

Jill Thielsen

Brettl-Kunst auf Theaterbühnen? – Feldtheoretische Überlegungen zum heteronomen Pol am Beispiel des Akteurs Karl Valentin (1882 – 1948)

1 Einleitendes

Wirft man vor dem Hintergrund der maßgeblichen Dichotomien der Feldtheorie Pierre Bourdieus einen Blick auf den Akteur Karl Valentin (Valentin Ludwig Fey, 1882–1948), scheint die Zuordnung zu einem der Pole, die das Feld mit der ihnen entsprechenden ‚ökonomischen‘ Logik strukturieren, klar: Valentin beginnt seine Karriere in den 1890er Jahren als Vereins- und Salonhumorist, tritt als Volksänger und „Instrumental-Karikatur-Komiker“ (Münz 1982, 319) auf und wird schließlich zum – laut Verlagswerbung – „unbestrittene[n] Meister des Blödsinns“ (Peritext zu Valentin 1938, n. p.) im deutschsprachigen Raum.¹ Der ehemalige Schreinerlehrling, der als Komiker die Wirtshaus- und Singspielhallenbühnen bespielt, mit Vortragsrechten für seine Texte handelt und in seiner Hochzeit zwischen den Weltkriegen zusammen mit seiner Bühnenpartnerin Liesl Karlstadt (Elisabeth Wellano, 1892–1960) auch entsprechenden ökonomischen Erfolg hat, ist am äußersten heteronomen Pol im Unterhaltungssektor des literarischen Feldes anzusiedeln. Zugleich erfährt der „Blödsinn[s]könig“ (Münz 1982, 319) aber – insbesondere im Zuge seiner Berliner Gastspiele in den 1920er Jahren – eine Vereinnahmung durch Akteure des autonomen Pols, die entgegen der geltenden Gewerbeordnung und den Rezensenten Berliner Tageszeitungen seine Auftritte in etablierten Theaterhäusern zu legitimieren versuchen.

Doch nicht nur dieser sich andeutende Übertritt eines Akteurs jenes Teilbereichs des literarischen Feldes, der sich in der Logik Bourdieus als „Subfeld der Massenproduktion [...] symbolisch ausgeschlossen und diskreditiert findet“ (Bourdieu 2016, 344 [Hervorhebung des Originals getilgt, J. T.]), „ins hochkulturelle Umfeld“ (Dimpfl 2007, 152) irritiert die idealtypischen Oppositionen der Feldtheorie. Bereits in einigen seiner frühen Couplets etabliert Valentin Sprechinstanzen, die sich einerseits von ihrer Rolle als „aufs Podium springender – um

¹ Der Beitrag greift Überlegungen auf, welche die Verfasserin in ihrer Dissertationsschrift weiter ausführt (vgl. Thielsen 2022, Kap. VI).

Applaus ringender, / Immer probierender, zu Hause studierender, [...] Künstler sein wollender, [...] artistischer Handwerksbursch“ (Anderl Welsch zit. n. von Goessel 1982, 30) distanzieren und die andererseits eine rezeptionsseitig virulente Inkompetenz in ästhetischen Dingen schelten. Immer wieder unterlaufen die von Valentin entworfenen Sprechinstanzen und Figuren explizit die rezeptionsseitigen Erwartungen, stören in den selbstreflexiven Texten die geplante Darbietung und verweisen durch ihr Scheitern auf konstitutive Mechanismen des Unterhaltungsbetriebs. Einige Szenen und ihre mediale Umsetzung als Film wiederum verhandeln Künstlersubjekte, die als ‚unterhaltende Dienstleister‘ massiven sozio-ökonomischen Zwängen unterworfen sind (vgl. exemplarisch *Musik zu Zweien* und *Ein verhängnisvolles Geigensolo*), sodass sich der Unterhaltungssektor mit Valentin einen Akteur leistet, der mit einem nicht geringen Teil seines Œuvres ein selbstreflexiv-kritisches Moment etabliert und nicht nur Positionen am heteronomen Pol unterscheidet, sondern auch kommentiert.

Die Anschlussfähigkeit seines Werks für Akteure des ‚anderen‘, autonomen Pols, die Reflexion des eigenen Feldkontextes auf der Ebene der Symbolsysteme, die sowohl auf eine funktionale Ausdifferenzierung einzelner Positionen in diesem Teilbereich als auch Autonomisierungsmomente umfasst, lassen sich mit den von Bourdieu angebotenen Basisoppositionen der Feldtheorie nicht trennscharf erfassen. Insbesondere vor dem Hintergrund der Aushandlung von (Positions-) Grenzen innerhalb der selbstreflexiven Texte durch den Wiedereintritt der Unterscheidung in das Unterschiedene (vgl. Luhmann 1998, 45) und aufgrund der damit zur Disposition stehenden Anschlussfähigkeit ästhetischer Verfahren aus dem jeweils ‚anderen‘ Feldkontext bietet es sich an, das heuristische Potential systemtheoretischer Theorieangebote zu beachten, um auch die für die Feldtheorie konstitutive Akteurszentrierung zu mildern. Diese Kombination erweist sich sowohl für die Analyse der Symbolsysteme als auch für deren literatursoziologische (Re-)Interpretation als fruchtbarer Bewertungshorizont, der die Binnendifferenzierungen der Vergnügungskultur der Moderne am Beispiel Karl Valentins zu erhellen vermag.

2 Zwischen den Polen – Potentiale und Grenzen feldtheoretischer Theorieangebote

Insbesondere mit seinen 1992 veröffentlichten *Les règles de l'art* liefert Pierre Bourdieu ein differenztheoretisches und praxeologisch ausgerichtetes Modell, mit dessen Basisoppositionen eine systematische Beschreibung des Feldes symbolischer Güter möglich scheint. Dabei wird der Einzeltext nicht zur autonomen

Schöpfung stilisiert, sondern muss als kontextabhängige Positionierung gelten, sodass die Kategorie des ‚authentischen‘ Werks, die auch „eine Autonomie gegenüber gesellschaftlichen Verwertungszusammenhängen unterstellt“ (Jarchow und Winter 2016, 93), obsolet wird. Im Sinne Bourdieus lässt sich der Kontext, den das literarische Feld für die Produktions- und Rezeptionsseite gleichermaßen bildet, als „sozialer Raum objektiver Beziehungen“ (Bourdieu 2020b, 398) fassen, der als ‚Mikrokosmos gesellschaftlicher Praxisformen‘ (vgl. Schwingel 1997, 119) durch einen permanenten Kampf um das „Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien“ (Bourdieu 2016, 253) determiniert ist. Nicht nur Autor*innen als Literaturschaffende treten dabei in „Konkurrenz um kulturelle Legitimierung“ (Bourdieu 2020a, 79), sondern auch weitere Akteure bzw. Akteursgruppen wie Verlage oder andere Literatur vermittelnde Institutionen partizipieren an den Auseinandersetzungen und determinieren die (diskursive) ‚Produktion des Kunstwerks‘ (vgl. Bourdieu 2015, 504).

Mit der das Feld strukturierenden Dichotomie eines autonomen und heteronomen Pols und der entsprechend variierenden Dominanz einer der ‚ökonomischen Logiken‘ erweist sich der feldtheoretisch-praxeologische Ansatz für eine kontextorientierte Literaturwissenschaft (vgl. Brabandt 2012, 290), die den literarischen Text nicht als immateriellen Zeichenkomplex – ein Widerspruch in sich – ansieht, als heuristisch fruchtbarer sozialgeschichtlicher Deutungshorizont, da er werk-, publikations- und aufführungspolitische Aspekte berücksichtigt und „Kulturprodukte zu den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion in Beziehung [...] setzen“ (Bourdieu 2016, 371) kann. Idealtypisch fokussieren jene Akteure, die sich an der Logik des autonomen Pols orientieren, die Ballung eines feldspezifischen symbolischen Kapitals bei gleichzeitiger Leugnung rein ökonomischer Interessen. ‚Spieler‘ im Kontext des heteronomen Pols wiederum richten ihr Handeln am materiellen Profit aus, sodass der kommerzielle Erfolg und die Akkumulation ökonomischen Kapitals als Gütekriterium fungieren, Literatur- bzw. Kunstproduktion sich also an einer vorgängigen Nachfrage orientiert.

