



editionText 15

Christian Walt

Improvisation
und Interpretation

Robert Walsers
Mikrogramme lesen

Stroemfeld

Christian Walt
Improvisation und Interpretation
Robert Walsers Mikrogramme lesen

Stroemfeld

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2013 auf Antrag von Prof. Dr. Wolfram Groddeck und Prof. Dr. Karl Wagner als Dissertation angenommen.

editionTEXT 15
ISBN 978-3-86600-190-9

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Angaben sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

Copyright © 2014 by Stroemfeld Verlag
Frankfurt am Main und Basel
Alle Rechte vorbehalten. All Rights Reserved
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
entsprechend DIN ISO 9706

Gesetzt von Christian Walt

Printed in Germany

Druck und Bindung: Freiburger Graphische Betriebe

Bitte fordern Sie die kostenlose Programminformation an:
Stroemfeld Verlag
D-60322 Frankfurt am Main, Holzhausenstraße 4
CH-4054 Basel, Altkircherstrasse 17
info@stroemfeld.de

Weitere Informationen auf
www.stroemfeld.com
www.textkritik.de

INHALT

Zum Gegenstand: Die Mikrogramme 7–69

Das überlieferte Korpus 8

Die Schreibszene 10

Schriftgröße 14

Zweistufiges Schreibverfahren 15

Der Beginn der Mikrographie 16

Zum Entwurfsstatus der Mikrogramme 20

Zum Verhältnis von Mikrogramm und Abschrift 22

Umstempeln (Zusammenfassung) 27

Editionssituation 29

Auswirkungen der Editionssituation für die Forschung 37

Qualitative Unterscheidung zwischen ‚Entwurf‘ und ‚Abschrift‘ 37

Fehlende Repräsentation der Handschriftlichkeit 41

‚Kalligraphie‘ 45

Schreibgeschwindigkeit 48

Lesbarkeit: Schrift und Text 51

Bild und Schrift 62

Improvisation und Interpretation 71–99

Improvisation 71

Konzept 79

Material 81

Schriftliche Mündlichkeit 86

Vertextung der Textgenese 88

Rhetorische Manierismen 90

„Drauflosschriftstellern“ (Zusammenfassung) 92

Interpretation 93

„Mein Gleichgewicht grenzt an’s Fabelhafte.“

Zum Prosastück Otilie Wildermuth 101–139

Kombination 101

Kontextuelles Schreiben 106

Zeitungslektüren: „... ich bekenne, daß mir Leitartikel zu Gesicht gekommen sind ...“ 106

Literaturkondensate: „Die Kindergeschichte, die ich las, wies folgenden hübschgedrechselten Inhalt vor.“ 112

Biographiekondensate: „Zu der Zeit, als ich zur Schule ging, wurde ich übrigens von einem meiner Lehrer um meiner Handschrift willen stark gelobt.“ 116

Gattungsfragen: „Diese Abhandlung hier wird mir glücken, ich weiß es.“ 125

Abschreiben 129

Das Mikrogrammblatt 482	141–180
Konzeptuelles: Konstellation, Gattung, Intermedialität	141
Konstellation / Schriftbild	141
Gattungsreflexion: Das Sonett	142
Intermedialität	145
Zu den einzelnen Texten	147
Wie rannte er begehrlieh her und hin [...] (482 r/I)	147
Sonett auf eine Venus von Tizian (482 r/II)	150
Sklavinnen mit purpurnen Liebeslippen [...] (482 r/III)	158
482 r/IV–X	161
Die Sonette auf dem Blatt 482 (Zwischenfazit)	167
Damals war es, o, damals [...] (482 r/XI)	170
Das laß ich mir aber nicht auch noch nehmen [...] (482 r/XII)	176
Zusammenfassung	178
„Welch ein Glück ist es für mich, daß ich aus dem harten Kampf mit kunsttechnischen Befürchtungen als stiller Sieger hervorging.“ (Zum Tagebuch)	181–223
Titel – Fragment – Gattung	181
Komposition	186
Konzeptionelle Rahmung	189
Die Wirklichkeit des Wirklichkeitsauftrags	191
Ich-Buch	194
Das „Erlebnis“	199
Textmaterialien	202
Theodor	204
Der Spaziergang	208
Der Goldfabrikant und sein Gehilfe	212
Olivia, oder die unsichtbare Lampe	216
Don Juan	219
„Du sollst dichten und schreiben, mein Lieber, daß es mir leicht einleuchtet“	221
„Parallelbestrebungen“ (Schluss)	225–229
Editorischer Anhang	231
Einem ausländischen Zirkus wurde die Einreise [...] (Mkg. 229 r/I)	232
Otilie Wildermuth, Reinschrift (Ms. 181)	236
Mikrogrammblatt 482	240
Editorische Zeichen und Abkürzungen	255
Textregister	257
Literaturverzeichnis	261–275
Literatur von Robert Walser (Siglenverzeichnis)	261
Sonstige Literatur	262
Abbildungsverzeichnis	277–278
Dank	279

ZUM GEGENSTAND: DIE MIKROGRAMME

Robert Walsers Mikrogramme stellen in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung für die Lektüre dar.¹ Zum einen scheint ihre Lesbarkeit im wörtlichen Sinn in Frage zu stehen. Walsers winzige Bleistiftkurrentschrift ist in der Tat nicht leicht zu lesen. Dies hat dazu geführt, dass sie, gleich als ihre Existenz überhaupt erst bekannt wurde, als „selbsterfundene, nicht entzifferbare Geheimschrift“ bezeichnet wurde.² Zum anderen stellen die Texte der letzten Schaffensphase Walsers auch die Lesbarkeit im übertragenen Sinn vor gewisse Probleme. Nacherzählbare Handlungen finden sich in ihnen selten, was den Gegenstand der Texte bildet, bleibt oft dunkel.

Diese Kombination aus der Kleinheit der Schrift und der schwierigen Feststellbarkeit eines Sinns hat zu zahlreichen Mythologisierungen der Mikrogramme geführt. Sie wurden als Inszenierung des eigenen Verstummens und Verschwindens angesehen,³ oder als „Demutsgebärde“ gedeutet.⁴ Auch Pathologisierungen des Walserschen Schreibens sind keine Seltenheit.⁵

1 Zur Zitierweise: Robert Walsers Texte werden nach den im Siglenverzeichnis aufgelisteten Ausgaben (261) oder nach den Manuskripten zitiert. Die editorischen Zeichen finden sich im Anhang (255).

2 Vgl. *Du* (1957), 46. Diese Einschätzung Carl Seeligs, dem Nachlassverwalter Walsers, geht unter anderem wohl auch auf seine Nachfrage bei Robert Walsers Schwester Lisa zurück, die ihm am 28. 4. 1937 schrieb: „Wegen der kleinen Schrift kann ich Ihnen *ganz* Bestimmtes nicht sagen. Nur soviel, dass Robert mir schon früher mit kleinen Buchstaben geschrieben hat. Die Schrift ist nach u. nach immer winziger geworden, aber natürlich immer noch lesbar; ich glaube, dass die Manuscripte gar keine rechten Buchstaben aufweisen.“ Briefkarte von Lisa Walser an Carl Seelig vom 28. 4. 1937; Ms. RWZ, Bern. Das in der Zeitschrift faksimilierte Mikrogrammblatt erhielt später die Nummer 300. Die vollständige Einschätzung Seeligs ist unten 40 zitiert.

3 So z. B. Treichel, *Auslöschungsverfahren*, 7–36, Strelis, *Die verschwiegene Dichtung*, v. a. 123–133 und Schwerin, *Minima Aesthetica*.

4 Vgl. AdB 2, 513f. und mit gleichem Wortlaut Morlang, *Das eigentümliche Glück der Bleistiftmethode*, 101: „Viel eher kommt darin [in der ökonomischen Verwendung von Schreibpapier; C. W.], wie schon bei der Verkleinerung der Schrift, jene Demutsgebärde zum Ausdruck, die beispielhaft vorführt, wie wenig Raum nach Walsers Ethos ein dichterisches Gebilde beanspruchen soll.“

5 Vgl. beispielsweise das Kapitel „Prosastückli: ‚Zeichenschrift der Verdrängnis‘“, in: Schwarz, *Melancholie*, 171–189, wo es heißt: „Für uns jedoch ist es nicht nur die Geschichte eines Bleistifts und eines einfachen Wahnsinns, sondern die eines besonderen: die Geschichte eines Zerfalls und einer ‚Geistesstörung‘ als Höhe- und Endpunkt der barocken ‚Leidenschaft‘ der Melancholie [...]. Die Geschichte nicht nur eines Zerfalls der Schrift, sondern die eines Subjekts, eines Ich und eines Körpers [...]“ (173); oder Scheffler, *Mikropoetik*, 13: „Sie [diese Schriftkunstwerke, C. W.] sind bestimmt von einer Unzeit – wie nur das Trauma sie hervorbringt.“

Im Gegensatz zu diesen Mythologisierungen werden in dieser Arbeit Robert Walsers Mikrogramme als Ausdruck einer konsequent ausgestalteten Poetik gelesen. Nicht, dass sich in Walsers Werk nicht auch eine gewisse intellektuelle Demut manifestieren würde, doch angesichts der schiereren Menge an Texten, die ab 1924 entstanden, ihrer teilweise hochgradig experimentellen und avantgardistischen inhaltlichen Ausgestaltung und der Vehemenz, mit der Walser in der Distribution beispielsweise das *Berliner Tageblatt*, die *Prager Presse* und das *Prager Tagblatt* mit Texten geradezu eindeckte, das ganze Spätwerk als Demutsgeste und Verschwindenswunsch zu deklarieren, verstellt den Blick auf die mannigfaltigen poetischen Techniken, die in Walsers späten Texten ihre Ausgestaltung finden. Mit der Verkleinerung der Schrift geht ganz klar eine Vergrößerung des Outputs und eine inhaltliche Radikalisierung einher, deren Funktionsweisen diese Arbeit untersuchen will.

Dazu werden als Grundlage der Untersuchung im ersten Kapitel die spezifische mediale Eigenheit der Mikrogramme und Walsers Schreibszene untersucht. Im zweiten Kapitel wird der Vorschlag eines Lektürerzugangs zu den Mikrogrammen entwickelt, der in den folgenden Kapiteln an Einzeltexten oder ganzen Blattzusammenhängen erprobt, erläutert und verfeinert wird: im dritten Kapitel am Prosastück *Ottilie Wildermuth*, im vierten Kapitel am Mikrogrammblatt 482 und im fünften Kapitel am sogenannten „Tagebuch“-Fragment von 1926.

Das überlieferte Korpus

Insgesamt sind 526 Mikrogrammblätter erhalten, deren Überlieferung jedoch nicht lückenlos rekonstruierbar ist. Wahrscheinlich hat Robert Walsers Schwester Lisa das Konvolut nach seiner Verlegung nach Herisau im Jahre 1933 übernommen und es einige Jahre später Carl Seelig übergeben. Es könnte aber auch sein, dass zumindest ein Teil der Blätter zusammen mit verschiedenen Reinschriftmanuskripten erst nach Walsers Tod in Herisau gefunden und daraufhin an Seelig gesandt wurden.⁶ Sicher waren sie ab 1957 im Besitz von Walsers Nachlassverwalter. Jochen Greven hat das Konvolut als erster Editor bearbeitet. Von ihm stammt auch die bis heute gebräuchliche Nummerierung, welche die Reihenfolge dokumentiert, in der ihm die Blätter übergeben wurden.⁷

In den Jahren 1981 bis 2000 nahmen sich Bernhard Echte und Werner Morlang der Entzifferung aller von Walser nicht abgeschriebenen mikrographischen Texte an. Seit 2007 befasst sich das Editorenteam

6 Vgl. AdB 2, 577f. und Gigerl und Reibnitz, *Sammeln und lesbar machen*, 162.

7 Vgl. Greven, *Ein Außenseiter wird zum Klassiker*, 147–157.

der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* unter der Leitung von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz mit der vollständigen Transkription aller mikrographischen Notate.⁸

Das erhaltene Gesamtkonvolut der Mikrogramme umfasst insgesamt ungefähr 1300 Texte, nach der Einteilung der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* gerundet etwa 750 Prosatexte, 470 Gedichte und 80 szenische Texte. Sie stammen sämtlich aus seiner Berner Schaffensphase. Walser beschrieb Papiere verschiedener Art mit unterschiedlich harten Bleistiften. Dabei lassen sich vor allem in der früheren Zeit einzelne Teilkonvolute abgrenzen: 117 Blätter gestrichenes Papier, davon 108 im Format 13 × 21,5 cm und 9 im Format 11,8 × 15,7 cm, die Walser mit relativ hartem Bleistift beschrieben hat. Sie wurden von Bernhard Echte und Werner Morlang in den Zeitraum Herbst 1924 bis Herbst 1925 datiert.⁹ Ein weiteres größeres Teilkonvolut stellen die 158 Textträger dar, die sich Walser aus dem Tusculum-Kalender für das Jahr 1926 herstellte. Er hatte sich wohl schon zu Beginn des Jahres 1926 die Blätter dieses Kalenders als Schreibpapier präpariert, indem er die Kalenderblätter vertikal in der Mitte in zwei Hälften riss. Beinahe der ganze Kalender ist erhalten.¹⁰ Datieren lassen sich die Blätter auf etwa Februar 1926 bis Oktober 1927.¹¹ Walser hat aber in den genannten Zeitabschnitten nicht ausschließlich auf die erwähnten Papiere geschrieben. Es gibt auch Texte auf Zetteln ganz anderer Art, die sich in diese Zeit datieren lassen, so beispielsweise zwei Telegramme (vom 7. September 1925 und 15. Mai 1926) im Format 18 × 23 cm.¹² Auffallend viele Textträger, die sich den Jahren 1926 bis 1933 zuordnen lassen, stehen in Zusammenhang mit Walsers schriftstellerischer Tätigkeit: Es gibt 39 Blätter, die aus Honorar-Avis des *Berliner Tageblatts* hergestellt sind, 21 Abschnitte von Streifband- und Drucksachenumschlägen, in denen ihm wohl Belege seiner Veröffentlichungen zugeschickt wurden, 39 Blätter sind unbedruckte Teile von Druckbelegen, 14 Blätter stellte Walser aus Korrekturfahnen der Zeitschrift *Vers und Prosa* her, in der er publizierte, bei 18 Textträgern handelt es sich um Briefe, Karten, Umschläge und Visitenkarten, außerdem beschrieb er drei Umschlagseiten von Groschenheften.¹³ Das lässt sich auch dahingehend deuten, dass Walser durchaus nicht als Papier benutzte, „was gerade zur Hand war“,¹⁴ sondern dass – vor allem ab 1926 – schon die Wahl des Schriftträgers als konstitutives Element des Schreibprozesses angesehen werden kann.

8 Vgl. dazu ausführlich den Abschnitt *Editionssituation*, 29–37.

9 AdB 2, 574; in AdB werden diese Blätter „Kunstdruckblätter“ genannt.

10 Vgl. AdB 4, 462. Dort wird ein nicht halbiertes Blatt des Kalenders (Mkg. 269) nicht zum Konvolut gezählt.

11 Vgl. ebd., 469.

12 Mkg. 364 und 481.

13 Vgl. AdB 6, 701f.

14 Vgl. Benne, „*Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?*“, 61. Die Annahme, dass Walser die Wahl seines Schreibpapiers mehr oder weniger achtlos dem Zufall überlassen habe, kommt auch in Schefflers Aufzählung der mikrographischen Textträger zum Ausdruck, die Servietten und Bierdeckel zu den Textträgern hinzuphantasiert, vgl. Scheffler, *Mikropoetik*, 69f.

Von den ungefähr 1300 mit Bleistift notierten Texten hat Walser ca. 580 abgeschrieben. Zudem gibt es ungefähr 300 publizierte Texte aus den Jahren 1924 bis 1933, zu denen keine Mikrogramm-Version überliefert ist. Die Überlieferung der Mikrogramme ist also – geht man davon aus, dass Walser die Texte seiner letzten Schaffensphase immer zuerst als Mikrogramm notiert hat – lückenhaft.¹⁵

Außerdem gibt es auf zahlreichen Mikrogrammtexten, zu denen bislang keine Abschrift und kein Druck bekannt sind, senkrechte Strich-Markierungen mit Tinte, deren Bedeutung nicht ganz klar ist. Sie könnten auf eine Pause bei der Abschrift deuten oder den Text als schon abgeschrieben markieren. Die Markierungen sind jedenfalls ein Hinweis darauf, dass Walser die Texte wohl abgeschrieben hat und auf irgendeiner Redaktion zu platzieren suchte, wo sie zuerst liegen blieben und dann verloren gingen. Auch das Verhältnis von ‚abgeschriebenen‘ und ‚nicht abgeschriebenen‘ Mikrogrammtexten ist also überlieferungsbedingt kontingent. Pauschal postulierte qualitative Unterscheidungen zwischen abgeschriebenen und nicht abgeschriebenen Mikrogrammtexten entbehren also meist einer sicheren faktischen Grundlage und sind mit Vorsicht zu gebrauchen.¹⁶

Die Schreibszene

Zur Beschreibung der spezifischen Poetik der Mikrogramme bietet sich der Begriff der Schreibszene an, den Rüdiger Campe in die deutschsprachige Literaturwissenschaft eingeführt hat,¹⁷ und der in der von Martin Stingelin herausgegebenen Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* in vielfacher Weise differenziert und angewendet wurde.¹⁸ Mit dem Begriff der Schreibszene gerät in den Blick der Lektüre, was Friedrich Nietzsches mittlerweile berühmtes Diktum ausdrückt: „UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN“.¹⁹ Mit Rüdiger Campes Worten:

„Die Schreibszene‘ kann einen Vorgang bezeichnen, in dem Körper sprachlich signiert werden oder Gerätschaften am Sinn, zu dem sie sich instrumental verhalten, mitwirken – es geht dann um die Arbeit der Zivilisation oder den Effekt von Techniken.“²⁰

15 Vgl. dazu das *Findbuch* der KWA.

16 Vgl. dazu ausführlicher unten 37–40.

17 Campe, *Die Schreibszene. Schreiben*, vgl. auch Gasche, *The Scene of Writing*.

18 Vgl. beispielsweise den ersten Band der Reihe: Stingelin (Hg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“*.

19 Friedrich Nietzsche an Heinrich Köselitz (Typoskript), [Genua], Ende Februar 1882 (Nr. 202), Abb. in: Nietzsche, *Schreibmaschinentexte*, 18; vgl. KGB III 1, 172.

20 Campe, *Die Schreibszene. Schreiben*, 760.

In der literaturwissenschaftlichen Verwendung des Begriffs ‚Schreibszene‘ wie auch in dieser Arbeit liegt das Augenmerk vornehmlich auf der technisch-instrumentalen Seite der Campeschen Definition. Der Begriff wird dabei von einem Ensemble verschiedener Faktoren konstituiert. Stingelin definiert und differenziert im Anschluss an Campe die Schreibszene als

die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von ‚Schreib-Szene‘. Die Singularität jeder einzelnen ‚Schreibszene‘ entspringt der Prozessualität des Schreibens; die Singularität jeder einzelnen ‚Schreib-Szene‘ der Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält (ohne daß es sich gerade in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität gänzlich transparent werden könnte).²¹

Zumindest auf den Ebenen der Instrumentalität und der Geste im engeren Sinn finden sich in den Mikrogrammen Walsers nur wenige autoreflexive Stellen. Robert Walsers Texte sind zwar fast immer durch einen hohen Grad an Selbstbezüglichkeit charakterisierbar, allerdings bezieht sich diese auffallend sparsam auf seine Schreibmaterialien.²² Die meisten Arbeiten, die sich mit Walsers „Bleistiftsystem“ beschäftigen, beziehen sich deshalb fast immer auf den Brief Robert Walsers an Max Rychner, den Redaktor der *Neuen Schweizer Rundschau*, vom 20. Juni 1927,²³ das Prosastück *Brief an ein Mitglied der Gesellschaft*,²⁴ das zum Brief den Anlass gab und den Text *Bleistiftskizze*, der als Mikrogramm und als Reinschrift erhalten ist, aber anscheinend nicht gedruckt wurde.²⁵

Dabei stehen vor allem drei charakteristische Eigenschaften der mikrographischen Schreibszene im Zentrum der Aufmerksamkeit: die Zweiteilung in ‚Entwurf‘ und ‚Abschrift‘, die Verwendung unterschied-

21 Stingelin, ‚Schreiben‘, 15; vgl. Campe, *Die Schreibszene. Schreiben*, 760.

22 Vgl. auch Morlang, *Melusines Hinterlassenschaft*, 93: „Sonst ist dem Verfasser der Berner Prosa jede metapoetische Abschweifung recht. Fortwährend betrachtet, reflektiert er sein Tun am Schreibtisch, und was immer ihn dabei antreibt, in Gang hält, belustigt, beflügelt, ablenkt oder stört, darf in seine Texte eingehen, mit dieser bezeichnenden Ausnahme. Höchstens wird an auch schon verschwindend wenigen Stellen der Bleistift erwähnt, aber von dessen minimalistischem Einsatz verlautet kein

Hauch.“ Das Fehlen einer solchen Reflexion ließe durchaus den Schluss zu, dass Walsers Mikrographie kein Indiz für ein Problematisch-Werden der Schreibszene darstellt. Vgl. dazu unten 14f.

23 Briefe, 300f. (Nr. 322). Der Ausdruck „Bleistiftsystem“ stammt aus diesem Brief.

24 *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. 20, Bd. 32/33, H. 9, September 1927, 886–888; vgl. SW 18, 145–149. Eine provisorische Entzifferung der Mikrogrammaufzeichnungen 41r/VI und 40r/I von Bernhard Echte findet sich in Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 161–165.

25 BS und SW 19, 119–122.

licher Schreibmaterialien für diese beiden Arbeitsschritte – Bleistift für die mikrographische Notation und Tinte für die Reinschrift – und die extreme Kleinheit, in der die mikrographischen Notate verfasst sind. Zu untersuchen ist, wie sich Walsers späte Texte auch aus ihrer Schreibszene und aus einer philologischen Perspektive der Textkritik verstehen lassen. Zur Diskussion steht also, ob es einen Zusammenhang gibt zwischen dem Notationssystem der Walserschen Texte und den semantischen Effekten, die sie tätigen. Jürgen Link umschreibt dieses Erkenntnisinteresse folgendermaßen:

Jeder Text ist von bestimmten Verfassern zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt [...] an einem bestimmten Ort mit einem konkreten Instrumentarium in einer bestimmten konkreten Sprache geschrieben worden. Wenn man das Ensemble all dieser Faktoren unter dem Titel Schreibszene zusammenfaßt, dann interessieren mich im folgenden jene Faktoren, denen ein generativ-poetischer Status zuerkannt werden kann. Diesen Aspekt der Schreibszene kann man als Produktions-Dispositiv fassen derart, daß zwischen ihm und der Struktur des produzierten, also geschriebenen Produkts, als des Textes, regelhafte Zusammenhänge, grob analog etwa denen zwischen einer Fließbandanlage und dem darin produzierten Auto, sichtbar werden.²⁶

Anhand des Briefs an Rychner, der die ausführlichste zusammenhängende poetologische Äusserung Walsers darstellt, sollen die charakteristischen Momente der mikrographischen Schreibszene hier eröffnend umrissen werden. Dabei darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass diese briefliche Mitteilung Walsers nicht unmittelbar als authentische Selbstaussage des Autors betrachtet werden kann. Elke Siegel schreibt dazu:

Der Brief an Rychner hat nicht selten – verständlicher- und notwendigerweise angesichts der Verstehensnot, in die die Mikrographie versetzt – als dokumentarischer Steinbruch dazu gedient, eine Erklärung der unverständlichen Wahnwitzigkeit, Wahnwinzigkeit der Mikrogramme abzuleiten, sie zu erläutern, zu etwas Lesbarem zu läutern. Hierfür muß der Brief als ein nicht-fiktiver vorausgesetzt werden, oder anders: Es wird eine Redeweise vorausgesetzt, die von etwas über etwas handeln kann, die selbst dann, wenn sie etwas – nämlich die später aufsehenerregende Kleinheit, die den geheimnisumwobenen Charakter der Mikrogramme ausmacht – verschweigt, sich zumindest ex negativo auf einen verschwiegene(n) Gegenstand, nämlich die Mikrogramme beziehen kann.²⁷

Der Brief sei auch aufgrund der von Siegel formulierten Vorbehalte im Folgenden vollständig zitiert, damit er im Anschluss daran bezüglich Zweistufigkeit und Materialität der Schreibszene, der Kleinheit der Schrift und der für das Spätwerk wirksamen poetologischen Prinzipien

26 Link, *Der Vorhang*, 120.

27 Vgl. zum Brief an Max Rychner die detaillierte Lektüre von Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 42–68, hier 42.

befragt und mit den überlieferten Manuskripten konfrontiert werden kann. Dabei wird jedoch keine abschließende Beurteilung der charakteristischen Elemente des Walserschen Schreibens angestrebt. Vielmehr sollen diese als Problemstellung für den weiteren Verlauf der Arbeit überhaupt erst konturiert werden. Walser schreibt:

Sehr lieber, verehrter Herr Doktor Rychner.

Ihnen anbei umgehend die Korrektur zurückgebend (früher behielt ich Korrekturen eigenmächtig; jetzt, wie Sie sehen, nicht mehr) erlaube ich mir einige Äußerungen, auf die Gefahr hin, von Ihrer Vortrefflichkeit für einen Plauderi gehalten zu werden. Die Sache mit diesem Brief an ein Mitglied der Gesellschaft ist die, daß er ursprünglich, d. h. auf dem Brouillon, an eine hiesige Dame gerichtet wurde, daß ich aber diskretionshalber fand, dieser besondere Umstand, weil er als etwas zu pikant empfunden werden könnte, müsse verschleiert, verallgemeinert, vermännlicht, d. h. ganz einfach zu einer kulturellen Angelegenheit umgestempelt werden, indem ich mich zum Grundsatz bekenne, ein Schriftsteller habe dringend Modelle nötig, die ihn beleben, er sei aber verpflichtet, diese seine Modelle nach Möglichkeit zart anzufassen, will sagen, vollständig unangerührt, ungekennzeichnet zu lassen.

Ich glaube, daß ein Autor seinem Herrn Redakteur oder strengen Prüfer und Gebieter dieses und jenes sagen kann, was der Leser nicht zu erfahren braucht, den der Schriftsteller lediglich unterhalten, auf Bedeutendes u. s. w. aufmerksam machen will.

Ich erwähnte den Begriff Brouillon, womit ich Ihnen eigentlich eine ganze Schaffens- und Lebensgeschichte erzählt habe, denn Sie sollen erfahren, mein Herr, daß ich vor ungefähr zehn Jahren anfang, alles, was ich produziere, zuerst scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren, wodurch der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß eine beinahe in's Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit erfuhr. Ich verdanke dem Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibesystem verquickt ist, wahre Qualen, aber diese Qual lehrte mich Geduld, derart, daß ich im Geduldhaben ein Künstler geworden bin.

Sie merkten dem vorliegenden Beitrag vielleicht nicht an, daß die vier oder fünf letzten Zeilen ausnahmsweise nicht aus dem Bleistiftgebiet stammen sondern bloß rasch noch, in der letzten Minute, angeflickt, beigefügt wurden. Lächerlich kommt Ihnen vielleicht ein derartiges Genaunehmen der Entstehungsweise eines Aufsatzes vor. Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung. Für den Schreiber dieser Zeilen gab es nämlich einen Zeitpunkt, wo er die Feder schrecklich, fürchterlich haßte, wo er ihrer müde war, wie ich es Ihnen kaum zu schildern imstand bin, wo er ganz dumm wurde, so wie er sich ihrer nur ein bißchen zu bedienen begann, und um sich von diesem Schreibfederüberdruß zu befreien, fing er an, zu bleistifteln, zu zeichnen, zu gfatterlen. Für mich ließ es sich mit Hülfe des Bleistiftes wieder besser spielen, dichten; es schien mir, die Schriftstellerlust lebe dadurch von neuem auf. Ich darf Sie versichern, daß ich (es begann dies schon in Berlin) mit der Feder einen wahren Zusammenbruch meiner Hand erlebte, eine Art Krampf, aus dessen Klammern ich mich auf dem Bleistiftweg mühsam, langsam befreite. Eine Ohnmacht, ein Krampf, eine Dumpfheit sind immer etwas körperliches und zugleich seelisches. Es gab also für mich eine Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, im Auflösen derselben, abspiegelte und beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich knabenhaft wieder schreiben.

Sie finden mich vielleicht uninteressant, weil aufrichtig; daher beeile ich mich, Sie so interessant und gekünstelt wie möglich zu grüßen und bleibe in unaufrichtigster, dafür aber schimmerndster Hochachtung, die ich frei von Herzlichkeit hoffe, weil Letztere müde macht, Sie aber unter allen Umständen leistungsfähig zu bleiben haben, Ihr ergebener

Robert Walser.

N. B. Ein Zürcher versetzte mir vor vierzehn Tagen einen Stoß in die Gegend oberhalb der Stelle, wo sich das Herz befindet. Inzwischen erholte ich mich wieder. Ort: Die „Lauben“; Zeit: Morgens um 1 Uhr. Ursache: Alkohol!²⁸

Schriftgröße

Aus heutiger Perspektive, d. h. mit dem Wissen um die spezifische Notationsform der primären Textnotate aus Walsers später Schaffenszeit, scheint es irritierend, dass in diesem Brief, der im letzten Absatz für sich selber Aufrichtigkeit reklamiert, die extreme Verkleinerung der Schrift mit keinem Wort erwähnt wird. Es gibt nun zwei Möglichkeiten, diese ‚fehlende‘ Reflexion der Schriftgröße sowohl im Brief an Rychner als auch in den poetischen Texten zu werten. Man kann sie im Anschluss an Werner Morlang als ‚kunstvolles Verschweigen‘ ansehen:

Zu den lausbübischen Zügen von Walsers „Aufrichtigkeit“ rechnet nicht zuletzt, dass er es versäumt, bzw. mit Bedacht unterlässt, auf die Winzigkeit der Bleistiftschrift auch nur anzuspielen. Der Rückzug ins Schneckenhaus der Mikrographie gehört zu den bestgehüteten Geheimnissen, nicht nur im Rychner-Brief. [...] Das gesamte Erscheinungsbild der Entwürfe unterliegt einer streng eingehaltenen Geheimnispflicht. Nicht nur die Winzigkeit der Schrift, auch die kleinen Formate, die Herkunft und äussere Beschaffenheit der Papiere und der ästhetische Reiz der Manuskripte werden Rychner vorenthalten.²⁹

Nicht nur aufgrund der in der Formulierung „Rückzug ins Schneckenhaus der Mikrographie“ angelegten latenten Pathologisierung der Walserschen Schreibszenen, die aus der Feder des immer um faktische Erdung seiner Aussagen bemühten Walser-Herausgebers Morlang einigermaßen befremdet, ist diese Einschätzung problematisch. Denn sie verwandelt das vollständige Fehlen einer Reflexion in die Anwesenheit eines Problems, indem sie das Nicht-Vorkommen in einer quasi Freud-schen Bewegung als Negation deutet. Die so strukturierte Perspektive auf Walsers Schreiben bildet vor allem die Erwartungshaltung ab, welche die Winzigkeit der Schrift auf den Gehalt der Texte projiziert.

Zieht man in Betracht, dass sich, wie Martin Stingelin dies ausführt, reflexive Momente der Schreibszenen vor allem an Widerständen entzün-

28 Briefe, 300–301 (Nr. 322).

29 Morlang, *Melusines Hinterlassenschaft*, 92f.

den,³⁰ kann man im Umkehrschluss aus dem Fehlen einer Reflexion der Schriftgröße folgern, dass diese anscheinend keinen allzugroßen Widerstand verursacht. Es ist also mehr als nur denkbar, dass für Walser und sein Schreiben die Größe der Schrift einen völlig unproblematischen und selbstverständlichen Aspekt darstellt.

Zur Stützung dieser Ansicht kann man anführen, dass Walser schon sehr früh sehr klein schrieb. So ist ein Brief an seine Schwester Fanny vom Mai/Juni 1904 überliefert, der auf einer nicht sauber gerissenen Kante Fragmente eines auf dem weggerissenen Teil des Blattes in sehr kleiner Schrift notierten Textes aufweist.³¹ Diese mit Tinte geschriebenen Buchstaben sind in der Größe vergleichbar mit der Schrift der früheren überlieferten Mikrogramme. Das Manuskript zum Text *Freundschaftsbrief*, das sich auf September 1918 datieren lässt, enthält am rechten Rand ein Anschreiben in ebenfalls sehr kleiner Schrift.³² Offenbar ging Walser beim Formulieren der Anschrift nicht davon aus, dass die geringe Größe Leseschwierigkeiten verursachen könnte. Auch Reinschriftmanuskripte, die als Druckvorlage dienten, sind zuweilen sehr klein geschrieben.³³

Bedenkt man zudem, dass Walser seine Kleinstschrift während seiner ganzen letzten Schaffensphase, d. h. über ungefähr 1300 Texte und mindestens neun Jahre beibehielt, kann man sie sehr wohl als Teil einer sich selbst anscheinend nicht problematisch werdenden, hochgradig professionalisierten Schreibszene verstehen.

