

Christian Walt

1924

Improvisation als poetisches Produktionsprinzip bei Robert Walser

12 Seiten

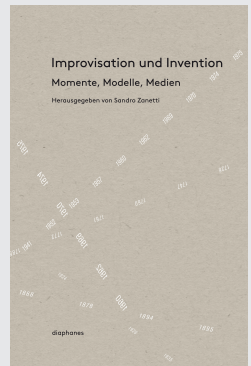
DOI 10.4472/9783037347546.0024

Zusammenfassung

Robert Walsers Texte aus der Zeit von 1924–1933, die er in seiner charakteristischen Kleinstkurrentschrift als sogenannte Mikrogramme niederschrieb, bieten sich in vielerlei Hinsicht als Gegenstand an, um das mögliche Verhältnis von Improvisation und Schreibpraxis zu reflektieren. Die Analyse ihrer Materialität legt den Schluss nahe, dass die Mikrogramm-Texte in einem Arbeitsgang, also ohne nachträgliche Korrekturen und somit direkt zu Ende geschrieben wurden. In den Texten selber finden sich poetologische Reflexionen, die eine Revision des bereits Geschriebenen untersagen. Letztere findet ausschließlich in der Sukzession der Textproduktion als sozusagen textualisierter Kommentar statt. Ausgehend von dieser konzeptionellen Organisation der Schreibszenen werden verschiedene poetische Eigenheiten von Walsers Texten als Bestandteile einer improvisatorischen Technik untersucht und beschrieben.

Schlagworte

Autorschaft, Dilettantismus, Entwurf, Erfindung, Idee, Kontingenz, Literaturwissenschaft, Performanz, Produktionsästhetik, Produktionsprozess, Zufall



Sandro Zanetti (Hg.)

Improvisation und Invention Momente, Modelle, Medien

568 Seiten, Gebunden
ISBN
978-3-03734-743-0

Zürich-Berlin 2014

Mit Beiträgen von

Michael Bies, Roland Borgards, Paul Brodowsky, Katrin Göggel, Nina Hahne, Stefanie Heine, Christoph Hoffmann, Stephan Kammer, Karin Krauthausen, Anne Krier, u.a.

CHRISTIAN WALT

1924

IMPROVISATION ALS POETISCHES PRODUKTIONSPRINZIP BEI ROBERT WALSER

Wann genau Robert Walser begonnen hat, seine Texte mit Bleistift in seiner charakteristischen Kleinstkurrentschrift zu notieren, bevor er sie zur Veröffentlichung mit Tinte ins Reine schrieb, lässt sich wohl nicht mehr zweifelsfrei klären. Die frühesten überlieferten sogenannten Mikrogramme sind auf die zweite Hälfte des Jahres 1924 datierbar. Mit dieser Veränderung der Schreibszenen geht auch eine Intensivierung und Erweiterung improvisatorischer Techniken einher, die zum Teil schon für Walsers früheste Arbeiten konstitutiv sind. Diese erneuerte improvisatorische Schreibweise ist für eine außergewöhnlich produktive Phase bis 1928 verantwortlich – zu Beginn des Jahres 1929 trat Walser in die Berner Heilanstalt in der Waldau ein, wo sich sein Produktionsrhythmus merklich verlangsamte.

Die Absicht, literarische Texte als Improvisationen zu behandeln, bedarf mindestens zweier genereller Vorbemerkungen. Die erste betrifft die, wenn man so will, ›mediale‹ Komponente der Improvisation. Dem landläufigen Verständnis nach finden Improvisationen ihre endgültige Form im Akt ihrer Hervorbringung. Dies trifft vor allem auf Musik-, Theater-, Tanzaufführungen oder andere Echtzeitperformances zu. Literatur als schriftliche Kunstform ist hingegen gerade dadurch charakterisierbar, dass diese Übereinstimmung von Zeit und Werk normalerweise nicht gegeben ist. Das Geschriebene kann immer wieder gestrichen, überarbeitet, umformuliert werden, die Arbeit lässt

sich beliebig lang und oft unterbrechen und wieder aufnehmen, ohne dass dem fertigen Text dies anzumerken wäre.