Bourdieu's Studien konzentrieren sich dabei vorwiegend auf den Teilbereich der begrenzten, autonomistischen Produktion und der ihn „als Spezifisches konstituierenden nichtökonomischen Legitimation“ (Jarchow und Winter 2016, 100). So bleiben allerdings potentielle, dem heteronomen Teil des literarischen Feldes eigene Konsekrationsinstanzen unbeachtet (vgl. Jarchow und Winter 2016, 100) und auch ein differenzierter Blick auf die unterschiedlichen Kunstpraktiken der Vergnügungskultur sowie deren Verhältnis zu den beiden Kapitalsorten (ökonomisch vs. symbolisch) steht aus (kritisch dazu Hecken 2007, 151–161). Am Beispiel des ‚Volkssängers‘ Karl Valentin lässt sich indes illustrieren, dass seine selbstreflexiven Texte Differenzierungstendenzen des eigenen Feldkontextes aufgreifen und auch die unterschiedlichen Funktionen und Grenzen einzelner

Positionen betonen, ohne dabei eine Kampfansage zu formulieren. Im Anschluss an Armin Nassehi bleibt zu konstatieren, dass *erstens* insbesondere die vertikal-hierarchisierende Perspektive der Feldtheorie sowie ein Primat der Sozialdimension verschleiern, „dass es in den Feldern womöglich noch andere Bezugsprobleme geben könnte, als dass die Akteure sich ‚bezwingen‘ wollen“ (Nassehi 2011, 115 [Hervorhebung im Original, J. T.]), und dass sich *zweitens* eine ‚Universalisierung des Ökonomischen‘ bemerken lässt, die gegensätzlich zum Anspruch der Theorie weiterhin eine ‚Grundcodierung der Gesellschaft‘ impliziert (vgl. Nassehi 2011, 116–17 sowie Kneer 2016, 39).

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht sind aber vor allem zwei Dimensionen der Feldtheorie kritisch zu reflektieren: *Erstens* hätte eine belastbare feldtheoretische Perspektive alle auf dem literarischen Feld handelnden Akteure und Institutionen zu berücksichtigen, „die über die Produktion des Glaubens an den Wert der Kunst im allgemeinen und an den Wert dieses oder jenes Werks im besonderen an der Produktion des Werts des Kunstwerks mitwirken“ (Bourdieu 2016, 362), und *zweitens* gilt es in dieser Logik die Dispositionen einzelner Akteure zu extrapolieren, „jene[n] Komplex permanenter Seinsweisen“ (Bourdieu 2015, 536) also, den Bourdieu mit der latent psychologisierenden Kategorie des Habitus zu erfassen versucht (kritisch dazu Bongaerts 2008, 171). Letztere erweist sich insofern problematisch, als dadurch unklar bleibt, was der eigentliche Untersuchungsgegenstand ist, wenn es um eine literaturwissenschaftliche Adaption feldtheoretischer Konzepte geht. Reduziert man die konkreten Positionierungen auf die Manifestation eines Habitus (vgl. exemplarisch Bourdieu 2016, 413–418, 429) und versteht die Gestaltung literarischer Texte als Ausdruck einer durch verschiedene Sozialisationsphasen erworbenen „Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix“ (Bourdieu 2018, 169 [Hervorhebung des Originals getilgt, J. T.]), wird der entsprechende Akteur in den Fokus gerückt, sodass der literarische Text als Substrat literarischer Kommunikation und als Gegenstand einer textgestützten Literatursoziologie aus dem Blick zu geraten droht. Die von Bourdieu vorgeschlagene Perspektive auf literarische Texte, die sie in ein Abbildungsverhältnis zur textexternen sozialen Realität setzt, bietet dabei in literaturwissenschaftlicher Hinsicht keine Alternative, basiert sie doch auf einem Kurzschluss, der Theoreme wie Fiktionalität und Poetizität ignoriert. In Bourdieus Logik wirke nämlich der „Schriftsteller [...] unwillkürlich als ‚Medium‘ von (sozialen oder psychologischen) ‚Strukturen‘“ (Bourdieu 2016, 20 [Hervorhebungen im Original, J. T.]) und die Figuren eines Romans werden als Repräsentanten eines textexternen sozialen Feldes gedeutet (vgl. Bourdieu 2016, 22; vgl. die Kritik bei Friedrich 2001, Kap. 12).

Eine umfassende Rubrizierung von Akteuren, ihren Positionen und Positionierungen, die zu belastbaren Aussagen kommen möchte, ist wiederum, wie Bourdieu selbst betont, ein ‚gewaltiges Unternehmen‘ (vgl. exemplarisch Bour-

dieudieu 2015, 59), das durch eine punktuelle Analyse, wie sie im Folgenden unternommen wird, nicht zu leisten ist. Diese methodologischen Probleme können aber – so der Vorschlag – durch eine abstraktere, die Komplexität reduzierende Perspektive gemildert werden, indem die Akteurszentrierung durch einen Fokus auf die diskursiven Aushandlungsprozesse von z. B. feldinternen Positionsgrenzen auf der Ebene (literarischer) Symbolsysteme substituiert wird. Die von Bourdieu vorgeschlagene hierarchisierend-stratifizierende Einteilung des sozialen Raums kann durch eine differenztheoretische Option flankiert werden, bei der die Sachdimension die Überlegungen leitet. Mit ihrem Fokus auf eine kommunikationsbasierte Systembildung (vgl. exemplarisch Luhmann 2018, 191–192) lenkt Niklas Luhmanns ‚Theorie sozialer Systeme‘ den Blick auf die Verhandlung von Differenzen, ohne dabei eine Hierarchisierung von Akteuren vorzunehmen. Zwar droht bei der „Überführung einzelner Theoriebausteine [...] eine Schieflage“ (Kneer 2016, 53), doch geht es an dieser Stelle in erster Linie um das heuristische Potential einer undogmatischen Kombination beider Theorieangebote.²

Der Gedanke einer funktionalen (Aus-)Differenzierung autonomer, operativ geschlossener und autopoietischer Teilsysteme, der macht- und herrschaftssoziologische Aspekte ausklammert und die Anschlussfähigkeit von Kommunikationsofferten ins Zentrum stellt (vgl. exemplarisch Luhmann 2018, 30–91), kann den Blick für die Verhandlung von (subsysteminternen) Grenzen öffnen, ohne dabei die Texte auf bloße Manifestationen soziologischer Größen reduzieren zu müssen. Während (Feld-)Grenzen im Kontext der Feldtheorie vage Größen bleiben – bemerkt Bourdieu doch nur, dass die „Grenzen des Feldes [...] dort [liegen], wo die Feldeffekte aufhören“ (Bourdieu und Wacquant 1996, 131) –, und auch feldinterne Differenzierungen insbesondere hinsichtlich des heteronomen Pols nicht erfasst werden können, setzt die Systemtheorie das Prinzip der Grenzziehung an den Anfang jeglichen Autonomisierungs- und Ausdifferenzierungsprozesses (vgl. exemplarisch Luhmann 2009, 66). Valentins Texte fungieren vor dem Hintergrund systemtheoretischer Überlegungen nicht mehr als ‚Aussagen über die soziale Welt‘ oder als Ausdruck eines Habitus, sondern die selbstreflexiven Strukturen der Symbolsysteme, die den eigenen Produktionskontext durch z. B. re-entry-Logiken thematisieren, dienen dem System als Selbstbeobachtungen, verweisen zugleich – unabhängig von textexternen sozialen Prozessen – auf eine funktionale Ausdifferenzierung am heteronomen Pol und markieren die Koexistenz unterschiedlicher Programmierungen (vgl. Plumpe und Werber 2011, 94).

² Auch Markus Joch betont die Notwendigkeit zu Anpassung und ‚Update‘ vorliegender Theorieangebote im literaturwissenschaftlichen Kontext (vgl. Joch, *infra*).

