten arbeiten, um das Mittagessen anzurichten. Huhn soll es geben, mindestens zwei Stück davon, denn jeder soll satt werden können. In diese Ordnung wilhelminischer Wirklichkeit schickt der Dichter abermals ein Tier, nun allerdings ein ziemlich großes, das durch sein ungewöhnliches Erscheinen an der Haustür nicht »stört« wie ein Huhn in der Bahnhofshalle, sondern einen Schreck auslöst. Der eigentliche Unterschied aber zwischen den Auftritten beider Tiere ist ein existentieller. Er steckt in der dritten Strophe: Der Gaul spricht. In einem klaren, syntaktisch korrekten Deutsch sagt er zwei Sätze. Erschien mit dem Huhn in der Bahnhofshalle noch das Ungewöhnliche in der Wirklichkeit, so tritt vor

¹⁶ WuB III, S. 655.

dem Professor Stein und seiner Großfamilie das Unmögliche in diese ein und führt zu ihrer Metamorphose. Das Unmögliche fordert die Anwesenden zu einer Stellungnahme heraus. Während das Kleinkind ein sprechendes Pferd für ebenso möglich halten darf wie Osterhasen und Weihnachtsmann und darum hüpfte vor Freude, reagieren die übrigen zunächst auf dem Boden ihrer Wirklichkeit: Angesichts des Unmöglichen glauben sie sprach- und regungslos zu träumen. Die Metamorphose der Wirklichkeit setzt ein, als sie sich zweifelnd an ihren Herren wenden, und vollzieht sich in dem Augenblick, als Professor Stein das Unmögliche zu einem »Erlebnis« erklärt und ihm damit den Status der Wirklichkeit zuerkennt, »unerhört« zwar, ungewöhnlich, ja, vielleicht empörend gar, aber grundsätzlich möglich. Die Folge ist unausweichlich: die Wirklichkeit, in der Unmögliches möglich ist, wird selbst zur Unwirklichkeit. War *Das Huhn* ein »mimetisches« Galgenlied, so kann *Der Gaul* als »subversiv« bezeichnet werden, und das in einem Sinn, der über die gängige Bestimmung des Begriffs hinausgeht und diesen radikalisiert. Die »Subversion« als eine »auf die Untergrabung, den Umsturz der bestehenden staatlichen Ordnung zielende Tätigkeit«¹⁷ bezieht sich im *Gaul* auf nichts Geringeres als die Ordnung der Existenz.

Mit seiner existentiellen Subversion stellt das Galgenlied den wilhelminischen Professor bloß. Gerade er, der im Ruhm des Nobelpreises steht und seine wissenschaftliche und pädagogische Autorität an den Gymnasien des Kaiserreichs tyrannisch ausleben darf, versagt angesichts dessen, was gar nicht möglich ist, kläglich. Er allein trägt die Verantwortung für den Verlust der Wirklichkeit und zieht nicht nur seine Großfamilie, sondern auch zwei Bedienstete mit in die Unwirklichkeit hinab. Als wahrer Herr der Lage erweist sich hingegen der Tischlergaul. Höflich und hintergründig zugleich entschuldigt er sich für das, was eine Störung der Sonntagsruhe scheint, in Wahrheit aber die Zerstörung der Wirklichkeit ist. Souverän, nur scheinbar als Konzession an den Reimzwang, erlaubt er sich ein Sprachspiel mit dem Adverb »dazumaul«, um selbstironisch das eigene grobe Maul mit den geschliffenen Menschenworten zu kontrastieren, die doch ihm selbst entstammen. Lässig schnalzt er mit der Zunge, bevor er nach vollbrachter Tat Professor Stein, der nicht mehr wirklich ist, treppabwärts still verlässt.

¹⁷ DUDEN. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 6 Bänden*. Mannheim [u.a.] 1981, S. 2540.

2.3. Das Nasobēm

Auf seinen Nasen schreitet
einher das Nasobēm,
von seinem Kind begleitet.
Es steht noch nicht im Brehm.

Es steht noch nicht im Meyer.
Und auch im Brockhaus nicht.
Es trat aus meiner Leyer
zum ersten Mal ans Licht.