Die zweite Vorbemerkung betrifft den Begriff der Improvisation selbst, der sich einer systematischen theoretischen Durchdringung zu entziehen scheint. Zwischen dem praktischen ›Wissen‹ von improvisierenden Künstlern um ihre Techniken und der rezeptiven Würdigung derselben klafft eine diskursive Lücke. Das gängige Verständnis von Improvisation, das sich aus dem lateinischen Wort ›improvisus‹: *unvorhergesehen* herleitet – im Gegensatz zu ›providere‹: *vorhersehen, Vorkehrungen treffen* –, ist zur Behebung dieses Sachverhalts nur bedingt förderlich. Der *Ad hoc*-Gestus der Improvisation dürfte dafür verantwortlich sein, dass sie nicht selten mit Chaos, Dilettantismus und Nichtbeherrschen der Mittel in Verbindung gebracht wird. So setzen – um ein Beispiel aus der Robert-Walser-Forschung anzuführen – auch Bernhard Echte und Werner Morlang Improvisation als begrifflichen Antipoden zur Beherrschung künstlerischer Mittel, wenn sie im Nachwort der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* erklären: »Dennoch zeugt das Erscheinungsbild dieser Texte nicht von einer fahrigen Improvisation, sondern im Gegenteil von einer erstaunlichen Beherrschung des Bleistift-Metiers« (AdB 2, 510).

Zu beiden hier skizzierten Punkten vermag eine Beschäftigung mit Robert Walsers Schreiben Präzisierungen und Aufschlüsse zu liefern. Was den ersten, medialen Diskussionspunkt vom Zusammenfallen des Hervorbringungsakts mit dem Endprodukt betrifft, so ist an Robert Walsers Texten auf verschiedenen Ebenen zu erkennen, dass sie tendenziell in einer ›Entwurfssitzung‹ und ohne nachträgliche Revision zu Ende notiert wurden. Dafür lassen sich zum einen Anzeichen in der Notationsart finden: Die mikrographischen Bleistiftmanuskripte weisen erstaunlich wenige Korrekturen und praktisch keine Spuren einer nachträglichen Bearbeitung auf. Es sind auch keinerlei vorbereitende Notizen oder bloß skizzenhaft festgehaltene Entwürfe überliefert. Fast alle vorkommenden Streichungen und Überschreibungen sind als Sofortkorrekturen direkt während der Niederschrift entstanden (→ Thut, Walt 2011).

Zum andern wird das Schreiben ohne eine nachträgliche Korrektur auch inhaltlich von den schreibenden Ich-Erzählern in Walsers Texten immer wieder verhandelt. Im Mikrogrammentwurf 368r/II ist es als selbstauferlegtes Überarbeitungsverbot thematisiert:

»Jemand hatte die Bemerkung gemacht, es [[?]gäbe]würde wahrscheinlich ›heute‹ regnen. Jetzt regnete es aber ganz und gar nicht. In mir selbst ¹hatte es vielleicht nach einem Regenguß [?]gedürstet, wie wohl ich diese letzten Wörtchen gern gestrichen sähe. Aber es ist jetzt zu spät. ¹Es will und darf nicht mehr ersetzt sein.« (Mkg 368r II; → AdB 4, 390–391)¹