Mit diesem Vorschlag sollen nun nicht die „systemtheoretisch gelagerten Ressentiments gegen die Literatursoziologie Bourdieus“ (Joch 2007, 468–469) reproduziert werden. Vielmehr liefert Luhmanns Theorieangebot ergänzende basale Theoreme und Termini, ohne dabei den mit Bourdieus Theorie (re-)interpretierten Beobachtungen widersprechen zu müssen. Es bietet sich daher eine Staffelung der Perspektiven an: So können in einem Schritt auf der Ebene der Symbolsysteme die kommunikationszentrierten Angebote der Systemtheorie als heuristischer Deutungshorizont fungieren, um die diskursiven Aushandlungsprozesse anhand textueller Propositionen zu beleuchten. Da sich vor allem hinsichtlich der bereits angedeuteten Vereinnahmungsversuche Karl Valentins durch Akteure des autonomen Pols diskursive Strategien erkennen lassen, die zwar eine Nobilitierung der Kunstpraktiken Valentins verfolgen, ohne dabei aber den eigenen Status zu gefährden, bietet es sich in einem weiteren Schritt an, das, was die Systemtheorie nur als Folgeproblem kennt (vgl. Nassehi 2011, 114), mit den Theorieangeboten Bourdieus zu beschreiben. Die Unterscheidung, die Bourdieu vornimmt, wenn er darauf hinweist, dass ein Feld „ein Ort von Kräfte- und nicht nur Sinnverhältnissen und von Kämpfen um die Veränderung dieser Verhältnisse“ (Bourdieu und Wacquant 1996, 134–135) ist, erweist sich vor diesem Hintergrund nur noch als Wechsel der Abstraktionsebene, spielt sich doch auch der ‚Kampf‘ innerhalb der feld- und systemeigenen Sinn Grenzen ab.

3 Verortung ‚Karl Valentin‘ – Der heteronome Pol um und nach 1900

Um *erstens* die – feld- aber auch systemtheoretisch wirksame – homogenisierende Tendenz hinsichtlich des Teilbereichs, der häufig als ‚Massenkultur‘ gefasst wird, aufzubrechen, gilt es, einen notwendig kursorischen Blick auf genau diesen Teilbereich zu werfen. Vor diesem Hintergrund können *zweitens* die Referenzen auf unterschiedliche Praktiken des Unterhaltungssektors, die für einige Texte Valentins maßgeblich sind, nachvollziehbar gemacht werden und *drittens* lassen sich die Vereinnahmungsversuche durch Akteure des autonomen Pols und die damit verbundenen diskursiven Strategien verorten und literatursoziologisch interpretieren.

Die Entwicklungen der Theater- und Bühnenlandschaft um und nach 1900 stehen einer implizierten Homogenität des heteronomen Teils des Marktes symbolischer Güter entgegen. Neben dem Sektor der eingeschränkten Produktion, in dem die Theatervereine um 1890 mit ihren ‚Freien Bühnen‘ eine ‚häretische‘ Alternative zu den renommierten und in ästhetischer Hinsicht ‚orthodoxen‘ Spiel-

stätten bieten, lassen sich gleichermaßen am marktdeterminierten Pol Ausdifferenzierungsprozesse erkennen, die auch eine symbolische Hierarchie etablieren. Die vermeintliche ‚Massenkultur‘ ist außerdem weit weniger eine ‚Klassenkultur‘ (vgl. Nolte 2016, 3), sondern kann vielmehr mit einer sie determinierenden Funktion als ‚Vergnügungs-‘ oder ‚Unterhaltungskultur‘ bezeichnet werden, die zwar am heteronomen Pol angesiedelt ist, aber eine Differenzierung durch verschiedene Kulturpraktiken erfährt. Insbesondere im urbanen Umfeld wie in Berlin und München erlebt dieser Teilbereich durch die ab den 1850er Jahren ansteigende Zahl von Singspielhallen eine Erweiterung, die allerdings in ästhetisch-inszenatorischer Hinsicht durch die Gewerbeordnung spezifischen Beschränkungen unterworfen ist: Es gilt ein Kostümverbot, die Darbietungen außerhalb staatlicher Theaterbetriebe sollen sich auf deklamatorische und Gesangsvorträge beschränken, sodass maximal Einzelszenen erlaubt sind, „ohne daß ein höheres Interesse der Kunst [...] dabei obwaltet“ (§33a Reichsgewerbeordnung, Neukamp 1910, 65). Eine weitere Lokalität, die am heteronomen Pol für Konkurrenz sorgt, ist schließlich das Lichtspielhaus, das die Filmvorführung aus dem Rahmen von Volksfest und Jahrmarkt löst und in feste Häuser überführt.

Zugleich bieten 1901 die bereits etablierten Lokalitäten und dort verorteten Kulturpraktiken wie Tingel-Tangel, Variété oder die insbesondere in München verbreiteten Brett-K Bühnen der Wirtshäuser den Anlass für Akteure wie Ernst von Wolzogen, Otto Julius Bierbaum, aber auch Max Reinhardt, Unternehmungen zu forcieren, die auf ‚Überbrettln‘ eine gehobene Form der Unterhaltung anbieten wollen und ihr Vorhaben sogar zum Äquivalent der avantgardistischen ‚Freien Bühnen‘ stilisieren. In seinem *Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede*, der seine Anthologie *Deutsche Chansons (Brett-Lieder)* (1900) einleitet, formuliert Otto Julius Bierbaum exemplarisch den ‚tempelschänderischen‘ (vgl. Bierbaum 1900, IX) Anspruch der neuen Institution mit ihrer Poetik einer ‚angewandten Lyrik‘:

[U]nd wenn wir Künstler sind, mit dem Wunsche, ins Leben zu wirken, so werden wir [...] darauf denken, sie [d. i. Tingel-Tangels] der Kunst zu gewinnen, sie in einem gewissen Sinne den ‚ordentlichen‘ Theatern ebenbürtig zu machen. [...] Ich halte das für keine geringere That als seinerzeit die Gründung der Freien Bühnen [...]. (Bierbaum 1900, XII)

Die ‚Überbrettln‘ und Kabarets wollen dabei einerseits keine ‚große Kunst‘ präsentieren, die nur ‚kritisch genossen‘ (vgl. Bierbaum 1900, X) werden kann, und lehnen sowohl eine zum sakralen Moment stilisierte Produktion als auch eine kontemplative Rezeption ab (vgl. Bierbaum 1900, IX). Andererseits betonen sie in ihren Selbstbeschreibungen die Grenze zu ‚anderen‘ Kunstpraktiken der Unterhaltungskultur mit ihrer ‚rohen Unkunst‘ (vgl. Bierbaum 1900, X) und siedeln sich mit dem Anspruch auf ein höheres symbolisches Kapital über denselben an.

Karl Valentin ist nun nach einer Hochzeit der Münchner Volkssänger um 1900 zunächst im Bereich der ‚niederen‘ Brett-Bühnen zu verorten, nimmt also eine andere Position als die ‚Überbrettl-‘Gründer ein. In den 1920er Jahren avancieren seine Bühnenpartnerin Liesl Karlstadt und er allerdings zum erfolgreichsten Komiker-Duo im deutschsprachigen Raum (vgl. Dimpfl 2007, 177–178) und treten in diesem Zusammenhang auch in anderen Lokalitäten auf – nicht immer zur Begeisterung einiger Rezensenten der Tagespresse. So betont die *Berliner Börsen-Zeitung* mit Bezug auf die Gastspiele im September 1924 im ‚Neuen Operettenhaus‘ am Schiffbauerdamm in Berlin die Unangemessenheit der Auftritte: „Karl Valentin hat nichts in einem Theater zu suchen. Sein Platz ist Oktober=Feast, Rummelplatz, Zirkus, allenfalls noch Variété“ (Ch. 1924, 3). Der Verweis auf die Diskrepanz zwischen Auftrittslokalität und Akteur, der „[a]uf den richtigen Platz gestellt, [...] unübertrefflich [wäre]“ (Ch. 1924, 3; ähnlich Jacobs 1924, n. p. [2]), kann vor dem Hintergrund feldtheoretischer Überlegungen als implizite Kritik an einem drohenden Positionswechsel verstanden werden, schließlich hält Bourdieu fest, dass aufgrund einer „Homologie zwischen Produktionsfeld und Konsumtionsfeld [...] jedem Autor, jeder Produktions- und jeder Produktform ein [...] ‚natürlicher‘ Ort im Feld der Produktion entspricht“ (Bourdieu 2016, 267 [Hervorhebung im Original, J. T.]).