Zweistufiges Schreibverfahren

Die wichtigste Information des Briefs an Max Rychner stellt jedoch unzweifelhaft Walsers Erklärung dar, dass er ab einem gewissen Zeitpunkt seine Texte nicht mehr wie bis dahin in einem Zug niedergeschrieben hat, sondern den Schreibprozess in zwei Arbeitsschritte aufteilte. Man kann es zwar, wie Werner Morlang formuliert, als „banale Unumgänglichkeit des Metiers“ ansehen, dass „ein Autor seine Texte erst entwirft, bevor er sie endgültig formuliert und an die Öffentlichkeit entlässt“,³⁴ doch in Walsers ursprünglicher Schreibszene gibt es keine Entwürfe. Er hat seine frühen Texte und sogar seine Romane wohl tatsächlich, wie es

30 Vgl. Stingelin, ‚*Schreiben*‘, 11f.

31 Ms. RWZ, Slg. Robert Walser, MSBr-FAWA-6; Abb. in Echte, *Robert Walser*, 85.

32 Ms. Privatbesitz Bernhard Echte, Abb. in Echte, *Robert Walser*, 92. Der Eingang des Manuskripts wurde mit dem Eingangsstempel „16. 9. 18“ versehen; vgl. auch SW 16, 436. Der Text erschien am 22. 2. 1919 in der Wiener Zeitschrift *Die Republik*; vgl. auch AdB 2, 507. Die sehr klein geschriebene Anschrift lautet: „Werter Herr, ich sandte Ihnen ‚Rückblick‘

und gebe Ihnen hier noch einen Brief, den Sie vielleicht auch bringen können. Bestens grüßt Robert Walser. Biel Schweiz Hotel Blaues Kreuz“.

33 Vgl. beispielsweise das elfseitige Manuskript zum Text *Hans*, der im August 1916 in der Zeitschrift *Die Schweiz* erschien; Studienbibliothek Winterthur Ms. BRH 449/53.

34 Morlang, *Melusines Hinterlassenschaft*, 89.

in Selbstaussagen überliefert ist, immer „gleich ins Reine“ geschrieben.³⁵ Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass Walser gegenüber Rychner die Zweiteilung in eine Erstniederschrift mit Bleistift und eine Reinschrift mit Tinte als Bestandteil *einer* Schreibszene gewertet hat. Das „Bleistiftsystem“ ist mit dem „folgerichtigen, büreauhaften Abschreibesystem *verquickt*“ [Hervorhebung C. W.]. Das eine ist nicht ohne das andere zu haben. Die auch aus der Existenz zweier getrennter Walser-Ausgaben herrührende Unterscheidung in Mikrogramme und ‚richtige Texte‘ entspricht weder Walsers Selbsteinschätzung noch der Überlieferung.³⁶ Es ist auch diese Doppelung der Schreibszene, „wodurch der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß eine beinahe in’s Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit erfuhr.“³⁷ Der gesamte „Prozess der Schriftstellerei“, also die Verquickung von „Bleistiftsystem“ und „Abschreibesystem“, wie Walser direkt im Anschluss darauf anführt, ist dafür verantwortlich, dass die Texte nicht mehr so schnell entstehen wie früher. Nicht die Winzigkeit der Schrift, sondern die Doppelung des Schreibprozesses führt zur beklagten Langsamkeit. Die „Qual“, dass ein Text nicht schon in der initialen Niederschrift fertiggestellt ist, dass er vielmehr auf die ‚Bestätigung‘ des zweiten Arbeitsschritts angewiesen ist, stellt den eigentlichen ‚Skandal‘ in Walsers Selbstdarstellung der Schreibszene dar, nicht die Größe der Handschrift. In der doppeldeutigen Formulierung im Satz „Ich verdanke dem Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibesystem verquickt ist, wahre Qualen, aber diese Qual lehrte mich Geduld, derart, daß ich im Geduldhaben ein Künstler geworden bin“ scheint auch ein artistischer Zugewinn dieser qualvollen Doppelung auf. Im ‚Geduldhaben ein Künstler zu werden‘ bedeutet einerseits, besonders geduldig zu sein. Es heißt aber auch, dass sich erst durch das und während des Geduldhabens, also gewissermaßen ‚zwischen‘ den beiden Schritten der gedoppelten Schreibszene, ein neues artistisches Potential offenbart. Die folgenden Ausführungen beleuchten verschiedene Aspekte dieses zweistufigen Schreibverfahrens.

Der Beginn der Mikrographie

Der genaue Zeitpunkt, an dem Robert Walser begonnen hat, seine Texte zuerst mit Bleistift zu notieren und dann gegebenenfalls mit Tinte ins Reine zu schreiben, lässt sich nicht restlos klären. Auch ob dieses zweistufige Schreibverfahren direkt mit einer Verkleinerung der Bleistifthandschrift einherging, ist weder aus dem Brief an Rychner abzuleiten,

35 Seelig, *Wanderungen*, 99 (Aufz. vom 23. 9. 1945); vgl. beispielsweise zum *Gebülfe*-Manuskript auch KWA IV 2, 405f.

36 Vgl. dazu auch die Abschnitte

Editionssituation, 29–37, und *Auswirkungen der Editionssituation für die Forschung*, 37–51.

37 Briefe, 300 (Nr. 322).

da dort von der Kleinheit, wie bereits erwähnt, überhaupt nicht die Rede ist, noch anhand der Überlieferungslage festzustellen.³⁸ Die frühesten der überlieferten 526 Mikrogrammblätter können auf 1924 datiert werden, die spätesten auf 1933. Nimmt man den Brief an Rychner wörtlich, hätte das zweistufige Schreibverfahren um 1917 – zum Zeitpunkt des Briefes „vor ungefähr zehn Jahren“³⁹ – seinen Anfang. Da jedoch keine Manuskripte erhalten sind, die diese Angabe stützen würden, kann sie nur als Annäherungswert gelten. Auch ob sich die im Brief erwähnte Zweistufigkeit auf die uns bekannte Form mit mikrographischem Bleistiftentwurf und Reinschrift mit Tinte bezieht oder auch andere Formen der Zweistufigkeit meint, ist nicht zu klären.

Vermutlich handelt es sich bei der Umstellung der Schreibgewohnheiten von einer direkten Tintenreinschrift ohne Vorstudien und Notizen, wie sie für die Berliner Romane anzunehmen ist,⁴⁰ zum zweiphasigen Schreiben der Mikrogrammzeit nicht um einen abrupten Wechsel, sondern um eine sich über einen gewissen Zeitraum entwickelnde Bewegung. Im Kontext der ab 1913 erscheinenden von Robert Walser selbst zusammengestellten Textsammlungen lässt sich beobachten, wie sich aus einer anfänglich rein kombinatorischen Neukontextualisierung von im Wortlaut unveränderten Texten eine Überarbeitungspraxis entwickelt, die schon publizierte Texte für die erneute Veröffentlichung umformuliert.⁴¹ Das in Bleistift- und Tinnenniederschrift aufgeteilte Schreibverfahren bezeugt Walser erstmals explizit in einem Brief vom 8. Mai 1919 an den Hermann Meister-Verlag, in dem er schreibt:

Ich freue mich, Ihnen hier *ein Bruchstück aus einem Roman* für „Saturn“ anbieten zu können und hoffe, daß Sie es bringen können. Das Stück ist aus dem Bleistiftentwurf und konnte nicht in die Reinschrift aufgenommen werden [...].⁴²

Auch in dem 1919 im *Alemannenbuch* erschienenen Text *Freiburg* wird das Schreiben mit Bleistift verhandelt. Es heißt dort:

38 Zur Entwicklung von Walsers Schreibgewohnheiten siehe Thut und Walt, „*Das muß besser gesagt sein*“.

39 Briefe, 300 (Nr. 322).

40 Vgl. die *Editorischen Nachworte* zu KWA IV 1 und KWA IV 2.

41 Vgl. Thut und Walt, „*Das muß besser gesagt sein*“, 250f. Jochen Greven vermutet eine kontinuierliche Entwicklung von der Direktniederschrift der Berliner Zeit über die Zusammenstellung von Druckbelegen für Sammelpublikationen und die kopierende Abschrift bis zur überarbeitenden Abschrift; vgl. Greven, *Robert Walsers Schaffen*, 136–138.

42 Briefe, 167 (Nr. 183). Bei dem

anscheinend schon vollständig mit Bleistift vorentworfenen und danach abgeschrieben Roman handelt es sich wahrscheinlich um das verlorene Manuskript *Tobold*, vgl. SW 12, 195. In einem früheren Brief vom 12. 12. 1918 an den Rascher-Verlag ist schon einmal vom Romanentwurf die Rede, allerdings ohne die Erwähnung der Schreibmaterialien: „Ich habe einen Roman entworfen, der, wie ich voraussetze, Ende Januar 1919 niedergeschrieben sein wird und eine starke Arbeit zu sein verspricht. [...] Ich bin von heute ab mit der Reinschrift tätig und grüße Sie freundlich und hochachtungsvoll [...].“ Briefe, 154f. (Nr. 169).

Die Sache ist, daß ich gut aufgelegt bin, erstens, weil ich statt mit scharfer Stahlfeder bloß mit Bleistift schreibe, zweitens, weil ich mich erinnere, daß ich eines Sonntags in Gesellschaft einer jungen Dame von Bern abglitt, um nach Freiburg zu fahren.

Ich spitze hier den Stift neu, da die Spitze im allzu harten Schreib- und Denkeifer brüsk abbrach, wovor ich erschrak. Nebenbemerkungen werden übrigens keine mehr geduldet. Der Fabrikant von Skizzen wird das verstanden haben. Besser wäre, wenn er Nützlicheres wie Würste, Bürsten und dergleichen fabrizierte.“⁴³

Von diesem Text ist nur eine mit Tinte geschriebene Reinschrift überliefert. Ob es eine Bleistiftniederschrift tatsächlich gegeben hat und damit auch, ob an besagter Stelle tatsächlich die Bleistiftspitze abgebrochen ist, ist nicht zu klären. Beachtenswert ist jedenfalls, dass die Reflexion auf das Schreibgerät Bleistift auch in der mit Tinte geschriebenen Version des Texts noch vorkommt und als solche eine gewisse materiale Abgründigkeit produziert. Diese Tatsache signalisiert, um hier schon eine vorgezogene Randbemerkung zu den Begriffen Schrift und Text anzubringen,⁴⁴ dass der „Text“ *Freiburg* schon in seinem Bleistiftstadium, falls er überhaupt zuerst mit Bleistift niedergeschrieben wurde, als solcher funktioniert hat. Die Tintenabschrift konserviert ihn als Bleistifttext, als der er auch mit Tinte geschrieben oder gedruckt immer noch gelesen wird.

Es ist also, auch wenn die zweigeteilte Schreibszene zu diesem frühen Zeitpunkt nicht unbedingt schon durch eine Verkleinerung des Entwurfs charakterisiert gewesen sein muss, durchaus denkbar, dass Walser ab ca. 1919 oder gar schon früher Erstdrucke mit Bleistift verfasst hat. Es wäre dann aber zu vermuten, dass diese neue Art der Textproduktion gleichsam noch in einem experimentellen Stadium steckte. Walser publizierte nämlich, soweit wir wissen, in den Jahren 1919 bis 1923 deutlich weniger Texte als in der zweiten Hälfte des Jahres 1924 und den folgenden Jahren bis 1929.⁴⁵ Bernhard Echte ist gar der Meinung, Walser habe in den Jahren vor 1924 „mittlerweile für einige Zeit abgesichert – anscheinend fast völlig auf[gehört] zu schreiben. Aus den beiden Jahren 1922 und 1923 stammt wahrscheinlich weniger als ein Dutzend Texte. Aus der Welt des Gedruckten war Walser so gut wie verschwunden.“⁴⁶ Diese Publikationsflaute in den ersten 1920er-Jahren ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen. Zum einen fallen in diese Zeit zwei Versuche, erneut einen Roman zu veröffentlichen. Wie es scheint, hat Walser 1919

43 SW 16, 310f.

44 Vgl. den Abschnitt *Lesbarkeit: Schrift und Text*, 51–61.

45 Im Jahr 1917 gibt es nach aktuellem Kenntnisstand 61 Erstdrucke, 1918: nur 12, 1919: 30 Erstdrucke, 1920: 36 Erstdrucke, 1921: 28 Erstdrucke, 1922 nur 10, 1923: 7 Erstdrucke, 1924: 20 Erstdrucke,

1925 erfolgte ein enormer Anstieg mit 104 Erstdrucke, 1926: 98 Erstdrucke, 1927: 80 Erstdrucke, 1928: 69 Erstdrucke, 1929: 25 Erstdrucke, 1930: 29 Erstdrucke, 1931: 44 Erstdrucke, 1932 und 1933: je 19 Erstdrucke; vgl. das *Findbuch* der KWA.

46 Echte, *Versuch über das Groteske*, 42.

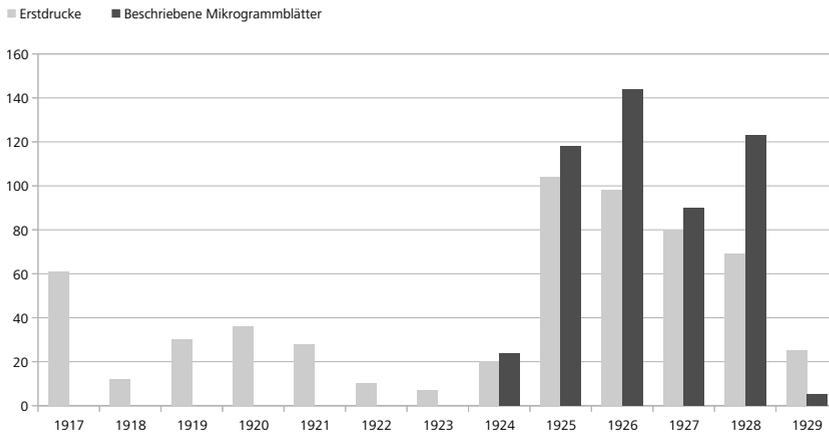


Abb. 1: Statistische Korrelation zwischen der Anzahl der Erstdrucke und der Anzahl überlieferter Mikrogrammblätter

den Roman *Tobold* und 1921 *Theodor* fertiggestellt. Beide Romanmanuskripte wurden nicht gedruckt und gelten heute als verschollen.⁴⁷ Neben dieser auf das Werk bezogenen Erklärung ist auch die Inflation in Deutschland, die erst mit der Währungsreform vom 15. November 1923 beendet war, ein Grund dafür, dass Walser dort zu dieser Zeit nur wenig publizierte, sein Absatzgebiet sich also beträchtlich verkleinert hat.

Als tatsächlich zur Publikation von Texten führende poetische Produktionsanordnung scheint die Mikrographie tatsächlich erst gegen Ende 1924 ‚wirksam‘ geworden zu sein (Abb. 1). Auch wenn es früher schon mikrographisches Schreiben gegeben haben mag, hätte es zu dieser Zeit noch nicht zu einer sichtbaren Textproduktion geführt. Es ist deshalb durchaus naheliegend anzunehmen, dass sich die Mikrographie als Teil einer zweiphasigen Schreibszene in Korrelation zum Anstieg der publizierten Texte ab der zweiten Jahreshälfte des Jahres 1924 als Walsers Arbeitsmethode etabliert hat, die zu einer immensen Produktionssteigerung führte. So berichtet Walser Frieda Mermet jedenfalls am 22. Juli 1924 von einer außerordentlich produktiven Phase, die sich durchaus als Anfangsmoment des mikrographischen Schreibens lesen ließe:

Seit ich Ihnen, Beherrscherin der *Lingerie*, zuletzt Bericht ablegte [d.i. Anfang Mai; C. W.] dichtete und skizzierte ich fleißig, grüne und blaue und rote Sachen, mehr als hundert Stücke, für deren Ausfertigung und Insreineschreiben ich eines lieben achtsamen Mädchens bedürfte, sie brauchte dabei gar nicht viel anzuhaben.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. dazu Briefe, 196 (Nr. 216), 201 f. (Nr. 224), 204 f. (Nr. 228), 205 (Nr. 229), 323 (Nr. 342) und Echte, *Robert Walser*, 325 und 352 f. Zum *Theodor*-Roman vgl. auch unten 204–208.

⁴⁸ Briefe, 216 (Nr. 241).

Walser selbst spricht im oben zitierten Brief an Max Rychner von den Mikrogrammen als „Brouillon[s]“, aus denen durch „Abschreiben“ publizierbare Texte entstehen. Das Bild des Arbeitsprozesses von Entwurf und Abschrift, das dabei entsteht, bedarf jedoch der Erläuterung. Unter einem Brouillon oder Entwurf versteht man landläufig ein „mit Streichungen, Zusätzen, und Um-Schreibungen übersätes Blatt“, wie beispielsweise auch Almuth Grésillon den Begriff umschreibt.⁴⁹ Walsers Bleistiftniederschriften weisen jedoch fast keine Überarbeitungsspuren auf. Vor allem in der Prosa und in den szenischen Texten gibt es nur gelegentliche Sofortkorrekturen.⁵⁰ Flächenstreichungen, nachträgliche Überarbeitungen und Kommentare kommen praktisch nie vor. Nur bei den lyrischen Texten – vor allem bei standardisierten Formen wie dem Sonett – treten öfter Überarbeitungen, verworfene Verse und ganze gestrichene Strophen auf.

Für die allermeisten Bleistiftnotate gilt daher, dass sie, abgesehen von der nachlässig gehandhabten Interpunktion und einer fehlenden Einteilung in Abschnitte, quasi als fertige Texte angesehen und gelesen werden können.⁵¹ Sie sind „in einem erstaunlich weitreichenden Maß ausgefeilt und durchformuliert“ und können „von ihrer syntaktischen Konsistenz her [...] ohne weiteres als in sich abgeschlossene literarische Gebilde angesehen werden.“⁵²

49 Grésillon, *Literarische Handschriften*, 293.

50 Bernhard Echtes Argument, die Mikrographie sei auch ein Mittel für den auf säuberliches Schreiben bedachten Walser gewesen, Streichungen im graufächigen Gesamteindruck des Schriftbilds verschwinden zu lassen und so die ‚Makellosigkeit‘ der früheren Manuskripte zu simulieren, lässt sich jedoch in zweifacher Hinsicht nicht halten. Zum einen erkennt ein einigermaßen geübter Mikrogrammbetrachter oder -leser Streichungen und Überarbeitungen relativ rasch (vgl. dazu auch Kammer, *Figurationen und Gesten*, 121 f.), zum anderen waren – wie beispielsweise die Manuskriptedition von *Geschwister Tanner* in der KWA zeigt – auch die frühen Romanmanuskripte nicht so makellos wie es der Mythos will. Vgl. Echtes, *Nie eine Zeile verbessert?*, 64; ders., *Ein möblierter Zimmerherr*, 12 und KWA IV 1.

51 Zur Problematisierung des Textbegriffs siehe den Abschnitt *Lesbarkeit: Schrift und Text*, 51–61.

52 Echtes, „*Ich verdanke dem Bleistiftsystem*

wahre Qualen“, 8. Auch Greven, *Die Geburt des Prosastücks*, 91 schreibt zur mikrographischen Arbeitsweise: „Aber wenn er an den Schreibtisch und an das noch unbeschriebene Papier zurückkehrte, dann war das Ergebnis nach soundsovielen Stunden jeweils ein im Grunde fertiger Text – und niemals ein bloßer Plan, ein Aufriß, eine Stichwortsammlung oder Vorstudie zu einem solchen.“ Kerstin Gräfin von Schwerin dagegen attestiert den mikrographischen Notaten aufgrund der Brouillon-Bemerkung im Rychner-Brief und unter Rückgriff auf Almuth Grésillons Verwendung des Begriffs Brouillon, der „eine Konnotation [besitze], die dem Wort ‚Handschrift‘ fehlt und den unfertigen, unsauberen Kladdencharakter eines oftmals überarbeiteten Blattes unterstreicht“ (Grésillon, *Literarische Handschriften*, 97) generellen Fragmentcharakter, obwohl das überlieferte Korpus dieser Charakterisierung in auffälliger Weise nicht entspricht; vgl. Schwerin, „*Vollendetheiten sind eine Fäulnis*“.

Den Mikrogrammen kommt also ein doppelter Status zu: innerhalb der zweistufigen Schreibszenen sind sie ‚Entwürfe‘ in dem Sinn, dass sie aufgrund ihrer Notationsform so oder so noch einmal abgeschrieben werden müssen.⁵³ Ihre schriftliche Verfassung bedarf eines zweiten Arbeitsschrittes, auch wenn dieser nur in der wortwörtlichen Übertragung in leicht lesbare Tintenschrift bestehen sollte. Auf der anderen Seite sind die Mikrogrammnotate in der Regel ausformuliert und weisen zuweilen einen erstaunlichen Grad an Komponiertheit auf, so dass man – einige Gedichte ausgenommen – bei einem Großteil der Mikrogramme erfüllt sehen kann, was Roland Reuß als Kriterien für Texthaftigkeit aufzählt:

Wenn man die Minimalbedingungen auflistet, die erfüllt sein müssen, um ein literarisches Gebilde als einen poetischen Text anzusprechen, so gehört dazu vor allem die strikte Linearität der zugrundeliegenden Zeichen- und Buchstabenfolgen, die Existenz eines bestimmten Anfangs, einer bestimmten Mitte und eines bestimmten Endes, und, damit zusammenhängend, daß alles, was in einem poetischen Text gesetzt ist, *an seiner Stelle* steht und nicht ersetzt werden kann (Ausschluß der paradigmatischen Kombinatorik).⁵⁴

Man kann aufgrund dieser Materiallage davon ausgehen, dass Walser seine schon in seinen frühesten schriftstellerischen Jahren praktizierte poetische Vorgehensweise quasi unter neuen medialen Rahmenbedingungen reproduziert, nämlich einen Text direkt in seiner endgültigen Form niederzuschreiben. Die Mikrogrammtexte simulieren eine Direktreinschrift, nur dass ihre mediale Verfassung sie vom Druck der Endgültigkeit entlastet.⁵⁵ Auf die Reduzierung des Drucks, auf Anheben etwas Endgültiges zu produzieren, weisen auch die Formulierungen, die Walser im Rychner-Brief zur Charakterisierung des „Bleistiftsystems“ verwendet: „bleistifteln“, „zeichnen“, „gfätterlen“. Walser codierte den Bleistift als Mittel, das Dichten wieder zu einem spielerischen und lustvollen Vorgang zu machen: „Für mich ließ es sich mit dem Bleistift wieder besser spielen, dichten; es schien mir, die Schriftstellerlust lebe dadurch von neuem auf.“⁵⁶ In Anbetracht der Tatsache, dass Walser auch mit Bleistift sozusagen ‚fertige‘ Texte produzierte, kann man schlussfolgern, dass er mit der Zweistufigkeit vor allem sein ursprüngliches Schreiben so neu organisiert hat, dass eine lustvolle, spontane und performative Kreativität

53 Auf die Diskussion über die metaphorischen Implikationen textkritischen Vokabulars wie ‚Entwurf‘ wird hier verzichtet; siehe dazu Kammer, *Textur*, der die einschlägige Literatur zu diesem Thema verzeichnet. In Walsers Fall ist die zeitliche Abfolge der verschiedenen ‚Textstufen‘ durch ihre Notationsform gegeben. Ob es sich dabei um einen ‚Text‘ oder mehrere ‚Texte‘ handelt, kann nur in der jeweiligen Analyse der konkreten Texte problematisiert werden.

54 Reuß, *Schicksal der Handschrift*, 14f. (Hervorhebung im Original).

55 Vgl. Kammer, *Figurationen*, 115: „Es spricht einiges dafür, daß Walser seine Strategie der Textualisierung, die weitgehende Verbindlichkeit der ersten Niederschrift, gewissermaßen ins Bleistiftgebiet hinübergerettet hat.“

56 Briefe, 301 (Nr. 322) und oben 13.

tät wieder möglich wurde. Walser konservierte mit der Zweiteilung der Schreibszenen die improvisatorische Geste, die seine Texte schon von Beginn an charakterisiert.

Zum Verhältnis von Mikrogramm und Abschrift

Betrachtet man das Verhältnis von mikrographischen Erstniederschriften und Reinschriften, kann man grob drei verschiedene Tendenzen in der ‚Überarbeitung‘ feststellen. Viele Abschriften unterscheiden sich nur geringfügig von ihrer mikrographischen Ausgestaltung. Der Unterschied zwischen den beiden Notationsformen bezieht sich hier vor allem auf die Interpunktion und das Setzen von Absätzen. Nur gelegentlich wird auf der syntagmatischen oder paradigmatischen Ebene in den Text eingegriffen. Dieser Typ der Überarbeitung kommt der Bezeichnung als „bürohaftes Abschreibesystem“ sicherlich am nächsten. Bereits edierte Beispiele dafür liegen noch keine vor. Man könnte die Prosastücke *Aquarelle*⁵⁷ oder *Der Eingeschüchtern*⁵⁸ nennen, deren Reinschrift sich vom Mikrogrammnotat nur durch das Einfügen von Absätzen und wenigen punktuellen Wortänderungen unterscheidet.⁵⁹ Im weiteren Sinn zu diesem Typ der Überarbeitung kann auch der *Tagebuch*-Text gezählt werden, der als Mikrogramm auf neun Blättern und als 53-seitige Reinschrift erhalten ist. Die Abschrift folgt dem Mikrogrammnotat recht eng, auch wenn sie in Details immer wieder kleine Änderungen vornimmt.⁶⁰ Auch die Reinschrift des am 30. November 1924 im *Basilisk* erschienenen Texts *Der Schurke Robert*⁶¹ unterscheidet sich nur geringfügig vom Mikrogrammnotat.⁶² Neben einigen Weglassungen und paradigmatischen Ersetzungen fällt vor allem die Änderung des Schlusses ins Auge. Im Mikrogramm lautet der zweitletzte Satz: „Uns scheint, er ko~~m~~e als str~~a~~m~~e~~r Würdiger von Bernerplatten in fortwährende Frage, die ~~einer~~ von dieser lebensbejahenden Natur ist.“ In der Reinschrift wird der Satz zum reflexiven umgestaltet: „Uns scheint, er komme als strammer

57 *Das Tage-Buch*, Jg. VI, H. 1, 3. 1. 1925, Obertitel „Kleine Dichtungen“, vgl. SW 17, 189–191; Mkg. 266r/IV.

58 *Der Neue Merkur*, Jg. VIII, H. 6, März 1925, 475–476, Obertitel „Prosastücke“, vgl. SW 17, 275–276; Mkg. 255r/II.

59 Dass auch die kleinste Änderung dem Text eine neue Perspektive geben kann, sei damit nicht in Abrede gestellt. In der publizierten Fassung von *Aquarelle* heißt es beispielsweise: „Aquarelle sind etwas wie kleine Stücke fürs Klavier, z. B. Sonette.“ Im Mikrogrammnotat steht: „[ē]Aquarelle sind etwas wie kleine Stücke fürs Klavier, z. B. Sonaten.“ Es ist jedoch nicht klar, ob

es sich dabei um eine Autoränderung oder eine Verlesung des Setzers handelt.

60 Vgl. SW 18, 59–110 und die Transkription des Mikrogramms durch Bernhard Echte: TB. Nur zum Schluss überträgt Walser einige Zeilen des Mikrogramms nicht in die Reinschrift. Vgl. zum *Tagebuch*-Text ausführlich auch unten 181–223.

61 Ms. UB Basel, NL Kleiber, Sig. B 181,9; *Der Schurke Robert. Eine Ballade von Robert Walser*, in: *Der Basilisk. Sonntagsbeilage der National-Zeitung Basel*, 5. Jg, Nr. 48, 30. 11. 1924, 1; vgl. SW 17, 208–210.

62 Mkg. 263r/VIII.

Würdiger seiner selber |in fortwährende Frage.“ Dieses Beispiel ist hier auch angeführt, um zu illustrieren, dass mit der Unterscheidung dreier Überarbeitungstendenzen nicht der Grad der ‚Bedeutungsunterschiede‘ zwischen Mikrogramm und Reinschrift bezeichnet werden kann. Es veranschaulicht auch, dass sich in Walsers Überarbeitungspraxis nicht die teleologische ‚Vollendung‘ einer im Entwurf angelegten ‚Idee‘ realisiert.

In anderen Fällen greift die überarbeitende Abschrift so stark in den mikrographisch notierten Text ein, dass in Frage steht, ob das Mikrogrammnotat und die Reinschrift noch als gleicher Text bezeichnet werden können.⁶³ Dabei ist es jedoch in der Regel so, dass Walser von den vier Änderungskategorien der Rhetorik die Hinzufügung weniger oft nutzt als die Umstellung, die Ersetzung und die Weglassung. Das bedeutet, dass er recht selten im zweiten Arbeitsschritt Motive einführt oder längere Stellen hinzufügt, die nicht schon in Bleistiftform vorliegen. Die wohl auch deshalb im Brief an Max Rychner erwähnte Hinzufügung eines Schlussmotives für den *Brief an ein Mitglied der Gesellschaft* ist einer dieser eher seltenen Fälle.⁶⁴ Es kommt allerdings durchaus vor, dass Walser im „Abschreibesystem“ Teile aus Mikrogrammnotaten oder ganze Mikrogrammeinträge mit anderen zu neuen Texten kompilierte. Beispiele dafür sind die Texte *Ich soll arbeiten*,⁶⁵ *Olympia*,⁶⁶ *Potpourri*⁶⁷ oder *Elmenreich*.⁶⁸ Der Text *Die Ruine*,⁶⁹ den Walser im Begleitbrief – wieder an Max Rychner – als „so etwas wie eine Kombination“⁷⁰ bezeichnet, zeigt dabei, dass dieses Verfahren nicht nur im Arbeitsschritt der Abschrift Anwendung findet, sondern mit den poetischen Techniken der initialen mikrographischen Niederschrift strukturverwandt ist. Der Text selber bezeichnet sich als „Komposition“.⁷¹ Jochen Greven beschreibt in seiner ausführlichen Lektüre des Prosastücks die Überarbeitungsschritte der zweiten Arbeitsphase, deren Effekte sich jedoch nicht von der ursprünglichen Anlage des Textes als Mikrogramm unterscheiden:

63 Beispiele für solche sich stark von ihren Reinschriften unterscheidenden Mikrogrammtexte finden sich in AdB 2, 475–505, AdB 4, 373–411 und AdB 6, 539–567. Eine exemplarische Interpretation eines überarbeiteten Textes liefert Kammer, *(Ab-)Schreiben*.

64 Vgl. dazu auch Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 90–98.

65 *Prager Presse*, Jg. 6, Nr. 178, Morgenausgabe, 30. 6. 1926, 3–4; vgl. SW 17, 75–80; kompiliert aus Mkg. 487r/III, 488r/I, 183r/I und 332r/I, vgl. AdB 2, 475–487.

66 *Prager Presse*, Jg. 5, Nr. 299, Morgenausgabe, 1. 11. 1925, Dichtung und Welt, Nr. 44, II–III, vgl. SW 17, 120–126; kompiliert aus Mkg. 510r/I und 512r/I, vgl. AdB 2, 488–494.

67 Dieser Text ist als Reinschrift erhal-

ten: RWZ, Slg. Robert Walser, MS 182, vgl. SW 18, 214–220; kompiliert aus Mkg. 401r/I, 402r/IV, 402v/I und 400r/I, vgl. AdB 4, 373–380.

68 *Sport im Bild*, Jg. 34, Nr. 22, 26. 10. 1928, 1634; vgl. SW 18, 47–49; kompiliert aus Mkg. 422r/I und 423r/I, vgl. AdB 6, 539–547.

69 *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. XIX, Bd. 30, H. 3, März 1926, 252–259; vgl. SW 17, 126–142; Mkg. 508r/II und 509r/I, der Mikrogrammeintrag 508r/I wurde bei der Abschrift in den Text einmontiert, vgl. AdB 2, 495–499.