Es scheint zum kreativen Setting dieser Arbeitsweise zu gehören, dass einmal Geschriebenes nicht nachträglich überarbeitet werden darf. Vielmehr reagiert der Schreiber an zahlreichen Stellen, wie im oben zitierten Beispiel, auf das gerade Entstandene, widerruft Aussagen, thematisiert vermeintliche ›Fehler‹ oder reflektiert die eigene Schreibweise. Im fünften Text auf dem Mikrogrammblatt 271 findet sich eine Stelle, wo die Überschreibung eines Wortanfangs im Text kommentiert wird. In der Bleistiftniederschrift heißt es: »Der Unartige versteckt sich: [fl]sagte sie.« Diese zwar auf der materialen Ebene der Schrift sichtbare, auf der textuellen Ebene des Sinns jedoch nicht mehr festzustellende Überarbeitung, die eigentlich den Hauptunterschied des geschriebenen Textes zur performativen Hervorbringung im Akt der Improvisation darstellt, wird nun wieder sichtbar gemacht: »Ich habe sagen wollen: flüsterte sie ¹aber dem Wort flüstern liegt so was Unartiges, weshalb ich mich ^{bat} um gefällige Weglassung bat.« (Mkg. 271r/V; → AdB 1, 173–175; mit Abbildung der Stelle → Thut, Walt 2011, 257) Die Irreversibilität des improvisatorischen Akts, d.h. die Unmöglichkeit, ›Fehler‹ nachträglich zu beheben, wird hier dem Akt des Schreibens aufgepfropft.

Dass sich der Fortgang des Produktionsprozesses als Reaktion und Reflexion auf das gerade davor Produzierte bezieht, ist ein Merkmal sowohl von Walsers Texten als auch von Improvisationen aller Gattungen. Der Jazzmusiker Christopher Dell formuliert es so:

»Will man wirklich improvisieren, muss man ein totales Bewusstsein haben von dem, was man tut. Improvisation zwingt zur Selbstbeobachtung, sie zwingt zur Auseinandersetzung mit dem, was gerade geschieht. Es geht nicht anders.« (Dell 2010, 225)

1 Die provisorischen Umschriften wurden im Rahmen der Arbeit an der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* erstellt. Gra[fl]ph: Überschreibung einzelner Graphie; **Graph**: gestrichene Graphie; [?]Graph: unsichere Entzifferung; ¹Graph: Zeilenwechsel; Einfügungen auf der Über- und Unterzeile werden hoch- bzw. tiefgestellt wiedergegeben, geminierte m werden als mm umgeschrieben.

Unter dieser Perspektive unterscheiden sich Walsers späte Texte nicht von Improvisationen. Es scheint, als habe sich Walser einer Schreibweise bedient, die auf die Möglichkeiten der Überarbeitung und Korrektur des Geschriebenen weitestgehend verzichtet und sie der ›Echtzeitperformance‹ annähert.

Auch das Moment der Invention und Möglichkeiten, den Text fortzusetzen, werden in dieser improvisatorischen Poetik nicht in einer Schreibpause reflektiert, sondern während des Schreibens selbst prozessiert, inszeniert und ironisiert. So beginnt ein Gedicht auf dem Mikrogrammblatt 250 mit folgenden Versen:

»Ich brauche mich nicht lange zu besinnen
mit welchem Worte ich diese Strophe soll beginnen
Schon ist der Anfang gemacht
[ü]in sprechender² und schweigender Nacht« (Mkg. 250r/III; → ADB 4, 334).

Im szenischen Text, dessen Beginn auf demselben Blatt steht (Mkg. 250r/IV) und der auf dem Blatt 237r/I weitergeführt wird, heißt es in der Szenenanweisung zum fünften Akt:

»Was im fünften Akt vorfällt, weiß ich bis jetzt noch nicht, ich rechne mit einer genialen Eingebung. Ich glaube, sie stattet mir einen Besuch ab. ¹Ich empfinde ihr leises Herannahen. Sie schlingt ihre Arme um meinen Hals [...].« (Mkg 237r/I; → ADB 2, 431–432)

Das Material für den Fortgang des Textes entsteht also aus der Reflexion der Textarbeit selbst und in der Thematisierung ihrer Probleme.