Der erwähnten Kritik stehen allerdings Einschätzungen einiger ‚Dichter und Gelehrter‘ gegenüber: Insbesondere die „starke Hoffnung [des] Dramatiker=Nachwuchses“ (Rieß 1922, 4) Bertolt Brecht sieht in Valentin einen „Darsteller allerersten Formats“ (Gutachten [Bertolt Brecht und] Arnolt Bronnen in: Münz und Münz 1978, 61) und weitere Fürsprecher, die sich mit einer Sammlung von Gutachten (*Wie Dichter und Gelehrte über Karl Valentin und seine Kunst urteilen*) für Auftrittsmöglichkeiten Valentins außerhalb „einer Atmosphäre von Bier und Tabak“ (Gutachten Gerhard Gutherz in: Münz und Münz 1978, 59) einsetzen, attestieren ihm eine „dramatisch[e] Kunstfertigkeit“ (Gutachten Dr. Hermann Sinsheimers in: Münz und Münz 1978, 60), die „auf die Bühne eines literarischen Theaters gehör[t]“ (Gutachten Professor Fritz Stich in: Münz und Münz 1978, 60). Obwohl also der ‚Blödsinnkönig‘ selbst eine unterhaltende Funktion beansprucht, „nichts ‚Grossartiges‘“ (Programmzettel in: Till 1982, 73) zu präsentieren verspricht, sondern nur „bezwecken [will], das [...] Publikum auf einige Stunden die [...] schwere Zeit vergessen zu machen“ (Programmzettel in: Münz und Münz 1978, 47), fallen insbesondere seine Berliner Gastspiele 1924 und 1928 „auf intellektuellen Boden“ (Reimann 1925, 31).

Betrachtet man allerdings die Nobilitierungsversuche der Kunstpraktiken Valentins durch die ‚intellektuelle Elite‘, lassen sich Argumentationsstrategien erkennen, bei denen weniger ein transgressives Moment dominiert, sondern sich immer wieder die Notwendigkeit zur Sicherung der eigenen Position abzeichnet.

Auf der Basis von re-entry-Strukturen grenzen sich die Beiträger immer wieder vom ‚anderen‘ Valentin ab, der ihre „theoretisch[en] Gedankengänge [sicherlich] nicht gehabt“ (Panter [Tucholsky] 1924, 551–552) hat. Komisch wirke die von Valentin gespielte Musiker-Figur im *Theater in der Vorstadt*, die als „unten gebliebene[r] Prolet“ mit „primitive[r] Logik“ (Pinthus 1924, 1353) dem ‚intellektuellen‘ Besucher der Gastspiele im ‚Neuen Operettenhaus‘ Berlin eher bemitleidenswert anmutet, nur durch das Bewusstsein über die Position als „Vorstadtkomiker“ (Pinthus 1924, 1352). Kurt Pinthus interpretiert also Valentins komische Wirkung trotz unangemessener Platzierung vor dem Hintergrund eines produktionsseitig bewussten re-entries, das so gedeutet rezeptionsseitig als ordnungssicherndes Moment fungieren kann. Mit Ausführungen schließlich, die Valentins ‚schöpferischen Infantilismus‘ betonen, ihn zum ‚Naturkind‘ stilisieren (vgl. Kuh 1928, n. p. [1]) und in seinen Darbietungen die „Urformen jeder dramatischen Kunst“ (Gutachten [Bertolt Brecht und] Arnolt Bronnen in: Münz und Münz, 61) erkennen, distanzieren sich die vermeintlichen Nobilitierungsversuche von ihrem Redegegenstand. Zwar kann Valentins Kunst „als eine frühere Entwicklungsstufe“ (Gutachten Gerhard Gutherz in: Münz und Münz 1978, 59) dramatischer Formen anerkannt werden, doch statuiert genau diese allochronisierende Tendenz erneut eine – hier: temporalisierte – Grenze zwischen einer intellektuellen, dem autonomen Pol angehörigen Elite und einem nicht-entwicklungsfähigen ‚Anderen‘ am heteronomen Pol, das nur vor diesem Hintergrund als anschlussfähig gelten kann. Um eine positive Rezeption der Kunstpraktiken Valentins als bewusste, rational-distanzierte Hinwendung legitimieren zu können, um also als „Intellektuelle[r] [...] seine Distanz zu dieser [populären Kunst, J. T.] zur Geltung [zu bringen] – eine Distanz, die [...] populäre Kunst intellektuell, d.h. für den Intellektuellen, akzeptierbar“ (Bourdieu 1987, 760, Anm. 6) oder – systemtheoretisch gewendet – kommunikativ anschlussfähig macht, greifen die Beiträger auf primitivierend-infantilisierende Semantiken zurück. Thesenhaft formuliert sich erst die damit markierte Differenz zur eigenen Position das symbolische Kapital. Zugleich verweist der Diskurs, der durch Valentins ‚inadäquate‘ Gastspiele initiiert wird, auf die feldinternen Machtstrukturen, erlangt doch nur dasjenige ‚Urteil über Karl Valentin und seine Kunst‘ eine diskursive Relevanz, welches von Akteuren mit symbolischem Kapital vorgebracht wird.

Diese Nobilitierungsversuche und das zumindest vordergründige Moment einer Grenzüberschreitung stoßen allerdings auf eine gegensätzliche Perspektive in den Texten Valentins. Einige Couplets und Szenen verweisen mit ihrer selbst-reflexiven Anlage stets auf die Impermeabilität der Grenzen sowohl zwischen Hochkultur und Unterhaltungskunst als auch hinsichtlich der unterschiedlichen Positionen am heteronomen Pol. Diese Selbstbeschreibungen plädieren vielmehr

für eine Aus- respektive subsysteminterne Binnendifferenzierung, die eine Koexistenz verschiedener Programmierungen vorsieht, dabei die Sicherung einer bestehenden Ordnung verfolgt und eine funktionale Diversität am heteronomen Pol markiert.

4 Die Sicherung der Ordnung – Textinterne Reflexionen von Positionsgrenzen und Funktionen

Insbesondere die Einordnungen Valentins als ‚verhinderter Dadaist‘ oder als „Verknüpfung von Volksunterhaltung und Avantgarde“ (Balme 1998, 105), zu der die weiterhin spärliche literaturwissenschaftliche Forschung aufgrund kontextloser Lektüren und Analogiebildungen kommt (kritisch dazu vgl. Thielsen 2022, 312–314), finden mit Blick auf einige Positionierungen einen werkimernen Widerpart, werden doch insbesondere avantgardistische Ästhetiken und Verfahren disqualifiziert und z. B. mit einem dilettantischen, ‚saudummen Missgeschick‘ (vgl. Valentin 2007c, 59) gleichgesetzt. Moderne Kunstpraktiken werden also mit dem semantischen Merkmal des Unvermögens enggeführt oder diejenigen Texte Valentins, die als sprachkünstlerisches Pendant zur ‚modernen Malerei‘ etabliert werden (z. B. *1. Narrenrede* und *Das futuristische Couplet*), markieren durch re-entry-Strukturen die Undurchlässigkeit von Positionsgrenzen, stellen also implizit aus, dass *erstens* eine mediale Differenz zwischen Bildkunst und Literatur besteht und *zweitens* die Integration avantgardistisch-hochkultureller Verfahren in den oppositionellen Feldkontext misslingen muss.

Die Impermeabilität von Positionsgrenzen oder – systemtheoretisch formuliert – Programmierungen bezieht sich allerdings nicht nur auf eine Abgrenzung vom autonomen Pol durch im weitesten Sinne modernefeindliche Propositionen, sondern verweist auch auf die Nicht-Übertragbarkeit anderer hochkultureller Kunstpraktiken in Lokalitäten des Unterhaltungssektors. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, dass die für eine dramatisch-theatrale Darbietung notwendige ästhetische Illusion im Kontext einer Kleinkunstabühne scheitern muss, wie es das *Mitternachtsständchen* illustriert. Zwar möchte sich die Sprechinstanz dort ‚erlauben‘, „ein Drama [...] zum Vortrag zu bringen“ (Valentin 2007e, 19), doch kann sie die Diskrepanz zwischen den beschränkten inszenatorischen Möglichkeiten einer ‚Bamberlbühne‘ und den Anforderungen der darzubietenden Textsorte nicht lösen (vgl. Valentin 2007e, 21). So verweist die Sprechinstanz in ihrer Schlussreplik einerseits explizit auf die Grenze zwischen einem Hochkultur- und Unterhaltungsbetrieb (‚Hoftheater vs. Bamberlbühne‘), verdeutlicht aber

andererseits durch das Eingeständnis der Unangemessenheit des eigenen Vorhabens die spezifischen, distinkten Funktionen der einzelnen Teilbereiche, deren jeweilige Textsorten und Inszenierungspraktiken nicht in einen anderen Feldkontext übertragen werden können. Die bestehende Ordnung und Differenzierung in eine elitär-hochkulturelle und eine populär-unterhaltende Sphäre erfährt also durch die selbstreflexive und einem re-entry folgende Anlage des Textes ihre Bestätigung.