70 Briefe, 233 (Nr. 263).

71 SW 17, 135. Zum kompositorischen Umgang mit Materialien bei der Erstniederschrift vgl. ausführlicher unten 81–86.

Zwar hat Walser bei der abschreibenden Bearbeitung eine der erzählerischen Einlagen durch eine andere ersetzt, die ursprünglich wohl ein selbständiges Prosastück darstellen sollte, eine andere Passage des Entwurfs fortgelassen und schließlich die mittleren drei der neun größeren Abschnitte in der Reihenfolge vertauscht. Alles Übrige jedoch – auch die diversen Einschübe mit ihren scheinbar beziehungslosen Themen oder die gelegentlichen Apropos-Bemerkungen – war von Anfang an so konzipiert, wie wir es im Druck vor uns sehen.⁷²

Die am häufigsten angewandte Technik dieser starken Überarbeitungen von Mikrogrammtexten ist jedoch die Kürzung. „Die meisten [der] Reinfassungen sind knapper, als es die Bleistiftentwürfe zunächst waren.“⁷³ Häufig ließ Walser dabei den Schluss des mikrographischen Notats weg. Die Abschrift des in dieser Arbeit eingehend besprochenen Textes *Ottolie Wildermuth* ist dafür ein Beispiel.⁷⁴ Im Fall des Textes *Eine Gottfried Keller-Gestalt*⁷⁵ hat sich Walser, wie das erhaltene Reinschriftmanuskript zeigt, erst nachdem er von dem im Mikrogramm zwar als zweiten Textblock abgesetzten aber durch eine einleitende Bemerkung als Bestandteil des Textes ausgewiesenen zweiten Monolog der Gottfried Keller-Gestalt Züs Bünzlin schon die ersten Zeilen ins Reine geschrieben hatte, dazu entschieden, diese Passage zu streichen, bzw. wegzulassen (Abb. 2). An diesem Beispiel kann man auch Walsers Praxis erkennen, den Titel seiner Texte oft erst *nach* dem Fertigstellen der Reinschrift zu setzen. Der Text wäre wohl anders betitelt worden, wären darin *zwei* und nicht *eine* Gottfried Keller-Gestalt zu Wort gekommen. Am Text *Bühnenbesprechung*⁷⁶ lässt sich beobachten, wie Walser aus der sich über drei Mikrogrammnotate erstreckenden ersten Niederschrift des Textes den Schluss (123r/IV) fast wortwörtlich abschreibt⁷⁷ und aus den ersten beiden Einträgen nur wenige Sätze übernimmt – vom Mikrogrammeintrag 367r/II gar nur zwei Sätze: „Punkt acht Uhr saß ich im Theater“ und den sechs Zeilen später notierten letzten Satz des Eintrags: „Im Theater saß ich neben zwei Frauen“.⁷⁸

Als dritte Überarbeitungstendenz lässt sich festhalten, dass Walser zuweilen die mikrographischen Texte nicht durch Hinzufügung oder -kompilierung und durch Weglassung verändert, sondern bestehendes Textmaterial vom ‚Inhalt‘ her mehr oder weniger unverändert übernom-

72 Greven, *Poetik der Abschweifung*, 178.

73 AdB 6, 550.

74 Vom Text ist keine Publikation bekannt, Ms. RWZ, Slg. Robert Walser, MS 181, vgl. SW 19, 36–37; Mkg. 229r/I, vgl. AdB 4, 397–401 und unten 101–139.

75 *Prager Presse*, Jg. 13, Nr. 107, 18. 4. 1933, 2, vgl. SW 17, 408–410; Ms. PNP, Prag; Mkg. 381r/I, vgl. AdB 6, 565–567.

76 *Prager Presse*, Jg. 16, Nr. 227, 20. 8. 1936, vgl. SW 18, 21–24; Mkg. 368r/II, 367r/II und 123r/IV.

77 Da der dritte Teil der mikro-

graphischen Niederschrift nicht wie die beiden ersten auf einem Blatt des Tusculum-Kalenders von 1926 notiert ist, kommentiert AdB 4, 386 fälschlicherweise, Walser habe, nachdem er aus den Einträgen 368r/II und 367r/II „bloß einige wenige Sätze“ entnommen habe, einen „gänzlich neuen Text“ angefügt. Erst in AdB 6, 767 ist der Eintrag 123r/IV als Fortsetzung der früheren Einträge ausgewiesen.

78 Vgl. AdB 4, 390–393.

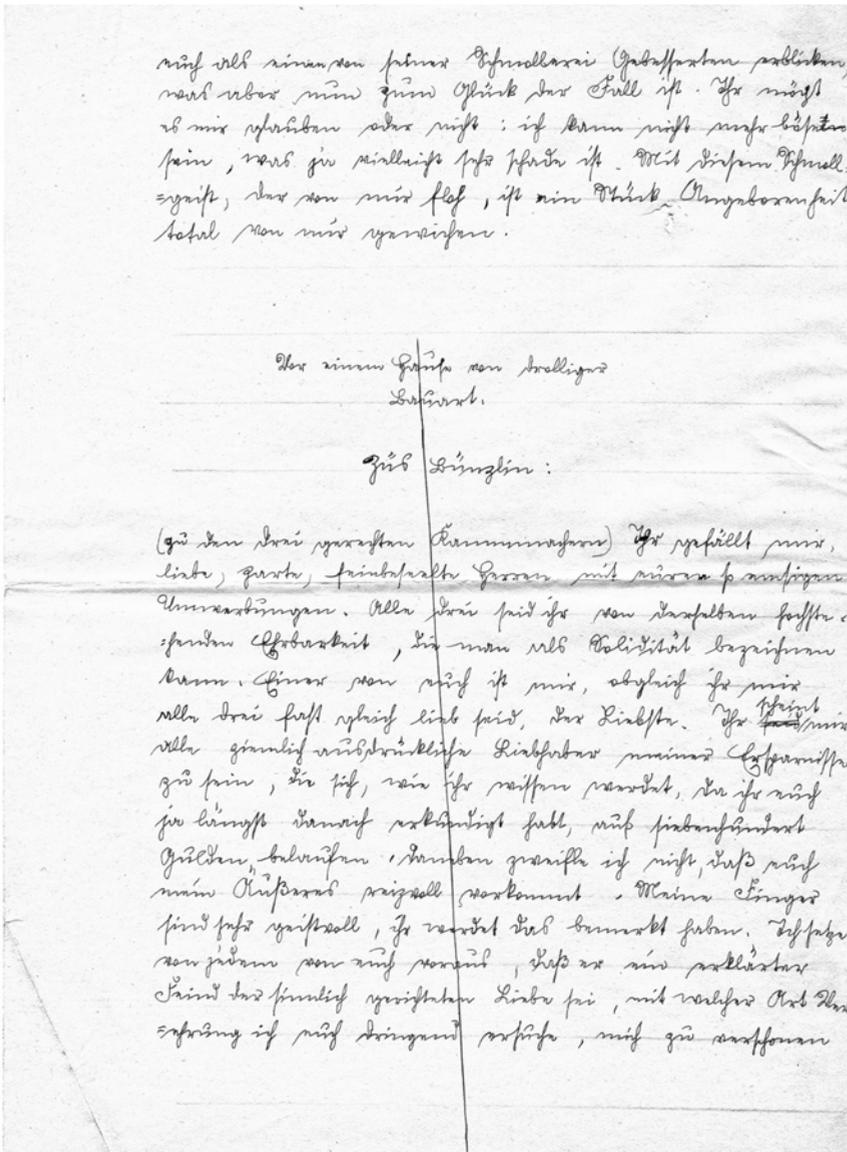


Abb. 2: Ms. PNP, Prag: Eine Gottfried Keller-Gestalt, p. 3 (verkleinert)

men, aber trotzdem im Ausdruck eingehend umgearbeitet hat. Am Beginn des Prosastücks *Kasimir's Lebenslauf*, das am 6. Dezember 1931 in der *Prager Presse* publiziert wurde, lässt sich dies exemplarisch beobachten.⁷⁹ Von diesem Text sind sowohl die Bleistiftniederschrift auf dem Mikrogrammblatt (268r/III) als auch das Druckmanuskript erhalten. Eine synoptische Darstellung der Anfangspassage – links die Mikrogrammversion,⁸⁰ und rechts die Abschrift⁸¹ – gibt einen Einblick in diese Überarbeitungspraxis:

79 Der Schluss des Mikrogramms, das mit einem Gedicht endet, ist allerdings in der Abschrift stark umgearbeitet worden.

80 Mkg. 268r/III; vgl. AdB 2, 500–503.

81 Ms. PNP, Prag; vgl. SW 17, 216–218.

Ignaz war redlicher ärmlicher Leutchen Sohn. So weit wären wir schon. Wie er aufwuchs, was für Noten er in sein Schulzeugnis bekam, liegt uns gänzlich fern zu wissen. Wir vermögen nur zu sagen, daß er Lakai wurde. [A]Gardinen prägten sich ihm in diesem Zustand ein, aus welchem ihn eine Revolution riß. Er scheint sich von da an Handelsleuten angeschlossen zu haben. Ich hoffe, diese Geschichte werde interessant, weil sie sich keine Mühe gibt, es zu sein. Wie sehr Überwand in einem Kabarett eine derbe Serbin einen impertinenten weil zaghaften Berliner. Unsere Manieren gegenüber Frauen müssen dezidiert sein. Die Serbin war übrigens wütend auf mich und aus Unlust über mich, dem sie nicht bekommen konnte, versuchte sie sich an einem halbpatzigen Galanten. Schwer strafte sich manchmal reine Zufälle. Der Berliner bekam für weiter nichts als für seine Artigkeit, die nicht in einem glücklichen Moment kam, eine runtergehauen.

Kasimir war redlicher, ärmlicher, arbeitsamer Leute Sohn. So weit wären wir schon.

Wie er aufwuchs, was für Noten er in's Schulzeugnis bekam, liegt mir total fern zu wissen. Ich vermag bloß so viel zu sagen: er wurde Lakai. Köchinnen u. s. w. prägten sich ihm in diesem Zustand ein, aus dem ihn der wie aus dem blauen Himmel auf seine Achseln niederfliegende Auftrag riß, mit tunlichster Geschwindigkeit einen Roman zu schreiben.

Er scheint sich von dann an teils Händlern, andernteils Literaturtreibenden angeschlossen zu haben. Darf ich glauben, diese Erzählung werde interessant, weil sie sich ganz und gar nicht bemüht, es zu sein? Wie imponierte einmal in einem Kabarett eine Zaghafte einem Impertinenten!

Kasimir huldigte der Meinung, Frauen müßten dezidiert sein. Er erinnerte sich, eines Tages für nichts als eine Artigkeit, die nicht einem glücklichen Moment ankam, eine runtergehauen erhalten bekommen zu haben.

Inhaltlich sind die signifikantesten Änderungen die Ersetzung von „Gardinen“ durch „Köchinnen“, dass die Hauptfigur im Mikrogramm durch „eine Revolution“ und in der Abschrift durch den „Auftrag, mit tunlichster Geschwindigkeit einen Roman zu schreiben“, aus seinem Zustand gerissen wird und die Hinzufügung von „Literaturtreibenden“ zu „Handelsleuten“. Außerdem wird die Kabarettsszene leicht umgestaltet – vor allem dadurch, dass der Ich-Erzähler in der Abschrift nicht mehr Teil des erzählten Geschehens ist. Allerdings gewinnt die Passage dadurch nicht unbedingt an Klarheit. Die Eingriffe der Abschrift sind einerseits mehr oder weniger unspektakulär, es werden keine Namen und Gegebenheiten verschlüsselt, keine Kraftausdrücke eliminiert, es wird nicht sonderlich gestrafft, wie das zuweilen bei anderen Abschriften vorkommt. Andererseits bleibt auch fast kein Satz unangetastet. Unter Zuhilfenahme der vier Änderungskategorien der Rhetorik greift die Abschrift überall in den Bleistifttext ein. Diese Art der Überarbeitung ist vielleicht vergleichbar mit den beiden Veröffentlichungen von *Der Spaziergang*, dessen erste 1917 bei Huber & Co.⁸² und dessen zweite

82 Vgl. SW 5, 7–77.

überarbeitete Version 1919 in der Textsammlung *Seeland* beim Rascher Verlag erschien.⁸³ Auch hier lassen sich die Überarbeitungen leicht nachverfolgen, eine zusammenhängende interpretatorische Einordnung der Änderungen zu finden, gestaltet sich jedoch äußerst schwierig.

Diese drei Grade der Überarbeitung – das annähernd wörtliche Abschreiben, die schon in der Veränderung des Textumfangs erkennbare ‚gröber skalierte‘ Umarbeitung durch Wegkürzen von Motiven oder durch Kompilation und die ‚feiner skalierte‘ Detailarbeit an Formulierungen auf der Wort- und Satzebene – treten dabei selbstverständlich nicht isoliert auf, sondern dienen nur zur Veranschaulichung der verschiedenen Ebenen, auf denen der zweite Teilschritt der späten Walserischen Schreibszenen in das mikrographische Erstnotat eingreift. Äußerlich unterscheidet die verschiedenen Herangehensweisen der Abschrift nichts. Auch im Fall der stark überarbeiteten Reinschriften finden sich in den Bleistiftentwürfen keine materiellen Spuren der Textgenese wie Streichungen, Kommentare oder Überschreibungen. Das weist darauf hin, dass wohl auch der zweite Arbeitsschritt in jeweils einem Zug erfolgte.

Umstempeln (Zusammenfassung)

Der Reinschrift mit Tinte kommt in dieser Arbeitsorganisation eine wichtigere Rolle zu, als nur kopierende Abschrift zu sein. Nicht nur die stark von ihren Mikrogrammversionen abweichenden Tintenreinschriften, die erstellt wurden, ohne Überarbeitungsspuren zu hinterlassen, veranschaulichen, dass diesem Arbeitsschritt strukturell ein ähnlich schöpferischer Aspekt zukommt. In beiden Arbeitsschritten ist Walsers Versuch zu erkennen, die originäre Schaffensweise des Direkt-ins-Reine-Schreibens unter modifizierten Rahmenbedingungen aufrechtzuerhalten. Die Erstniederschriften mit Bleistift sind durchgeformt und ausformuliert und bedürfen oft keiner weiteren Überarbeitung, um Texte im uneingeschränkten Sinn zu sein. Die mehr oder weniger abweichenden Zweitniederschriften haben, wenn der Text schon ‚stimmt‘, die Funktion, ihn in eine skripturale Bestimmtheit zu übertragen, oder aber sie stellen quasi eine Neuschöpfung dieser Texte dar. So erklärt sich das vollständige Fehlen von Überarbeitungsspuren. Der Text wird weniger ‚überarbeitet‘ als vielmehr – wie Walser es in einem Brief an den Rascher Verlag vom 21. Oktober 1921 formuliert – „ganz neu aus dem Kopf frisch abgefasst“.⁸⁴ Das spontane Moment der Direktreinschrift wird in gewisser Weise aufrechterhalten, da die Zweitniederschrift nicht auf eine korrigierte und ausformulierte Entwurfsfassung zurückgreift, sondern sich nur an der

83 Vgl. SW 7, 83–151.

84 Briefe, 97 (Nr. 117).

Erstversion orientiert und diese dann direkt umschreibt. Betrachtet man – um hier etwas vorzugreifen – Walsers Schreiben als Improvisation,⁸⁵ erscheint das Nacheinander von mikrographischem Bleistiftnotat und Tintenreinschrift nicht mehr als teleologische Abfolge von einem ‚noch nicht optimal gefassten Gedanken‘ zu einem ‚vollendeten Ausdruck‘. Man kann sich mit einer Metapher aus der Musikwelt das Verhältnis von Erstniederschrift und Zweitniederschrift vorstellen wie *first takes* und *alternate takes* bei Jazzaufnahmen. Dort werden in der Regel große Teile eines Stücks über eine feste Akkordfolge und in Anlehnung an ein melodisches Thema improvisiert. Wenn von einem Stück eine zweite Version, ein sogenannter *second take*, aufgenommen wird, orientiert sich diese natürlich an Dingen, die bei der ersten Version ‚funktioniert‘ haben, sucht aber an anderen Stellen andere Lösungen. So entstehen manchmal nur minimal abweichende, manchmal stark veränderte Versionen des ‚gleichen‘ Stücks. Mit Stephan Kammer kann man also zusammenfassen:

Das Abschreibverfahren erhält damit weit mehr als nur jene „bürohaftere“ Qualität, die ihm Walser im Brief an Max Rychner attestiert. Seine Funktion im Vorgang der Textentstehung könnte eher als in der Unterscheidung zwischen Entwurf und Reinschrift in einer Transformationsleistung gesehen werden, die letztlich unabhängig vom Grad quantitativer Abweichung stets darin besteht, einen (einen?) Text unter veränderten Bedingungen neu zu schreiben.⁸⁶

Dabei wird die erste Niederschrift jedoch durch die Zweitniederschrift nicht ‚ausgelöscht‘, sondern bleibt als Referenzrahmen für den abgeschriebenen Text bestehen. Das Verhältnis der beiden ‚Texte‘ ist also nicht primär ein genealogisches, sondern vor allem ein intertextuelles. Wer sich mit dem Verhältnis von Erstniederschrift und Reinschrift eines Textes beschäftigt, muss sich *beider* Texte interpretatorisch annehmen.

Dabei wird erkennbar, dass sich in der zweistufigen Schreibszenen auch ganz neue Möglichkeiten im Spiel mit der Semantik ergeben. Um dafür zwei Beispiele zu nennen: Durch die Verkleinerung der Bleistiftschrift werden die Textträger nicht mehr linear fortlaufend mit einem Text beschrieben – obwohl es diesen Fall in den Mikrogrammen natürlich auch gibt: ziemlich genau ein Viertel der Blätter enthält nur einen Texteintrag.⁸⁷ Doch aufgrund der geringen Größe der Schrift können die Texte in einem räumlichen Verhältnis zueinander gedacht werden. An einigen Blättern ist schon eine solche ‚topographische‘ Semantik festgestellt worden.⁸⁸ Auch Blätter mit nur einem Text können aufgrund ihrer geringen Größe zu anderen Texten in ein topographisches Verhältnis gebracht werden, weil sie sich *neben* diese legen lassen. Die späten Texte Walsers stehen also schon materialiter in einer einmaligen kontextuel-

85 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel *Improvisation und Interpretation*, 71–99.

86 Kammer, *(Ab-)Schreiben*, 91.

87 Vgl. die Aufzählung 44, Anm. 145.

88 Vgl. dazu den Abschnitt *Bild und Schrift*, 62–69.

len ‚Echo-Kammer‘. Mit diesem quasi flächensemantischen System spielt Walser sowohl bei der ersten Niederschrift, wenn er die Texte in diese Topographie ‚hineinschreibt‘, als auch bei der Reinschrift, wenn die Texte daraus wieder ‚herausgeschrieben‘ werden.⁸⁹ Im Brief an Rychner bezeichnet er diesen Vorgang der Abschrift mit dem Verb „umstempeln“. Allerdings ist es gerade beim *Brief an ein Mitglied der Gesellschaft*, der den Anlass des Rychner-Briefs darstellt, nicht so, dass der publizierte Text, so wie es Walsers Bemerkung im Brief glauben macht, eine im Mikrogramm noch erkennbare Identität einer Person verschleiern würde.⁹⁰ Die Person ist auch in der mikrographischen Erstniederschrift nicht als „hiesige Dame“ zu erkennen.⁹¹ Der Unterschied zwischen Mikrogrammnotat und publiziertem Text liegt vor allem in einem Wechsel des Geschlechts der adressierten Person. Walser stellt seine Umarbeitung im Brief an Rychner als viel fundamentalere dar, als es der Vergleich der Texte nahelegen würde.

Dies illustriert jedoch wieder eine der zentralen Sinnbewegungen, die sich in Walsers Spätwerk beobachten lässt: Das Spiel mit der An- und Abwesenheit von Informationen, Materialien und Bezügen. Walsers Schreiben bezieht – das soll im Folgenden erläutert werden – einen wichtigen Anteil seiner semantischen Dynamik aus dem Spiel mit Kontexten. Seine zweistufige Schreibszenen ermöglicht ein mehrmaliges Modulieren des Kontexts und damit der Bedingungen des Bedeutens. Genau dieser Umstand hat jedoch bis jetzt aufgrund der Editionsfrage, auf die im Folgenden eingegangen wird, noch gar nicht untersucht werden können.

Editionssituation

Aufgrund der momentanen Editionssituation sind Überlegungen zur mikrographischen Schreibszenen nicht ohne weiteres anzustellen und auch nicht überprüfbar. Im folgenden Überblick über alle Editionen, in denen Texte aus dem Korpus der Mikrogramme ediert sind, wird deshalb mit ausschließlichem Blick auf diesen Teil von Walsers Gesamtwerk erläutert, was die bisherigen Editionen leisten und welche Defizite die Editionssituation für ein angemessenes Verständnis von Walsers mikrographischer Schreibszenen aufweist.

89 Dies geschieht wiederum mit Blick auf eine erneute kontextuelle Rahmung durch das hauptsächlichliche Publikationsmedium Zeitung. Vgl. dazu Reibnitz, *Erstdrucke in Zeitungen*; dies., *Feuilletons für Zürich, Berlin, Frankfurt und Prag* und Stiemer, *Das Feuilleton als Publikations- und Interpretationskontext*.

90 Diesen Vorgang kann man beispielsweise in der Reinschrift des Textes *Der Goldfabrikant und sein Gebilde* beobachten; vgl. Walt, „O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand ...“.

91 Vgl. die provisorische Entzifferung von Bernhard Echte in Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 161–165.

Gesammelte Werke, Kossodo

Jochen Greven hat als erster die Bedeutung der Mikrogramme als Element eines zweistufigen Schreibprozesses für Robert Walsers Schreiben erkannt und beschrieben. Nachdem er das 1957 in der Zeitschrift *Du* abgedruckte Mikrogrammblatt entziffern konnte,⁹² hat er für die *Gesammelten Werke*, die er im Kossodo Verlag herausgab, unter Mitarbeit von Martin Jürgens den von ihm so genannten „Räuber-Roman“ und die „Felix-Szenen“ entziffert und damit zum ersten Mal nur im ‚Bleistiftgebiet‘ existierende Texte einem Publikum zugänglich gemacht.⁹³

Dabei hat sich der Herausgeber nach Ermessen „die Freiheit zu kleineren, aber vor allem bei den im Manuskript nachgelassenen Texten häufigen Korrekturen in der Orthographie und Interpunktion“ genommen, „(ohne indessen v. a. die Zeichensetzung in allen Fällen streng nach den heute gültigen Regeln durchzuführen).“⁹⁴ Dies betrifft vor allem die zahlreichen orthographischen Eigenheiten Walsers, die Greven im Band XII/1 summarisch auflistet. Er schreibt dazu: „Sie [die Eigenheiten, C. W.] in den Texten des literarischen Werks strikt zu konservieren, empfahl sich nicht, da nur in der Minderzahl der Fälle eine Absicht des Autors allenfalls zu unterstellen ist. Auch in diesen bleibt die Einsichtigkeit für den Leser meist sehr fraglich.“⁹⁵

In den Bänden VIII, IX und X der *Gesammelten Werke* sind zudem diejenigen Texte ediert, von deren Mikrogrammversion Walser eine Abschrift hergestellt hatte oder die er publizieren konnte. Ihre Textkonstitution folgt entweder dem Erstdruck oder dem erhaltenen Reinschriftmanuskript. Dazu kommen Texte aus der spätesten Schaffensperiode Walsers, zu denen es wahrscheinlich einmal eine Mikrogrammversion gab, die jedoch nicht überliefert wurde.

Gesammelte Werke, Suhrkamp

Die von Suhrkamp als Taschenbuch-Ausgabe übernommenen *Gesammelten Werke*, wieder herausgegeben von Jochen Greven, stimmen von der Textkonstitution weitestgehend mit der früheren Ausgabe überein. Neu sind darin unter dem Übertitel „Aus den ‚Mikrogrammen‘“ drei Mikrogramm-Gedichte aufgenommen, mit deren Entzifferung Greven sich beschäftigt hatte: *Die nicht wissen, wer ich bin [...]*, *Wenn ich einmal Leute angeschaut habe [...]* und *In dem Reisekorb oder Wäschekorb [...]*.⁹⁶ Die ganze Ausgabe ist neu geordnet und weist gegenüber der Kossodo-Ausgabe andere Seitenzahlen auf. Der *Räuber* findet sich in Band VI⁹⁷ und die *Felix-Szenen* in Band IX der Ausgabe.⁹⁸

92 *Du* (1957), 46; dort ist das später als Mkg. 300 nummerierte Blatt in Originalgröße und mit einem vergrößerten Ausschnitt faksimiliert.

93 GW XII/1: *Entwürfe. Verschiedene Schriften*.

94 Vgl. GW XII/1, 336.

95 Ebd., 339.

96 GWS VII, 412–415. Die leicht abweichenden Textkonstitutionen von Echte und Morlang finden sich in AdB 2, 316, 332f. und 338.

97 GWS VI, 165–300.

98 GWS IX, 395–441.

Aus dem Bleistiftgebiet

Auf der Basis der von Jochen Greven und Martin Jürgens geleisteten Vorarbeiten haben Bernhard Echte und Werner Morlang 1981 mit der Entzifferung derjenigen Mikrogrammtexte begonnen, für die nicht schon eine Abschrift Robert Walsers oder eine Publikation bekannt war. Die ersten beiden Bände der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* wurden 1985 publiziert. Sie enthalten die Entzifferungen der auf 1924–25 datierbaren sogenannten „Kunstdruckblätter“, aufgeteilt in Prosa (Band 1), Gedichte und dramatische Szenen (Band 2). „Die Prosa“ ist „– der Tradition der Gesamtausgabe folgend – in thematische Gruppen unterteilt, während die Gedichte nach ihrer ungefähren Entstehungszeit aufgeführt sind.“⁹⁹ Der dritte Band mit dem *Räuber*-Text und den *Felix*-Szenen erschien 1986. Der 1990 veröffentlichte Band 4 umfasst die von Walser nicht abgeschriebenen und unpublizierten Texte aus den Jahren 1926/27, die auf den meist halbierten Blättern des im Münchner Heimeran-Verlag erschienenen Tusculum-Kalenders von 1926 notiert sind. Auch in diesem Band werden die Texte nach Gattungen getrennt und thematisch (Prosa) beziehungsweise nach hypothetischer Chronologie (Szenen, Lyrik) angeordnet. Abgeschlossen wurde die Ausgabe im Jahr 2000 mit den Bänden 5 und 6. Sie enthalten Texte auf verschiedenen Textträgern, die aus den Jahren 1925–1933 stammen und sich den Papiertypen der vorigen Bände nicht zuordnen ließen. Band 5 versammelt die Prosatexte, Band 6 die Gedichte und dramatischen Szenen.

Die Entzifferungen aller Bände sind weitreichend, aber nicht vollständig normiert worden (Angleichung an die Duden-Norm von 1986, Modernisierung der Schreibweisen, Berichtigung orthographischer Fehler, Ergänzung der Interpunktion).¹⁰⁰ Streichungen und Überschreibungen werden in den Textkonstitutionen nicht dargestellt. Unsichere Entzifferungen werden durch die Verwendung einer anderen Type gekennzeichnet, gegebenenfalls werden alternative Lesarten in Fußnoten vermerkt. Im Anhang der Bände 2, 3, 4 und 6 werden „editorische Eingriffe und gestrichene Textstellen“ vermerkt, allerdings werden nur gestrichene Stellen aufgeführt, die in den Augen der Herausgeber „gegenüber dem endgültigen Wortlaut eine interessante inhaltliche Variation darstellen.“¹⁰¹ Auch editorische Eingriffe werden nur dort ausgewiesen, wo es sich nicht um „Angleichung an die Dudennorm, Modernisierung der Schreibweisen, Berichtigung orthographischer Fehler, usw.“¹⁰² handelt oder wenn sie nicht bereits in der Textkonstitution selbst in eckigen Klammern kenntlich gemacht wurden.

Generell stellt die Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* Lesetexte her. Das bedeutet, dass Einfügungen über der Zeile, Überschreibungen und

99 AdB 1, 6.

100 Vgl. AdB 2, 586–588, AdB 4, 464f. und AdB 6, 706.

101 AdB 2, 589.

102 Ebd.

Streichungen, aber auch ungestrichene alternative Formulierungen nicht aus der Textkonstitution ablesbar sind. Die Ausgabe macht damit den handschriftlichen Charakter der Mikrogramme beinahe unkenntlich. Was den Textstand anbelangt, fällt bei den Prosatexten und dramatischen Szenen die Differenz zwischen den so hergestellten Texten und einer diplomatischen Umschrift weniger ins Gewicht wie bei gewissen Gedichten, da die Mikrogrammnotate hier meist nur Sofortkorrekturen und Einfügungen aufweisen, deren syntagmatischer Ort nur selten in Frage steht. Dass jedoch die Herstellung von *Texten* ohne die Möglichkeit ihrer Überprüfbarkeit anhand von Faksimiles und diplomatischen Umschriften den Aspekt der *Schrift* aus einer Edition ausklammert, wird in der Editionswissenschaft kaum noch bestritten. Eine solche Aufbereitung der Überlieferung ist jedoch in der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* offensichtlich nicht angelegt. Ihr Resultat sind Texte, deren Entzifferung nicht kritisch nachprüfbar ist und die die erschwerte Lesbarkeit der Handschrift nicht repräsentieren. Dies kann als Mitgrund angesehen werden, warum die Mikrographie in der Rezeption Walsers zu einem gleichsam mythischen Faktum geworden ist.¹⁰³

Einen drastischen Fall dieser Diskrepanz in der Lyrik, wo es aufgrund stärkerer formaler Vorgaben erwartbar mehr Korrekturen und Überarbeitungen gibt, stellt das Mikrogrammgedicht 1861/V dar, das in der Ausgabe als makellostes Sonett wiedergegeben ist. Wer im Apparat der editorischen Eingriffe und gestrichenen Stellen nachschlägt, liest dort zwar: „Die Reihenfolge der Zeilen in den letzten zwei Strophen ist nach der Sonettenform (Reimschema) rekonstruiert worden. Auf dem Manuskript stehen die einzelnen Zeilen verstreut zwischen einer großen Anzahl verworfener Anläufe, so daß unsere Anordnung eine hypothetische bleibt. Unklar ist auch, welche unter den Alternativen jeweils als definitive gelten soll.“¹⁰⁴ Die Alternativen werden aber im Apparat nicht wiedergegeben. Die Gattungskonvention des Sonetts jedoch erlaubt verschiedene Reimschemata für die Terzette und auch die Anordnung der ‚Verse‘ auf dem Mikrogrammblatt ließen eine andere Reihenfolge zu. Eine kritische Überprüfung der Textkonstitution am tatsächlichen Erscheinungsbild des Mikrogrammgedichts (Abb. 3) ist anhand der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* nicht möglich.

Auch wenn es Gründe dafür gibt, einen Text, der in diesem Fall starke Spuren des Entwurfs trägt und zu dem bis heute keine Abschrift bekannt ist, als lesbares Sonett zu edieren, so ist doch aus dem Beispiel erkennbar, was die Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* nicht leistet und aufgrund ihrer Anlage auch gar nicht leisten kann: einen Eindruck von der skripturalen Verfasstheit der Mikrogrammtexte zu geben. Dieser wird jedoch nicht nur durch das Fehlen von Faksimiles und das Glätten der

103 Vgl. dazu unten 41–45.

104 AdB 2, 600f.

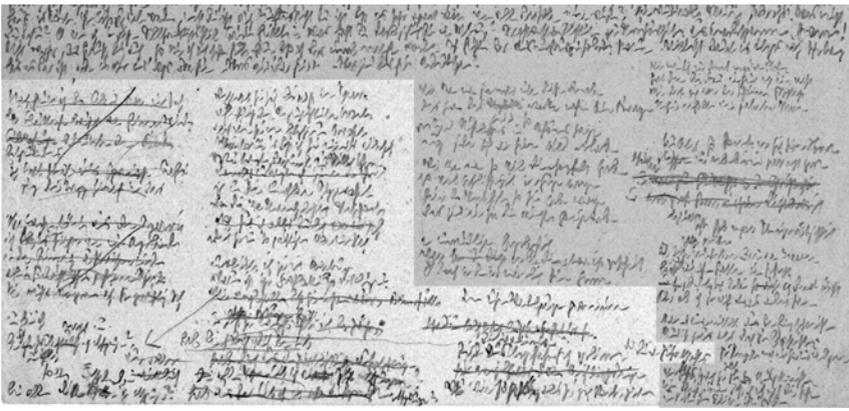


Abb. 3: Mkg. 186r/V (verkleinerter Ausschnitt; hell eingefärbt) mit gestrichenem Entwurf (links) und verschiedenen Ansätzen für das letzte Terzett © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

edierten Texte, sondern auch dadurch erschwert, dass Texte, die auf einem Mikrogrammblatt beieinander stehen, durch die Trennung der Gattungen und die nicht einheitlichen Ordnungskriterien von Prosa (thematisch) und Lyrik (wahrscheinliche Entstehungszeit) in der Ausgabe an verschiedenen Orten erscheinen. Dadurch ist die enge Verschränkung der Gattungen auf den Mikrogrammblättern und die teilweise auch auf thematisch-motivischer Ebene konstatablere Nachbarschaft der Texte zueinander fast nicht mehr wahrzunehmen.¹⁰⁵

Der Kommentar der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet*, aufgeteilt in inhaltliche Anmerkungen und ein Verzeichnis editorischer Eingriffe, ist eher selektiv und bietet, was gestrichene Textstellen angeht, ein sehr unvollständiges Bild. Als Beispiel sei hier eine Kommentarstelle zum Mikrogrammtext *Endlich ließ sie sich herab [...]* (Mkg. 271r/V)¹⁰⁶ angeführt, in dem sich die männliche Hauptfigur im Schrank versteckt, während die andere – seine Geliebte – das Zimmer betritt. Die Stelle sieht im Mikrogramm so aus (Abb. 4):

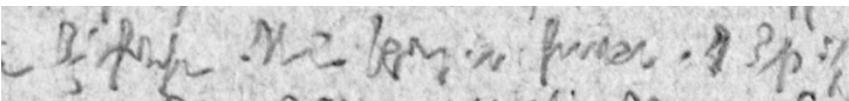


Abb. 4: Mkg. 271r/V, Z 19 (vergrößerter Ausschnitt): „Einfachen. Nun sprang er hervor. [?] O daß ich“ © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Der Commentareintrag dazu lautet „Nun, sprang er hervor?“ *Das Komma von uns gesetzt.*¹⁰⁷ Problematisch ist hier einerseits, dass durch die ‚editorische‘ Mitteilung, das Komma sei von den Herausgebern gesetzt, der Eindruck erweckt wird, jeder Eingriff in den Manuskriptstand werde im Apparat ausgewiesen. Die Herausgeber setzen jedoch in der Ausgabe

105 Vgl. dazu das Kapitel zum Mikrogrammblatt 482, 141–180. und beispielsweise Groddeck, „Weiß das Blatt, wie schön

es ist?“ oder ders., *Gedichte auf der Kippe*.