Auf seinen Nasen schreitet
(wie schon gesagt) seitdem,
von seinem Kind begleitet,
einher das Nasobēm.¹⁸

Auch die Datierung des *Nasobēms* ist nur insofern eingrenzbar, als es mit dem *Gaul* zu jenen Galgenliedern zählte, die Morgenstern am 25. Januar 1908 an Bruno Cassirer schickte. Die im Text selbst enthaltenen historischen Bezüge weisen weit über die mögliche Entstehungszeit hinaus. Alfred Brehms sechsbändiges *Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs* erschien zum ersten Mal zwischen 1864 und 1869 und Joseph Meyers *Großes Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände* in 46 Bänden zwischen 1839 und 1855, während das zunächst nur sechsbändige *Conversations-Lexikon oder enzyklopädische Handwörterbuch für gebildete Stände* in seinen Anfängen sogar bis in das Jahr 1808 zurückreicht, als Friedrich Arnold Brockhaus die Rechte daran erwarb. Die Männer waren keine Professoren, sondern ein Schriftsteller und zwei Verleger, ihre Werke aber und deren enzyklopädische Autorität unumstritten. Das galt vor allem bei jener Leserschaft, die sowohl Meyer als auch Brockhaus ausdrücklich im Titel als Zielgruppe angaben, eben jene »gebildeten Stände«, für die auch Brehm seine populärwissenschaftlichen Beiträge in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* schrieb.

Wie schon *Das Huhn* und *Der Gaul* stellt auch *Das Nasobēm* seinen Held im Titel vor und gibt doch im Lauf des Gedichts nur knappe

¹⁸ WuB III, S. 81.

Auskunft über ihn: Das Nasobēm ist ein Lebewesen mit zwei oder mehreren Nasen, die ihm zur Fortbewegung dienen. Dass es von »seinem« und nicht von einem seiner Kinder begleitet wird, mag auf eine Verwandtschaft mit Säugetieren hindeuten, wie etwa dem Elefanten, der in der Regel auch nur ein Junges gebärt. Im Übrigen aber lässt der Autor es geradezu provokant im Dunkel. Anstatt in der dritten Strophe noch weitere Einzelheiten über das Nasobēm mitzuteilen, beschränkt er sich darin auf eine lässige Wiederholung dessen, was schon seit der ersten bekannt ist. Das Wesentliche, so muss gefolgert werden, ist gesagt: Das Nasobēm ist ein Geschöpf des Lyrikers und als solches jeglicher Rechtfertigung enthoben. Es steht außerhalb der Kategorien der Wirklichkeit und entzieht sich darum den Kriterien, nach denen Brehm, Meyer oder Brockhaus es in diese einordnen könnten. Es schreitet auf seinen Nasen. Mehr ist nicht zu sagen.

Das Nasobēm spielt mit dem wilhelminischen Bildungsbürger. Es spricht ihn unter Berufung auf dessen anerkannte Wissenswächter an. Es fordert seine Latein- und Griechischkenntnisse heraus, mit denen er – für ihn ein Leichtes – den Namen der Kreatur als eine Zusammensetzung aus dem lateinischen »nusus« und dem griechischen »βῆμα«, also »schreiten« entschlüsseln kann: Das Nasobēm ist ein Nasenschreitling. Es lässt ihn als Komplizen an einer feinen Ironie teilhaben. Denn das klassische Erbe des Namens und die »stille Größe« und »edle Einfalt« Winckelmanns, die in dem Verb »schreiten« mitschwingen, werden gerade durch jene lakonische Lässigkeit kontrapunktiert, mit welcher der Dichter sich – »wie schon gesagt« – einer näheren Auskunft verweigert.

Mit dem *Nasobēm* vollzieht sich ein weiterer Schritt in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Dichtung und erreicht eine neue ontologisch-poetologische Ebene. Erschien mit dem Huhn das Ungewöhnliche und mit dem Gaul das Unmögliche in der Wirklichkeit, um diese jeweils zu verfremden und in Unwirklichkeit zu verwandeln, so ist mit dem Nasobēm das Unwirkliche selbst sogleich im Titel gegenwärtig. Still und edel, erhaben über jede Subversivität, schreitet der Nasenschreitling schon im ersten Vers dahin. Er geht nicht aus einem Konflikt mit der Wirklichkeit hervor. Er bewegt sich von Beginn an über dieser. *Das Nasobēm* ist darum in des Wortes ursprünglicher Bedeutung als ein »surreales« Gedicht zu betrachten. Es führt in eine Welt »über« jener Welt ein, die gemeinhin als Wirklichkeit gilt. Obwohl es nur drei kurze Strophen umfasst, die eigentlich

nur zwei sind, und nur wenige Hinweise auf die Natur des Nasobēms enthält, öffnet es die Tür zu einer eigenen Wirklichkeit und fordert den Leser auf, in diese einzutreten. Was darin entdeckt werden kann, stellte 1957 der Karlsruher Zoologe Gerolf Steiner exemplarisch vor, als er unter dem Pseudonym Harald Stümpeke *Bau und Leben der Rhinogradentia* veröffentlichte. Er konnte nicht nur die verschiedenen Arten des *Nasobēms* bestimmen, wie etwa das »Nasobema Lyricum«¹⁹ oder den »Tyrannonasus imperator«,²⁰ sondern auch ihren Lebensraum auf den »Hi-Iay-Islands« beschreiben.²¹