Die extrapolierten textuellen Propositionen, die unabhängig von der latenten Moderneschelte in erster Linie die Nicht-Übertragbarkeit von Kunstpraktiken und Programmen verhandeln, erschöpfen sich nicht in einer Parodie des jeweils ‚Anderen‘, sondern referieren vielmehr auf die kontextabhängigen Funktionen einzelner symbolischer Güter. Dabei bezieht sich diese funktionale Ausdifferenzierung nicht nur auf die Differenz zwischen Hoch- und Vergnügungskultur. Auch die unterschiedlichen Positionen am heteronomen Pol, ihre jeweiligen Grenzen und Konflikte werden zum Thema der Texte Valentins, sodass auf der Ebene der Symbolsysteme auch für eine Differenzierung dieses Teilbereichs plädiert wird. Insbesondere der *Münchnerkindl-Prolog* (1920) und das Lied *Geht zu den Volkssängern!* (1916) reagieren auf die Diversifizierung des Unterhaltungsangebots, die seit 1900 auch einen sukzessiven Bedeutungsverlust der Brett-Bühnen der Wirtshäuser bedeutet. Die früheste Variante des Textes *Geht zu den Volkssängern!* markiert in erster Linie die sich verbreitenden Kinobetriebe als Bedrohung der darbietenden Kleinkünste und des Volkssängertums. In Form einer nostalgischen Verklärung des Besuchs von Brett-Bühnen liefert der Text eine idealisierende Skizze der Entwicklung dieses Teilbereichs der Vergnügungskultur und etabliert direkt in den ersten Versen die Opposition zwischen einer idealen, ‚urfidelen, alten Zeit‘ und der defizitären Gegenwart: „mit oan Wort: früher war’s no schön“ (vgl. Valentin 2007f, 139). Dem semantischen Raum der ‚alten Zeit‘ werden dabei sowohl der ritualisierte Sonntagsbesuch als auch die Zusatzsemantiken ‚gemeinschaftsstiftend‘ und ‚sozial inklusiv‘, ‚tugendhaft‘ und ‚den Erwartungen entsprechend‘ zugewiesen:

a Stolz, a Neid ist nirgends g’wen, / [...] Da ging zum Beispiel der Herr Gruaber / und sag’n ma, die Familie Huaber / [...] am Sonntag zu de ‚Komiker‘. / [...] Dös [...] war a Freud’, / ganz schlichte und auch feine Leut’ / hab’n alle mitanander g’lacht / [...] kurzum, es war in früh’rer Zeit / recht guat g’sorgt für den Zeitvertreib. (Valentin 2007f, 139–140)

Auf die Schilderung eines durchweg positiv semantisierten Institutionalisierungsprozesses des Sektors ‚Volkssängertum‘ folgt dann ein Schreckensszenario, initiiert durch das ‚gespenstergleiche‘ Kino, das zur letalen Gefahr der vitalen, gesellig- und gemütlchkeitsstiftenden Akteure der Brett-Bühnen stilisiert wird:

Da tauchte auf vor [eing'en] Jahren / ein gross' Gespenst mit viel Gefahren, / und streckte seine knoch'ge Hand / ganz grausam über'n Sängerstand. / Da is die Zeit ganz anders word'n, / die G'mütlichkeit hat sich verlör'n, / ,der Kino' hiess die Konkurrenz, / wollt' töten uns're Existenz. (Valentin 2007f, 140 [323])

Die zunächst ‚tolle‘, also pathologisierte Affinität des Publikums dem neuen Unterhaltungsangebot gegenüber schlägt schließlich laut Sprechinstanz in eine (markt-)regulierende Selbsterkenntnis um (vgl. Valentin 2007f, [324]), die insbesondere aus der spezifischen Kommunikations- und Rezeptionssituation des Lichtspielhauses resultiert, das als ‚nicht-lebendiges‘ Distanzmedium nicht wie der vitale und präsente Volkssänger auf das Publikum reagieren kann, sondern sogar unabhängig vom Adressaten fortfährt: „Der Film läuft ohne Rast und Ruh / Und nur die Klappsitz, die schau'n zu“ (Valentin 2007f, [324]). Um das durch die ‚Kinomüdigkeit‘ entstandene Unterhaltungsdefizit zu kompensieren, verweist die Sprechinstanz auf die tradierten Formen des Vergnügens, die ein funktional-distinktes Alleinstellungsmerkmal zugewiesen bekommen und sich dadurch gegen das Kino zu verteidigen wissen. So präsentieren die Volkssänger zwar keine „blut'ge[n] Dramen“ wie das Kino – und durch die Ambiguität der bezeichneten Textsorte auch das hochkulturelle Theater –, liefern dafür aber ein Moment sinnlich ansprechender, lokaler Identitätsstiftung: „Vermisst Du bei uns ‚blut'ge Dramen‘, / wir bleiben halt in ‚unser'm Rahmen‘ / und bieten Dir für Aug' und Ohr / den *echten Münchner Volkshumor!*“ (Valentin 2007f, 141 [Hervorhebung im Original, J. T.]). Die Sprechinstanz beansprucht mit der Metapher des Rahmens eine durch einen spezifischen Funktions- und Erwartungshorizont abgegrenzte Position, die sich in pragmatisch orientierten Textsorten manifestiert und auf die Vermittlung eines authentischen ‚Volkshumors‘ beschränkt.

Ähnliche Propositionen, die für klar voneinander geschiedene und – insbesondere in wirkungsästhetischer Hinsicht – zu differenzierende Positionen auch am heteronomen Pol plädieren, lassen sich im weitaus modernefeindlicheren *Münchnerkindl-Prolog* finden. Als Eröffnung des Programms der Veranstaltung „Alt-München“, die am 06. August 1920 im Mathäser-Festsaal in München stattfand, fokussiert auch dieser Text den Gegensatz zwischen einer vergangenen „goldene[n] Zeit“ und einer zu beklagenden, ‚modernen‘ Gegenwart, die erneut einen Positionskampf am heteronomen Pol – diesmal mit dem Kabarett – bedeutet. Die Abgrenzung vom anderen Unterhaltungsformat erfolgt im Prolog allerdings indirekt: Statt moderner Tänze, die einem ‚Cabaret‘ angemessen seien („Dö Tanz dö moderna, dö lassen wir weg / wir san heut in koan Cabaret“, Valentin 2007g, 129), solle vielmehr die „alte Musi von damals daher“ (Valentin 2007g, 130) präsentiert werden, die erneut mit dem semantischen Merkmal ‚ge-

meinschaftsstiftend‘ belegt wird und ein soziales, politisches und generationen-übergreifendes Inklusionspotential zugeschrieben bekommt:

Aber teats ma heut alle den oanzigen G’falln / Reds koa Wörtl heut von – Politik / heut san ma koa Partei – nur lustige Leut / [...]. Alt oder Jung, ob Bayer ob Preuss / das ist uns heut vollständig wurst. / Unser Musik spielt jeden fürs Herz und Gemüt / [...]! Seids grüabe und zünfte, seid’s g’schmiese und zerm / und stimmts jetzt alle mit an [...]. (Valentin 2007g, 130)

Mit den beiden zuletzt angeführten Texten liefert Valentin also Selbstbeschreibungen, die auf Basis von re-entry-Logiken die eigene Programmierung markieren, abgrenzen und reflektieren, sodass textintern eine Differenzierung des eigenen Produktionskontextes, der Vergnügungskultur vorgenommen wird. Die unterschiedlichen Unterhaltungsangebote und vor allem das Volkssängertum im Kontext der Brettel-Bühnen bekommen dabei ihnen eigene Funktionen zugeschrieben, die allerdings nur im Rahmen spezifischer Auftrittsorte und vor dem Hintergrund adäquater Produktions- und Rezeptionsmodi erfüllt werden können. Dass Valentins Werk allerdings nicht nur Texte umfasst, die eine Sicherung der Ordnung bedeuten, zeigen die folgenden Beispiele, die insbesondere die eigene Position als ‚unterhaltender Dienstleister‘ irritieren.