106 Vgl. AdB I, 173–175.

107 AdB 2, 593.

Hunderte von Kommas, ohne dies zu dokumentieren. Der Eindruck editorischer Transparenz, der durch einen solchen Apparateintrag erzeugt wird, entspricht – zumindest was den Umgang mit Interpunktion betrifft – in keiner Weise den Tatsachen. Das zeigt sich am gleichen Beispiel: Die Herausgeber setzen nämlich stillschweigend hinter den Satz ein Fragezeichen. Auch dies tun sie öfters und in vielen Fällen ist es tatsächlich so, dass eine eindeutige Frage von Walser nur mit einem Punkt abgeschlossen wurde, eine Emendation also zumindest semantisch sinnvoll erscheint. In diesem Fall jedoch verändern die Herausgeber den Textsinn. Sie machen durch das Setzen von Komma und Fragezeichen aus einem Aussagesatz eine rhetorische Frage. Dabei ist der Aussagesatz im Text nicht sinnwidrig, sondern Teil eines für Walser typischen Verfahrens, während der Arbeit des Textes die Genese desselben zu reflektieren und Korrekturen zu vertexten.¹⁰⁸ Im Mikrogrammnotat lautet die Stelle: „Nun sprang er hervor. [¿]O daß ich mir nun den richtigen Gedanken rasch aus der Nase zöge. Nein, er verhielt sich still.“

Zur Datierung der Blätter und der Erläuterung derselben gibt die Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* einige eher pauschale Hinweise¹⁰⁹ und für ausgesuchte Texte auch ausführlichere Anmerkungen. Wie die Datierungen für einzelne Texte jedoch genau zustandekommen, bleibt oft dunkel. Beispielsweise ist die Datierung der Blätter 482–183–184–188–185–177–178–179 nur schwer nachzuvollziehen. Die Blätter bilden eine in der Ausgabe so genannte „Kette“, das bedeutet, dass der letzte Text auf einem Blatt unzweifelhaft, d. h. normalerweise mitten in einem Satz, auf einem neuen Blatt fertiggeschrieben wurde.¹¹⁰ Die ersten beiden Blätter (482, 183) werden auf „Feb.-März 1925“ datiert, der dritte Text auf Blatt 183 sowie die folgenden drei Blätter (184, 188, 185) auf „Mai-Juni 1925“. Die darauf folgenden drei Blätter (177, 178, 179), die gemäss der Textübersprünge eindeutig *danach* beschrieben worden sein müssen, werden allerdings wieder auf „April-Mai 1925“ datiert.¹¹¹ Da für den zweiten Text auf dem Blatt 188 der 22. Mai 1925 als *terminus post quem* wahrscheinlich ist – der Text lässt sich auf den Film *Madame Dubarry* von 1919 beziehen, der ab dem 22. Mai 1925 in Bern gezeigt wurde¹¹² – müssten die Blätter 177–178–179 folgerichtig wohl auch auf Mai-Juni 1925 datiert werden. Diese drei Blätter enthalten aber sechs sogenannte *Felix*-Szenen. Die in der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* vorgenommene pauschale Datierung der *Felix*-Szenen auf „April-Mai 1925“, müsste demnach korrigiert werden.¹¹³

108 Vgl. Thut und Walt, „Das muß besser gesagt sein“. Ein Beispiel aus dem Aufsatz, das zur Veranschaulichung dieses Verfahrens herangezogen wurde, stammt aus demselben Text, vgl. ebd., 257f.

109 Vgl. AdB 2, 578–582; AdB 4, 465–469

und AdB 6, 706–711.

110 Vgl. AdB 2, 580 und 635.

111 Vgl. Ebd., 608–610 und 625f.

112 Vgl. Ebd., 550.

113 Dass bei der Datierung der *Felix*-Szenen noch Ungereimtheiten bestehen,

Sämtliche Werke in Einzelausgaben

In der ab 1986 erscheinenden Ausgabe der *Sämtlichen Werke* des Suhrkamp-Verlags, die wiederum von Jochen Greven herausgegeben wurden, erschienen der *Räuber* und die *Felix*-Szenen als einzige Texte aus den Mikrogrammen. Der Textstand entspricht weitgehend der Entzifferung der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet*. Es wird jedoch darauf verzichtet, alternative Lesarten in den Fußnoten anzubieten, „sondern nur die jeweils plausiblere Lesart gesetzt“. ¹¹⁴ Außerdem ist die Modernisierung und Berichtigung von „eigenwilligen Schreibweisen Walsers [...] noch etwas konsequenter nach Duden durchgeführt, als dies bei Echte und Morlang geschehen ist“. ¹¹⁵

In den Bänden 13 und 17 bis 20 der *Sämtlichen Werke* sind zudem diejenigen Texte ediert, von deren Mikrogrammversion Walser eine Abschrift hergestellt hatte oder die er publizieren konnte. Dazu kommen Texte aus der spätesten Schaffensperiode Walsers, zu denen es wahrscheinlich einmal eine Mikrogrammversion gab, die jedoch nicht überliefert wurde.

Der Räuber, Faksimileausgabe

Im selben Jahr, in dem der entsprechende Band der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* erschien, veröffentlichte der Suhrkamp-Verlag eine Faksimileausgabe des *Räubers*, ebenfalls herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. Sie enthält lose Faksimiles der 24 Mikrogrammblätter in Originalgröße, auf denen Walser die zusammenhängende Geschichte notiert hat, die Jochen Greven als „Räuber-Roman“ betitelt hatte.

Die Lesbarkeit der Faksimiles, die als einfache schwarz-weiße Strichkopie ausgeführt sind, ist für mit Walsers Mikrogrammschrift vertraute Leser erstaunlich gut. Die Transkription unterscheidet sich vom AdB-Band 3 dadurch, dass hier auch gestrichene und überschriebene Passagen umgeschrieben wurden. Allerdings werden die Streichungen nur als solche markiert, wenn die Herausgeber überschriebene Stellen mindestens teilweise entziffern können. Die in allen Manuskripten Walsers relativ häufig auftretenden Überschreibungen von Anfangsbuchstaben, bei denen deutlich zu sehen ist, dass eine Überschreibung stattfand, jedoch nicht sicher zu entscheiden ist, was überschrieben wurde, wird auch in dieser Ausgabe nicht dargestellt. Auch Einfügungen über der Zeile werden nicht gekennzeichnet. In der Editorischen Vorbemerkung zur Ausgabe heißt es zwar, die Transkription strebe „eine möglichst authen-

zeigen auch die folgenden Sätze aus dem Nachwort zu AdB 3, 243: „So enthält etwa das Blatt 246 neben drei ‚Felix‘-Szenen die Gedicht-Entwürfe zu ‚Junger Johannes‘ und ‚Jesus‘, die beide am 31. Mai 1925 im *Prager Tagblatt* erschienen. Auch wenn man annehmen muß, daß Walser nach der Beschriftung dieses Blattes noch weitere Szenen verfaßt hat, darf das angegebene

Datum doch als terminus ante quem für sämtliche ‚Felix‘-Stücke gelten.“ Wie kann ein Datum als *terminus ante quem* für alle Szenen gelten, wenn man „annehmen muß“, dass danach noch weitere geschrieben wurden?

114 SW 12, 197.

115 Ebd.

tische Wiedergabe des Textes an“.¹¹⁶ Dies bezieht sich jedoch vor allem auf orthographische Eigenheiten wie „bischen“ und „deßhalb“, die die Transkription im Unterschied zu AdB nicht normalisiert. Die Interpunktion wird auch hier normiert, indem nach der Dudennorm fehlende Satzzeichen eingesetzt werden. Trotzdem bietet die Faksimileausgabe des *Räuber* den bisher verlässlichsten Textstand und dank der guten Lesbarkeit der Faksimiles auch einen guten Einblick in die Art und Form der Niederschrift.

„Tagebuch“-Fragment, Faksimile und Transkription

1996 erschien in einem auf 500 Exemplare limitierten Privatdruck eine großformatige und standgenaue Transkription des sogenannten „Tagebuch“-Fragments. Die Edition des sich auf neun Mikrogrammblätter erstreckenden Textes ist bislang neben dem 2008 als Jahresgabe der Robert Walser edierten Mikrogrammentwurf zum Text *Bleistiftskizze* die einzige, deren Umschrift die Konstellation des Notierten in der Gegenüberstellung mit einem Faksimile in Originalgröße zugänglich macht. Das Faksimile ist jedoch leider aufgrund sehr grober Rasterung, auch für geübte Leser der Mikrogrammschrift praktisch unlesbar, hat also weniger eine editorische als eher eine illustrative Funktion. Das heißt, die Edition ermöglicht es nicht, oder nur sehr unzureichend, die Umschrift am Faksimile nachzuvollziehen. Bis auf die etwas unglückliche Wahl der textkritischen Zeichen ist Echtes Transkription des „Tagebuch“-Fragments der bis jetzt avancierteste Versuch, den Mikrogrammen editorisch beizukommen.¹¹⁷

Mikrogramme, Auswahlausgabe Bibliothek Subkamp

Die 2011 erschienene Auswahl von 33 Mikrogrammtexten ist textkritisch nicht von Belang. Sie druckt den Textstand der Entzifferungen von *Aus dem Bleistiftgebiet* ab. Allerdings faksimiliert sie 33 Mikrogrammblätter in lesbarer Qualität, auch wenn einige Faksimiles aufgrund des Buchformats beschnitten wurden. Die Auswahlausgabe gibt somit auf illustrativer Ebene Einsicht in die Verfasstheit der Manuskripte, ohne diese allerdings auf der Ebene der Textkonstitution lesbar zu machen. Die Texte erscheinen als Einzeltexte, ihr jeweils unmittelbares textuelles Umfeld wird nicht dokumentiert.

Kritische Robert Walser-Ausgabe

In der bereits im Erscheinen begriffenen *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* ist noch kein Mikrogrammband publiziert. Die Mikrogramme werden in der Abteilung VI der Ausgabe blattweise mit Faksimiles, einer kongruen-

116 DR, 5.

117 Vgl. auch die ausführliche Kritik von Reuß, *Neuerlich im Bleistiftgebiet*.

ten und einer textorientierten Umschrift ediert. Die „kongruente Umschrift“ bildet dabei die Konstellation der Texte auf einem Blatt ab. Die in dieser Darstellung erschwerte Lesbarkeit wird in der textorientierten Darstellung kompensiert. Dort werden die oft überlangen Zeilen der mikrographischen Notate umbrochen und der Zeilenumbruch durch ein diakritisches Zeichen wiedergegeben. Die textorientierte Umschrift wird mit einem philologischen Apparat ergänzt.¹¹⁸ Außerdem wird die elektronische Komponente der Edition skalierbare Digitalisate der Handschriften enthalten, mit welchen die vorgeschlagenen Entzifferungen nachvollziehbar und überprüfbar gemacht werden. Diese Ausgabe wird erstmals alle Mikrogrammtexte edieren, das heißt auch diejenigen, welche Walser abgeschrieben bzw. veröffentlicht hat. Somit werden zum ersten Mal auch systematisch genealogische Prozesse untersuchbar.

Auswirkungen der Editionssituation für die Forschung

Charakteristisch für die Editionssituation von Walsers Werk im Allgemeinen und für die der Mikrogramme im Speziellen ist bis zum aktuellen Zeitpunkt vor allem die Zweiteilung, die sich in den beiden von verschiedenen Herausgebern verantworteten maßgeblichen Ausgaben der *Sämtlichen Werke* und *Aus dem Bleistiftgebiet* manifestiert. Dabei tendiert aus der Wahrnehmung zu verschwinden, dass viele Texte, die in den *Sämtlichen Werken* ediert sind, nur als Handschriften überliefert sind und nie publiziert wurden. Ebenso entsteht der Eindruck, die Mikrogramme seien tatsächlich so etwas wie ein rein privates Experimentierfeld gewesen, aus dem nichts in die Öffentlichkeit der Publikation herausdrang.¹¹⁹

Qualitative Unterscheidung zwischen ‚Entwurf‘ und ‚Abschrift‘

So lässt sich auch die in der Walser-Rezeption recht weit verbreitete Ansicht erklären, bei den Mikrogrammen handle es sich um eine private Skurrilität. Auch noch neuere Forschungsliteratur zieht eine semantische Grenze zwischen „Mikrogrammen“ – gemeint sind damit meist nur die etwa 60% der nicht abgeschriebenen mikrographischen Entwürfe – und den „publizierten Texten“ – dazu werden meist die in einer Reinschrift überlieferten Manuskripte mitgerechnet, die wohl für eine Publikation vorgesehen waren. Valerie Heffernan beispielsweise schreibt, Walsers publizierte Texte könnten ja schon als radikal bezeich-

118 Die Umschriften im editorischen Anhang folgen den Vorgaben der KWA für die textorientierte Darstellung.

119 Dazu kommt noch, dass immer wieder der Eindruck gefestigt wird, in *Aus*

dem Bleistiftgebiet seien alle Mikrogrammtexte vollständig transkribiert; vgl. z. B. Germann, „Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung“, 59.

net werden, aber der Stil der „Mikrogramme“ sei innovativ, provokativ und manchmal äußerst bizarr. Walsers „Bleistiftgebiet“ sei ein von den Zwängen der literarischen Konvention geschütztes Feld, in dem er mit Stil und Form habe experimentieren können. Zu dieser inhaltlichen Abgrenzung kommt noch die Bemerkung, Walser habe wohl selbst einige seiner „Mikrogrammtexte“ nicht für publikationsreif gehalten.¹²⁰ Diese qualitative Abgrenzung der „Mikrogramme“ von den „publizierten Texten“ ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zuerst und vor allem natürlich aus dem Grund, dass zu vielen veröffentlichten Texten ab 1924 mikrographische Entwürfe erhalten sind und anzunehmen ist, dass alle Texte ab spätestens 1924 ihren Ursprung im „Bleistiftgebiet“ haben. Da die erhaltenen mikrographischen Entwürfe zu abgeschriebenen oder gedruckten Texten erst in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* ediert werden, waren systematische Untersuchungen der Unterschiede von Mikrogrammtexten und publizierten Texten bis jetzt jedoch gar nicht möglich.¹²¹ Anhand der bis jetzt im Rahmen der Arbeit an der KWA transkribierten Mikrogrammentwürfe zu weiter bearbeiteten Texten kann man grob schätzen, dass in etwa der Hälfte der Fälle die publizierten oder ins Reine geschriebenen Texte nur geringfügig von den mikrographischen Erstniederschriften abweichen. Diese ohne größere Änderungen aus dem ‚Bleistiftgebiet‘ publizierten Texte lassen eine qualitativ-inhaltliche Abgrenzung der Mikrographie nicht zu. Wahrscheinlich entstammen *alle* Texte Walsers ab 1924 der mikrographischen Schreibszene, sie lässt sich deshalb gar nicht in ein mikrographisches und ein nicht-mikrographisches Korpus einteilen.

Die oft vorgenommene qualitative Unterscheidung von ‚Mikrogrammtexten‘ und ‚publizierten Texten‘ ist außerdem problematisch, weil die Überlieferungslage kontingent ist. Es ist durchaus möglich, dass zu vielen Texten, die in *Aus dem Bleistiftgebiet* ediert sind, Abschriften existieren oder existiert haben¹²² oder dass noch Abdrucke in Zeitungen und Zeitschriften gefunden werden.¹²³ Die schon von Jochen Greven ver-

120 Heffernan, *Provocation from the Periphery*, 17–18: „If Walser’s published texts of this era can be considered radical, then these pieces, some of which Walser himself did not consider fit for publication, range in style from innovative to provocative to utterly bizarre. Within the boundaries of this in-between space of literary production, Walser had a certain amount of freedom, since *this* text, in *this* form, would not normally be accessible to the reader. It is clear that Walser sees this terrain, his ‚Bleistiftgebiet‘, as he named it, as an area where he can try out ideas, experiment with style and form, without at this stage at least, having to submit to the con-

straints of literary convention. At the same time, these texts are not entirely free from outside influence, since every text is potentially publishable. In the *Mikrogramme*, as in no other area of the published work, we have first-hand access to the oscillation between conformity and revolt that underlies all of Walser’s work.“

121 Nur für ausgesuchte Texte sind beide ‚ Fassungen‘ ediert, vgl. AdB 2, 475–505; AdB 4, 373–411; AdB 6, 539–567.

122 Vgl. oben 10.

123 So ist beispielsweise der Abdruck des in AdB 4, 291f. edierten Textes *Er und sie aßen artig Huhn mit Reis [...]* in der schweizer Satirezeitschrift *Nebenspalter*,

treten¹²⁴ und danach oft wiederholte Einschätzung,¹²⁵ Walser habe viele seiner mikrographischen Entwürfe für nicht publikationsfähig gehalten, läßt die Kontingenz der Überlieferung nachträglich mit Intention auf. Walsers beendete seine schriftstellerische Tätigkeit bekanntlich endgültig mit seiner Verlegung in die Heil- und Pflegeanstalt Herisau im Juni 1933.¹²⁶ Auch dies ist eine zufällige Zäsur und es ist durchaus denkbar, dass Walser noch weiter aus dem ‚Bleistiftgebiet‘ abgeschrieben hätte, wenn er nicht verlegt worden wäre und seine Publikationsmöglichkeiten nicht durch die voranschreitende Durchdringung der deutschen Presse-landschaft durch die Nationalsozialisten minimiert worden wären.¹²⁷

Nicht zuletzt ist auch eine systematische inhaltlich-stilistische Abgrenzung der publizierten und abgeschriebenen – also der von Walser eindeutig für publikationsreif gehaltenen – Texte von den nur in Mikro-grammform überlieferten nicht aufrechtzuhalten. Unter den über 500 Texten, die ab 1924 als Publikation oder als Reinschrift überliefert sind, finden sich mehr als nur ein paar hochgradig experimentelle, „provokative“ und „äußerst bizarre“ Texte, wie Heffernan formuliert,¹²⁸ genauso wie es in den mikrographischen Entwürfen, zu denen keine Abschrift überliefert ist, zahlreiche Texte gibt, die man sicherlich problemlos als den „literarischen Konventionen“ entsprechend – was auch immer das im Einzelfall bedeutet – einstufen könnte.

Jg. 54, Nr. 38, 23. 9. 1927, 9 erst kürzlich bekannt geworden. Vgl. Ackermann, *Wiederentdeckte Walser-Drucke IV*.

124 Greven in GW XII/I, 9 oder GWS VI, 169: „Die bisherigen Ergebnisse zeigten auch, daß Walser offenbar eine kritisch begründete Selbstzensur übte, wenn er gewisse Konzepte verwarf, und seine Entscheidung ist in vielen Fällen so einleuchtend, daß man sie respektieren und von einer Veröffentlichung, selbst wenn sie möglich wäre, abschen sollte.“

125 Siehe z. B. Utz, *Zu kurzgekommene Kleinigkeiten*, 148, wo es heißt: „In Walsers Berner Schreibateliers häufen sich avancierte literarische Versuche in der Kurzprosa – wie auch der *Räuber-Roman* –, die Walser selbst nicht für publikationsfähig hält und deshalb auch nicht aus der in winziger Bleistiftschrift gehaltenen Entwurfsfassung ins Reine schreibt.“

126 Die Verlegung wurde veranlasst von Jakob Klaesi, der anscheinend bemüht war, die Überbelegung der psychiatrischen Klinik Waldau bei Bern abzubauen, in die Walser 1929 eingetreten war. Er kam zum Schluss, dass Walser aus der Klinik entlassen werden könnte, dieser machte dahingehend jedoch keine Anstalten und

glaubte, da er seinen Anstaltsaufenthalt selbst bezahlte, in der Waldau bleiben zu können. Klaesi schaltete dann den Heimatkanton der Familie ein, wo für Walser eine Aufnahmepflicht bestand. Vgl. Echte, *Robert Walser*, 425.

127 Vgl. dazu Walsers gegenüber Carl Seelig geäußerte Aussage: „In Herisau [...] habe ich nichts mehr geschrieben. Wozu auch? Meine Welt wurde von den Nazis zertrümmert. Die Zeitungen, für die ich schrieb, sind eingegangen; ihre Redaktoren wurden verjagt oder sind gestorben. Da bin ich ja beinahe zu einem Petrefakt geworden.“ Vgl. Seelig, *Wanderungen*, 78.

128 Vgl. Heffernan, *Provocation from the Periphery*, 18. Um nur zwei willkürlich gewählte Beispiele für solche Texte zu nennen: Die recht eigentümliche Verballhornung von Edouard Korrodi in *Der beleidigte Korridor*, in: *Prager Presse*, Jg. 5, Nr. 196, Morgenausgabe, 4; vgl. SW 13, 184 f., die in Prag wohl niemand verstehen konnte, oder der in dieser Arbeit eingehend besprochene Text *Ottilie Wildermuth*, zu dem ein Reinschriftmanuskript überliefert ist, vgl. das Kapitel *„Mein Gleichgewichtstalent grenzt ans Fabelhafte...“*, 101–139.

Die Tradition der Separierung von Mikrographie und restlichem Werk lässt sich als Reflex auf die Einschätzung zurückführen, die Carl Seelig im *Du*-Heft von Oktober 1957 formulierte:

Die selbsterfundene, nicht entzifferbare Geheimschrift, die der Dichter in den 1920er Jahren und später zu Beginn seiner Gemütskrankheit anwandte, muß wohl als scheue Flucht vor den Augen der Öffentlichkeit und als kalligraphisch bezauberndes Tarnungsmittel, um seine Gedanken vor ihr zu verbergen, gedeutet werden. In späteren Jahren wurde diese Geheimschrift wieder zugunsten der Normalschrift aufgegeben, ohne daß Robert Walser in ihr künstlerisch Neues hervorgebracht hätte.¹²⁹

In vielen Artikeln und Büchern zur Mikrographie wird diese Separierung auch anhand der Grenze zwischen privatem und öffentlichem Charakter der späten Texte Walsers behandelt. So charakterisiert beispielsweise Jens Hobus das Verhältnis von mikrographischen und abgeschriebenen bzw. publizierten Texten: „Die unterschiedlichen Versionen stellen nicht so sehr eine Verbesserung oder Annäherung an einen Ideal-Text dar, stattdessen besteht die Umschreibung in der Transformation des privaten Schreibens in ein öffentliches.“¹³⁰ Valerie Heffernan beschreibt das „Bleistiftgebiet“ als hybriden Raum an der Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit.¹³¹

Dass unpublizierten ‚Entwürfen‘ gegenüber publizierten Texten eine gewisse Privatheit anhaftet, ist ein strukturelles Merkmal *jedes* Entwurfs, egal von welchem Autor oder welcher Autorin er stammt. Mit der Veröffentlichung werden immer die Sphären und Kontexte verschoben, in denen ein Text situiert ist. Doch auch hier liefern die zahlreichen kaum veränderten Abschriften von Mikrogrammtexten einen Hinweis darauf, dass die Rede von einem von der Öffentlichkeit abgeschotteten ‚geheimen‘ Schreiben als Mythologisierung anzusehen ist. Die auffallend häufige Thematisierung der Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in der Forschung scheint dafür zu stehen, dass in Walsers Fall Privatheit zumindest tendenziell oder partiell auch heute noch mit Wahnsinn oder zumindest mit einer Art von ‚Andersheit‘ verknüpft wird. Anders ist nur schwer zu verstehen, warum auf eine faktisch derart banale Tatsache solchen Wert gelegt wird.

129 *Du* (1957), 46.

130 Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 53.

131 Heffernan, *Provocation from the Periphery*, 25f.: „This analysis will view the ‚Bleistiftgebiet‘ as a hybrid space, on the borderline between public and

private, where cultural norms and cultural authority are negotiated and played out.“ Auch im Nachwort zur Auswahlgabe der Mikrogramme von 2011 betonen die Herausgeber die Privatheit der Mikrographie (MA, 205).

Auch andere problematische Einordnungen der Mikrographie, Mythologisierungen oder teilweise schlicht falsche Wahrnehmungen von Walser's später Schreibpraxis kann man in der Editionssituation zumindest mitbegründet sehen. Der Hauptaspekt liegt dabei darin, dass bis auf das in einem limitierten Privatdruck edierte *Tagebuch* und die ebenfalls limitierte Faksimileausgabe des *Räubers* keine Edition einen Eindruck der Form ermöglicht, in der die Mikrogrammtexte notiert sind. Die nur mikrographisch notierten Entwurfstexte sind in *Aus dem Bleistiftgebiet* aufbereitet wie Drucktexte, nur an wenigen Stellen – bei der typographischen Markierung von unsicheren Lesungen und der Angabe alternativer Entzifferungen in Fußnoten – wird der Leser daran erinnert, dass er es mit Handschriften zu tun hat. Die generelle Normalisierung der Texte, die unvollständige Apparaturierung gestrichener oder umgearbeiteter Stellen und das der Gattungstrennung und thematischen Anordnung geschuldete Unkenntlichmachen des originären Entstehungskontextes machen eine authentische Wahrnehmung der Entwurfstexte beinahe unmöglich.¹³²

Der Umstand, dass die bisherigen Editionen der Mikrogramme keine Wahrnehmung ihrer Handschriftlichkeit ermöglichen, ist wohl mit ein Grund dafür, dass in Publikationen zu Walser zuweilen so falsche Aussagen zu lesen sind wie beispielsweise in Melissa De Bruykers Dissertation aus dem Jahr 2008: „*Der Räuber* von Robert Walser wurde 1929 veröffentlicht.“¹³³ Abgesehen davon, dass eine solche Aussage von einer nicht gerade intensiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Forschungsgegenstand zeugt, kann man sie durchaus als Symptom dafür anführen, dass die Textkonstitutionen in den *Sämtlichen Werken* und *Aus dem Bleistiftgebiet* die spezifische materielle Verfassung der über 24 Mikrogrammblätter verteilten Abschnitte des *Räuber*-Entwurfs fast vollständig vergessen machen. Kirsten Schefflers Behauptung, die *Felix*-Szenen seien „der längste erhaltene geschlossene Text“ neben dem „Räuber-Roman“, den „der Autor in seiner mikrographischen Schrift verfasst hat“,¹³⁴ ist genau so falsch. Die sogenannten *Felix*-Szenen bestehen aus 24 szenischen Textabschnitten, die auf 11 Mikrogrammblättern verstreut notiert sind. Auf sieben dieser Blätter stehen neben den *Felix*-Szenen auch noch andere Texte,¹³⁵ nur auf 4 Blättern stehen ausschließlich *Felix*-Szenen.¹³⁶ Die Nummerierung und inhaltlich-chronologische Anordnung der *Felix*-Szenen stammt von Jochen Greven und findet sich in allen von ihm herausgegebenen Ausgaben. Auch Echte und Morlang übernehmen sie

132 Die wenigen Abbildungen in AdB haben vornehmlich illustrativen Charakter.

133 De Bruyker, *Das resonante Schweigen*, 11. De Bruyker zitiert nach SW 12.

134 Scheffler, *Mikropoetik*, 42.

135 Auf den Mikrogrammblättern 177, 181, 182, 246, 300, 486 und 515.

136 Auf den Mikrogrammblättern 178, 179, 180 und 485.

für *Aus dem Bleistiftgebiet*.¹³⁷ Die auf den meisten Blättern einigermaßen klare Notationsabfolge läuft dieser inhaltlichen Ordnung der Herausgeber entgegen: so stehen beispielsweise auf dem Blatt 178 nacheinander die von Greven so nummerierten Szenen Nr. 6, Nr. 7, Nr. 9, Nr. 20 und Nr. 23. Die *Felix*-Szenen weisen im Gegensatz zum *Räuber* weder einen festen Anfang noch ein festes Ende auf. Es fehlen also gerade die wichtigsten Bedingungen für einen „geschlossenen Text“. Sie werden nur durch die Edition suggeriert.¹³⁸

Erschwerend für die adäquate Wahrnehmung der Mikrogramme kommt hinzu, dass sich Walsers Kleinsthandschrift auch denjenigen nicht sofort erschließt, die sich die Mühe machen, die originalen Manuskripte oder digitalen Reproduktionen im Robert Walser-Archiv zu begutachten. Der Reiz des Kleinen, Speziellen und Einmaligen scheint die Tatsache zu verdecken, dass es sich bei Walsers Kleinstkurrentschrift um eine professionalisierte, über Jahrzehnte praktizierte und prinzipiell lesbare Handschrift handelt.¹³⁹ So ist es nicht verwunderlich, dass die in den bisherigen Editionen nicht nachvollziehbare Notationsform der Texte quasi als Phantasma in vielen Lektüren und Interpretationen wieder auftaucht. Auch Werner Morlang nimmt dies irritiert zur Kenntnis:

Im Zug der Aufklärung solchen Geheimnisses [d. h. der Entzifferung der Mikrogrammschrift, C.W.] hat indessen eine, wenn man so will ‚restaurative‘ Gegenbewegung eingesetzt, die in gemüthlicher Feld-, Wald- und Wiesenphilologie ins Blaue hinaus spintisiert. Der spekulative Pendelschlag reicht von babylonischen Grossunternehmen bis zu ontologischen Nichtigkeitsphantasmen [...]. Die erforderliche Schwungkraft scheinen derartige Pendelunternehmungen vornehmlich aus einer rigorosen Enthaltbarkeit zu gewinnen, indem sich ihre Adepten davor hüten, je ein Mikrogramm-Blatt in die Hand zu nehmen, geschweige denn vor Augen zu führen.¹⁴⁰

Morlang führt aus, dass eine adäquate Reproduktion der Manuskripte schwierig ist und dass die Rezeption der Mikrogrammtexte auch von solch vermeintlich äußerlichen Faktoren abhängig ist.

Die mikrographischen Schriftzeichen können photomechanisch nicht angemessen wiedergegeben werden. Die vergrößernde Kontrastwirkung der Photographie verfälscht Walsers zwar in Druckstärke und Auftrag variieren-

137 Vgl. AdB 3, 250: „In der vorliegenden Ausgabe haben wir durchweg die von Jochen Greven vorgeschlagene Anordnung der Szenen übernommen, ohne daß diese uns ‚zwingender‘ erschiene als dem ersten Herausgeber.“

138 Vgl. dazu auch Gisi, *Der autofiktionale Pakt*, v. a. 62–67. Auch Gisi kommt zum Schluss: „Je genauer die ‚Felix‘-Szenen analysiert werden, desto mehr lösen sie sich als Einheit auf, indem sich die Einzelszenen ‚abschließen‘ und gleich-

zeitig mit ihrer Textträgerumgebung ‚verweben‘.“ (67).