Doch nicht nur die poetologische und materielle Analyse einzelner Texte, sondern auch ein ›statistischer‹ Überblick über die immense poetische Produktion in ihrer Gesamtheit deutet auf eine Arbeitsweise hin, in der für langwierige Überarbeitung von bereits Geschriebenem gar keine Zeit war. Von Mitte 1924 bis einschließlich 1928 sind rund 1.200 Bleistifttexte entstanden (→ Greven 2008, 22–23). Walser hat also grob gerechnet jeden Arbeitstag einen Text verfasst – und diese »in der Regel als initiale Schöpfungen in einem einzigen Zug durchgeschrieben« (14). Die Organisation der gesamten mikrographischen Schreibszenen entspricht damit der Irreversibilität und Echtzeitlichkeit der Improvisation, soweit dies im Medium der Schrift möglich ist.

Auch anhand des *Räuber*-Textes lässt sich dies beobachten. Zudem veranschaulicht er Walsers schon in frühester Zeit angewandte Technik, längere Texte in Abschnitte zu gliedern, die wiederum in einem Tag am Stück niedergeschrieben werden konnten (→ Walt 2014, 72). Seinen heute verschollenen Roman *Tobold* kündigt Walser dem Rascher Verlag so an: »Heute sende ich Ihnen den fertigen Roman betitelt ›Tobold‹. 129 Manuscriptseiten, eingeteilt in 35 Kapitel, die jedes für sich ein festes, präzises Gemälde darbieten.« (Briefe, Nr. 180, 165, Hervorhebung von CW) Die Entstehungszeit des *Räubers* wird von Bernhard Echte und Werner Morlang auf »rund 6 Wochen« veranschlagt (AdB 3, 251). Walser hätte die 35 Kapiteleinheiten des *Räubers* also in etwa 42 Tagen geschrieben und sich dabei vielleicht den einen oder anderen freien Tag gegönnt (→ Greven 2008, 16).

Gewährleistet wird die hohe Produktivität dieser Schreibweise natürlich auch durch die Zweiteilung der Schreibszenen, welche die Endgültigkeit eines Textes erst in der Tinten-Reinschrift festschreibt. Diese Reinschriften weichen jedoch oft kaum von den Erstniederschriften ab, manchmal aber so stark, dass die Frage gestellt werden kann, ob es sich noch um dieselben Texte handelt. Auch der Vorgang der überarbeitenden Abschrift stützt sich nicht auf Notizen oder Anmerkungen, sondern schreibt – wie in einem *second take* – denselben Text anders noch einmal neu.

Die Improvisation erschöpft sich allerdings nicht in einer unvorbereiteten und nicht nachträglich überarbeiteten Echtzeitperformance mit unklarem Ausgang. Die Technik der Improvisation ist vielschichtig und schwer zu fassen. Auf einige weitere Punkte, die als Merkmale der Improvisation gelten können, und ihre Rolle in Robert Walsers Schreibszenen soll im Folgenden eingegangen werden.

Spannung zwischen Konzept und Akt: Auch wenn dies auf den ersten Blick nicht dem landläufigen Verständnis von Improvisation entspricht, steht sie in einem substanziellen Verhältnis zur Konzeptionalität. So ist – um nur ein Beispiel zu nennen – Ornette Colemans stilbildende Platte *Free Jazz. A Collective Improvisation*, wie in den *Liner Notes* erklärt wird, durch eine Reihe von konzeptionellen Regeln strukturiert (→ Beitrag zum Jahr 1997 in diesem Band): z.B. die Verteilung von zwei Quartettbesetzungen auf die linke und rechte Stereospur, die Reihenfolge der Solisten und Anweisungen für die Musiker,

die gerade nicht solieren. Ohne eine konzeptionelle Rahmung verliert die Improvisation ihre transitorische Energie, die von Sandro Zanetti folgendermaßen umschrieben wird: »[W]as sich als Improvisation in actu aus diesen Konzepten heraus oder auf sie zu bewegt, wird stets etwas anderes gewesen sein als das, was sich davon konzeptuell fassen lässt.« (Zanetti 2010, 96) Es ist also gerade »die Spannung zwischen Konzept und Akt«, die »als Grundlage von improvisatorischen Prozessen« angesehen werden kann (ebd.).