5 Kritische Reflexion des Unterhaltungssektors und Autonomiebestrebungen

In Valentins Werk lassen sich Texte ausmachen, die durch ihre selbstreflexiven Tendenzen den Teilbereich des Vergnügungssektors insofern kritisch kommentieren, als sie *erstens* die ubiquitäre unternehmerische Logik entlarven, die nicht nur ästhetische Standards zu unterminieren droht, sondern aufgrund der Kommerzialisierung auch die funktionale Ausdifferenzierung des Unterhaltungsbetriebs und die dadurch entstandenen produktions- und rezeptionsseitigen Erwartungshorizonte missachtet, sodass z. B. der unangemessene ‚Hundsgesang‘ eines ‚Alpensängererzetzts‘ überhaupt erst ermöglicht wird (vgl. z. B. die Szene *Imitation einer bayerischen Gebirgs-Sänger-Truppe: Komisches Intermezzo*). *Zweitens* verweisen einige Texte auf den latent mitlaufenden Innovationsdruck, der ‚widersinnige‘ oder als ‚Unsinn‘ markierte Darbietungen geradezu provoziert (vgl. z. B. *Schau- & Sturzfluege im Lokal*). Die Zwischenspiele des *Theaters in der Vorstadt* wiederum markieren die an Publikumserwartungen orientierten ‚Schaueffekte‘ und entwerfen mit der Figur ‚Valentin‘ eine textinterne Instanz, die genau diese entlarvt und so zum Scheitern des Tangel-Tangels beiträgt (zu allen Beispielen vgl. Thielsen 2022, 339 – 346, 353 – 357).

Der im Untertitel als ‚blödsinniger Gesang‘ rubrizierte Text *Die vier Jahreszeiten* verhandelt indes die Position der Überbrettel-Sänger und trifft mit dem Peritext und der spezifischen Textstruktur Aussagen über diese ‚andere‘ Kunstpraktik am heteronomen Pol. Der Nebentext koppelt nämlich den pathologisierten Vortrag mit Verweis auf die Kostümierung explizit an einen Vortragenden, der „als Überbrettelsänger gekleidet [ist] und [...] zum Schluß seines Auftretens dieses Lied als da capo zum besten [gibt]“ (Valentin 2007d, 97 [Hervorhebung des Originals getilgt, J. T.]). Das Lied zeichnet sich trotz der vier Strophen durch seinen fehlenden Informationswert aus. Zwar variiert der Redegegenstand (Frühling, Sommer, Herbst, Winter), doch sind die Strophenstruktur und die Aussagen, die über die jeweilige Jahreszeit getroffen werden, identisch, fühle sich die Sprechinstanz doch in allen Jahreszeiten wohl und schöpfe Kraft, sodass sie entgegen der textuellen Proposition eben nichts ‚Eig’nes‘ mehr haben:

Wie herrlich ist’s doch im Frühling [Sommer, Herbst, Winter, J. T.], / Im Frühling, da ist mir so wohl. / O! wäre es immer nur Frühling, / Im Frühling, da fühl’ ich mich wohl. / Der Frühling, der hat sowas Eig’nes, / Der Frühling besitzt die Kraft. / O! bliebe es immer nur Frühling, / Der Frühling gibt Mut uns und Kraft. (Valentin 2007d, 96)

Doch nicht nur der Peritext weist den folgenden Text auf einer übergeordneten Ebene bereits als deviant-dysfunktional aus. Der weitere Nebentext fordert außerdem eine Inszenierung, bei der ein Teil des theatralen Raums die Langeweile, fehlende Varianz und Informationslosigkeit sanktioniert: „Das Lied muß recht gezogen werden und durch die Langweiligkeit wirken; während der zweiten Strophe beginnt sich schon der Vorhang zu schließen. Die letzte Strophe singt der Sänger hinter dem Vorhang“ (Valentin 2007d, 97 [Hervorhebung des Originals getilgt, J. T.]). Die Kunstpraxis des Überbrettel-Gesangs als eine Text- und Darbietungsform der sich ausdifferenzierenden Vergnügungskultur erhält im Rahmen dieses Textes also eine Abqualifizierung und wird zur nicht-aufführungswürdigen, pathologisierten Devianz stilisiert.

Die als Abweichung exponierten *Blödsinn-Verse* (um 1908) illustrieren hingegen nach einer einleitenden *captatio benevolentiae* die Unterminierung des Dienstleistungsgefälles im Unterhaltungskontext. Zwar adressiert die Sprechinstanz das Publikum als sozial höher gestellte ‚Herrschaften‘ und bittet um Nachsicht für den folgenden, potentiell störenden Vortrag: „Die Herrschaften verzeihen, sollt’ ich hier oben stö’r’n, / Sie können jetzt von mir einmal / An großen Blödsinn hör’n“ (Valentin 2007b, 55). Das Bewusstsein um die defizitäre Darbietung steigert sich jedoch zu einem anarchischen Moment: „Soll’s Ihnen nicht gefallen, / Da liegt mir gar nichts dran, / Ich bitt’ schön, hören Sie mir zu, / Nun geht der Unsinn an“ (Valentin 2007b, 55–56). Das eigene Qualitätsdefizit

wird also nicht weiter entschuldigt, vielmehr äußert die Sprechinstanz ihre Gleichgültigkeit den rezeptionsseitigen Erwartungen gegenüber, entledigt sich also ihrer eigentlichen Funktion als den Abend begleitender Volkssänger.

Der Text *So amüsiert sich jeder so gut er eben kann* (um 1900) verhandelt indes nicht nur das Singen als notwendige Last, sondern verweist in erster Linie durch semantische Äquivalenzen auf die latent masochistische Disposition des zu unterhaltenden Publikums. Der gesamte Text thematisiert unterschiedliche Formen devianten Verhaltens und schildert in der dritten Strophe exemplarisch die Kompensationsversuche eines gelangweilten, weil saturierten Lebemanns: „Für ihn gibts nichts mehr Neues, / Soh fad ist i[h]m die Welt / Da geht er hin zum Doktor / Lässt reißen sich an Zahn / So amüsiert sich jeder / so gut er eben kann“ (Valentin 2007h, 24). Der Masochismus des ‚reichen Lebemanns‘ lässt sich durch die selbstreflexive Anlage des Textes sowohl auf die des eigenen Vortrags überdrüssige Sprechinstanz als auch auf das direkt adressierte Publikum beziehen. Der Sänger stilisiert sich zunächst zum Gegenteil eines freiwillig, lustvoll-kreativ agierenden Künstlers, komme die Darbietung doch einem genussfeindlichen, ökonomischen Zwang gleich („Ich steh’ hier ob’n u singe / Ja weil ich eben muß / Das ewige Gedüdel / Das ist mir kein Genuß“, Valentin 2007h, 24), sodass der eigene Vortrag textintern zur austauschbaren, schlechten und langweiligen Dienstleistung wird. Direkt darauf folgt allerdings die Publikumsschelte: „Doch Sie [,] Sie sitzen unten / Und hörn den Blödsinn an / So amüsiert sich jeder / So gut er eben kann“ (Valentin 2007h, 24). Die Rezeptionsseite wird in der Logik des Textes zum paradigmatischen Äquivalent des sich selbst versehrenden Lebemanns, lasse sich doch auch das Publikum vom ‚ewigen Gedüdel‘ beschallen, das einer quälenden Plage gleichkommt.

Die bereits angeführten Texte zielen nicht nur auf eine Reflexion und Abgrenzung der unterschiedlichen Kunstpraktiken am heteronomen Pol, sondern es lassen sich auch textuelle Propositionen extrapolieren, die die Rezeptionsseite in diesem spezifischen Feldkontext als pathologisch deviant und ästhetisch inkompetent ausweisen. Die Abwendung der Sprechinstanzen vom eigenen Publikum steigert sich schließlich in anderen Texten zu einer Adressatentilgung seitens der Produktionsinstanzen. So substituiert der Text *Karl Valentin singt und lacht selbst dazu* (1928) bereits im Titel eine Fremdrezeption, indem die Sprechinstanz den eigenen Vortrag und dessen ästhetische Wirkung selbst kommentiert, sodass die Darbietung zu einem ausschließlich selbstbezüglichen Kommunikationsakt wird, der die Funktion von Rezeptionsinstanzen im ästhetischen Kontext nicht nur relativiert, sondern nivelliert. Auch das Figurenpersonal des Stücks *Bei der Huberbäuerin brennt’s [Großfeuer]* offenbart in der Schlusssequenz einen Autonomisierungsgestus, der das äußere Kommunikationssystem, wie es dramentheoretisch gefasst wird, tilgt. Die metaleptische Struktur, die den Text beschließt,

fungiert dabei weniger als transgressives Moment, sondern betont vielmehr die kategoriale Grenze zwischen dargestellter Welt und textexterner Sphäre und kann als Kulminationspunkt einer sukzessiven Autonomisierung der Rezeptionsseite gegenüber gelten.