139 Vgl. dazu den Abschnitt *Lesbarkeit: Schrift und Text*, 51–61.

140 Morlang, *Melusines Hinterlassenschaft*, 84. Morlang nennt hier als Beispiele das Kapitel „... und siegen würde das Vergnügen“. *Das Geheimnis der Mikrogramme in Robert Walsers Nachlass*, in: Schmidt-Hellerau, *Der Grenzgänger*, 506–526 und van Rossum, *Schreiben als Schrift*.

den, doch zumeist reinlich durchgezogenen Linien zu verbindungslosen, klecksigen, exotisch anmutenden Ideogrammen. Eine mehrfache Vergrößerung suggeriert den Eindruck irgendwelcher fernöstlichen mit Tusche hingepinselten Zeichen, oder, wenn man will, ein horizontal aufgerichtetes Gestöber schwarzer Flecken. Kein Wunder, dass der jüngste „Mikrogramm“-Mythologe Joachim Strelis in seiner Dissertation „Die verschwiegene Dichtung“ statt Buchstaben „Abgebrochene Chiffren“ sieht, dass die Bleistiftschrift für ihn sich „verflüchtigt“, „verwischt“ und nichts lieber als „verlöschen“ möchte, da er sie nie authentisch zu Gesicht bekommen hat.¹⁴¹

Die bisherigen Editionen erschweren aber auch abgesehen von fehlenden Faksimiles eine authentische Wahrnehmung der Mikrogrammtexte eher, als dass sie sie ermöglichen würden. So entwickelt sich auch heute noch gerade aus der Abwesenheit einer adäquaten editorischen Repräsentation der speziellen Form und Materialität der Mikrogramme manch befremdliche theoretische Position. Dass sich diese wie im folgenden Fall direkt aus der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* herleiten, macht deutlich, dass die Entzifferung der Mikrogramme allein nicht ausreicht, um der von Morlang beklagten unangebrachten Mythologisierung der Mikrogramme entgegenzuwirken. So kann man bei Stefanie Germann lesen: „Nur selten erstreckt sich ein Prosastück über zwei oder eine dramatische Szene über vier Seiten, meistens fallen Blatt- und Text-Ende zusammen.“¹⁴² Im Anschluss daran macht sie die Größe des Papiers zum einzigen Faktor, der ein unkontrolliert pathologisch wucherndes Schreiben noch in eine Form bringen könne, weil der Schreiber die kognitive Kontrolle über sein Schreiben verloren habe.¹⁴³ Dabei bezieht sie sich auf eine Formulierung aus dem Nachwort zum zweiten AdB-Band von Werner Morlang.¹⁴⁴ Hätte Germann sich vor Augen führen können, wie sich die Texte auf die Mikrogrammblätter verteilen, hätte sie festgestellt,

141 Morlang, *Melusines Hinterlassenschaft*, 94. Morlang bezieht sich auf Strelis, *Die verschwiegene Dichtung*, 124–130. Allerdings beschreibt Morlang eher Reproduktionsprobleme drucktechnischer Art. Die (digitale) Photographie und auf dem Bildschirm skalierbare Digitalisate der Handschriften ermöglichen eine gute und – von der Größe abgesehen – authentische Rezeption der Handschriften.

142 Germann, „Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung“, 69.

143 Vgl. ebd., 69: „Anscheinend war es aus bestimmten Gründen existenziell wichtig, dass Walser seinen Schreibakt genau kontrolliert – und es ist äußerst aufschlussreich, dass es die Größe des Papiers ist, die diesen determiniert und anscheinend als einzige determinieren kann. Wenn ein Schreibmaterial eine solche Macht über den eigentlichen Prozess des Schreibens hat, spricht das für

das vollständige Unvermögen des Autors, in rationale Distanz zur eigenen Schrift zu treten. Oder anders formuliert: Die kognitiven Prozesse, die in der Schrift zum Ausdruck kommen, sind derart außer Kontrolle geraten, dass man ihrer lediglich durch äußere Umstände, die mit dem Schreiben gar nichts zu tun haben, Herr werden kann: mittels einer Schere, die das zu bearbeitende Schreibpensum kontrolliert, indem sie genau solche Prosa kappt, die zu wuchern beginnt und dem Autor sprichwörtlich über den Kopf zu wachsen droht.“ (Hervorhebungen im Original)

144 AdB 2, 513: „Häufig aber fallen Blatt- und Textende zusammen. Auch diese äußerliche Eigenart deckt sich mit formalen Konstituentien der walserschen Spätprosa, ihrer zügellosen Reihung von Einfällen und Assoziationen, die sich Einhalt eher vom Ende eines Blattes als von der Strenge eines Formgesetzes gebieten läßt.“

dass Morlangs Erläuterung vielleicht auf einige wenige Mikrogrammtexte zutrifft, dass aber in der weit überwiegenden Zahl der Fälle der Blattrand in der Mikrographie *gerade nicht* konstitutiv für die Textlänge ist. Schon statistischen Beobachtungen hält ihre These nicht stand. Die 526 überlieferten Mikrogrammblätter enthalten ungefähr 1300 Texte. Zieht man in Betracht, dass auf 56 Mikrogrammblättern auch die Rückseite beschrieben ist, kommt man zum Resultat, dass höchstens bei 582 Texten, also bei deutlich weniger als der Hälfte der Texte überhaupt das Textende mit dem Blattende zusammenfallen kann, weil nur diese Texte als letzte von mehreren auf ein Blatt notiert wurden.¹⁴⁵ Von den Texten, die tatsächlich als letzte auf einem Blatt stehen, so dass ihr Ende mit dem Blattende zusammenfallen könnte, müssen noch einmal ca. 160 Texte abgezählt werden, da sie eine Textfortsetzung auf einem anderen Blatt aufweisen. Noch bevor ein Blick auf die Handschriften geworfen wurde, muss also die Aussage, „meistens fall[e] Blatt- und Text-Ende zusammen“ drastisch korrigiert werden. In nur gerade etwa 420 von 1300 Texten besteht dafür überhaupt die Möglichkeit. Bei genauerer Betrachtung der Mikrogramme fällt auf, dass meistens diejenigen Texte, die auf einem anderen Blatt fortgeführt werden, ein Blatt ‚vollständig‘ ausfüllen (Abb. 5). Auch wenn es durchaus Fälle gibt, in denen der letzte Text auf einem Blatt mit dem Blattende zusammenfällt, ist dies bei weitem nicht die Regel. Für praktisch alle mikrographisch notierten Texte kann man also feststellen, dass ihre Länge das Resultat ihrer je eigenen poetologischen Struktur ist, sie also durchaus nicht als ‚formlos‘ zu bezeichnen sind.¹⁴⁶ Von einem „wuchernden“ und „außer Kontrolle geratenen“ Schreiben kann keine Rede sein. Es scheint – auch wenn solche Behauptungen letztlich Spekulation bleiben müssen –, im Gegenteil wahrscheinlich, dass Walsers Schreibtage relativ ökonomisch in Entwurfszeit von zwei bis maximal vier Stunden und Reinschrifts- und Korrespondenzzeit eingeteilt waren und dass er in einer Entwurfsitzung jeweils *einen* abgeschlossenen Text oder Textabschnitt hervorbrachte.¹⁴⁷ Jedenfalls ist eine solche These mit der Materiallage vereinbar.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass bei der Abschrift, die der kreativen Leistung der Erstniederschriften in vielen Fällen wenig nachsteht, die Blattgröße aus ästhetischen und ökonomischen Gründen einen durchaus relevanten poetischen Parameter darstellt. Hier ist es

145 Es gibt 144 Blätter, auf denen nur ein Text enthalten ist, 174 Blätter mit 2 Texten, 84 Blätter mit 3 Texten, 55 Blätter mit 4 Texten, 21 Blätter mit 5 Texten, 22 Blätter mit 6 Texten, 9 Blätter mit 7 Texten, jeweils 4 Blätter mit 8, 9 und 10 Texten und jeweils 1 Blatt mit 11, 12, 13, 14 und 25 Texten.

146 Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung im Text „*Hier*

etwas Tagebücheliges“, der eine Blattgrenze überspringt (Mkg. 270r/V und 271r/I). Im sich nur noch über wenige Zeilen erstreckenden Schluss des Textes im Notat 270r/I heißt es: „Diese Aufzeichnung halte ich natürlich für ein anscheinend *gutes Blatt*.“ (Hervorhebung C. W.)

147 Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich*“, v. a. 14–16.

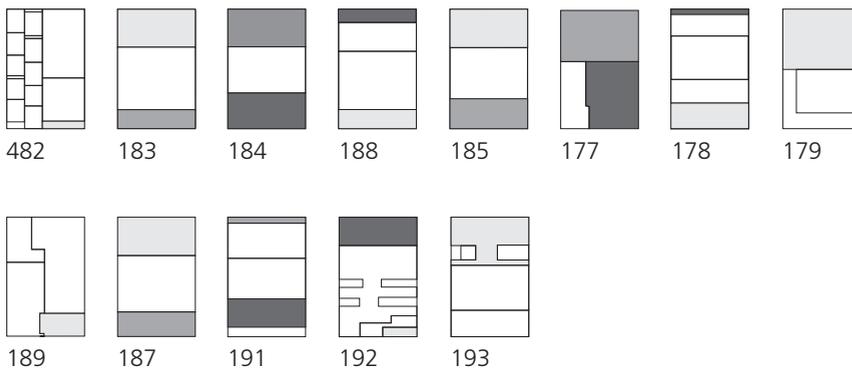


Abb. 5: Illustration der Verteilung der Texte auf den Blättern zweier sogenannter ‚Ketten‘ mit Textfortsetzungen auf anschließenden Blättern. Die verschiedenen Graustufen markieren die jeweils ‚überspringenden‘ Texte

tatsächlich verblüffend oft so, dass ein Text genau eine oder zwei Manuskriptseiten ausfüllt. Die Reinschriften weisen einen hohen Grad an Normierung auf. Fast alle überlieferten Reinschriftmanuskripte sind im gleichen Format gehalten, alle nicht schon vorlinierten Papiere hat Walser auf die gleiche Weise mit Bleistift liniert. Das dürfte auf Walsers jahrelange Praxis als ‚Zeitungslieferant‘ zurückzuführen sein. Mit einer so normierten ‚Formatvorlage‘ war wohl auch zuverlässig abzuschätzen, wie viel Platz ein Text im Druck ungefähr einnehmen würde. Dies war in einigen Fällen sicher mitverantwortlich für die Entscheidung, bei der Abschrift Teile des mikrographischen Notats wegzulassen.¹⁴⁸

‚Kalligraphie‘

Würden die bisherigen Editionen eine Auseinandersetzung mit der mikrographischen Schrift Walsers ermöglichen, wäre wohl im Zusammenhang mit den Mikrogrammen auch weniger von Kalligraphie die Rede.¹⁴⁹ Zweifelsohne sind die Mikrogrammblätter auf eine gewisse Art ‚schön‘ und können als „skripturale Sprachkunstwerke“ bezeichnet werden.¹⁵⁰ Und zweifelsohne konnte der als Commis ausgebildete Robert Walser sehr schön schreiben. Doch gerade wenn man seine teilweise wirklich kalligraphisch ausgestalteten Briefe als Vergleich hinzuzieht, kann man bei den mikrographischen Notaten kaum mehr von Kalligraphie spre-

148 Vgl. dazu Abb. 17 und 18, 104 und 105 oder die Reinschrift des Prosastücks *Prosastück*, abgebildet und erläutert in Groddeck, *„Weiß das Blatt, wie schön es ist?“*.

149 Auch die Rede von der Kalligraphie hat ihren Ursprung in Seeligs Einschätzung im *Du*-Heft von 1957, in dem er Walsers Kurrentschrift als „kalligraphisch bezauberndes Tarnmittel“ bezeichnete.

Auch Bernhard Echte selber bezeichnet die Mikrogramme immer noch als „kalligraphische Leistung“, siehe Echte, *„Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen“*, 14.

150 Vgl. Groddeck, *Jenseits des Buchs*, 68–70 und den Abschnitt *Bild und Schrift*, 62–68.

Bern,
 (Gos) Koenigsplatz 32 II
 am 4. August 1926.
 An die Redaktion
 der „Individualität“
 im (Lapf.)
 Vom gestrichelten Goss.
 Es ist mir eine angenehme
 Freude, dass Sie meine
 Aufsätze lesen und mir
 darüber schreiben. Ich
 würde mich sehr freuen,
 wenn Sie mir
 meine Aufsätze
 zurückgeben könnten.
 Ich würde mich sehr freuen,
 wenn Sie mir
 meine Aufsätze
 zurückgeben könnten.

Abb. 6: Brief vom 4. August 1926 an die Redaktion der *Individualität* (verkleinerter Ausschnitt), RWZ MSB1 INDI 1 © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

chen. Die beiden folgenden Abbildungen sollen dies veranschaulichen. In seinem kalligraphischen Brief an die Redaktion der Zeitschrift *Individualität* sind alle Buchstaben sehr gut lesbar und klar ausgestaltet, wenn nicht mit kunstvollen Zierformen versehen (Abb. 6). Im Gegensatz dazu sind im aufgrund einer dem Brief nahen Entstehungszeit ausgewählten Mikrogrammausschnitt die Buchstaben verschliffen und uneindeutig (Abb. 7). In der nochmaligen Vergrößerung der ersten beiden Zeilen kann man dies deutlich nachvollziehen (Abb. 8). Die Verse lauten: „Ich kömē mir heute wohl vor|wie einer der sich noch nie verlor“. Das „c“ von „Ich“ ist nicht erkennbar, ebenso wie das „c“ am Ende von „kömē“. Das „mir“ könnte genausogut auch als „ein“, „nur“ , oder gar „wie“ gelesen werden. Auch das „w“ von „wohl“ ist nicht deutlich als solches lesbar. Es ließe sich zwar einwenden, Kalligraphie bedeute ‚schön‘ zu schreiben und nicht primär ‚lesbar‘, der Unterschied zwischen den beiden Schrift-dokumenten liegt aber wohl unbestreitbar auch in der ästhetischen Ausgestaltung der Schriftzeichen.¹⁵¹ Auch die Verteilung des Textes auf dem Blatt ist beim Mikrogrammtext – im Gegensatz zum Brief – nicht die Folge einer ästhetischen Entscheidung. Vielmehr gerät der linke Text-

151 Vor diesem Hintergrund ist auch die wiederholt vorgetragene These, Walser habe sein Schreiben in und mit der Mikro-

graphie verlangsamt, wenig einleuchtend; vgl. unten 48–51.

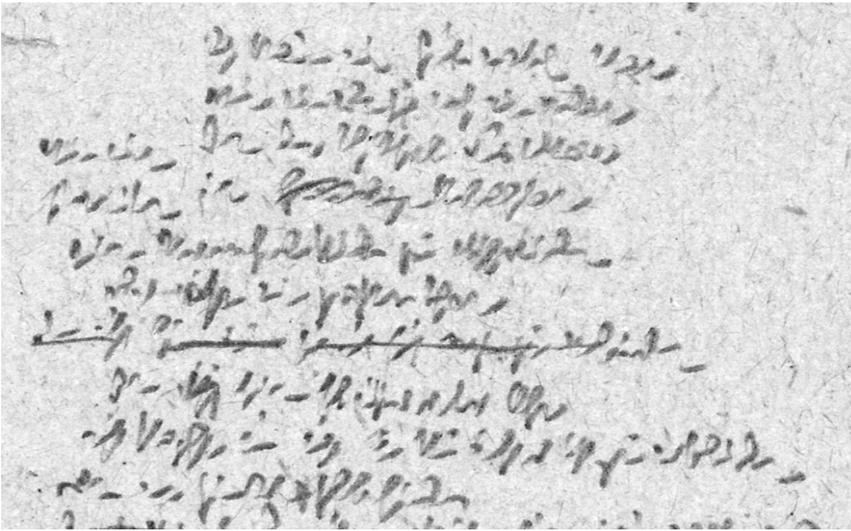


Abb. 7: Mkg. 324r/II, Z 1–10 (vergrößerter Ausschnitt), datierbar auf August/September 1926
© Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern



Abb. 8: Mkg. 324r/II, Z 1–2 (vergrößerter Ausschnitt): „Ich kōme mir heute wohl vor |wie einer der sich noch nie verlor“ © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

rand infolge der Arbeit am Text etwas außer Kontrolle. Die ersten drei Verse lauteten vermutlich zuerst „Ich kōme mir heute wohl vor |wie einer der sich noch nie verlor |den das Schicksal auserkor“.¹⁵² Das wiederholte „wie einer“ wurde wahrscheinlich danach vor der Zeile ergänzt. Ähnlich könnte es sich mit der vierten Verszeile verhalten, auch wenn hier möglich scheint, dass das „jeweilen“ als Beginn der Zeile notiert wurde und nicht nachträglich zu „im freudigen Nebelflor“ ergänzt wurde. Die folgenden Zeilen versuchen dann, das im dritten und vierten Vers aus dem optischen Gleichgewicht gefallene Gedicht wieder zu stabilisieren. „Zur Kalligrafie gehört“ aber, so Jochen Greven „der liebevolle Respekt vor den einzelnen Schriftzeichen in ihrer altüberlieferten Gestalt, wie immer sie noch variiert oder ausgeschmückt wird, es gehört dazu die ausgewogene Positionierung der Zeichen, Worte und ihrer Zwischenräume in der Zeile, der Zeilen und Absätze in der Fläche.“¹⁵³ Davon kann, das zeigt der Vergleich mit Walsers Briefschreibkunst, in den Mikrogrammen nur

152 Vgl. AdB 4, 271.

153 Greven, „Indem ich schreibe, tapeziere ich“, 19.

sehr bedingt die Rede sein. Nicht nur die Schriftzeichen, sondern auch ihre Anordnung auf dem Blatt sind weniger die Folge einer kalligraphischen Anstrengung, sondern veranschaulichen die Entstehungs- und Entwurfslogik der Texte. Man kann also mit Martin Roussel zusammenfassen: „Die Mikrographie ist weniger als kalligraphischer Vollzug zu verstehen, sie gestaltet keinen Buchstaben in visuell außergewöhnlich kunstvoller Form, sie ist schlicht klein.“¹⁵⁴

Schreibgeschwindigkeit

Mit der Frage der Kalligraphie sei hier noch kurz auf ein anhaltend diskutiertes Thema der Mikrogrammforschung eingegangen: die Schreibgeschwindigkeit. Vor allem zwischen Jochen Greven auf der einen Seite und Bernhard Echte und Werner Morlang auf der anderen wurde über mehrere Jahre und Publikationen eine Debatte darüber ausgetragen, ob Walsers Mikrographie zu einer Beschleunigung oder zu einer Verlangsamung des Schreibens geführt habe.¹⁵⁵ Gerade vor dem Hintergrund der stark verschliffenen Schriftzeichen – aber auch der nachlässig gehandhabten Interpunktion, oder öfter vorkommender syntaktischer Lücken aufgrund eines vergessenen Wortes – ist die These, Walser habe mit seiner kleinen Schrift sein Schreiben verlangsamt, um es in einen Zustand der „Angespannten Gelassenheit oder gelassenen Angespanntheit“ zu versetzen,¹⁵⁶ nicht einfach nachzuvollziehen. Echte bezieht sich zur Begründung dieser Annahme auf ein „graphologisch[es] Gesetz, wonach der Verdichtungsgrad einer Schrift bei wachsender Schreibgeschwindigkeit abnimmt.“¹⁵⁷ Dabei ist nicht ganz klar, was mit „Verdichtung“ gemeint ist: ein Engerwerden der Zeichen und ihrer Abstände, also so etwas wie die ‚Laufweite‘ der Schrift, die Verteilung von Zeichen pro Schriftträger¹⁵⁸ oder so etwas wie eine Polyvalenz der Zeichen.¹⁵⁹ Neben

154 Roussel, *Matrikel*, 213.

155 Zuletzt hat Jochen Greven 2008 unter einer Rekapitulation der Argumente nochmals auf seiner These der Geschwindigkeitssteigerung insistiert, vgl. Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich*“. Siehe zu der Kontroverse auch mit ziemlich unkritischer Parteinahme für Echte und Morlangs ‚Verlangsamungstheese‘ Kammer, *Figurationen*, 116–120.

156 Echte, *Nie eine Zeile verbessert?*, 65.

157 Vgl. ders., „*Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen*“, 15. Ein solches „Gesetz“ war in der graphologischen Literatur nicht aufzufinden. Vier Jahre zuvor hatte Echte noch etwas vorsichtiger formuliert: „Jeder Graphologe, dem Empirie kein Fremdwort ist, wird Ihnen

mit experimentell ermittelten Daten bestätigen, daß eine größere *Verdichtung* der Schriftzeichen eine Verlangsamung des Schreibvollzugs bedingt“; ders., *Nie eine Zeile verbessert?*, 65 (Hervorhebung im Original).

158 Vermutlich meint im graphologischen Diskurs „Verdichtung“ ein engeres Schreiben also eine Verringerung der Laufweite, Walsers Handschrift läuft aber, abstrahiert man von der Gesamtskalierung, eher großzügig weit. Echte meint mit „Verdichtung“ wohl eher die Anzahl Zeichen pro Schriftträger.

159 Gegen diese Vorstellung verwehrt sich Greven: „Walsers Mikrographie ist flüchtig und verschliffen, kein Buchstabe ist deutlich ausgeformt, ganze Silben und

dieser ‚graphologischen‘ Einschätzung leitet Echte seine Annahme vor allem aus dem Rychner-Brief ab. Dort heißt es: „Sie sollen erfahren, mein Herr, daß ich vor ungefähr zehn Jahren anfang, alles, was ich produziere, zuerst scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren, wodurch der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß eine beinahe in’s Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit erfuhr.“ Dass mit dieser Langsamkeit nicht unbedingt ein Langsamschreiben gemeint sein muss, zeigt die Fortsetzung der Stelle: „Ich verdanke dem Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibsystem verquickt ist, wahre Qualen, aber diese Qual lehrte mich Geduld, derart, daß ich im Geduldhaben ein Künstler geworden bin.“¹⁶⁰ Die „Geduld“ und die „Langsamkeit“ bezieht Walser im Brief an Rychner vor allem auf die Zweistufigkeit seines Schreibprozesses. Gegenüber seiner ursprünglichen und auch in der Doppelung der Schreibszene immer noch wirksamen Gewohnheit, einen Text in einem Zug „gleich ins Reine“¹⁶¹ zu schreiben, bedeutete diese Verdoppelung der Niederschrift in der Tat eine Verlangsamung – allerdings eine Verlangsamung des *gesamten* „Prozesses der Schriftstellerei“ und nicht unbedingt der Handschrift. Die „Qual“ entsteht also deshalb, weil ein Text nicht schon im Moment seiner Erstinnerschrift fertiggeschrieben ist, sondern erst durch die Bestätigung oder Umarbeitung der Reinschrift. Das „Geduldhaben“ repräsentiert die Doppelung der Schreibszene inklusive der neuen semantischen Möglichkeiten, die sich darin ergeben. Die Formulierung „diese Qual lehrte mich Geduld, derart, daß ich im Geduldhaben ein Künstler geworden bin“ bedeutet also auch, dass erst durch die semantischen Möglichkeiten der doppelten Schreibszene ein artistisches Potential aktiviert werden konnte. Dieses Potential der doppelten Niederschrift ist die Begründung einer genuinen künstlerischen Form.

Um seine These der Verlangsamung der Schreibe zu untermauern, beruft sich Echte zudem hauptsächlich auf seine eigene Rezeptionserfahrung. Er führt aus: „Ich insistiere auf diesem Punkt auch, weil ich mir sonst – zugegebenermaßen – nicht erklären könnte, wie Walsersche Sätze wie der folgende ohne Korrektur ihren Weg aufs Papier fanden [...]. Ich bin überzeugt, daß ein solcher Satz mitnichten schnell geschrieben, geschweige denn gedacht werden kann [...].“¹⁶² Echte rela-

kurze Wörter verschmelzen zu vieldeutigen Schlingeln – das heißt, diese Handschrift ist, was den Zeichencode betrifft, insgesamt äußerst unterdeterminiert, aufgelöst, also gerade das Gegenteil von verdichtet.“ Siehe Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich*“, 20.

160 Briefe, 300 (Nr. 322).

161 Seelig, *Wanderungen*, 99.

162 Echte, *Nie eine Zeile verbessert?*, 66f.

Der Satz, dem diese Einschätzung zu verdanken ist, stammt aus dem Mikro-

grammtext 328r/II und lautet: „Eher dürfte meiner Meinung nach von einer allgemein schwächeren oder stärkeren Abgestumpftheit hinsichtlich der Teilnahme der Gesellschaft an Kunst und Bildung gesprochen werden, und wenn man mich um eine Begründungsabklärung ersuchen würde, so wäre ich natürlich zuerst äußerst verlegen, indem ich antworten würde, daß sie denkbar schwierig sei, käme dann aber womöglich auf den rettenden Einfall zu glauben, es schicke sich zu sagen, das

tiviert dieses Argument aber direkt im Anschluss, indem er erklärt, „daß die poetische Qualität der Walserschen Sätze wohl gerade auf ihrer *Undenkbarkeit* beruht.“¹⁶³ Er fährt fort:

Walser legt sich seine Sätze, so scheint mir, nicht vorher im Kopf zurecht, und zwar weder inhaltlich, noch syntaktisch; vielmehr entwickelt er sie nach und nach aus sich selbst, aus ihrem Rhythmus, aus ihrer inneren Bewegung, aus klanglichen Assonanzen, aus Hindernissen, auf die sie zu- oder auflaufen (Klischees, eingeschliffene Wendungen, Doppeldeutigkeiten, drohende Wortwiederholungen, Antinomien etc.).¹⁶⁴

Die Begründung, warum diese absolut zutreffende Beschreibung der Walserschen Textbewegung, die im Folgenden als Elemente einer improvisatorischen Schreibszene gelesen werden,¹⁶⁵ als Indiz für ein geringes Schreibtempo gelten sollen, bleibt Echte jedoch schuldig. Er „betont, daß seine [d. h. Walsers, C. W.] Sätze nicht aus einem bloßen Nachvollziehen und Nachzeichnen von etwas vorgängig Gedachtem entstehen, sondern daß sie gewissermaßen aus sich selber hervorwachsen und daß dieser Wachstumsprozeß ein eher langsamer als schneller ist.“¹⁶⁶ Wenn tatsächlich die ungewöhnliche reflexive und improvisatorische Struktur der Grund für performative Langsamkeit wäre, gäbe es beispielsweise keine improvisierte Musik in schnellen Tempi.¹⁶⁷

Den subjektiven Erklärungsnotstand einer individuellen Lektüre als Argument für eine These der Verlangsamung der Handschrift anzuführen, bestärkt jedenfalls nicht unbedingt die Wissenschaftlichkeit der Beweisführung.¹⁶⁸ Doch abgesehen davon ließe sich auch inhaltlich entgegenhalten, dass die Entstehung solcher Sätze gerade auch als durch einen gewissen produktiven ‚Drive‘ bedingt gedacht werden können. Es gibt jedenfalls auch Textstellen in Walsers Spätwerk, die als inhaltliche

Theater sei im Vergleich oder im Verhältnis zur Lautheit des Lebens zu leise geworden, ein Beweisführungsversuch, mit dem ich eventuell total unrecht haben kann, denn ich gestehe gern, wie mich letzthin in einem Caféconcert der sehr zarte, leise Geigenvortrag lebhaft anzog, lebhafter interessiert hat als die schallendste Musik, woran es bei dieser Gelegenheit keineswegs fehlte.“ Zitiert nach ebd., 65f.; vgl. AdB 5, 311.

163 Echte, *Nie eine Zeile verbessert?*, 66f. (Hervorhebung im Original).

164 Echte, *Nie eine Zeile verbessert?*, 66.

165 Vgl. den Abschnitt *Improvisation*, unten 71–93.

166 Echte, *Nie eine Zeile verbessert?*, 66.

167 Echtes Charakterisierung des Walserschen Schreibens ließe sich beispielsweise eins zu eins als Beschreibung eines improvisierten Solos im Jazz verwenden.

Die halsbrecherische Geschwindigkeit, in der Musiker wie Charlie Parker oder John Coltrane solche vergleichbaren Aufgaben meistern, veranschaulicht einerseits, dass die Frage des Tempos nichts mit der Struktur zu tun hat, sondern nur mit der Übung. Andererseits erklären solche Beispiele auch das ungläubige Staunen, das die Resultate derartiger Anstrengung hervorrufen.

168 Sowohl Greven wie Echte untermauern ihre Positionen hauptsächlich mit Selbstversuchen. Vgl. Greven, *Poetik der Abschweifungen*, 18: „Ich kann dagegen nur sagen, dass sich meine Handschrift, wann immer ich zum Beispiel irgendwo einen Vortrag wenigstens stichwortartig schnell mitzuschreiben versuchte – schon während meines Studiums oder, Jahrzehnte später, als Rundfunkreporter – sofort verkleinerte.“ Und: Echte, „*Ich verdanke*

Indizien für eine eher zügige Notation der Texte interpretiert werden könnten. Eine solche Stelle findet sich auf dem Mikrogrammentwurf 458r/I:

Um neun Uhr in der Frühe hatte mich eine Studentin ersucht, ihr beim Wohnungswechsel behülflich zu sein, und ich spielte ja denn auch von neun bis halb elf Uhr [den] *im* Dienste eines denkbar intelligenten und empfindsamen Mädchens den Lastträger Schnell noch vor [d] *zwölf* Uhr Mittags gelang mir eine winzige Prosastücksmeisterleistung, obschon ich diese Nachricht für äußerst geschmacklos halte.¹⁶⁹

Vieles spricht dafür, Walsers Kleinstkurrentschrift als seine unverstellte Handschrift anzusehen, die in seinem *normalen und gewohnten Schreibtempo* zu Papier gebracht und weder bewusst verlangsamt noch beschleunigt wurde. Für die Argumentation dieser Arbeit spielt jedenfalls das letztlich immer nur behauptete Schreibtempo keine Rolle. Interessanter scheint es, zu untersuchen, wie die objektiv beobachtbare Verkleinerung der Schrift die Schreibszenen prägt. Sie ist dafür verantwortlich, dass mehrere Texte topographisch nebeneinander stehen und mehrere Blätter mit Texten nebeneinander gelegt werden können. So entsteht ein Schrift- raum, der nicht so stark durch Sukzession – wie etwa in einem Notizheft – geprägt ist, sondern durch ein quasi ‚entzeitlichtes‘ Nebeneinander von Texten, die sich aufgrund ihrer topographischen Nachbarschaft auch semantisch anders zueinander verhalten, als hintereinander notierte Texte.

Lesbarkeit: Schrift und Text

Die Lesbarkeit der Walserschen Mikrogramme steht auf zwei verschiedenen Feldern zur Diskussion: Zum einen auf der ‚materiellen‘ Ebene der Schrift, wo das Erkennen der Zeichen durch ihre Kleinheit und Verschliffenheit erschwert ist. Zum anderen auf der Ebene der Verstehbar-

dem Bleistiftsystem wahre Qualen“, 17f.: „Im übrigen dürfte Walser eine Erfahrung gemacht haben, die ich empfehle, im Selbstversuch nachzuvollziehen. Wer mit dem Bleistift klein, verdichtet und regelmäßig schreiben will, wird sich rasch vor eine unausweichliche Alternative gestellt sehen: entweder nach spätestens zwanzig Zeilen wegen einer Gesamtkörperverkrampfung aufzugeben, oder aber zu lernen, was Gelassenheit, Ruhe, Geistesgegenwart wirklich heißt.“ Den Ansatz zu einer Ursache und Wirkung vertauschenden, ‚arbeitspsychologischen‘ Rechtfertigung der Langsamkeitsthese desjenigen, der die Handschrift in jahrelanger und mühseliger Arbeit entziffert

hat, liefert Germann: „Die Mühe, die das Verfassen der Texte bereitet hat, wird, und das ist das Entscheidende, durch den schleppenden Lesevorgang gleichsam gespiegelt.“ Vgl. Germann, „Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung“, 78. Mein eigener Selbstversuch in Mikrographie verlief unspektakulär: Ich habe den ersten Abschnitt des *Räubers* mit einem handelsüblichen Bleistift der Stärke HB in 26 Minuten ohne Verkrampfung in meiner gewohnten Schreibgeschwindigkeit abgeschrieben und dabei meine Handschrift sogar noch stärker verkleinert als Walser (Vgl. Abb. 31, unten 256).

169 Mkg. 458r/I, Z 10–14; vgl. AdB 5, 11–13, hier 12.

keit der Texte im semantischen oder interpretatorischen Sinn. Die meisten späten Texte Walsers sind gekennzeichnet durch die Abwesenheit eines nacherzählbaren, referentiellen Textinhalts. Es scheint, als wären die Probleme, den Texten einen sinnvollen Gehalt abzugewinnen, mitverantwortlich für die in der Forschung fast omnipräsente Betonung der schwer lesbaren Kleinstkurrentschrift Walsers.¹⁷⁰ Zum Beispiel spricht Kirsten Scheffler immer noch von einer „Kryptierung des Textes in der Schrift der Mikrogramme“¹⁷¹ und reproduziert damit Carl Seeligs falsche Einschätzung von 1957, nach der Walsers Notate in Kleinstkurrentschrift als „selbsterfundene, nicht entzifferbare Geheimschrift“ einzustufen seien.¹⁷² Walsers mikrographische Handschrift stellt aber „keinen Code dar, der, einmal entschlüsselt, ein mehr oder weniger mechanisches Transkribieren erlaubte“¹⁷³ – so gesehen impliziert auch die metaphorische Rede von der „Entzifferung“, also der De-chiffrierung, eine falsche Rezeptionshaltung der Mikrographie gegenüber. „Chiffren (arab. ‚sifr‘ für leer)“ sind „Zeichen ohne Wert, Nullstellen, deren adäquate Füllung die Kenntnis eines geheimen Codes, eines ‚höheren Schlüssels‘ [...] voraussetzt.“¹⁷⁴ Walsers Handschrift ist – das zeigen sowohl die teilweise wortwörtlichen eigenen Abschriften seiner Texte wie auch die sechs Bände der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* – grundsätzlich lesbar, wenn sich ein Erfolg auch „erst nach Überwindung spezifischer Schwierigkeiten“ einstellt.¹⁷⁵

Zur Skizzierung dieser „spezifischen Schwierigkeiten“ sei hier zuerst der theoretische Idealfall der Handschriftenlektüre rekapituliert. Andrea Hofmeister formuliert ihn so:

Die Dechiffrierung von Handschriften ist ein hochkomplexer kognitionspsychologischer Vorgang: Wie uns die Wahrnehmungstheorie lehrt, funktioniert Schrifterkennung nach den Gesetzen der visuellen Mustererkennung durch sogenannten Schablonenabgleich. Voraussetzung ist, daß die Inputmuster relativ exakt mit den im Gehirn gespeicherten Mustern übereinstimmen, was nur bei Druckschriften mit ihrem konstanten Musterinventar gegeben ist. Schwieriger gestaltet sich die Entzifferung handschriftlicher Texte aufgrund der Variabilität der Inputmuster. Diese macht eine zusätzliche Merkmalanalyse erforderlich, also eine Zerlegung der eingegebenen Muster

170 Bei anderen Autoren mit vergleichbar schwer zu lesenden Handschriften, wie Arthur Schnitzler, Friedrich Nietzsche oder Georg Büchner, ist kein solcher Reflex zu beobachten.