In vielen Texten Walsers kann man ein so geartetes konstitutives konzeptionelles Element erkennen. In einigen ist es als Programm oder Auftrag explizit ausformuliert. So heißt es beispielsweise im Prosastück *Die leichte Hochachtung*, das am 12. November 1927 im *Berliner Tageblatt* erschien, im ersten Satz: »Ich schreibe hier ein Prosastück, worin ich jeden Satz mit einem selbstbewußten Ich anfangen will.« (KWA III.1, 167) Der Text erfüllt diese Vorgabe minutiös (→ Groddeck 2009). Das irreführenderweise so genannte »Tagebuch«-Fragment von 1926 wird vom Ich-Erzähler als »sich in angemessene Länge ziehende Kurzgeschichte« bezeichnet, »die auf absolutestem Eigenerleben fußen muß, so lautet nämlich der Auftrag, dem ich mich widme« (SW 18, 76). Diese konzeptionelle Vorgabe wird im ganzen Text gerade dadurch, dass sie permanent spielerisch über- und unterboten wird, ironisch reflektiert. Auch Walsers Umgang mit Gattungsnormen lässt sich als konzeptionelles Rahmensetting für eine improvisatorische Schreibszene verstehen. Man rufe sich nur in Erinnerung, wie oft sich Walsers Texte einer Gattung zurechnen, um ihr eigenes Verhältnis zu dieser Normvorgabe spielerisch zu verhandeln (→ Fattori, Schwerin 2011). Auch die Betrachtung des Mikrogrammblatts 482 eröffnet einen konzeptionellen Zug des Walser'schen Schreibens, der in den bisherigen Editionen nicht erkennbar war: die konstellative Beziehung der Texte auf einem Blatt. Auf dem genannten Textträger finden sich unter anderem zehn Sonette in zwei Spalten, in denen, wie auch in den danebenstehenden Prosatexten ganz unterschiedliche Materialien verarbeitet werden (→ Walt 2014, 141–180). Erst in der Betrachtung des *gesamten* Textträgers – das heißt wenn die Serialität der Sonettproduktion augenfällig wird – ist das Mikrogrammblatt als konzeptionell-experimentelle Auseinandersetzung mit einer der ältesten und ausdifferenziertesten poetischen Formen lesbar und damit auch als Auseinandersetzung mit Form im Allgemeinen. Die dabei verwendete

ten intermedialen Verweise lenken den Blick auf ein zweites Merkmal der Improvisation.

Verarbeitung von Materialien: Christopher Dell nennt als »eine erste Kennzeichnung von Improvisation [...]: dass man Rohmaterialien dabei hat. Die können vorgefertigt sein, die können von jemand anderem sein, die können von einem selbst sein. Man weiß nie, ob man sie benutzt« (Dell 2010, 217). Der Begriff der »Materialien« ist dabei sehr vielschichtig. Er kann – bezogen auf Walsers Arbeitsweise – die in seinem Spätwerk fast schon exzessive Häufung von intermedialen Bezugnahmen auf hohe wie triviale Literatur, Filme, Opern- und Theateraufführungen, Bilder, Artikel aus der Tagespresse, historische Diskurse etc. bezeichnen. Daneben sind sehr viele Verweise auf das eigene Werk zu beobachten. Nicht zuletzt gehört auch der Einbezug von biographischen Gegebenheiten in diesen Bereich. Neben der versatzstückhaften Verwendung solcher Elemente mit einem, wenn man so will, referentiellen Gehalt – was in Bezug auf Walsers Schreiben sofort relativiert werden muss, da sein poetischer Umgang mit diesen Versatzstücken ein entreferentialisierender ist – führt die Rede von Materialien zu einem weiteren Konstituens der Improvisation.