Bereits zu Beginn des Textes grenzt sich das Figurenhandeln von textexternen empirischen Maßstäben und Regeln ab: So führt die vom Feuer bedrohte Huberbäuerin zunächst mit ihrem Nachbarn und dann mit dem inkompetenten Feuerwehrkommandanten einen der Dringlichkeit der Situation unangemessenen Dialog, ohne dass ihnen das Feuer etwas anhaben könnte (vgl. Valentin 2007a, 83–87). Dass es sich allerdings nur um eine vermeintliche Dringlichkeit handelt, das Feuer also ohnehin folgenlos bleiben muss, entlarvt die Schlussituation, in der ein „Spezialphotograph“ (Valentin 2007a, 92) das Geschehen dokumentieren will. Das lodernde Feuer verhindert aber eine scharfe Aufnahme, sodass Wiggerl das Folgende vorschlägt: „Photograph: Ja, kann man denn das Feuer nicht einen Moment aufhalten? – Wiggerl: Natürlich, da brauch i bloß an Ventilator ausschalten“ (Valentin 2007a, 93). Ein vorheriger Verweis im Nebentext, der zunächst die Lesart als inszenatorische Notwendigkeit nahelegt („[d]ie Flammen sind aus gelbem Seidenpapier gemacht und werden von einem Ventilator bewegt“, Valentin 2007a, 91 [Hervorhebung des Originals getilgt, J. T.]), wird hier zunächst zu einer Metalepse umcodiert. Als transgressives Moment kann dieser Verweis indes nur vor dem Hintergrund der semiotischen Konventionen eines wirksamen Theatercodes gesehen werden. Da Wiggerl und die anderen Figuren aber nicht aus ihrer Rolle fallen, müssen die bewegten Papierstreifen auch auf Figurenebene und damit im inneren Kommunikationssystem als bloße Imitation eines Feuers verstanden werden, sodass sich auch die vorherigen Inkongruenzen hinsichtlich der Handlungsskripte aufheben. Die den Text beschließenden Repliken bedeuten dann die komplette Abkehr von einer text- und darbietungsexternen Rezeptionsseite. Nachdem das Problem des ‚lodernden Feuers‘ gelöst ist, mag sich der Feuerwehrkommandant nicht mehr ablichten lassen:

Kommandant: Naa, i mag nimma! (*Geht vor zur Rampe – geht wieder zurück und sagt dem Wiggerl leise was ins Ohr.*) – Wiggerl: Ah, deswegen! – Photograph: Warum will er denn nicht? – Wiggerl: Er mag nicht, daß man ihm beim Photographieren zuschaut, jetzt geniert er sich, weil ihm die Leut im Parkett alle zuschau’n. – Photograph: Was für Leut? – Wiggerl: Das Theater-Publikum! – Photograph: Das ist doch sehr einfach – da laß ma halt den Vorhang runter. – Kommandant: Ja, dann mag ich! – *Vorhang fällt.* (Valentin 2007a, 94 [Hervorhebung im Original, J. T.])

Das Schlussmoment hat für den Gesamttext zweierlei Konsequenzen: *Erstens* wird die durch explizite Erwähnung eines anwesenden ‚Theater-Publikums‘ vollzogene Transgression durch den fallenden Vorhang nivelliert, manifestiert sich doch

dadurch die Grenze zwischen dem inneren und äußeren Kommunikationssystem sowie zwischen dem szenischen und dem Theaterraum. Zugleich entledigen sich die Figuren mit Betonung dieser Grenze durch eine re-entry-Struktur von der Ausrichtung an rezeptionsseitigen Erwartungen und schotten sich vielmehr als bloßes inneres Kommunikationssystem von textexternen Instanzen und Adressierungen ab. Auf der Ebene der Symbolsysteme kann hier durch ein direkte Selbstreferenz (vgl. Ort 2005, 88) eine implizite Selbstbeschreibung extrapoliert werden, die einen Autonomisierungsgestus umfasst. Signifikant ist in diesem Fall *zweitens*, dass trotz vorausgehenden Spiels der Feuerwehrkommandant genau den Moment als genant wahrnimmt, in dem es um eine gezielte und als Fotografie dauerhaft zu konservierende Gruppierung der Figuren geht. Diese Inszenierung für die Ablichtung steht damit in Opposition zum vorherigen Figurenhandeln, das so zu einem freien, ‚natürlichen‘ Spiel stilisiert wird. Zwar sind sich die einzelnen Figuren über den fiktionalen Status des Ventilators als Feuerimitation bewusst, doch begrenzt sich ihr ephemeres Spiel auf eine gruppeninterne Adressierung und steht so einer durch andere Instanzen beobachteten und ‚choreographierten‘ Inszenierung entgegen.

6 Schlussbemerkungen

Karl Valentin reiht sich mit seinen Positionierungen nicht einfach in den von der Feldtheorie suggerierten homogenen Kontext eines Unterhaltungsbetriebs ein, sondern der heteronome Pol leistet sich mit ihm eine Instanz, die mit entsprechenden Selbstbeschreibungen auf der Ebene der Symbolsysteme den eigenen Kontext kommentiert und kritisch reflektiert. Hinsichtlich der Differenzen einzelner Positionen stellen die Texte durch re-entry-Logiken, die die Unterscheidung in das Unterschiedene kopieren und so zum Thema machen, eine Sicherung der bestehenden Ordnung dar, markieren sie doch immer wieder die Nicht-Übertragbarkeit von Kunstpraktiken in einen anderen Teilbereich. Damit verweisen sie also *erstens* auf die fehlende Anschlussfähigkeit spezifischer Verfahren im jeweils anderen Kontext und etablieren *zweitens* eine funktional distinkte Ausdifferenzierung sowohl zwischen Hochkultur und Unterhaltungskunst als auch zwischen den einzelnen Kunstpraktiken des Vergnügungssektors.

Anstatt an die zunehmende, publikumswirksame und teilweise ‚volkstümelnende‘ Standardisierung von Motiven und Themen anzuknüpfen, entwirft Karl Valentin schließlich Sprechinstanzen und selbstreferentielle Texte, die in erster Linie den eigenen Feldkontext und die Position als ‚unterhaltender Dienstleister‘ reflektieren. Die textuellen Propositionen erschöpfen sich dabei nicht in einer Parodie, sondern verweisen vielmehr auf die Notwendigkeit einer Differenzierung

der einzelnen Positionen auch am heteronomen Pol, der nicht selten als ausschließlich markt- und damit an Publikumserwartungen orientierter Bereich der Produktion symbolischer Güter erscheint. Neben diese Verhandlung von Grenzen treten Autonomisierungstendenzen, die sich anhand von Figuren illustrieren lassen, die sich von den Rezeptionsinstanzen abwenden und sie als eigentlich konstitutive Größe im Kommunikationsprozess tilgen – das eigene Spiel muss also als ausschließlich sich selbst adressierendes gelten.

Insbesondere die Tendenz der Texte Valentins, die Anschlussfähigkeit der ‚anderen‘ Kunstpraktiken im eigenen Kontext zu thematisieren, legt nahe, die feldtheoretische Perspektive mit der Orientierung an Deutungsangeboten, wie sie die ‚Theorie sozialer Systeme‘ bietet, zu ergänzen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch beobachten, dass die Rezeption Valentins durch Akteure des autonomen Pols und der daran anschließende Diskurs über dessen Kunstpraktiken klären muss, inwiefern wiederum die Programmierung dieser ‚anderen‘ Unterhaltungskunst für die eigenen ästhetischen Standards kommunikativ anschlussfähig gemacht werden kann. Dabei zeichnen sich diskursive Strategien ab, die auf Basis von re-entry-Logiken die Differenz betonen, um den eigenen Status nicht zu gefährden.

Die Kombination feld- und systemtheoretischer Theoriebausteine ist weiterhin Desiderat der (literatur-)soziologischen Forschung, bietet aber zumindest für punktuelle Analysen ein heuristisches Potential, das es weiter zu diskutieren gilt. Unabhängig davon leistet der Blick auf die Kunstpraktiken und Differenzierungen im Teilbereich der Vergnügungskultur nach 1900, wie Valentin sie repräsentiert, eine Ergänzung zu den bisherigen literatursoziologischen, aber weiter „differenzierungsfähigen Strukturaufriß[en]“ (Jäger 1991, 221) der Moderne.