171 Scheffler, *Mikropoetik*, 46: „Wer nicht erkennt,‘ gibt Roberto Calasso in einem Text von 1970 mit dem an Francisco de Goyas Bildtitel *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* angelehnten Titel *Der Schlaf des Kalligraphen* zu bedenken, ‚daß jedes Wort von Walser eine vorhergehende Katastrophe voraussetzt, wird es schwer haben, ihn nicht gänzlich miß-

zuverstehen‘. Und das gilt auch für die Kryptierung des Textes in der Schrift der Mikrogramme, es gilt auch für diese sehr zerbrechliche Antwort, die traumatisch grundiert ist und die auf ein Geschehen hindeutet, von dem das Gewebe der Signifikation hier buchstäblich und im Doppelsinn des Wortes *gezeichnet* ist.“

172 *Du* (1957), 46; vgl. oben 40.

173 AdB 5, 8.

174 Vgl. die Einleitung zu Aarburg u.a., *„Wunderliche Figuren“*, 9.

175 Morlang, *Transcittore – Traditore?*, 71.

in ihre Einzelmerkmale und das Erkennen ihrer Konfiguration, wobei uns die Fähigkeit zur Unterscheidung von zentralen und peripheren Merkmalen zu Hilfe kommt.¹⁷⁶

Reicht das Musterinventar nach der zusätzlichen Merkmalanalyse immer noch nicht aus, nehmen wir den Kontext zu Hilfe:

Bei mangelnder Übereinstimmung der Schriftzeichen im Verhältnis zum betreffenden Musterinventar werden die Symbole mit Hilfe des Kontextes erkannt bzw. erlernt. Auf diese Weise entsteht im Gehirn gewissermaßen ein neues Musterinventar.¹⁷⁷

In diesem Rückgriff auf den Kontext zeigt sich: Das Lesen von Handschriften ist in keinem Fall ein einfacher, linear ablaufender Prozess, sondern ein zirkulärer, in seiner operativen Komplexität nur schwer zu beschreibender Vorgang. Mit dem Hinweis auf die Rolle des Kontexts für das Lesen von Handschriften ist auch schon angedeutet, dass die Ebene des *Texts* nicht aus der Reflexion der Schrift ausgespart werden kann.

Die Schwierigkeiten der Entzifferung von Walsers Kleinstkurrentschrift spielen sich also auf einem Feld ab, auf dem zwei zentrale Begriffe der Editionswissenschaft wie der Germanistik verhandelt werden: Schrift und Text. Die Publikationen und Standpunkte zum einen wie zum anderen Begriff als auch zu deren Verschränkung sind uferlos, weshalb die folgenden Ausführungen vor allem vom konkreten Gegenstand ausgehen und von den Problemen, die er in der editorischen Praxis bereitet. Die Einbettung in den Diskurs der Forschung kann nur selektiv erfolgen.

Aus den bis anhin geleisteten Transkriptionsbemühungen um Walsers Mikrogramme¹⁷⁸ entstanden Schilderungen der Schwierigkeiten im Umgang mit der Schrift Walsers. Morlang und Echte konstatieren im Editorischen Vorwort zu den ersten beiden Bänden ihrer Ausgabe: „Nicht alle Wörter und Wendungen ließen sich eindeutig transkribieren; einige wenige entzogen sich unserem Entzifferungsvermögen ganz.“¹⁷⁹ Gründe dafür sehen sie vor allem in der Morphologie der Kurrentschrift, „deren Buchstaben verglichen mit der heute üblichen Lateinschrift weniger markante Unterscheidungsmerkmale aufweisen“.¹⁸⁰ Durch die zu-

176 Hofmeister, *Textkritik als Erkenntnisprozess*, 3.

177 Ebd.

178 Jochen Greven und Martin Jürgens haben für die Ausgabe des Gesamtwerkes im Kossodo-Verlag den *Räuber* und die *Felix*-Szenen transkribiert, Bernhard Echte und Werner Morlang für die Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* diejenigen Mikrogramme, zu denen keine Abschrift oder Publikation Walsers bekannt ist; vgl. oben 29 ff.

179 AdB I, 6.

180 AdB 2, 583. Roland Reuß ist allerdings der Meinung, dass markante Unter-

scheidungskriterien der Buchstaben gerade *kein* Kriterium für die Lesbarkeit einer Schrift darstellt: „Wahrscheinlich wird man das allgemeine Gesetz aufstellen können, daß Schriften umso besser zu lesen sind, je weniger ausgeprägt, je uncharakteristischer die Gestalt ihrer Buchstaben ist. Vorzug der deutschen Kurrentschrift mit ihrem an sich unbestimmten Mittelband gegenüber der schärfer die Buchstabengestalt konturierenden römischen Schreibschrift: Man erfaßt schneller einen (den?) Sinn.“ Reuß, *Neuerlich im Bleistiftgebiet*, 160.

sätzliche Verkleinerung und Verschleifung werden die Buchstaben noch schwieriger unterscheidbar, die Mustererkennung wird erschwert. Echte rekapituliert die verschiedenen problematischen Gruppen, deren Buchstaben nur schwer zu unterscheiden sind:

- Buchstaben, die nur die Mittelzone der Zeile einnehmen (a, m, n, e, r, c),
- Buchstaben, die nur die Mittelzone einnehmen und einen runden Kringel aufweisen (o, v, w),
- Buchstaben, die von der Mittel- in die Unterzone reichen (g, j, p, q, y, z),
- Buchstaben, die alle drei Zonen beanspruchen (f, h, s)
- Buchstaben der Mittelzone mit einem Punkt oder Strich darüber (i, ie, ei, eu, \bar{m} = mm) sowie
- feste Buchstabenkombinationen (sch, ss, ff, hh, seh).

Bei den Großbuchstaben ist die Unterscheidung von B und L, von A und O, von M, W, und V, von G, H und Z sowie von R, N und St problematisch.¹⁸¹

Jochen Greven, der Erstentzifferer der Mikrogramme, schreibt im Typoskript zu seiner ersten *Räuber*-Transkription in der „Vorbemerkung zur Abschrift des ‚Räuber‘-Romans von Robert Walser“ übereinstimmend mit Hofmeisters theoretischer Beschreibung:

Sie [die Schrift, C. W.] läßt sich daher im strengen Sinne überhaupt nicht „lesen“, d. h. Buchstabe für Buchstabe erkennen, sondern man muß die Bedeutung der kürzelhaften Zeichen häufig auf indirekte Weise erschließen – gestützt auf die grammatische Konstruktion, den inhaltlichen Zusammenhang, geleitet von rhythmischen, klanglichen und logischen Erwartungen. Dabei ergeben sich besondere Schwierigkeiten durch die Unvollständigkeit der Interpunktion, durch Walsers zuweilen eigenwillige Orthographie sowie durch die an manchen Stellen eindeutig nachweisbaren Flüchtigkeitsfehler (vergessene oder falsche Buchstaben und Worte, inkonsequent durchgeführte Korrekturen, gebrochene syntaktische Konstruktionen).¹⁸²

Auch er führt an, dass bestimmte Buchstabenkombinationen und Wörter wie „da“, „dann“, „denn“ sowie „aber“ und „oder“ kaum zu unterscheiden sind und kommt zur zusammenfassenden Einschätzung:

Eine in exakter Weise buchstabengetreue Abschrift der Konzepte, die deren Zeichenstand spiegelbildlich wiedergibt und alle Eigenheiten übernimmt, ist daher unmöglich.¹⁸³

Dass jedoch – nicht nur im Fall Walsers – eine verlustfreie Transposition von handschriftlichen Erzeugnissen in eine gedruckte diplomatische Umschrift prinzipiell nicht möglich ist, versteht sich von selbst, wenn man sich die Medienunterschiede von Handschriften und Drucken vor Augen führt. Jede Übersetzung von Chirographie in Typographie stellt eine Interpretation dar.¹⁸⁴ Eine „Transkription gibt“ immer nur

181 AdB 2, 583.

182 Greven, *Vorbemerkung zur Abschrift des ‚Räuber‘-Romans*, 5; Typoskript im RWA.

183 Ebd., 6.

184 Vgl. beispielsweise Reuß, *Lesen, was geschrieben wurde*, 17–18 oder Grésillon, *Literarische Handschriften*, 173 f.

eine Übersetzung handschriftlicher Überlieferung in die Sprache der Typographie, die, wenn sie glückt, Handschrift und Druck in eine kommunikative Auseinandersetzung und so zum besseren Verständnis eines ansonsten möglicherweise stummen Zeugens führt.¹⁸⁵

Zur Veranschaulichung sei hier ein mikrographisches Beispiel angeführt. In Walsers Kleinstschrift sind oft die Wortendungen stark verschliffen, so dass ein ‚Erkennen‘ von Flexionsformen praktisch immer kontextabhängig ist. Dank dieser Unschärfe musste Walser an Stellen, an denen er als Folgekorrektur Deklinationsendungen von Artikeln oder Adjektiven hätte anpassen müssen, diese Korrekturen realiter gar nicht ausführen. Auf der vierten Zeile des Mikrogrammentwurfs 475r/II findet sich eine entsprechende Stelle (Abb. 9). Im Teilsatz „bade ich gleich einer Ente

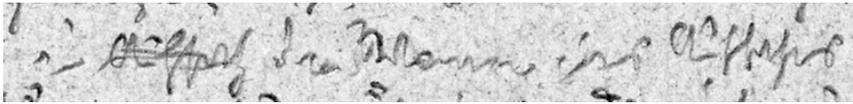


Abb. 9: Mkg. 475r/II, Z 4 (vergrößerter Ausschnitt) © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

oder ~~einem~~ besser einem Schwan im Aufsatz de[ɛ]n [ɛ]Wonnen eines Aufsatzes“ findet die Korrektur von „im Aufsatz“ zu „in den Wonnen eines Aufsatzes“ nicht vollständig Eingang in die Schrift. Die Stelle ließe sich im Hinblick auf das „in“ auf drei verschiedene Arten transkribieren:

- a) [im]in Aufsatz de[ɛ]n [ɛ]Wonnen eines Aufsatzes
- b) in Aufsatz de[ɛ]n [ɛ]Wonnen eines Aufsatzes
- c) im Aufsatz de[ɛ]n [ɛ]Wonnen eines Aufsatzes

Keine dieser Transkriptionen vermag exakt wiederzugeben, was auf dem Manuskript sichtbar ist. Die Umschrift kann entweder funktional abbilden, was durch die Ersetzung des Wortes „Aufsatz“ durch die Wendung „den Wonnen des Aufsatzes“ geschieht (a), *ohne* dass sich diese Änderung in der Handschrift konkret vollzogen hätte. Diese Variante der Umschrift weist also auf eine ‚Überschreibung‘, die materialiter gar nicht stattgefunden hat. Oder die Umschrift liest den Manuskriptbefund von der ‚Bedeutung letzter Hand‘ her (b). Damit wird jedoch ein Schriftzeichen wiedergegeben, das ursprünglich etwas anderes bedeutete und an dem im Korrekturvorgang eigentlich nichts verändert wurde. Zu guter Letzt kann die Umschrift auch auf den ursprünglichen Sinn des Zeichens verweisen (c), der jedoch durch die Korrektur des Kontextes als Text-Sinn nicht mehr präsent ist.¹⁸⁶

185 Reuß, *Neuerlich im Bleistiftgebiet*, 159.

186 Vgl. dazu auch Thut, Walt und Groddeck, *Schrift und Text in der Edition der Mikrogramme Robert Walsers*. Gemäß

aktuellem Diskussionsstand in der KWA bezüglich solcher Stellen würde hier wie in (b) „in“ umgeschrieben und „umgedeutet aus im“ annotiert.

An diesem Beispiel zeigt sich auch das nicht klar abzusteckende Verhältnis zwischen Schrift und Text. Oft wird zwischen handschriftlichem Notat und Druck, auf den ersten Blick durchaus nachvollziehbar, die Grenze zwischen Schrift und Text festgemacht. So ist beispielsweise die *critique génétique* der Ansicht, „die moderne literarische Handschrift als materieller Gegenstand“ unterscheide sich genau durch ihre Materialität vom Text.¹⁸⁷ Auch Stephan Kammer sagt: „Handschriften sind keine Texte, sie enthalten auch im strengen Sinn des Begriffs keinen Text.“¹⁸⁸

Dass diese strenge Unterscheidung zwischen Schrift und Text der (editorischen) Realität nicht standhält, zeigt das angeführte Beispiel. Eine Schrift kann als Schrift nicht *gelesen* werden, wenn unter Lesen eine semantische Operation verstanden werden soll. Schrift als solche, d. h. einem *primären Verständnis* des Begriffs zufolge, „braucht“ nämlich, wie Roland Barthes ausführt, „nicht ‚lesbar‘ zu sein, um Schrift im vollen Wortsinne zu sein.“¹⁸⁹

Es gibt nicht-entzifferbare Schriften [...]. Es gibt auch Schriften, die wir nicht verstehen und von denen sich gleichwohl nicht sagen lässt, daß sie nicht-entzifferbar sind, weil sie schlicht und einfach jenseits aller Entzifferung liegen: das sind die fiktiven Schriften, wie sie von manchen Malern oder manchen Außenseitern imaginiert wurden [...].¹⁹⁰

Die Lesbarkeit hingegen ist ein Duplikat des Textbegriffs. Denn zum Begriff des Textes gehört im Unterschied zur Schrift zumindest, dass er Signale aussendet, die einen „bedeutungsgenerativen Verweisungszusammenhang“¹⁹¹ suggerieren, ungeachtet, ob man einer konventionellen Auffassung von Text, welche darin eine Sinneinheit versteht, oder einer dekonstruktiven Auffassung von Text, die dieses geschlossene Sinnganze in Frage stellt, den Vorzug gibt.¹⁹² Bernhard Echte formuliert diese Rezeptionshaltung den Mikrogrammen gegenüber so:

Gefragt ist deswegen ein sich immer weiter ausdifferenzierendes Gestalterkennen, dazu stilistisches Einfühlungsvermögen und die Fähigkeit zu warten – kurz: ein Maximum an genauem Hinsehen, an Intuition, Phantasie

187 Grésillon, *Literarische Handschriften*, 138.

188 Kammer, *Textur*, 21.

189 Barthes, *Variations sur l'écriture*, 79. Diese Ansicht ist natürlich keinesfalls unbestritten. Man könnte mutmaßen: je weniger sich eine Theorie auf das Geschäft der Philologie als Textkritik bezieht, desto weniger bezweifelt sie, dass Schrift überhaupt etwas bezeichnen kann; vgl. beispielsweise Grube und Kogge, *Zur Einleitung: Was ist Schrift?*, 13: „Schriften sind Zeichen und – wie alle Zeichen – referieren sie auf etwas.“ (Hervorhebung im Original), oder Schmitz-Emans, *Schrift und*

Abwesenheit, 35: „Sicher ist, daß die Schrift, in ihrer repräsentierenden Funktion unersetzliches Medium kulturell-zivilisatorischer Wirklichkeit, eben wegen dieser Funktion zugleich radikal kritisiert wurde: Sie galt und gilt als Surrogat und damit auch als Besiegelung der Absenz dessen, was sie ersetzt.“ (Erste Hervorhebung C. W., zweite Hervorhebung im Original).

190 Barthes, *Variations sur l'écriture*, 77.

191 Kammer und Lüdeke, *Texte zur Theorie des Textes*, 13 (Einleitung).

192 Vgl. zur Begrifflichkeit des Textes ebd. und Scherner, „TEXT“. *Untersuchungen zur Begriffsgeschichte*.

und selbstkritischer Beweglichkeit. Denn was ein Zeichen ist, konstituiert sich letztlich aus eben diesen Faktoren – und der gewissermaßen *transzendenten Erwartung eines konsistenten Sinns*.¹⁹³

Diese „transzendente Erwartung eines konsistenten Sinns“ benennt die Aporie der Transkription jeder Handschrift: Um sie überhaupt als Gegenstand des Verstehens zu konstituieren und lesbar zu machen, muss man ihre prinzipielle Verstehbarkeit *voraus-setzen*. „Der Text konstituiert sich *während* des Verstehensprozesses von Schrift *als diesem vorgängig*.“¹⁹⁴ Handschriftliche Notate bedingen also, auch wenn man ihnen den Textstatus kategorisch aberkennt, trotzdem ihren Text, denn ohne ihn sind sie unlesbar.¹⁹⁵ Ob es jedoch wirklich die Verfahrenslogik der Textkritik ist, die Texte generiert, bleibt zu fragen, ‚erscheint‘ doch der Text aus jeder Lesebewegung und man könnte behaupten, auch ein gedrucktes Schrifterzeugnis sei, solange es nicht gelesen werde, noch kein Text.

Es scheint, als falle die Aussage, die Entzifferung von Schrift sei ohne die ‚Kategorie‘ Text nicht zu leisten, hinter die seit den sechziger Jahren geführte editionsphilologische Debatte zurück, die sich laut Stephan Kammer um die Frage „der Ausblendung des Komplexes Schreiben/Schrift zugunsten des Texts“ dreht.¹⁹⁶ Mit der von Kammer konstatierten Verdrängung der Materialität zugunsten des Textes lässt sich durchaus der unterschiedliche Geist von Texteditionen wie beispielsweise der Stuttgarter und der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe oder der Kafka-Ausgaben bei S. Fischer oder Strömfeld beschreiben. Doch bedeutet dies nicht, dass sich die Idee von „Text = sprachliche Äußerung + Sinn“¹⁹⁷ aus einer kritischen Faksimileediton von Handschriften austreiben ließe. Denn aus einer ‚Materialität‘ wie Walsers Bleistifhandschrift, deren Zeichenhaftigkeit generell zur Diskussion steht, lassen sich ohne die „transzendente Erwartung eines konsistenten Sinns“,¹⁹⁸ das heißt ohne das „Sinnsystem ‚Text‘“, das „zwangsläufig unabhängig von seinem materiellen Träger funktionieren“¹⁹⁹ muss, keine Zeichen gewinnen.²⁰⁰

Verzichtet man auf die Zuhilfenahme des Textes zur Entzifferung fraglicher Stellen, *liest* man nicht mehr, man *starrt*. Aleida Assmann unterscheidet die beiden Wahrnehmungsmodi unter anderem folgendermaßen:

193 Echte, „*Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen*“, 10 (Hervorhebung C. W.).

194 Thut, Walt und Groddeck, *Schrift und Text*, 15.

195 Davide Giuriato und Stephan Kammer sind der Ansicht, „daß Handschriften noch nicht Text sind, es aber durch die Verfahrenslogik von Textkritik und Editionswissenschaft unweigerlich werden müssen.“ Vgl. dies., *Die graphische Dimension der Literatur? Zur Einleitung*, 18.

196 Kammer, *Reflexionen der Hand*, 137. Eine knappe Darstellung der Debatte mit

den wichtigsten Literaturverweisen findet sich 135–137.

197 Ebd., 137.

198 Echte, „*Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen*“, 10.

199 Kammer, *Reflexionen der Hand*, 137.

200 Vgl. dazu auch Assmann, *Die Sprache der Dinge*, 238: „Es gibt ein einfaches semiotisches Gesetz, das ist die *inverse Relation von Anwesenheit und Abwesenheit*. Damit ist gemeint, daß ein Zeichen, um semantisch erscheinen zu können, materiell verschwinden muß.“

Lesen ist ein referentielles Verfahren. Es bewegt sich vom materiellen Signifikanten zum immateriellen Signifikat, wobei das erstere dem letzteren im gedankenschnellen Prozeß des Verstehens zum Opfer fällt. [...] *Starren* richtet sich auf ein kompaktes Zeichen, das sich nicht in Signifikat und Signifikant auflösen läßt. Diese Fusion ist verantwortlich für Unübersetzbarkeit, Nicht-Mittelbarkeit, unerschöpfliche Vieldeutigkeit.²⁰¹

Auch eine Handschriftenedition mit Faksimiles kommt, will sie nicht in der „Unübersetzbarkeit“ stehen bleiben, nicht ohne die Kategorie Text aus. Der Abdruck von Faksimiles bei der Edition von Handschriften beziehungsweise die Kenntnis der Manuskripte bei der Interpretation von nur handschriftlich überlieferten Texten stellt ein nötiges Korrektiv der Vorstellung dar, was ein Text sei (als Textkonstitution und in seiner Bedeutung). Meint man aber, man nehme Robert Walsers Mikrogramme ausschließlich in ihrer Materialität wahr, beraubt man sich einerseits des Vergnügens, sie zu *lesen*. Andererseits begibt man sich damit auf ein Feld, wo nicht mehr das – um es pathetisch zu sagen – Kunstwerk im Zentrum der Wahrnehmung steht, sondern die Schrift als materiale und andauernde Präsenz des Autors selbst. Kammer subsumiert unter dieser „fetischisierende[n] Überhöhung‘ der Schreibspuren“ jene Praktiken,

die erstens eine unmittelbare und untrennbare Verbindung zwischen Schreibspur und Subjekt setzen und zweitens ein bruchloses Repräsentationsverhältnis des Schriftzugs zu seinem Urheber – genauer: zu dessen psychischen, moralischen, charakterlichen oder anderen an das Konzept von Subjektivität gekoppelten Eigenschaften – behaupten. Ihren Niederschlag finden diese Praktiken etwa in den Lehrgebäuden der Graphologie, aber auch in den die kulturelle (und ökonomische) Wertschätzung des Manuskripts verstärkenden Interessen des Autographensammlers.²⁰²

Schrift und Text bilden aus der Perspektive der Lektüre von Walsers Mikrogrammen kein Gegensatzpaar, sondern ein komplementäres Kippbild, aus dem sich die Lesbarkeit der Handschrift im buchstäblichen Sinn konstituiert. Die Schrift verweist in diesem Verhältnis vor allem auf die Fragilität der Textkonstitution selbst,²⁰³ die geprägt ist durch die subjektive Haltung des Lesers oder des Editors.²⁰⁴ Bernhard Echte versucht dies an

201 Assmann, *Die Sprache der Dinge*, 241.

202 Kammer, *Reflexionen der Hand*, 138. Unter dieser Art der Betrachtung der Schrift, d. h. wenn man unterstellt, es gäbe ein „bruchloses Repräsentationsverhältnis des Schriftzugs zu seinem Urheber“ beziehungsweise zu dessen psychischer Konstitution, wäre unter anderem auch die Ansicht zu verordnen, in Walsers Mikrographie veranschauliche sich der Wunsch zu verschwinden. Denn diese Ansicht sieht, eine „unmittelbare [...] Verbindung zwischen Schreibspur und Subjekt“ voraussetzend, in der ‚Materialität‘ der Zeichen (in ihrer Klein-

heit) – ohne sie dazu *lesen* zu müssen – den vermeintlich mit der biographischen Situation Walsers korrelierenden Wunsch zu verstummen. Vgl. dazu das folgende Kapitel *Bild und Schrift*, 62 ff.

203 Daneben moduliert sie unter dem Aspekt der ‚Schriftbildlichkeit‘ die Signifikation der Textlektüre; vgl. auch hierzu das folgende Kapitel *Bild und Schrift*.

204 Die Faksimilierung von Handschriften in der Edition bringen diesen Faktor einerseits erst ins Bewusstsein des Benutzers der Edition und ermöglichen gleichzeitig seine Überprüfung.

einem Beispiel auf dem Mikrogrammblatt 248 aus dem *Räuber*-Konvolut zu veranschaulichen, indem er seine und Werner Morlangs Entzifferung mit derjenigen von Jochen Greven und Martin Jürgens vergleicht:

Was Sinn ergibt, hängt jedoch auch von Vorerwartungen ab. Offenbar haben Greven und Jürgens seinerzeit Walser noch mehr Absonderlichkeiten zugetraut als Werner Morlang und ich. Anders ist es nicht zu erklären, daß sie im „Räuber“-Roman Worte wie „Singeliheiten“ oder Wendungen wie „Gringle von Mohnblätter mit niegezählten Haarschwärzlichkeiten“ für möglich hielten. In Wahrheit handelt es sich jedoch um „Simpelcheibe“ bzw. „Herausgeber von Morgenblättern mit ungezählten Herrscherähnlichkeiten“.²⁰⁵

Dass er dabei jedoch die „Wahrheit“ in Anspruch nimmt, ohne seine Position überprüfbar zu machen, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Liest man die Stelle im Mikrogramm nach, scheint es jedenfalls wahrscheinlicher, „Wochenblätter“ anstatt „Morgenblätter“ zu transkribieren (Abb. 10). Nur eine an der Handschrift überprüfbare Textkonstitution

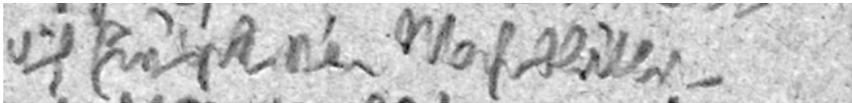


Abb. 10: Mkg. 248r/II, Z 41 (vergrößerter Ausschnitt): „auch Herausgeber von Wochenblättern“ © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

kann für sich so etwas wie ‚Richtigkeit‘ in Anspruch nehmen, wenn diese auch nur darin liegt, die oben verhandelten Transpositionsprozesse der Lektüre mitabzubilden.

An dieser Stelle scheint es auch angebracht, einen aus der Perspektive der Textkritik und Editorik verwendeten Schriftbegriff an dem vor allem von Jaques Derrida geprägten ‚poststrukturalistischen‘ Begriff der Schrift zu schärfen. Derrida benutzt den Schriftbegriff, ausgehend von einer linguistischen Analyse aber auf ein allgemeines metaphysisches Verstehen ausgreifend – man könnte sagen metaphorisch –, in Abgrenzung zum gesprochenen Wort, das, so zumindest die ‚linguistische‘ Tradition, die Präsenz eines unmittelbaren Sinns repräsentiert. Demgegenüber postuliert er unter dem Begriff der Schrift – auch als Kritik an einem vulgären Schriftbegriff – die prinzipielle Unmöglichkeit von ‚Ursprünglichkeit‘ in der Sprache. Die Sekundarität der Schrift, die geprägt ist von einer prinzipiellen Abwesenheit – der Abwesenheit des Sprechers als Repräsentant eines eindeutigen Sinns – ist dabei unhintergebar.²⁰⁶

205 Echte, „*Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen*“, 10.

206 Für eine ausführliche Erläuterung des Derridaschen Schriftbegriffs vgl. Angehrn, *Schrift und Spur bei Derrida*.

„Schreiben heißt, ein Zeichen (*marque*) produzieren, das eine Art ihrerseits nun produzierende Maschine konstituiert, die durch mein zukünftiges Verschwinden prinzipiell nicht daran gehindert wird, zu funktionieren und sich lesen und nachschreiben zu lassen. [...] Damit ein Geschriebenes ein Geschriebenes sei, muß es weiterhin ‚wirken‘ und lesbar sein, selbst wenn der sogenannte Autor des Geschriebenen nicht länger einsteht für das, was er geschrieben hat, was er gezeichnet zu haben scheint, sei es, daß er vorläufig abwesend ist, daß er tot ist, oder, allgemein, daß er, was scheinbar ‚in seinem Namen‘ geschrieben wurde, nicht mit seiner ganzen augenblicklichen und gegenwärtigen Intention der Aufmerksamkeit, mit der Fülle seines Meinens unterstützt.“²⁰⁷

Die Schrift ist die Metapher für die ursprüngliche Unmöglichkeit einer eindeutigen Bedeutung. Dabei steht die Lesbarkeit des Zeichens im Sinne der oben skizzierten Probleme der Entzifferbarkeit nicht zur Debatte. Salopp formuliert: Derridas Schriftbegriff dient der Veranschaulichung der Tatsache, dass wir nie sicher sein können, was ‚gemeint‘ ist (und damit natürlich, dass ein ‚eigentliches Meinen‘ nicht möglich ist). Dagegen stellt sich das Problem in der philologischen Betrachtung der Handschrift primär auf einer anderen Ebene, nämlich in der Frage, ob ‚da‘ überhaupt ‚etwas‘ steht.

Natürlich sind die Probleme der Entzifferung einer Handschrift genau jene, die Derrida als Charakteristikum der Schrift benennt, nur beziehen sie sich zuerst auf das Zeichen selbst und nicht auf seine Bezeichnungsfunktion: Aufgrund der Abwesenheit des Autors als verbürgender Präsenz des Sinns ist eine gesicherte Transkription immer nur annäherungsweise möglich. Wer sich mit Walsers mikrographischen Notaten auseinandersetzt, erfährt die grundlegende Abwesenheit einer sinngebenden Instanz auf unmittelbare Weise in der Polyvalenz jedes Zeichens. Gerade deshalb erzeugt jedoch eine Applikation der Derridaschen Begriffe oder des daraus abgeleiteten ‚dekonstruktivistischen‘ Jargons auf Walsers Mikrogramme eine Irritation.²⁰⁸ Denn sie wendet das ‚metaphorische‘ Begriffsmaterial im übertragenen Sinn auf den Bereich an, aus dem es ‚eigentlich‘ stammt und erzeugt so eine methodische Feedbackschleife.

Ob aus einer textkritischen Betrachtung der Manuskripte oder über den (Um-)Weg der Derridaschen Theoriebildung: man kann zum Schluss gelangen, dass die Lektüre der mikrographischen Texte Walsers nie zu einem stabilen Ende führen kann, sondern sich einem permanenten und zirkulären Wechselspiel zwischen Schrift und Text ausgesetzt sieht. Robert Walsers Mikrogramme lesen, heißt, um es mit einem Bild von Gilles Deleuze zu sagen, als Schiffbrüchiger auf offener See ein Floß zu zimmern. Eine Sicherheit ist bereits in der Textkonstitution höchst-

207 Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, 334.

208 Vgl. beispielsweise Roussel, *Matrikel* oder Rossum, *Schreiben als Schrift*.

tens als intersubjektive Annäherung zu erlangen.²⁰⁹ Verständlich sind aus diesem Grund die Beteuerungen der Herausgeber der Ausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet*, trotz der „Schwierigkeiten der Entzifferung“ einen verlässlichen Text zu geben. Zum vierten Band schreiben sie:

Sieben Arbeitsgänge waren nötig, um einen hinreichenden (philologischen Ansprüchen genügenden) Grad an textlicher Genauigkeit zu gewährleisten. Dennoch gilt es, eine leicht größere Menge von Wortlücken und hypothetischen Lesarten in Kauf zu nehmen. Bei der besonders heiklen Transkription der Gedichte blieb gelegentlich die glückliche Eingebung der Stunde aus. Auch fällt hier der Faktor subjektiver Fehlbarkeit stärker ins Gewicht. Indessen vertrauen wir auf unsere mittlerweile neunjährige Entzifferungserfahrung und auf die mehrmalige, beiderseitige Kontrolle unserer Arbeit, so daß von einer hohen Plausibilität der Textgestalt ausgegangen werden kann.²¹⁰

Im fünften Band der Ausgabe heißt es:

Die Schwierigkeiten der Entzifferung stellen sich vielmehr bei jedem Wort, jedem Satz in vertrackter Weise neu, und nur eine langjährige Sehschulung ermöglicht es, im abstrakt erscheinenden Gewirr von kleinsten Strichen und Punkten spezifische Zeichen zu erkennen. Daß dabei die Gefahr von Mißdeutung und Fehllesung unausschließbar bleibt, sei in Wiederholung entsprechender früherer Hinweise nochmals betont. Die Fehlerquote dürfte sich jedoch nur auf ein bis maximal zwei Prozent belaufen.²¹¹

Und im letzten Band:

Es versteht sich von selbst, daß die Entzifferung unter diesen Voraussetzungen nicht immer bis zum Kern wortwörtlicher Wahrheit vorstoßen konnte, sondern sich bisweilen auf Hypothesen beschränken oder gar Lücken lassen mußte. Es bleibt jedoch festzuhalten, daß hiervon nur vereinzelte Wörter und kleine Passagen betroffen sind, während der ganz überwiegende Teil, d. h. über 99% des Textes nach Maßgabe des Möglichen als gesichert gelten kann.²¹²

Die Rhetorik dieser Sicherheitsbekundungen ist auch darin begründet, dass eine Handschriftenedition ohne Faksimiles sich immer darauf berufen muss, die ‚Intention‘ des Autors wiedergegeben zu haben, die jedoch genau wie die Handschrift selbst in einer solchen Edition gerade erst durch ihre Abwesenheit besondere Wirkungsmacht entfaltet. Die Faksi-

209 Vgl. Greven, *Vorbemerkungen zur Abschrift des „Räuber“-Romans*, 1: „Ihr Inhalt kann nicht als gesicherter Walserscher Wortlaut gelten, und zwar auch dort nicht, wo Unsicherheiten der Lesart nicht eigens [...] kenntlich gemacht wurden. Sicherheit ist bei der Transkription der ‚Mikrogramme‘ Robert Walsers in jedem Fall nur annäherungsweise zu erreichen, ein einzelner Bearbeiter wird dabei jedoch jeweils über eine bestimmte Grenze nicht

hinausgelangen. Erst wenn solche ‚Mikrogramme‘ von mehreren Bearbeitern, die den Text unabhängig voneinander entziffern, transkribiert worden sind, und wenn man dann die Ergebnisse vergleicht und strittige Stellen womöglich nochmals überprüft, wird man ein Optimum erzielen.“

210 AdB 4, 5f.

211 AdB 5, 8.

212 AdB 6, 705f.

milierung der Handschrift hingegen führt unmittelbar vor Augen, dass die Lektüreleistung sowohl im materiellen wie im übertragenen Sinn nur den Funktionsweisen der Schrift abgerungen werden kann.