Rhetorische Manierismen: Die Verknüpfung der verschiedenen Materialbausteine erfolgt in Walsers Texten über eine Vielzahl von immer wieder gebrauchten Formulierungen, rhetorischen Figuren oder Erzählstrategien, die ein Arsenal an Techniken darstellen, auf das in jeder Situation zurückgegriffen werden kann, um die Arbeit am Text nicht abbrechen zu lassen. Diese Techniken der Nebenbemerkungen, Abweichungen oder des abrupten Themenwechsels reflektiert der Erzähler im Tagebuch-Text:

»Bilden solche kleinen Zwischenbemerkungen für mich entweder etwas wie Ausruhegelegenheiten oder etwas wie Brücken, die ich ¹über die Momente schlage, wo mir vielleicht gerade nichts Neues mitzuteilen einfällt« (Mkg. 299r/I; → SW 18, 71).

In Walsers Texten finden sich zahlreiche in ihrer Häufung fast schablonenhaft wirkende Wendungen. Man kann hier die immer wieder neu erzählerisch inszenierten, quasi-dialektischen Gegenüberstellungen von Gegenteiligem anführen, wie sie im folgenden Beispiel zu lesen sind:

»O wie schimmern ¹die Fehler vor Vollkommenheit, und [...] wie duften Mißlungenheiten nach verführerischen Gekonnthaben und wie ist alles, was richtig zu sein ¹scheint, unrichtig, und ^{was liegt} in allem Falschen für eine Wahrheit und wie unwichtig ist ²das Wichtige und wie wichtig werden Unwichtigkeiten genommen und das muß so sein, ¹es ²liegt uns so.« (Mkg. 44r/I; → AdB 4, 106–107)

Dass potentiell jedes im Textprozess bearbeitete semantische Feld mit seinem jeweils Antithetischen konfrontiert wird, kann als spezifisch Walser'sches improvisatorisches Moment verstanden werden. Es resultiert daraus eine semantische Dynamik, die sich jedoch gerade dadurch auszeichnet, dass sie den synthetischen dritten Schritt der dialektischen Bewegung nicht vollzieht und stattdessen einen a-teleologischen ›Schwebzustand‹ der Bedeutung herstellt. Auch weitere in Walsers Texten oft auftretende rhetorische Figuren zielen eher auf eine Diffusion des Sinns. Häufig verwendet werden das Oxymoron, die Katachrese in der Bedeutung als Bildbruch und die Hypallage. Für sie alle ist charakteristisch, dass sie im Grunde genommen semantische, grammatikalische und stilistische Regelverstöße inszenieren. Ihre Verwendung setzt immer auch die Sprache selbst mit aufs Spiel. Der erste Satz des oben zitierten ersten Textes auf dem Mikrogrammblatt 44 stellt ein eindrückliches Beispiel für ihre Verwendung dar. Er lautet folgendermaßen:

»Krachen wie Schlangen und schlängeln und züngeln wie Ungewitter und jubilieren wie Molche ¹und wehklagen wie Dolche müßten sie mir, diese ²Eingeschossenen oder Geordneten die sich Schriftsteller ¹nennen, die sich in höchstem Grad vor der Möglichkeit fürchten, Schaffensstimmungen könnten ihnen verloren ¹gehen und die Vereine zur Herausjagung von rebellisch, also genialisch veranlagten Köpfen aus den ethisch kolossal zaghaften Reihen oder Formationen, die sie mit ihren eleganten Jammergestalten bilden, ¹gründeten.« (Mkg. 44r/I; → AdB 4, 104)

Der Satz beginnt mit einer Hypallage – die Attribute der schlängelnden und züngelnden Schlange und des krachenden Unwetters sind vertauscht. Die Hypallage produziert natürlich selbst auch immer Bildbrüche, kann also als Spezialfall der Katachrese angesehen werden. Im nächsten Satzteil »und jubilieren wie Molche und wehklagen wie Dolche« folgt sogleich der nächste Bildbruch: Molche jubilieren genauso wenig wie Dolche wehklagen. Diese Katachrese ist dabei einerseits durch das Reimpaar Molche-Dolche strukturiert, das zusätzlich zum