Literaturverzeichnis

- Balme, Christopher B. „Modernität und Theatralität: Zur Theaterkultur in München um 1900“. *Munich 1900 site de la modernité/München 1900 als Ort der Moderne*. Hg. Gilbert Merlio und Nicole Pelletier. Bern u. a.: Lang, 1998. 99 – 115.
- Bierbaum, Otto Julius. „Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede“. *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder)*. Hg. Otto Julius Bierbaum. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1900. V–XVI.
- Bongaerts, Gregor. *Verdrängungen des Ökonomischen: Bourdieus Theorie der Moderne*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. 12. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020a. 75 – 124.

- Bourdieu, Pierre. „Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld [1985]“. *Schriften: Bd. II: Habitus und Praxis: Schriften zur kollektiven Anthropologie 2*. Hg. Franz Schultheis und Stephan Egger. Berlin: Suhrkamp, 2020b. 392–407.
- Bourdieu, Pierre. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *Manet: Eine symbolische Revolution: Vorlesungen am Collège de France 1998–2000*. Hg. Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau, Marie Christine Rivière. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Bourdieu, Pierre, und Loïc J. D. Wacquant. *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brabandt, Georg. „Literaturwissenschaft ‚mit und zugleich gegen‘ Bourdieu – Zur methodologischen Integration der Termini Intermedialität, Paratextualität und Transgression in die Analyse von Text und Feld“. *Feldanalyse als Forschungsprogramm 1: Der programmatische Kern*. Hg. Stefan Bernhard und Christian Schmidt-Wellenburg. Wiesbaden: Springer VS, 2012. 289–318.
- Ch., M. „Der Jahrmarkt im Neuen Operettenhaus. Gastspiel Karl Valentin“. *Berliner Börsen-Zeitung*, 16. 09. 1924 [Abendausgabe]: 3.
- Dimpfl, Monika. *Karl Valentin: Biografie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
- Friedrich, Hans-Edwin. *Vom Überleben im Dschungel des literarischen Feldes: Über Pierre Bourdieu „Regeln der Kunst“*. https://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2070. IASL online 2001 (7. November 2021).
- Goessel, Susanne von. „Münchener Volkssänger – Unterhaltung für alle“. *Karl Valentin: Volkssänger? DADAist?* Hg. Wolfgang Till. München: Schirmer und Mosel, 1982. 26–49.
- Hecken, Thomas. *Theorien der Populärkultur: Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Jacobs, Monty. „Der Komiker Karl Valentin: Gastspiel im Neuen Operettenhaus“. *Vossische Zeitung*, 16. 09. 1924 [Abendausgabe]: n. p. [2–3].
- Jäger, Georg. „Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems: Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese“. *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer, 1991. 221–244.
- Jarchow, Klaas, und Hans-Gerd Winter. „Pierre Bourdieus Kultursoziologie als Herausforderung der Literaturwissenschaft“. *Praxis und Ästhetik: Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Hg. Gunter Gebauer und Christoph Wulf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016. 93–134.
- Joch, Markus. „System versus Feld: Skizze eines schwelenden Konflikts“. *Kontroversen in der Literatur/Literaturtheorie in der Kontroverse*. Hg. Ralf Klausnitzer und Carlos Spoerhase. Bern u. a.: Lang, 2007. 467–484.
- Kneer, Georg. „Differenzierung bei Luhmann und Bourdieu: Ein Theorienvergleich“. *Bourdieu und Luhmann: Ein Theorienvergleich*. Hg. Armin Nassehi und Gerd Nollmann. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016. 25–56.

- Kuh, Anton. „Der Valentin ist da! Eine Beschreibung mit Hindernissen“. *Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung*, 14.01.1928: n. p. [1].
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. 17. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*. Hg. Dirk Baecker. 5. Auflage. Heidelberg: Auer, 2009.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft: Erster Teilband*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Münz, Erwin. „Karl Valentin 1882–1948: Stationen seines Lebens“. *Karl Valentin. Volkssänger? DADAist?* Hg. Wolfgang Till. München: Schirmer und Mosel, 1982. 311–360.
- Münz, Erwin, und Elisabeth Münz. *Geschriebenes von und an Karl Valentin: Eine Materialsammlung 1903 bis 1948*. München: Süddeutscher Verlag, 1978.
- Nassehi, Armin. „Praxistheorie und Systemtheorie“. *Gesellschaft der Gegenwart: Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft II*. Berlin: Suhrkamp, 2011. 89–120.
- Neukamp, Ernst. *Die Gewerbeordnung für das Deutsche Reich in seiner neuesten Gestalt*. Tübingen: Mohr, 1910.
- Nolte, Paul. „Verdoppelte Modernität – Metropolen und Netzwerke der Vergnügungskultur um 1900: Eine Einführung“. *Die Vergnügungskultur der Großstadt: Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930)*. Hg. Paul Nolte. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2016. 1–11.
- Ort, Claus-Michael. „Die Kontingenz der Oper: Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz“. *Zeitschrift für Semiotik* 27.1–2 (2005): 87–113.
- Panther, Peter [Kurt Tucholsky]: „Der Linksdenker“. *Die Weltbühne* 20.41 (1924): 550–552.
- Pinthus, Kurt. „Karl Valentin“. *Das Tage-Buch* 5.38 (1924): 1352–1353.
- Plumpe, Gerhard, und Niels Werber. „Code/Programm – Stefan George“. *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe – Methoden – Anwendungen*. Hg. Niels Werber. Berlin und New York: De Gruyter, 2011. 91–119.
- R[eimann], H[ans]. „Karl Valentin“. *Das Stachelschwein* 2.12 (1925): 27–32.
- Rieß, Richard. „Ein junger Dichter“. *Berliner Börsen-Zeitung*, 04.10.1922 [Morgenausgabe]: 4.
- Schwengel, Markus. „Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung: Die Literatur- und Kunstsoziologie Pierre Bourdieus in ihrem Verhältnis zur Erkenntnis- und Kultursoziologie“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22.2 (1997): 392–407.
- Thielsen, Jill. „Nun geht der Unsinn an“. *Zur Funktion kommunikativer Rahmen*. Baden-Baden: Ergon, 2022.
- Till, Wolfgang. *Karl Valentin: Volkssänger? DADAist?* München: Schirmer und Mosel, 1982.
- Valentin, Karl. „Bei der Huberbäuerin brennt's [Großfeuer]“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. V: Der Firmling: Stücke*. Hg. Manfred Faust und Stefan Henze. München: Piper, 2007a. 83–94.
- Valentin, Karl. „Blödsinn-Verse“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. II: Mich geht's ja nix an: Couplets*. Hg. Helmut Bachmaier und Stefan Henze. München: Piper, 2007b. 55–57.
- Valentin, Karl. „Der Photograph“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. I: Klagelied einer Wirtshaussemmel: Monologe und Soloszenen*. Hg. Helmut Bachmaier und Dieter Wöhrle. München: Piper, 2007c. 58–61.
- Valentin, Karl. „Die vier Jahreszeiten“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. II: Mich geht's ja nix an: Couplets*. Hg. Helmut Bachmaier und Stefan Henze. München: Piper, 2007d. 96–97.

- Valentin, Karl. „Ein Mitternachtsständchen!“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. III: Valentin fährt Straßenbahn: Szenen*. Hg. Helmut Bachmaier und Stefan Henze. München: Piper, 2007e. 19 – 21.
- Valentin, Karl. „Geht zu den Volkssängern!“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. II: Mich geht's ja nix an: Couplets*. Hg. Helmut Bachmaier und Stefan Henze. München: Piper, 2007f. 139 – 141 u. 323 – 324.
- Valentin, Karl. „Münchnerkindl-Prolog“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. II: Mich geht's ja nix an: Couplets*. Hg. Helmut Bachmaier und Stefan Henze. München: Piper, 2007 g. 129 – 130.
- Valentin, Karl. „So amüsiert sich jeder so gut er eben kann“. *Sämtliche Werke in neun Bänden: Bd. II: Mich geht's ja nix an: Couplets*. Hg. Helmut Bachmaier und Stefan Henze. München: Piper, 2007 h. 23 – 24.
- Valentin, Karl. *Brilliantfeuerwerk: Mit Zeichnungen von Karl Arnold*. München: Hugendubel, 1938.