2.4. Das große Lalulā

Kroklokwafzi? Sem'ememī!
 Seiokrontro - prafriplo:
 Bifzi, bafzi; hulalemī:
 quasti basti bo...
 Lalu lalu lalu lalu la!

¹⁹ Harald Stümpeke: *Bau und Leben der Rhinogradentia*. Stuttgart 1961, S. 57.

²⁰ A.a.O., S. 61.

²¹ A.a.O., S. 3.

Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
klekwapufzi lü?
Lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei (;)!
Marj omar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei []!
Lalu lalu lalu lalu la!²²

Das große Lalulā ist handschriftlich im zweiten Taschenbuch Morgensterns aus dem Jahr 1904 überliefert, das die Monate Juni bis Dezember umfasst. Zwei Briefentwürfe aus dem Jahr 1912 belegen jedoch, dass es schon zum Urbestand der *Galgenlieder* zählte, mit dem die Galgenbrüder zwischen Juni 1895 und Juni 1896 ihre Treffen zelebrierten.²³ Im *Versuch einer Einleitung*, den er wahrscheinlich im Herbst 1904 verfasste,²⁴ nennt Morgenstern Robert Wernicke, den Faherügghh, als Galgenbruder, der das Lied vortrug.²⁵ Es ist wohl das meist interpretierte Galgenlied, denn kein anderes fordert so radikal die Frage heraus: Was soll es bedeuten?

Das große Lalulā besteht aus bekannten sprachlichen Zeichen. Es sind Buchstaben, die dem lateinischen Alphabet entstammen und sich zu Silben und Worten fügen. Aber es sind unvollständige, gewissermaßen amputierte Zeichen. In der Terminologie Ferdinand de Saussures, der ein Jahr nach Erscheinen der *Galgenlieder* mit seinem *Cours de linguistique générale* die moderne Linguistik begründete, besitzen sie zwar die bezeichnende Eigenschaft des »signifiant«, aber nicht die des bezeichneten »signifié«.²⁶ Innerhalb des Zeichensystems der deutschen Sprache, das durch den Artikel »das« und das Adjektiv »große« im Titel als Referenzrahmen vorgegeben wird, fehlt ihnen eine Bedeutung. Sie verweisen weder auf die Wirklichkeit, in der ein Huhn in einer Bahnhofshalle stören

²² WuB III, S. 61.

²³ WuB III, S. 63 ff.

²⁴ WuB III, S. 623.

²⁵ WuB III, S. 57.

²⁶ Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1900, S. 76-79.

könnte, noch auf die Unwirklichkeit, in der ein Gaul spricht oder ein Nasobēm auf seinen Nasen schreitet. Sie bilden über der deutschen Sprache eine Sprache aus, die selbst unwirklich ist.

Dass *Das große Lalulā* dennoch Eingang in die deutsche Literaturschichte fand und auch nach mehr als einem Jahrhundert noch gelesen und gedeutet wird, kann mit Hilfe Karl Bühlers erklärt werden, der sich zwei Jahre nach Erscheinen der *Galgenlieder* in Würzburg habilitierte und 1934 mit seiner *Sprachtheorie* die Grundlagen der linguistischen Pragmatik legte. In seinem »Organon-Modell« weist er jedem sprachlichen Zeichen grundsätzlich drei Funktionen zu: die der Darstellung von Gegenständen und Sachverhalten, die des Ausdrucks, die sich auf den Sender des Zeichens bezieht, und die des Appells, die auf den Empfänger gerichtet ist.²⁷ Legt man diese auch dem *Großen Lalulā* zugrunde, lässt sich ohne weiteres feststellen, dass es nichts – weder Gegenstände noch Sachverhalte – darstellt. Aber es erfüllt deutlich eine Ausdrucksfunktion.