syntaktischen Parallelismus – »und jublieren wie [...] und wehklagen wie« – eine semantische Verwandtschaft zwischen Dolchen und Molchen suggeriert. Andererseits läuft dieser Identität vorschaukelnden Verdoppelung des Vergleichs die oxymorale Verwendung der Verben »jublieren« und »wehklagen« entgegen. Durch die Häufung der rhetorisch inszenierten »Regelverstoße« wird der »Inhalt« des Satzes beinahe aufgelöst. Er inszeniert in seiner rhetorischen Performativität, dass er sich die »²Eingeschossenen und Geordneten die sich Schriftsteller nennen«, ungestümer und weniger kontrolliert wünscht, dass sie das Feld der Literatur nicht durch Ordnungsbemühungen in Schriftstellervereinen bewirtschaften, sondern durch halbsbrecherische sprachliche Praxis.

Vergleichbar sind Walsers improvisatorische Verwendung von Materialien und die charakteristische Verknüpfung derselben beispielsweise mit Charlie Parkers Saxophonspiel, für dessen Melodik ein »häufiges Zurückgreifen auf standardisierte melodische Floskeln« charakteristisch ist (Woelfle 2005, 300). Doch:

»Trotz seiner Neigung zu diesen ohnehin meist selbstgeschaffenen Mustern (sowie seiner Vorliebe für Zitate) waren Parkers Soli überraschend. Lennie Tristano hat diese Baustein-Technik mit einem Puzzle verglichen, »das auf Hunderte von Arten zusammengesetzt werden kann und dabei jedes Mal ein klar umrissenes Bild hervorbringt, das seinem allgemeinen Charakter nach von dem aller anderen möglichen Bilder abweicht.« (Ebd.)

Walter selbst nennt seine Technik des verknüpfenden Arrangements in einem Brief an Max Rychner »Kombination« (Briefe, Nr. 263, 233). Im Mikrogrammentwurf zum Prosastück *Elmenreich* ist sie beschrieben, indem sie vom Essay abgegrenzt wird. Der Erzähler fragt sich, ob der Text, den er gerade schreibt,

»ein schlichter Essay oder eine differenzierte Kombination voller ¹Differenziertheit sein wird. Ein ächter Essay befaßt sich meiner Auffassung nach auf's Eingehendste und ²Glücklichste mit einem einzigen bedeutenden Gegenstand, während ¹eine sogenannte Kombination die Eigenart aufweist, daß sie ^{man} sich zur selben Zeit teppichweberisch, möglichst viel Behendigkeit und Geschmeidigkeit an den Tag ¹legend, mit Verschiedenheiten, ²deren Manigfaltigkeit im Auge behaltend, beschäftigt.« (Mkg. 423r/I; vgl. AdB 6, 543)

Die Konzentration auf die »Behendigkeit und Geschmeidigkeit«, mit denen Walsers Schreibverfahren »Verschiedenheiten« »teppichweberisch« verknüpft, ist die Konzentration eines Improvisators auf das Arsenal seiner Mittel, Techniken und Konzepte, die das durch den Akt der Improvisation Entstehende hervorbringen und einrahmen. Dass damit die Kontrolle über das »Was« des Textes – im Sinne eines »einzig bedeutenden Gegenstand[es]« – zu einem sekundären Interesse wird, ist eine nachvollziehbare Folge dieser poetischen Position. Schon in Walsers erster Buchpublikation *Fritz Kocher's Aufsätze* findet sich eine Reflexion dieser Schreibhaltung:

»Ich bin zu faul, etwas zu ersinnen. Und was könnte das auch sein? Ich schreibe über alles gleich gern. Mich reizt nicht das Suchen eines bestimmten Stoffes, sondern das Aussuchen feiner, schöner Worte. Ich kann aus einer Idee zehn, ja hundert Ideen bilden, aber mir fällt keine Grundidee ein. Was weiß ich, ich schreibe, weil ich es hübsch finde, so die Zeilen mit zierlichen Buchstaben auszufüllen. Das »Was« ist mir vollständig gleichgültig.« (KWA I.1, 25)