Bild und Schrift

Als Reaktion auf die unbestreitbar faszinierende Form von Walsers mikrographischen Notaten wird immer wieder auf die bildliche Qualität der Mikrogramme hingewiesen. Dabei werden oft die Formulierung aus dem Rychner-Brief, in dem „bleistifteln“ mit „zeichnen“ und „gfättern“ eingeführt wird, und einer der im März, bzw. April 1927 in zwei Folgen der Beilage *Für die Frau* der *Frankfurter Zeitung* veröffentlichten *Sätze*: „Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen.“²¹³ zitiert. Die Bildlichkeit wird dabei meist als Äquivalent der schweren Lesbarkeit der Schrift eingeführt, die gleichzeitig wiederum die in den Texten reflektierte problematische Signifikation illustrieren soll. So argumentiert beispielsweise Hans-Ulrich Treichel, Walsers Mikrographie versuche

sich schreibend dem Schreiben zu entziehen, die Schrift und ihre Zeichenhaftigkeit zu überwinden und sie gewissermaßen in den Stand der Unschuld, der auf nichts mehr verweisenden und nichts mehr bedeutenden graphischen Fläche zurückzuführen.²¹⁴

Doch Walsers Mikrogramme sind, auch wenn sie nur in mangelhaften Reproduktionen zugänglich sind, eindeutig als *Manuskripte* erkennbar. Sie enthalten unzweifelhaft Schrift. Auch wenn man diese Schrift nicht lesen kann und sie vielleicht sogar als unlesbare Geheimschrift einstuft, ist eine Ansicht, die dies bezweifelt, nicht nachzuvollziehen.²¹⁵ Es scheint also unabdingbar, die spezifische Bildlichkeit der Schrift abzugrenzen von bildlichen Darstellungen, denn sie ist charakterisiert durch eine Räumlichkeit, „bei der es auf die Leerstellen und Lücken ankommt“ im Gegensatz zu „gewöhnlichen Bildern, die stets mit ‚dichten Raumkonstellationen‘, also ohne Lücken arbeiten.“²¹⁶ Sibylle Krämer formuliert diese Abgrenzung folgendermaßen:

213 *Frankfurter Zeitung*, Jg. 71., Nr. 268, Zweites Morgenblatt, 10. 4. 1927, *Für die Frau*, Jg. II, Nr. 4, 15; vgl. SW 19, 232. Im Mikrogrammentwurf 93r/III lautete der Satz noch: „Schreiben Schriftstellern scheint mir vom Zeichnen abzustammen“; vgl. AdB 4, 410.

214 Treichel, *Über die Schrift hinaus*, 54.

215 So hat beispielsweise Carl Seelig die Mikrogramme nicht als graphisches Werk vorgestellt, sondern als Geheimschrift. Stefanie Germann ist jedoch nicht dieser Meinung: „Wichtig ist allerdings,

dass sie [die Handschriften, C. W.] immer als Handschriften zu erkennen sind.

Das ist bei den Mikrogrammen anders: Die graphischen Blätter sind eben erst auf den zweiten Blick als Autographen erkennbar. Erst wenn der Betrachter einen Rezeptionsschritt vollzogen hat, öffnet sich ihm eine weitere mögliche Rezeptionsebene, nämlich die des alphabetischen Textes.“ Vgl. Germann, *„Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung“*, 77.

216 Krämer, *„Schriftbildlichkeit“*, 162.

Eine Schrift ist somit ein notationales Medium, welches im Unterschied zum dichten, zum piktoralen Medium mit Lücken bzw. Leerstellen arbeitet. Es ist diese Art von ‚Leerstellen-Sichtbarkeit‘, die im Zusammenspiel von Disjunkтивität und Differenziertheit entsteht, auf die sich unser Ausdruck ‚Zwischenräumlichkeit‘ bezieht. Dadurch wird eine Modalität von Sichtbarkeit eröffnet, die wir als ‚Syntax-Visualität‘, als ‚Strukturbildlichkeit‘ beschreiben können. Diese sei nun, im Unterschied zur ‚piktoralen Ikonizität‘ traditioneller Bilder, die ‚notationale Ikonizität‘ der Schrift genannt.²¹⁷

Die Vorstellung einer „piktoralen Ikonizität‘ traditioneller Bilder“ kann man dabei durchaus auch von der bildenden Kunst in Frage gestellt sehen. Auch ist Krämers Begriff der „Schrift“ wie derjenige fast aller Schrifttheorien kein handschriftlicher und die „Disjunkтивität und Differenziertheit“ ist gerade in chirographischen Schriftstücken nicht vorbehaltlos gewährleistet. Es erscheint aber trotzdem wenig sinnvoll, einen Schriftzug, in dem beispielsweise die Buchstaben d, a, n, und n zu einem handschriftlichen Gebilde verschmelzen, das die einzelnen Schriftzeichen nicht mehr eindeutig abgrenzbar erscheinen lässt, nicht als (medial modifizierte) Repräsentation des Wortes „dann“ zu lesen, sondern als ‚Bild‘. Oder anders gesagt: Werden die Mikrogramme nicht *gelesen*, sondern als Bild *betrachtet*, führt dies zu einer vergleichsweise dünnen rezeptiven Ausbeute. Auch wenn die Mikrogramme einige darstellerische Eigenheiten aufweisen, handelt es sich dabei doch um *Handschriften* und nicht um Bilder.²¹⁸ Sie als solche zu beschreiben, verfehlt also nicht nur den Gegenstand, sondern verdeckt auch die Sicht auf ihre genuine Schriftbildlichkeit.

Die Pointe der für das Schriftbild konstitutiven Zwischenräumlichkeit liegt also darin, ein Prinzip von Visualität zur Geltung zu bringen, bei dem an die Stelle von ‚Gestalt‘ etwas anderes tritt, nämlich die ‚Stellung-innerhalb-einer-Konfiguration‘, wir können dazu auch sagen: der ‚Stellenwert‘. Diese Differentialitäts-Ikonik ist der Kunstgriff der notationalen Ikonizität.²¹⁹

Theorievorschlage, die eine piktorale Ikonizität der Mikrogramme behaupten, beziehen sich gerne auf den Begriff des Kalligramms,²²⁰ wie ihn Michel Foucault thematisiert hat.²²¹ Der Grund dafür dürfte sein, dass Foucault im Kalligramm die Überwindung der grundlegenden Dualität

217 Ebd., 163.

218 Kammers Satz „Zeichnen‘ die Mikrogramme Schrift, so ‚schreiben‘ die Tintenmanuskripte *Text*“ ist eher ein Versuch, die schwierige begriffliche Abgrenzung von Schrift und Text durch die Einführung einer medialen Differenz zu kompensieren; vgl. Kammer, *Figurationen*, 136.

219 Krämer, „*Schriftbildlichkeit*“, 164.

220 So beispielsweise Hobus, „*Kämpfe auf den Feldern des Schreibpapiers*“, 73f.

und Germann, „*Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung*“, 76f.

221 Foucault, *Dies ist keine Pfeife*. Vgl. zum Kalligramm in einem differenzierter ausgearbeiteten System von verschiedenen Graden der Schriftbildlichkeit auch Lapacherie, *Der Text als ein Gefüge aus Schrift*. Obwohl ein Großteil der von Lapacherie getroffenen Unterscheidungen auch auf Handschriften übertragbar wären, schließt er die Handschrift aus seinen Kategorisierungen explizit aus (83).

der Zeichen beschreibt: „So möchte das Kalligramm die ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation überspielen: zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen; schauen und lesen.“²²² Robert Walsers Mikrogramme sind jedoch im Unterschied zum Gegenstand von Foucaults Überlegungen *keine Kalligramme* im wörtlichen Sinn. Denn ein Kalligramm „drückt“, so Foucault, den Worten

mit der List einer im Raum spielenden Schrift *die sichtbare Form ihres Gegenstands* [auf]: sorgfältig auf dem Blatt verteilt, rufen die Zeichen durch den Rand, den sie bilden, durch die Gliederung ihrer Masse im leeren Raum der Seite von außen die Sache herbei, von der sie sprechen.²²³

Es gibt Kalligramme, die nur aus einem Wort bestehen und solche die aus mehreren Wörtern oder Sätzen gebildet sind. Zur Veranschaulichung sei hier ein einfaches Ein-Wort-Kalligramm²²⁴ und das Kalligramm-Gedicht *Il pleut* von Guillaume Apollinaire²²⁵ abgebildet (Abb. 11). Für Robert Walsers Mikrogramme muss festgehalten werden, dass sich ihre visuelle Gestalt eindeutig dadurch von einem Kalligramm unterscheidet, dass weder die äußeren Formen der Textblöcke noch die einzelnen Buchstaben die *sichtbare Form eines Gegenstandes* aufrufen. Wer also die Mikrogramme als Kalligramme bezeichnet, kann diese Zuschreibung nur im übertragenen Sinn verwenden und trifft dabei zwei implizite Grundannahmen. Erstens: dass die mikrographischen Texte ausschließlich von der problematischen Signifikation, einem ‚Verschwinden des Sinns‘ oder ähnlichem ‚handeln‘ würde und zweitens: dass die Notationsform in kleinster Bleistiftkurrentschrift diesen ‚Inhalt‘ *darstelle*, die Notationsform der Mikrographie also „die sichtbare Form ihres Gegenstandes“, das heißt in diesem Fall die problematische Signifikation bildlich repräsentiere.

Dass viele Texte Walsers der konventionellen Rezeptionserwartung eines konsistenten narrativen Gehalts zuwiderlaufen, ist unbestritten. Daraus allerdings zu schließen, Walsers Texte seien frei von Sinn, beziehungsweise würden davon ‚handeln‘, nichts mehr zu bedeuten, zeugt vor allen Dingen von einem sehr eingeschränkten Sinnbegriff. Wie unter anderem auch die Lektüren dieser Arbeit zu zeigen suchen, enthalten Walsers Texte durchaus Sinn, wenn sich dieser auch nicht ausschließlich im erzählten ‚Inhalt‘ zeigt, sondern ebenso in der Wechselwirkung mit den konzeptionellen und formalen Anlagen der Texte.²²⁶ Auf der Ebene der Notation muss festgehalten werden, dass die *Gestalt* der Schriftzeichen nichts darstellt oder abbildet außer der Form der jeweiligen

222 Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, 13.

223 Ebd., 14 (Hervorhebung C. W.).

224 Quelle <http://fav.me/driplkx> (Zuletzt abgerufen am 3. 7. 2014).

225 Apollinaire, *Calligrammes*, 62.

Vgl. auch Adler und Ernst, *Text als Figur*, 244.

226 Vgl. beispielsweise auch die präzise strukturelle Analyse von Neukom, *Verloren im Labyrinth .postmoderner‘ Sprachspiele?*

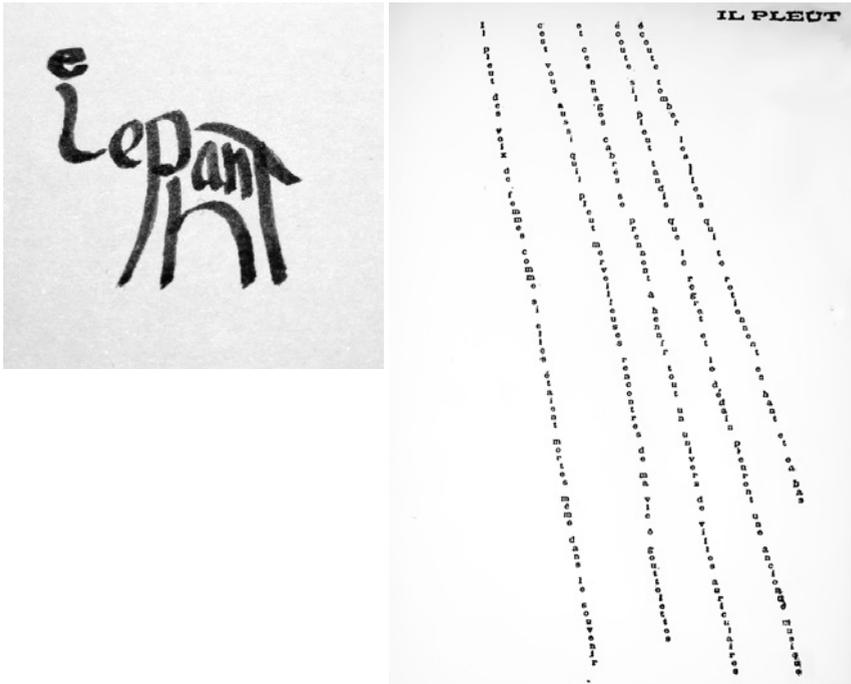


Abb. 11: Beispiele für Kalligramme: *Elephant* von absurdynka und das Gedicht *Il pleut* von Guillaume Apollinaire

Buchstaben – wenn sie auch die entsprechenden Buchstaben zuweilen nur unangemessen repräsentieren. Wenn also die materielle Form der Bleistiftnotate mit einem inhaltlichen Sinnverlust in Beziehung gesetzt werden sollte, wäre dieser nicht *bildlich* dargestellt. Vielmehr wäre von einer systematischen Analogie der Probleme bei der Rezeption (des Sinns und der Schrift) zu sprechen und nicht von einer bildlichen Darstellung dieser Probleme. Robert Walsers Mikrographie ist eine alphabetische Schrift.²²⁷

227 Zur Unterscheidung von Zeichnung und Schrift vgl. beispielsweise auch Roser, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift*, 160: „In einer Zeichnung ist die visuelle Form des Gezeichneten schon ihr Inhalt (Signifikat) [...], und sie besitzt mit dem Prinzip der Ähnlichkeit eine unmittelbare, imitative Nähe zum von ihr repräsentierten Objekt. Das Gezeichnete steht nicht für etwas anderes, als ästhetisches Gebilde verweist es auf sich selbst, d. h. eine Zeichnung erhält ihren Wert nicht durch das, was sie repräsentiert. [...] Die Zeichnung erlaubt einen unmittelbaren Selbstausdruck des Produzenten [...]. Dafür ist sie nicht lesbar. Anders die Zeichen des Schriftsystems. So lange die produzierten Buchstaben lesbar bleiben, können sie in ihrer Form verändert werden, ohne daß dadurch ihr Inhalt verändert würde.“

Anderer Meinung ist beispielsweise Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 121f.: „Im ‚Auftrag‘ [gemeint ist der Graphitauftrag auf Papier, C. W.] nähern sich Schreiben und Zeichnen an, auf Kosten der unmittelbar entzifferbaren Bedeutung der Schrift. Diese transportiert nicht vorrangig Sinn, sondern sie weist darauf hin, daß Sinn entstanden sein wird im Prozeß entziffernder Abschrift, die den Grauschleier auseinanderzerren und Schnitte setzen muß zwischen Linien, zwischen Buchstaben, zwischen Wörtern, zwischen Texten.“ Der kategorische Unterschied zwischen Schrift und Bild bzw. Zeichnung wird in solchen Aussagen allerdings verdrängt. Nur weil eine Schrift schwer zu lesen ist, wird daraus keine Zeichnung. Sie bleibt vielmehr eine schwer zu lesende Schrift.

Versteht man hingegen das Schriftbild als notationale Ikonizität, geraten dadurch spezifische Eigenheiten von Texten ins Blickfeld, ohne dass diese ihren Status als Texte aufgeben müssten. Der Aspekt dieser räumlichen Betrachtungsweise muss auch nicht, wie beispielsweise in der textgenetischen Perspektive, in eine zeitliche Abfolge überführt werden.²²⁸ Das Lesen von notationaler Schriftbildlichkeit bezieht den „Stellenwert“ des Geschriebenen, seine Topographie in den Prozess der Semiose ein. Als einfaches Beispiel könnte das Sonett angeführt werden. Ein Sonett kann aufgrund des Schriftbildes auf den ersten Blick erkannt werden, stellt dabei seinen Status als Text nicht in Frage. Aus der quasi synchronen Rezeptionsweise als Text und als notationales Schriftbild ergeben sich sinnrelevante Daten. In Walsers mikrographischen Notaten beschränkt sich diese schriftbildliche Lektüre nicht auf Einzeltexte, sondern lässt sich in einigen Fällen auf die konstellative Ordnung von mehreren Texten auf einem Blatt übertragen. Es gibt bis heute jedoch keine adäquate editorische Darstellung der Mikrogrammtexte, anhand derer die Sinneffekte einer solchen kontextuell-topographischen Semiose untersucht werden könnten. Deshalb gibt es auch erst wenige Beispiele für solche Lektüren.

Wolfram Groddeck beschreibt in einer Analyse des Mikrogrammblatts 62 die Konstellation der vier Gedichte als sinnfällige Komponente der Texte:

Die auf dem Blatt 62 festgehaltene Konstellation von Aufzeichnungen präsentiert sich als – wenn man so will – ‚Durcharbeitung‘ eines schriftstellerischen Anerkennungsproblems [...]. Ein gleichsam motorischer Ausdruck eines solchen Bewältigungsversuches wäre das zweimalige Wegkippen des gerade niedergeschriebenen Textes beim Weiterschreiben. So verstanden ließe sich das kleine Blatt als Allegorie des Schreibens bezeichnen.²²⁹

Auch Groddecks Lektüre des Prosastücks *Prosastück* bezieht die Schriftbildlichkeit des Texts mit ein – sowohl bezogen auf seinen Ort auf dem Mikrogrammblatt 119, wo sich ‚thematische‘ Gemeinsamkeiten zwischen allen darauf notierten Texten feststellen lassen, als auch im Bezug auf die Reinschrift, die mit dem letzten Wort des Textes „Blatt“ genau ein Manuskriptblatt ausfüllt und damit in einer metonymischen Bewegung den ‚Gegenstand‘ des Textes auf seinen Textträger projiziert.²³⁰

228 Vgl. Grésillon, *Literarische Handschriften*, 72: „Mit dem Hinweis auf solche Schrift-Bilder soll der Blick geöffnet werden für die Aufgabe des Textgenetikers, die zunächst darin besteht, die räumlichen Indizien in zeitliche Parameter umzusetzen, die ihrerseits die Chronologie der Schreibprozesse widerspiegeln.“

229 Groddeck, *Gedichte auf der Kippe*, 263.

230 Vgl. auch ders., „*Weiß das Blatt, wie schön es ist?*“, 37, wo es heißt: „Jedenfalls spiegelt die Anordnung der Niederschriften auf dem Mikrogrammblatt, die Konstellation der Schriftbilder, das komplexe Verhältnis von Poesie und Prosa im Schreiben Robert Walsers.“

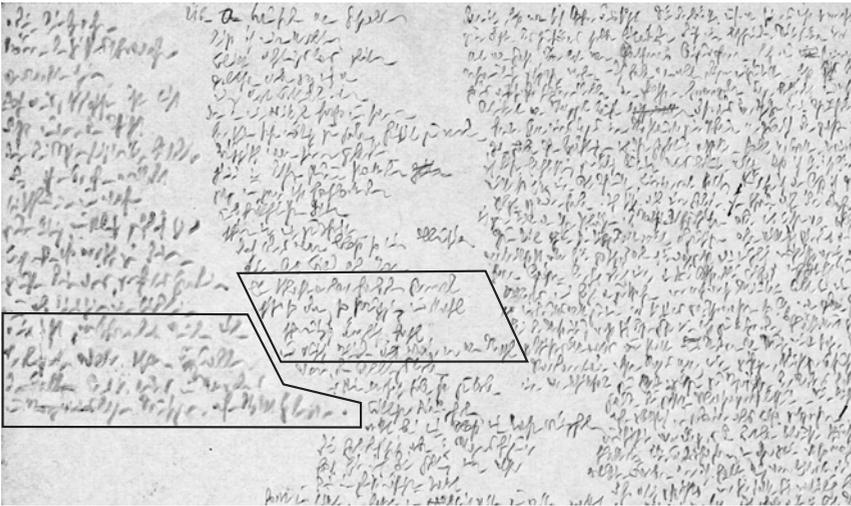


Abb. 12: Mkg. 365r/I und II (vergrößerter Ausschnitt mit markierten Textpassagen)
 © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Auch der im Rahmen dieser Arbeit untersuchte konzeptionelle Zug der zehn auf dem Mikrogrammblatt 482 notierten Sonette begründet sich vor allem aus der Tatsache, dass die Gedichte in zwei Spalten zu jeweils fünf Texten auf einem Textträger nebeneinander stehen.²³¹ Die an zahlreichen Stellen beobachtbare räumliche Interaktion mehrerer Texte auf einem Blatt, die unter der Betrachtungsweise der notationalen Schriftbildlichkeit Sinneffekte generieren, ist dabei eine der wichtigsten Folgen der Verkleinerung der Schrift. Erst dadurch sind überhaupt die Bedingungen geschaffen, dass mehrere Texte auf einer Seite in einer im wahrsten Sinne des Wortes topographischen Beziehung zueinander stehen. Der Ort, an dem etwas geschrieben steht, ist im Sinnraum der Mikrographie ein nicht zu vernachlässigender Faktor. So erscheint es tatsächlich naheliegend den „schlachtenverlorenhabend[en] General“ aus dem zweiten Gedicht des Mikrogrammblatts 365 mit Napoleon in Verbindung zu bringen, der im ersten Gedicht auf dem selben Blatt direkt links daneben vorkommt (Abb. 12). Der Schluss des ersten Gedichts lautet:

[...] verschwendet wurden viele
 intelligente Worte schon ^{im Lallen}
^{des}
^{Im Lallen} das ^{'sich} ^ü ^{'um} Napoleons
 um Napoleons letzte Seufzer auf Sankt Helena.²³²

Im Gedicht rechts daneben heißt es:

231 Vgl. unten 141–145 und Abb. 30, unten 240.

232 Mkg. 365r/I; vgl. AdB 2, 396.

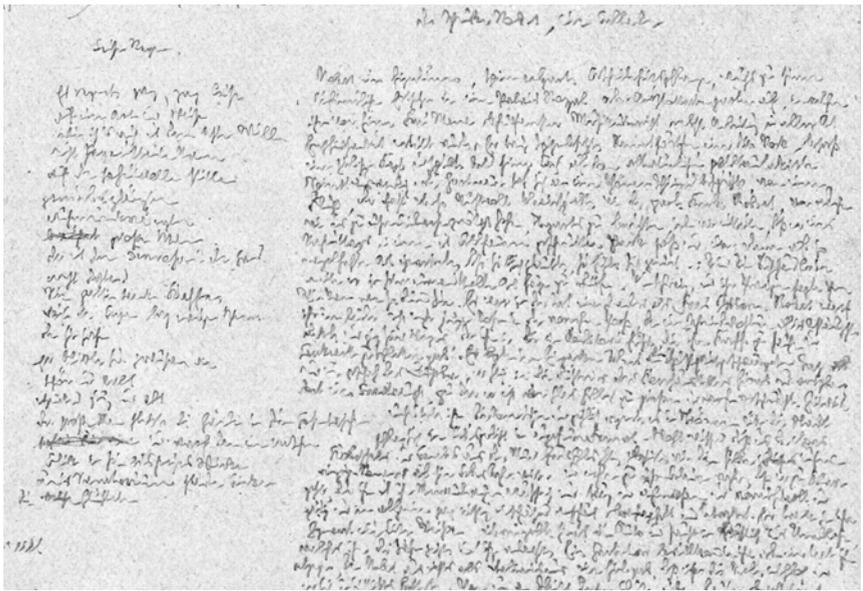


Abb. 13: Mkg. 263r/VI und VIII (vergrößerter Ausschnitt): „Hosentasche“
 © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Ein schlachtenverlorenhabender General
 sitzt da, so struppig und kahl
 schmutzig, ärmlich, fahl
 und ruhig wieder, als wär er von Stahl²³³

Ein anderer schriftbildlicher Sinneffekt lässt sich am Gedicht *Leiser Regen* auf dem Mikrogrammblatt 263 beobachten. Dort steckt das letzte Wort des siebzehnten Verses „Der große Mann steckte die Hände in die Hosentasche“²³⁴ schriftbildlich in der ‚Tasche‘ die der Text *Der Schurke Robert, eine Ballade* für diese lange Zeile bildet (Abb. 13).²³⁵

Dass diese kontextuell-topographische Notationsform der Texte zwischen Konzept und Kontingenz oszilliert,²³⁶ stellt jedoch keinen stichhaltigen Grund dar, sie nicht näher zu untersuchen. Denn gerade die Abwesenheit einer intentional-‚autorlichen‘ Kontrolle über die Bedeutung und die Betonung des Zufalls sind markante Merkmale in Walsers späten Texten. Die gleichsam aleatorische semantische Topographie, in die Walser seine mikrographischen Notate ‚hineinschreibt‘, erscheint als

233 Mkg. 365r/II; vgl. AdB 2, 397.
 234 Mkg. 263r/VI, vgl. AdB 2, 320f.
 235 Für eine Lektüre der Mikrogrammtexte in ihrem räumlichen Kontext plädiert auch Aebli, „Diese Art von belächelnswerten Säckelchen“.
 236 Vgl. dazu auch Groddeck, *Überlegungen zum Editonsmodell der ‚Mikrogramme‘*.

produktionsästhetische Entsprechung zur Wirkung der Texte. Dass es in der Schriftbildlichkeit der Mikrogrammtexte nicht um die Etablierung von stabilen intertextuellen Bezügen geht, zeigt bereits die Tatsache, dass die Texte durch die Abschrift wieder aus der kontextuellen Rahmung des ‚Bleistiftgebiets‘ herausgelöst werden, jedoch prinzipiell auf einen neuen kontextuellen Echoraum hin – die Publikation in Zeitungen und Zeitschriften. Die Zweistufigkeit des Schreibverfahrens wird also genutzt, den Texten durch ein Modellieren der Rahmungen semantische ‚Drifts‘ zu versetzen. Das Herauslösen eines Textgebildes aus seiner schriftbildlichen Konstellation in der Abschrift lässt sich mit der quasi-dialektischen Bewegung von Kontextualisierung und Dekontextualisierung vergleichen, in deren Dynamik Walsers Texte oft stehen.

IMPROVISATION UND INTERPRETATION

Improvisation

Die Notationsform der Mikrogramme führt zur Annahme, dass Walser seine Texte, oder im Fall des *Räubers* oder des *Tagebuchs* einzelne Abschnitte, in jeweils einer „Entwurfssitzung“ am Stück niedergeschrieben hat. So bemerkt Jochen Greven:

Die Texte selbst und ebenso das Bild der ohne Absatz durchgeschriebenen Mikrogrammblöcke vermitteln den Eindruck, dass er sie ohne Unterbrechung zu Papier gebracht hat. Das soll natürlich nicht heißen, dass er nicht öfter einmal innehielt, um einen neuen Gedanken zu fassen, eine Formulierung zu verbessern, einen Einschub nachzutragen oder nach einer Überleitung zu suchen, und dass er sich nicht zwischendurch auch einmal eine Zigarette gedreht und angezündet oder einfach aus dem Fenster geschaut haben kann. Aber seine Prosastücke und Gedichte – wohl sogar die streng durchgeformten Sonette – wurden in der Regel als initiale Schöpfungen in einem einzigen Zug durchgeschrieben, oder er brach sie gleich ganz ab; davon sind die allerdings eher seltenen Fragmente in den erhaltenen Mikrogrammen Zeugnisse.¹

Dieser Eindruck ergibt sich nicht nur aus einer Analyse der instrumentalen und gestischen Aspekte der mikrographischen Schreibszene, sondern scheint auch unter ‚statistischer‘ Perspektive plausibel. Jochen Greven vertritt die Annahme, dass in der Regel ein Text oder Textabschnitt in einer Entwurfssitzung an einem Tag entstanden sein dürfte.² Das Beispiel des *Räubers* lässt sich als Anhaltspunkt dafür anführen. Seine Entstehungszeit wird von Bernhard Echte und Werner Morlang ziemlich genau auf „rund 6 Wochen“ veranschlagt.³ Walser hätte die 35 Kapiteleinheiten des *Räubers* also in etwa 42 Tagen geschrieben und sich dabei vielleicht den einen oder anderen freien Tag gegönnt.⁴ Der Blick über einen größeren Zeitraum führt zu einem ähnlichen Ergebnis:

Aus den Jahren 1924 bis einschließlich 1928 liegen, die szenischen Texte mitgezählt, etwa 390 Prosastücke plus die acht ‚*Tagebuch*‘-Abschnitte vor; dazu sind mindestens 320 Prosastückentwürfe zu addieren, die nur in den Mik-

1 Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich*“, 14; vgl. auch ders., *Die Geburt des Prosastücks*, 91.

2 Vgl. Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich*“, 15f. Auch Echte und Morlang

gehen von „einem mittleren Prosatext pro Tag“ aus; vgl. AdB 2, 576.

3 Vgl. AdB 3, 251.

4 Vgl. Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich*“, 16.

rogrammen enthalten sind, ferner die 35 Kapitel des ‚Räuber‘-Romans und die 24 ‚Felix‘-Abschnitte. Zählt man letztere einzeln, ist von insgesamt mindestens 800 Prosaeinheiten auszugehen, denn es dürften noch weitere Texte, die erst später erschienen sind, auf diese Zeit zurückgehen und wahrscheinlich auch Entwürfe verloren sein. Hinzu kommen mindestens 100 Gedichte und etwa 270 nur in den Mikrogrammen überlieferte Gedichtentwürfe. Zusammen ergibt dies rund 1200 Prosa- und Lyrikentwürfe, die in diesen fünf Jahren entstanden. Walsers muss also im Durchschnitt an zwei von drei Tagen jeweils einen kürzeren oder längeren neuen Text in der beschriebenen Weise entworfen haben. In der übrig bleibenden Zeit war er, ist zu bedenken, mit verbesserndem Ins-Reine-Schreiben, mit Korrespondenzen usw. auch gut beschäftigt.⁵

Aus diesen Feststellungen lässt sich schließen, dass Walsers mikrographische Schreibszenen daraufhin ausgerichtet ist, einen Text oder einen Abschnitt eines längeren Textes am Stück mehr oder weniger in einem Zug niederzuschreiben.⁶ Es sind auch keinerlei vorbereitende Notizen oder bloß skizzenhaft festgehaltene Entwürfe überliefert. An den mikrographisch notierten Texten fanden auch keine nachträglichen Bearbeitungen in Form von Streichungen, Umstellungen, Randbemerkungen oder Kommentaren statt.⁷ Praktisch alle sichtbaren Streichungen und Überarbeitungen lassen sich als Sofortkorrekturen klassifizieren und haben demnach im Rahmen der ersten Niederschrift stattgefunden.⁸

Anstelle tatsächlicher Streichungen und Überarbeitungen kommen in den mikrographischen Notaten dagegen zahlreiche Textstellen vor, in denen die Arbeit am Text selbst ‚vertextet‘ ist, das heißt, in denen Überarbeitungsschritte wie Korrekturen und Streichungen nicht als solche ausgeführt werden, sondern in die ‚Erzählung‘ miteinfließen. Ein Beispiel dafür findet sich im fünften Text auf dem Mikrogrammblatt 271:

5 Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich*“, 22 f.