Mit seinen starken lautmalerischen Vokal- und Konsonantenkombinationen ist es, wie Morgenstern selbst das Lied im *Versuch einer Einleitung* nennt, eine »phonetische Rhapsodie«,²⁸ die eine eigene dunkel gruselige und zugleich ironisch durchwehte Atmosphäre vermittelt. *Das große Lalulā* ist ein expressives Galgenlied. Auf subtile Art ist ihm zudem auch die Appellfunktion eigen. Denn es ist, daran besteht kein Zweifel, ein Gedicht, das in seinem Aufbau ganz der Tradition verpflichtet ist. Es trägt, wie viele Gedichte es tun, einen Titel, der vom eigentlichen Text durch eine Leerzeile abgesetzt ist. Es besteht aus drei fünfversigen Strophen, die kreuzweise abab gereimt sind und mit dem jeweiligen fünften Vers in c, einem Kehrreim enden. Seinem Rhythmus liegt als Versfuß ein Trochäus zugrunde, der (wie schon gesagt) sich unter rhapsodischen Klängen fortbewegt. Als Gedicht aber – und auch darin folgt es der Tradition – will es verstanden werden. *Das große Lalulā*, dessen einzelne sprachlichen Zeichen kein »Bezeichnetes« besitzen und zusammen keine erkennbare Bedeutung bilden, ist ein phonetischer Werwolf. Wie dieser sich an den toten Dorfschullehrer wendet, um gebeugt zu werden,²⁹ appelliert es an den Leser: Bitte, deute mich! *Das große Lalulā*, so lässt sich die soeben durchgeführte Deutung pointieren, ist ein expressiv-appellatives Galgenlied.

²⁷ Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Stuttgart ³1999, S. 24–33.

²⁸ WuB III, S. 57.

²⁹ WuB III, S. 87.

ditionellen Darstellung der Schuppen eines Fisches. Zweitens ähnelt der Wechsel von Bögen und Strichen der traditionellen Darstellung von leicht gewelltem Wasser. Drittens erinnert der Wechsel von Bögen und Strichen an das Öffnen und Schließen eines Fischmauls. Viertens suggeriert das Nicht-Vorhandensein von Noten oder anderen Zeichen, die Klänge darstellen, die natürliche Schweigsamkeit des Fisches. Fünftens aber assoziieren die Bögen und Striche die traditionelle Notation des Versmaßes in der klassischen Poesie, in der ein Bogen für eine kurze und ein Strich für eine lange Silbe steht. Ordnet man diese Beobachtungen nach dem Zeichenmodell des amerikanischen Philosophen Charles S. Peirce, der damit die moderne Semiotik begründete, offenbaren sich zwei grundsätzlich unterschiedliche Arten, die Zeichen in *Fisches Nachtgesang* zu deuten.

In den ersten vier Feststellungen werden Striche und Bögen als stilisierte Abbilder eines Elements der Wirklichkeit betrachtet, die Peirce »Ikone« nannte, in den letzten beiden hingegen als durch Konvention bestimmte Bilder, die auch im allgemeinen Sprachgebrauch »Symbole« heißen.³³ *Fisches Nachtgesang* kann darum in dieser Hinsicht als ein ikonisch-symbolisches Galgenlied bezeichnet werden, in dem trotz seiner weitgehenden Sprachlosigkeit, eine Fülle von Bedeutungen mitgeteilt werden. Es ist ein Schwestergedicht des *Großen Lalulā*. Wie dieses stellt es – auf andere Art – die unwirkliche Sprache dar, welche die Unwirklichkeit der Welt der *Galgenlieder* vervollständigt und verdichtet.

3. Zusammenfassung

Die Ausprägungen des Verhältnisses der Galgenlied-Dichtung zur Wirklichkeit können über die Entwicklung vom *Huhn* zum *Großen Lalulā* und *Fisches Nachtgesang* mit den Begriffen »mimetisch«, »sub-

4/1974, S. 49–67.

³³ »I had observed that the most frequently useful division of signs is by trichotomy into firstly Likenesses, or, as I prefer to say, Icons, which serve to represent their objects only in so far as they resemble them in themselves; secondly, Indices, which represent their objects independently of any resemblance to them, only by virtue of real connections with them, and thirdly Symbols, which represent their objects, independently alike of any resemblance or any real connection, because dispositions or factitious habits of their interpreters insure their being so understood" (Charles S. Peirce: *A Sketch of Logical Critics*. 1909. In: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol. 2 (1893–1913), edited by the Peirce Edition Project. Bloomington, Indianapolis 1998, S. 460f.)