Die elaborierten Verfahren der Textproduktion, die sich unter Robert Walsers improvisatorischer Schreibszene subsumieren lassen, dienen nicht dem Finden von Ideen oder der Darstellung eines referentiellen Gehalts. Sie setzen eine experimentelle Sinnbewegung in Gang, der der Impuls wichtiger ist als das vollständige Verstehen, oder wie es im *Räuber-Text* heißt:

»Einmal¹ hat er in jenem anderen Sälchen ein Huhn verspeist und dazu Döle getrunken. Wir sagen das nur, weil uns im Moment nichts Erhebliches einfällt. [²F]Eine Feder redet lieber etwas Unstatthaftes, als daß sie auch nur einen Moment lang ausruht. Vielleicht ist dies eines der Geheimnisse besserer Schriftstellerei, d.h. es muß eben ein¹ Impulsives in's Schreiben hineinkommen. Wenn du uns da nicht recht verstehst, so tut das nicht viel zur Sache.« (Mkg. 497r/I; → AdB 3, 63–64)

Die Intensivierung der improvisatorischen Techniken führt zu einer Art von Texten, denen es nicht mehr um einen bestimmten Inhalt geht, sondern um die Möglichkeiten der Sprache selbst, so wie es zum Schluss des Prosastücks *Meine Bemühungen* zu lesen ist:

»Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah ¹das vielleicht für Erzerntsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in ¹der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.« (RWZ, Slg. Robert Walser, MS 177, hier p. 3; → SW 20, 429–430)

Doch nicht nur aus poetologischer Perspektive führt Robert Walsers Improvisationstechnik zu bemerkenswerten Resultaten. Sie stellt nicht zuletzt auch eine hochgradig ökonomische, kreative Produktionsmatrix dar. Walser hat seit seiner letzten Buchpublikation *Die Rose*, die zu Beginn des Jahres 1925 erschien, seinen Lebensunterhalt allein durch Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften bestritten. Seine hohe künstlerische Produktivität von nahezu einem Text pro Arbeitstag in der Zeit von Mitte 1924 bis Ende 1928, die aus der Perfektionierung und Erweiterung seiner improvisatorischen Schreibverfahren resultierte, bekommt unter diesem Blickwinkel auch eine existentielle Dimension.

LITERATUR

- AdB: Walser, Robert: *Aus dem Bleistiftgebiet*, hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt am Main 1985–2000.
- Briefe: Walser, Robert: *Briefe*, hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler, Genf 1975.
- KWA: Walser, Robert: *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Frankfurt am Main, Basel 2007ff.
- SW: Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von Jochen Greven, Zürich, Frankfurt am Main 1986.
- Dell, Christopher: »Subjekte der Wiederverwertung (Remix)«, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, S. 217–233.
- Fattori, Anna und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): »Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa«. *Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Heidelberg 2011.
- Greven, Jochen: »Indem ich schreibe, tapeziere ich.« Zur Arbeitsweise Robert Walsers in seiner Berner Zeit«, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.): *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, S. 13–31.

- Groddeck, Wolfram: »Ich schreibe hier ...« Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück ›Die leichte Hochachtung‹, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees und Michael Schläfli (Hg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München 2009, S. 97–108.
- Thut, Angela und Christian Walt: »Das muß besser gesagt sein«. Techniken der Überarbeitung in Robert Walsers Mikrographie«, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard M. Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen, Zürich 2011, S. 247–263.
- Walt, Christian: *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Frankfurt am Main 2015.
- Woelfle, Marcus A.: »Charlie Parker«, in: Peter Niklas Wilson (Hg.): *Jazz-Klassiker*, Stuttgart 2005, S. 289–302.
- Zanetti, Sandro: »Zwischen Konzept und Akt. Spannungsmomente der Improvisation bei Quintilian und Andersen«, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, S. 95–106.