versiv«, »surreal«, »expressiv-appellativ« und »ikonisch-symbolisch« beschrieben werden. Es sind idealtypische Ausprägungen. Sie dienen dem Verständnis der etwa 350 Gedichte, die – zu Lebzeiten veröffentlicht und im Nachlass erhalten – den Kreis der *Galgenlieder* und des *Palmström* bilden. Überblickt man diesen auf der Grundlage der Stufenfolge, ergeben sich wenigstens drei Beobachtungen:

a) Wie es dem Wesen von Idealtypen entspricht, lassen sie sich keineswegs immer in ihrer reinen, vollkommen Form wiederfinden. Das gilt vor allem für die »expressiv-appellativ« und »ikonisch-symbolisch« geprägten Gedichte. Eine konsequente »phonetische Rhapsodie«³⁴ wie *Das große Lalulā* sind allenfalls das *Tanz-Schnaderhüpfel der Giebelwinde*³⁵ oder die *Liebeseerklärung des Raben Ralf an die Rabin Louise Broxak*:³⁶ *Fisches Nachtgesang* bleibt in seiner radikalen Stille sogar ein Einzeltänzer. Dennoch finden sich zahlreiche expressiv-appellative Elemente in Gedichten wie *Der Rabe Ralf*,³⁷ *Das Hemmed*³⁸ oder *Igel und Agel*³⁹ und ikonisch-symbolische in solchen wie *Der Igel*,⁴⁰ *Ein Elch geht nächtlich an den Teich*⁴¹ oder *Die Trichter*.⁴² Auch der Übergang zwischen subversiven und surrealen Gedichten ist durchaus fließend. Exemplarisch dafür sind die Gedichte, in denen Palmström und Korf als Erfinder erscheinen. Lampen, die den Tag in Nacht verwandeln, sind ebenso surreal wie Nachrichten als essbare Speise und werden doch durch Eingangsverse wie »Korf erfindet eine Tagnachtlampe...«⁴³ oder »Korf erfindet eine Mittagszeitung...«⁴⁴ in einer, wenn auch fiktiven Wirklichkeit verankert. In ihnen liegt eine subversiv-surreale Transzendenz vor.

b) Wie es schon die Datierung der interpretierten Beispiele belegt, ist die poetologische Entwicklung des Verhältnisses zur Wirklichkeit nicht an die Chronologie der Entstehung der Gedichte gebunden. Dennoch lässt sich eine Tendenz bestimmen: Die »expressiv-appellativ« und »ikonisch-symbolisch« geprägten Gedichte gehören vor allem der

³⁴ WuB III, S. 57.

³⁵ WuB III, S. 162.

³⁶ WuB III, S. 162.

³⁷ WuB III, S. 64.

³⁸ WuB III, S. 66.

³⁹ WuB III, S. 87.

⁴⁰ WuB III, S. 93.

⁴¹ WuB III, S. 159.

⁴² WuB III, S. 67.

⁴³ *Die Tagnachtlampe*, WuB III, S. 117.

⁴⁴ WuB III, S. 266.

ersten Phase der *Galgenlieder* an, die noch ganz im Zeichen des humoristischen Grauens und des sprachlichen Übermuts steht. Bemerkenswert ist ferner, dass Morgenstern die Figur des Palmström in der zweiten, erweiterten Auflage der *Galgenlieder* von 1908 erst behutsam mit einem mimetischen Gedicht einführt. Erst in der Sammlung *Palmström*, die 1910 erscheint, beginnt der Held, gemeinsam mit seinem Begleiter Korf, seine ganze subversive und surreale Kraft zu entfalten, sich Windhosen schneiden⁴⁵ und Uhren bauen zu lassen, die gleichzeitig vorwärts und rückwärts gehen.⁴⁶

c) Die fünf poetologischen Idealtypen erfassen unterschiedlich viele Gedichte. Ohne sich auf das wegen der Überschneidungen und Überlappungen durchaus heikle Unternehmen einzulassen, sie im Einzelnen auszuzählen, kann man wenigstens kursorisch feststellen: Die kleinste Gruppe bilden die »ikonisch-symbolisch« geprägten Gedichte. Ihr folgen die »expressiv-appellativ« geprägten und die »mimetischen« Gedichte. Die meisten *Galgenlieder* und *Palmström*-Gedichte aber sind »subversiv-surreal«.

In der Monacensia liegen⁵⁴ Briefe von Christian Morgenstern und vier Manuskripte mit Gedichten.

⁴⁵ *Die Windhosen*, WuB III, S. 252.

⁴⁶ *Die Korfsche Uhr*, WuB III, S. 117.