6 Man kann dieses Verfahren bis zu Walsers frühesten Arbeiten zurückverfolgen. Auf *Fritz Kocher's Aufsätze* bezogen schreibt er am 12. 6. 1904 an den Insel-Verlag: „Der Umfang der Aufsätze ist überaus leicht abzuschätzen, da dieselben, wie Sie wohl schon werden bemerkt haben, *alle* in Abschnitten *von ganz genau* derselben Länge geschrieben sind.“ Vgl. KWA I 1, 163 (Hervorhebung im Original). Auch in den Romanen finden sich Untereinheiten, die jeweils am Stück geschrieben worden sein könnten. *Der Gehülfe* beispielsweise ist unterteilt in 33 Abschnitte (vgl. KWA IV 2) und ist laut einer Selbstaussage Walsers gegenüber Carl Seelig „in sechs Wochen“ geschrieben worden, „und zwar gleich ins Reine“; Vgl. Seelig, *Wanderungen*, 99 und KWA I 3, 282 f. Siehe dazu auch Greven, *Die Geburt*

des Prosastücks, 90. Auch der verschollene Roman *Tobold* scheint dieser Struktur entsprochen zu haben, vgl. Briefe, 165 (Nr. 180): „Heute sende ich Ihnen den fertigen Roman betitelt ‚*Tobold*‘. 129 Manuscriptseiten, eingeteilt in 35 Kapitel, die jedes für sich ein festes, präzises Gemälde darbieten.“

7 Eine der ganz wenigen, wenn nicht gar die einzige Noitz in den Mikrogrammen findet sich im Zusammenhang mit den sogenannten „*Felix*“-*Szenen* auf dem Blatt 180, wo es über dem ersten Notat heißt: „Geeigneten Ortes einzusetzen“. Auf dem Blatt 349 ist zu beobachten, wie die Randbemerkung „Das muß besser gesagt sein“ wiederum als initiales Moment zu einem neuen Text verstanden werden kann; vgl. unten 73 f.

8 Vgl. dazu ausführlich Thut und Walt, „*Das muß besser gesagt sein*“.

„Der Unartige versteckt sich“ [fl]sagte sie. Ich habe sagen wollen: flüsterte sie aber dem Wort flüstern liegt so was Unartiges, weßhalb ich mich ~~bat~~ um gefällige Weglassung bat.⁹

Wie ein Blick auf das Manuskript zeigt, findet an der Stelle tatsächlich eine Überschreibung statt: der Ansatz zu „flüstern“ wird durch das Wort „sagte“ überschrieben (Abb. 14). Mit dieser Korrektur lässt es der Text

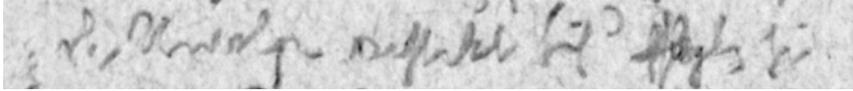


Abb. 14: Mkg. 271 r/V, Z 16 (vergrößerter Ausschnitt): „Der Unartige versteckt sich“ [fl]sagte sie.“ © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

aber nicht bewenden. Vielmehr benutzt er die Irritation durch den ‚Fehler‘, um neuen Text zu generieren. Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich auch auf dem Mikrogrammblatt 349. Dort notiert Walser neben ein Gedicht, in dem selbst schon Zweifel am gerade Notierten festgehalten sind,¹⁰ zuerst wohl nur als Kommentar „Das muß besser | gesagt sein“ (Abb. 15). Darauf folgen Verse, die aus dem Kommentar zum vorgängig geschriebenen Gedicht ein neues Gedicht generieren. Der Versuch bricht dann aber mit der Bemerkung ab: „Doch genug für heute lich bin heute wirklich keine Nachtigall“.

Den Beginn des darauf folgenden Prosatextes wiederum kann man als Reaktion auf die konstellative Genese der Texte auf dem Blatt lesen:

Es ist mir schon auch, wie andern klar, daß man die Hände nicht in den Schoß legt, aber ich bin mir ebenso klar, daß ¹aus einer erledigten Aufgabe immer eine neue wächst, daß es gar keine eigentlichen Aufgabenerledigtheiten gibt. Die ²Griechen sagen in diesem Sinn das Bild von der Hydra, die gleichsam problemgespickt ist. Man schlägt ihr ³das Haupt ab, und sogleich wächst ihr ein frisches ⁴nach, und die Schlangenhäupter bedeuten Aufgaben.¹¹

Auch auf diesem Blatt zeigen sich zwei Dinge: dass Walser in der Regel nicht streicht, sondern seine Korrekturen selbst wieder in den Text einfließen läßt, dass also sozusagen die Textgenese nicht mehr vom Text zu unterscheiden ist,¹² und dass neue Texte tendenziell auf das reagieren, was schon auf dem Blatt vorhanden ist.

Aus all diesen Gründen liegt es nahe, Robert Walsers mikrographisches Schreiben als Improvisation zu bezeichnen. Der Begriff der Improvisation bedarf aber in diesem Zusammenhang einiger Erläuterung.

⁹ Vgl. AdB 1, 174 und Thut und Walt, „Das muß besser gesagt sein“, 257.

¹⁰ Die dritt- und zweitletzten Verse des Gedichts lauten: „ich weiß nicht ob das sehr gültig oder gut gesprochen ist und ob ich's richtig auszudrücken vermag“; vgl. AdB 4, 268 und mit einer ausführlicheren

Analyse des Blattes Thut und Walt, „Das muß besser gesagt sein“, 258–261.

¹¹ Vgl. SW 18, 189; die von Walser selbst abgeschriebenen mikrographischen Texte werden erst in der KWA ediert.

¹² Vgl. dazu auch Groddeck, „Ich schreibe hier...“.

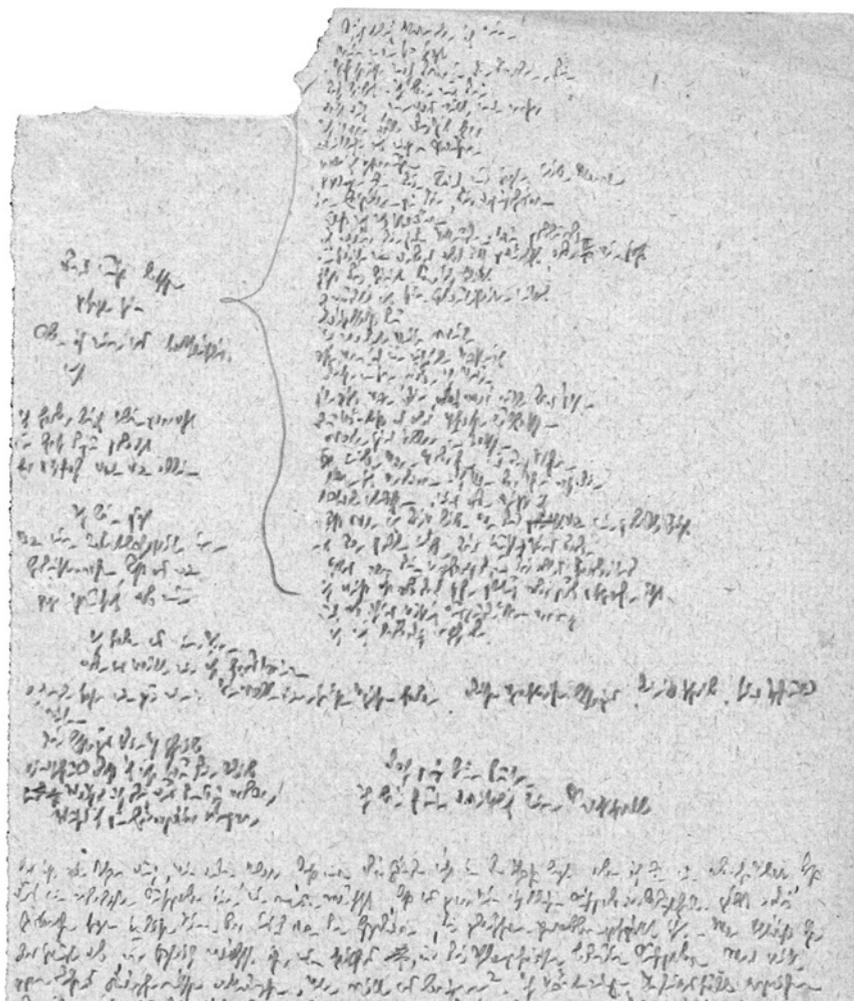


Abb. 15: Mkg. 349 (vergrößerter Ausschnitt) © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Zuallererst ist natürlich zu konkretisieren, dass Improvisation normalerweise in Kunstformen angewendet wird, in der die Werke im Moment ihrer Entstehung oder Aufführung ihre definitive Form erhalten. Dies geschieht vor allem in Musik-, Tanz- und Theateraufführungen oder anderen Echtzeitperformances.¹³ Ein nicht unerheblicher Reiz der Improvisation ist der Tatsache geschuldet, dass die in ihrem Rahmen getätigten Akte irreversibel sind. Geschriebenes lässt sich jedoch leicht korrigieren. Allerdings nutzt Walser in seiner mikrographischen Schreibszenen, wie oben gezeigt, die reversiblen Möglichkeiten der Überarbeitung in der Schrift auffallend selten, es scheint, als herrsche in der mikrographi-

13 Aus diesem Grund wohl hat Greven, der an verschiedenen Stellen Walsers Texte als Improvisationen bezeichnet hat – ohne sich jedoch eingehender zu den systematischen Implikationen der Improvisation in der Textproduktion zu

äußern –, die „gewagte These“ vertreten, Walsers spezifische Art zu schreiben begründe sich aus seiner Affinität zum Theater. Man könne seine „Prosa-Improvisationen auch kleine Stegreifspiele nennen.“ Vgl. Greven, *Die Geburt des Prosastücks*, 93.

schen Schreibszenen ein selbstaufgelegtes Überarbeitungsverbot. Dies jedenfalls legt eine Stelle zu Beginn des Mikrogrammeintrags 368r/II nahe, die folgendermaßen lautet:

Jemand hatte die Bemerkung gemacht, es [‘gäbe]würde wahrscheinlich „heute“ regnen. Jetzt regnete es aber ganz und gar nicht. In mir selbst hatte es vielleicht nach einem Regenguß ‘gedürstet, wie wohl ich diese letzten Wörtchen gern gestrichen sähe. Aber es ist jetzt zu spät. Es will und darf nicht mehr ersetzt sein.¹⁴

Der zweite Unterschied des Schreibens gegenüber den ‚Jetzt-Künsten‘, mit denen die Improvisation meist in Verbindung gebracht wird, ist die Möglichkeit innezuhalten, zu zögern und zu überlegen, bevor der Schreibfluss fortgesetzt wird. Ein Text steht also, wie Roland Borgards feststellt, an sich „in größter Ferne zum performativen Prinzip der Improvisation und deren temporal dynamisierter Medialität.“¹⁵ Trotzdem gibt es laut Borgards zwei Möglichkeiten, in der Literatur von Improvisation zu sprechen: „zum einen dort, wo Improvisation als *Inhalt* der Literatur verhandelt wird, und zum anderen dort, wo Improvisation die *Form* der Literatur bestimmt.“¹⁶ Robert Walsers mikrographische Texte handeln nicht inhaltlich von Improvisation, doch in der Analyse ihrer Form lassen sich, wie im Folgenden aufgezeigt wird, zahlreiche Elemente ausmachen, die im Zusammenhang mit dem Begriff der Improvisation erläutert werden können.

Was die Verwendung des Begriffs der Improvisation dabei kompliziert, ist die Tatsache, dass es keine konsistente ‚Theorie der Improvisation‘ gibt und wohl auch nicht geben kann, „weil es [...] etwas in der Improvisation gibt, das sich einer Theoretisierung versperert.“¹⁷ Denn: „Improvisieren, das ist in erster Linie eine Tätigkeit, eine Praxis. Wenn man wissen will, was Improvisieren bedeutet, dann muss man es tun.“¹⁸ Die folgenden Ausführungen sollen erläutern, in welcher Hin-

14 Mkg. 368r/II, Z 2–4; vgl. AdB 4, 390f.

15 Borgards, *Literatur und Improvisation*, 275.

16 Ebd., 276 (Hervorhebung im Original). Allerdings denkt Borgards die auf die Form konzentrierte improvisatorische Literatur als Performance und spricht dem notierten Resultat die Interpretationsform ab: „Zu beachten ist allerdings, daß die improvisierende Literatur nicht selbst Literatur im Sinne eines geschriebenen Textes ist, sondern vor allem eine Performance, ein Auftritt, ein theatrales Ereignis. Auch wenn aus der Improvisation ein Text hervorgeht, ist dieser Text selbst nicht improvisationsförmig.“ Ebd., 275. Diese Aussage ist – beispielsweise mit Blick auf den Jazz –

nur schwer nachvollziehbar. Niemand würde dort behaupten, eine Improvisation sei, nur weil sie auf einen Tonträger gebannt ist, keine Improvisation mehr und die Musik auf der Platte sei nicht mehr „improvisationsförmig“. Vgl. zum Verhältnis von improvisierter Musik und ihrer medialen Speicherung auch Wilson, *Hear and Now*, 24 f.

17 Borgards, *Gesetz, Improvisation, Medien*, 61.

18 Ebd.; vgl. dazu auch Dell, *Prinzip Improvisation*, 49: „Um die Improvisation zu beschreiben, muss man sie betreiben. Es ist erstaunlich, dass viele, die im Diskurs über Improvisation beteiligt sind, nie oder nur mangelhaft improvisieren.“

sicht der Begriff auf Robert Walsers Mikrographie bezogen werden kann und was daraus für die Lektüre der Texte für Konsequenzen resultieren.

Das gängige Verständnis des Begriffs Improvisation leitet sich aus der „Wortbedeutung *improvisus* – unvorhergesehen, im Gegensatz zu *providere*: vorherrschen, Vorkehrungen treffen“¹⁹ her, und begreift Improvisation als voraussetzungsloses und unvorbereitetes ‚Schaffen aus dem Nichts‘. Nicht selten geht damit die Vorstellung von Unorganisiertheit, Chaos oder Dilettantismus einher. So setzen beispielsweise auch Bernhard Echte und Werner Morlang Improvisation als begrifflichen Antipoden zur Beherrschung künstlerischer Mittel, wenn sie erklären: „Dennoch zeugt das Erscheinungsbild dieser Texte nicht von einer fahrigen Improvisation, sondern im Gegenteil von einer erstaunlichen Beherrschung des Bleistift-Metiers.“²⁰ Es gehört jedoch zum Paradox der Improvisation, dass sie gerade ohne ‚erstaunliche Beherrschung‘ ihres Metiers nicht praktizierbar ist. Schon Quintilian weist in seinem *Lehrbuch der Redekunst* darauf hin, dass die Fähigkeit zu improvisieren nicht durch freies Ausprobieren erreicht werde, sondern durch harte Übung. Die Übung im Befolgen von Regeln führt dazu, besser improvisieren zu können. Die Fähigkeit der Improvisation ist „[d]er größte Gewinn des Studiums und gleichsam der volle Ertrag der langen Mühe.“²¹ Ähnliche Einschätzungen kennt man aus dem Jazz, wo es als vollkommen selbstverständlich gilt, dass die Fähigkeit zur Improvisation in direktem Zusammenhang mit der Beherrschung und konzeptionellen Durchdringung möglichst vieler musikalischer Grundkonstituenten und damit letztendlich mit dem Übungspensum steht. – Improvisation ist erlernbar.²²

Mit einem Blick auf die klassische Rhetorik könnte man die Improvisation dadurch charakterisieren, dass in ihr die *Rhetorices partes*, die fünf Arbeitsgänge *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* und *Actio*, in einer Bewegung zusammenfallen.²³ Vielen Texten Walsers ist eine paradoxe Simultanität von sukzessiver Kreation bei gleichzeitiger kompositioneller Durchdringung eigen. Christian Benne formuliert dies folgendermaßen:

Sie [Walsers Texte, C. W.] sind häufig so aufgebaut, dass der Leser das Gefühl bekommen muss, dem Erzähler auf einem Weg zu folgen, der sich im Prozess

19 Bormann, Brandstetter und Matzke, *Improvisieren: eine Eröffnung*, 7.

20 AdB 2, 510.

21 Quintilian, *Institutio oratoria* X, VII, 1, (115). Vgl. zur Improvisation bei Quintilian auch Zanetti, *Zwischen Konzept und Akt*.

22 Vgl. beispielsweise Dell, *Prinzip Improvisation*, 50: „Wenn wir Improvisation üben, so arbeiten wir streng geordnet, in Optionskategorien. Während einer Art Laborzeit isolieren wir Kernelemente, betrachten einzelne Abschnitte des gesamten Spektrums. Wir fokussieren bestimmte Parameter des Handelns und

machen diese dem Instinkt und seinen Subsystemen zugreifbar. In der Handlung selbst jedoch vergessen wir die Ordnungen, welche die Handlungsfähigkeit sichern; wir öffnen uns allein dem Spiel und der Kommunikation selbst.“

23 Vgl. zu den *Rhetorices partes* ausführlich Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 95–115, wo auch erläutert wird, dass die fünf Arbeitsschritte ohnehin schon aufgrund ähnlicher Strukturen als einander überschneidend bzw. als aufeinander projizierbar zu verstehen sind.

des Schreibens gerade erst ergibt. Gemeinsam mit ihm ist er überrascht von jeder neuen Wendung, die häufig kommentiert wird, ehe es weitergeht. Am Ende kehrt sich der Weg um und wird rückwärts wieder abgelaufen – oder aber der Ausgang bleibt offen und vom Leser selbst zu vervollständigen. Die strukturelle Einfachheit dieses Prozesses ist trügerisch: Was während der einmaligen Lektüre wie ständige, lineare Vorwärtsbewegung wirkt, gibt sich ganz wie beim Labyrinth aus der Vogelperspektive des zyklischen Lesers als hochkomplexes Muster zu erkennen. Das Gerücht, Walser habe ohne jede Korrektur immer einfach so drauf losgeschrieben – er hat selbst dazu beigetragen, es in die Welt zu setzen – übersieht die Systematik seiner Methode, die eine künstlerische Notwendigkeit ist.²⁴

Auf eine sehr ähnliche Einschätzung trifft man in Wolfram Groddecks Beschreibung des Prosastücks *Die leichte Hochachtung*:

Beim flüchtigen Lesen des ganzen Prosastücks – und ein solches flüchtiges Lesen entspricht dem ursprünglichen Publikationsort im Feuilleton – gewinnt man den Eindruck, dass der Autor assoziativ von Einfall zu Einfall voranschreitet und sein Schreiben irgendwann abbricht. Bei einer aufmerksamen wiederholten Lektüre erkennt man jedoch den kunstvollen Textaufbau, in welchem sich die Themen entwickeln, verschränken und metaphorisch verdichten: *Die leichte Hochachtung* ist, wie sich erweisen wird, ein poetisch kalkulierter und durchkomponierter Text.²⁵

Diese Simultaneität von Spontanität und Komposition ist begreifbar als ein Merkmal der Improvisation. Die Beherrschung eines Systems von Regeln als quasi-dialektischer Gegenpart des ‚unvorhergesehen‘ Produzierten ist ihre paradoxe Bedingung der Möglichkeit. Man kann also konstatieren, dass

Improvisationen weder vollständig durch Regeln determiniert werden, noch gänzlich ohne Bezug auf Regeln oder Regelmäßigkeit denkbar sind. Vielmehr inauguriert Improvisation Prozesse *an den Grenzen von* Regeln, bis hin zum Regelbruch, der dann neue Formen und neue Spielräume des Handelns eröffnet. Das Besondere improvisatorischen Agierens hätte dann immer auch eine subversive Komponente: im Aussetzen oder Über-Spielen von Normen – ohne dass der Wert dieser Aktion schon ausgehandelt wäre (wie dies im Befolgen eines ästhetischen Konzepts oder einer Regel-Poetik der Fall ist).²⁶

Improvisation ist nur denkbar als aporetische Praxis und es ist kein Zufall, dass Jacques Derrida die Technik der Improvisation wählt, um das Ereignis zu thematisieren. Sein Vortrag *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* weist explizit darauf hin, dass dem Ereignis nur durch Improvisation beizukommen ist, indem er das Zustandekommen des Vortrags folgendermaßen reflektiert:

Wir haben vereinbart, dass Gad Soussana und Alexis Nouss den Titel auswählen sollen und dass ich dann schlecht und recht versuchen werde, zwar

24 Benne, „*Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?*“, 59f.

25 Groddeck, „*Ich schreibe hier...*“, 99.

26 Bormann, Brandstetter und Matzke, *Improvisieren: eine Eröffnung*, 9.

nicht darauf zu antworten, wohl aber einige improvisierte Überlegungen dazu vorzutragen. Wenn es Ereignis geben soll – soviel ist klar –, dann darf das nicht vorhergesagt oder im Voraus festgelegt und noch nicht einmal wirklich entschieden werden.²⁷

Aus diesem Zitat ließe sich ableiten, dass es für die Improvisation nicht unwesentlich ist, dass sie als solche erkennbar ist oder erkennbar gemacht wird.²⁸ Beziehungsweise ist es für die Rezeption der Improvisation – verstanden als Realisierung einer Spannung zwischen Konzept und Akt – entscheidend, dass die ‚Konzepte‘ zu denen sich die Interpretation verhält und an denen sich ihre transitorische Energie manifestiert, als solche präsent oder ‚lesbar‘ bleiben. Wird die Spannung zwischen Konzept und Akt unsichtbar – entweder weil sich der Akt zu weit vom Konzept entfernt, oder weil das Konzept als Rahmung des Aktes nicht erkennbar ist –, wird es schwierig, die Improvisation noch als ‚sinnvolles‘ Handeln zu verstehen.²⁹ Andererseits verliert die Improvisation ihren Reiz und tendenziell ihren Status als Improvisation, wenn das Resultat der Improvisation nicht eine gewisse Irritation darstellt, weil die Spannung zwischen Konzept und Akt zu klein ist. Die Improvisation muss also scheitern können, ohne diese Möglichkeit kann sie nicht als ‚ereignishaft‘ wahrgenommen werden.

Im Folgenden werden Merkmale von Walsers späten Texten beleuchtet, die als Elemente einer improvisatorischen Schreibszenen verstanden werden können, deren auffälliges Auftreten im Spätwerk als sichtbar ge-

27 Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, 8. Einige Monate nach dem Vortrag vom 1. April 1997 hat sich Derrida noch einmal der Improvisation zugewendet, als er für den 1. Juli von Ornette Coleman eingeladen wurde, im Rahmen des *La Villette Jazz-Festivals* in Paris die Bühne mit ihm und Joachim Kühn für eine Jazz-Text-Kollaboration zu teilen. Derridas Beitrag, den er nicht zu Ende vorgetragen hat, weil er von der Bühne gebueht wurde, ist hier nachzulesen: Derrida, *Joue – Le Prénom*, das Interview, das er einige Tage davor mit Ornette Coleman geführt hat, hier: Coleman und Derrida, *La langue de l'autre*. Vgl. dazu auch den kenntnisreichen Aufsatz von Ramshaw, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation*.

28 Denn prinzipiell ist es schwierig, beziehungsweise gehört es zu ihrem Reiz, die Improvisation von einem ‚komponierten‘ Werk zu unterscheiden: „Letztendlich kann man nicht einmal wissen, ob überhaupt improvisiert wird.“ Vgl. Dell, *Subjekte der Wiederverwertung*, 225.

29 Als Beispiel für eine solche Rezeptionssituation kann Derridas Performance

mit Ornette Coleman angesehen werden (siehe Anm. 27). Es gibt aber beispielsweise im Jazz auch andere eindruckliche Beispiele. So wurden Eric Dolphy und John Coltrane nach ihrem Gastspiel im New Yorker Club *Village Vanguard* im November 1961 in der meinungsbildenden Zeitschrift *Down Beat* bezichtigt, „Anti-Jazz“ zu produzieren. Auf eine den beiden zugestandene Replik in der gleichen Zeitschrift, in der sie ihren Kritikern anboten, ihnen ihre Konzepte und Spielweisen zu erklären, meldete sich niemand; vgl. Lippegaus, *John Coltrane, 186–188*. Und der britische Gitarrist Derek Bailey – notabene einer der wichtigsten Vertreter der europäischen Improvisationsmusik – berichtet: „Sogar noch 64 fand ich den späten Coltrane ziemlich schwer verständlich, also legte ich die früheren Platten auf oder die 59er-Sessions mit Miles [Davis] und sah mich selbst als einen alten Reaktionsnär. Aber man muss bedenken, dass die meisten konventionellen Musiker fanden, Ornette [Coleman] könne nicht spielen. Bei Coltrane waren sie sich nicht so sicher.“ Zitiert nach ebd., 240.

machte Reflexion des Improvisatorischen gelesen werden kann. Damit wird gleichzeitig der für diese Arbeit verwendete Begriff der Improvisation und seine Auswirkungen auf die Interpretation geschärft. Der reflexive Charakter hat dabei nicht nur die Funktion anzuzeigen, dass in Walsers Texten improvisiert wird, sie erklärt sich auch aus produktionsästhetischer Perspektive. Die Irreversibilität des eigenen Tuns führt zur ständigen Selbstreflexion: „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.“³⁰

Konzept

Die obigen Ausführungen zeigen, dass Improvisationen auf einen konzeptionellen Rahmen angewiesen sind, um zu funktionieren. Improvisatoren auferlegen sich Regeln,³¹ die jedoch im Akt der Improvisation nicht einfach angewendet werden, denn „was 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.“³² Man kann also mit Sandro Zanetti gerade „die Spannung zwischen Konzept und Akt [...] als Grundlage von improvisatorischen Prozessen“ ansehen.³³ Im zweiten Text auf dem Mikrogrammblatt 124 ist die dialektische Spannung, die der Improvisation zugrunde liegt, so formuliert: „~~Alle schönen~~ Ungezwungenheiten können und |müssen sogar au[f]s einem Zwang stāmen. Wer sich einem gewissen Zwang unterwirft, darf sich irgendwie gehen lassen.“³⁴

In vielen Texten Walsers kann man ein so geartetes konstitutives konzeptionelles Element erkennen. Einige Texte formulieren es explizit als poetologisches Programm oder Auftrag. 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.“³⁵ Der Text erfüllt diese Vorgabe minutiös.³⁶

30 Dell, *Subjekte der Wiederverwertung*, 225.

31 Vgl. dazu beispielsweise Ornette Coleman im Gespräch mit Jacques Derrida: „[O. C.:] [...] comme je faisais du free-jazz, la plupart des gens pensaient que j’attrapais mon saxophone, que je jouais ce qui me passait par la tête, en ne suivant aucune règle, mais ce n’était pas vrai. [J. D.:] Vous protestez constamment contre cette accusation. [O. C.:] Oui. Les gens qui sont en dehors pensent que c’est une forme de liberté extraordinaire, moi je pense que c’est une limitation.“ Einige

Sätze später bemerkt Coleman: „Ce qui est vraiment étonnant, pour la musique improvisée, malgré son nom, c’est que la plupart des musiciens utilisent une ‚trame‘ à partir de laquelle ils improvisent.“ Vgl. Coleman und Derrida, *La langue de l’autre*.

32 Zanetti, *Zwischen Konzept und Akt*, 96.

33 Ebd.

34 Mkg. 124 r/II, Z 16–17; vgl. AdB 4, 176.

35 KWA III 1, 168. Das Mikrogrammnotat zu diesem Text ist Mkg. 92 r/I.

36 Vgl. auch die präzise Analyse des Textes von Groddeck, *„Ich schreibe hier...“*.

Das sogenannte „*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“.37 Andere Texte formulieren ihre Konzeptionalität nicht so explizit aus, sondern offenbaren diese erst in der Lektüre. Als Beispiele hierfür seien die in dieser Arbeit ausführlich behandelten Texte *Ottolie Wildermuth*38 und die Texte auf dem Mikrogrammblatt 48239 genannt.40

Auch der Umgang mit Gattungsnormen41 lässt sich als konzeptionelles Rahmensetting für eine improvisatorische Schreibszene verstehen. Man rufe sich nur in Erinnerung, wie oft sich Walsers Texte einer Gattung zurechnen – und die Kriterien für eine Gattungszugehörigkeit dabei fast schon plakativ vereinfachen –, um ihr eigenes Verhältnis zu dieser Normvorgabe spielerisch zu verhandeln.42 Das Verhältnis der Gattung und ihrer praktischen Realisierung ist auch begreifbar als Reflexion des Verhältnisses von Konzept und Akt, das die Improvisation charakterisiert. Jacques Derridas in diesem Zusammenhang gestellte Fragen gelten für jede konzeptionelle Performanz:

Was tut man, wenn man um der praktischen Realisierung einer Gattung willen eine Gattung zitiert, wenn man diese inszeniert, wenn man das *Gesetz der Gattung* zur Schau stellt, wenn man es praktisch analysiert? Ist das noch praktische Realisierung einer Gattung? Gehört dieses Werk noch zur Gattung, die es re-zitiert?43

Am Beispiel von Walsers Lyrikproduktion der letzten Schaffensperiode kann man die performative Reflexion der Gattung besonders deutlich erkennen. Die konzeptionelle Übererfüllung des gerade in der landläufigen Wahrnehmung wichtigen Gattungsmerkmals Reim führt dort zu einer experimentellen Sinnproduktion jenseits von inhaltlicher Referentialität.44 Auch sie entstammt der improvisatorischen Spannung zwischen Konzept und Akt.

37 SW 18, 76. Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel zum *Tagebuch*, 181–223.

38 Vgl. unten 101–139.

39 Vgl. unten 141–180.

40 Elke Siegel liest im Anschluss ihrer Analyse des Rychner-Briefes das ganze mikrographische Schreiben quasi metaphysisch als Auftrag und lehnt sich dabei an Maurice Blanchots Aufsatz *Die Literatur und das Recht auf den Tod* an, worin es heißt: „Valéry hat uns wiederholt daran erinnert, daß sich seine besten Werke einem zufälligen Auftrag verdanken und nicht einem persönlichen Bedürfnis entsprungen sind. [...] Jedes Werk ist ein Gelegenheitswerk – das besagt nur, daß es einen Anfang hatte, daß es in der Zeit begann und dieses Zeit-

moment ein Teil des Werkes ist; andernfalls wäre es ein unlösbares Problem geblieben, nichts weiter als die Unmöglichkeit, es zu schreiben.“ Vgl. Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 58f.

41 Vgl. dazu auch die Beiträge in Fattori und Schwerin, „*Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa*“.

42 Zu Walsers Umgang mit der Novelle siehe beispielsweise auch Utz, *Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock*.

43 Derrida, *Überleben*, 147. Einer Analyse der Gattungsthematisierung unter der von Derrida aufgeworfenen Fragestellung unternimmt Locher, *Die Gattungsfrage*.

44 Vgl. Walt, „*Den Lyrikern empfehl' ich dringend...*“.

Diese Art von Konzeptionalität ist nicht erst in Walsers Spätwerk zu finden, wie sich am Beispiel des am 5. Mai 1918 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienenen Textes *Das Van Goghbild* zeigen lässt.⁴⁵ Der Schluss dieses Prosastücks, das sich mit Van Goghs *L'Arlésienne* beschäftigt, benennt seinen Schreibanlass folgendermaßen:

Nachdem ich mir das Bild sorgsam eingepägt hatte, ging ich nach Hause und schrieb einen Aufsatz darüber für die Zeitschrift „Kunst und Künstler“. Der Inhalt des Aufsatzes ist mir entfliegen, weshalb ich ihn zu erneuern wünschte, was hierdurch geschehen ist.⁴⁶

Das Van Goghbild ist also gleichsam ein *second take* des sechs Jahre früher, am 1. Juni 1912 in *Kunst und Künstler* erschienenen Textes *Zu der Arlesierin von Van Gogh*.⁴⁷ Liest man diesen Text, so findet sich wiederum zum Schluss des Textes die Zweitausgestaltung schon im ersten Text angelegt. Nach der Beschreibung von Van Goghs Bild heißt es dort zum Verhältnis des Malers zu seinem Motiv im letzten Satz: „Er soll sie ja auch, wie ich gehört habe, mehrmals gemalt haben.“ Walsers zweiter *Arlésienne*-Text ist also nicht nur die Erneuerung eines „entflogenen“ Aufsatzes, sondern erfüllt in der erneuten Beschäftigung mit dem Gegenstand eine konzeptionelle Anlage, die schon im ersten Text formuliert wurde und wird, der eigenen Logik folgend, erst so seinem ‚Gegenstand‘ gerecht.

Material

Andere Merkmale des hier ausgebreiteten Improvisationsbegriffs sind deutlicher Robert Walsers spätester Schaffenszeit zuzuordnen. Als ein solches kann man seinen Umgang mit unterschiedlichen semantischen Materialien ansehen. Walser zitiert in seinen ‚Berner‘ Texten in fast schon exzessiver Weise kanonische und triviale Literatur,⁴⁸ Kinofilme,⁴⁹ Theater- und Opernaufführungen. Er verarbeitet Bilder,⁵⁰ Zeitungsberichte,⁵¹ Werbung⁵² und den Diskurs über Dichter und berühmte Persönlichkeiten.⁵³ Walsers Schreiben folgt unzweifelhaft einer „Poetik der Materi-

45 Vgl. zu Walser und Van Gogh auch Gigerl, „Bang vor solchen Pinsels Schwung“.

46 KWA III 2, 88–90, hier 90.

47 *Kunst und Künstler*, Jg. X, H. IX, 1. 6. 1912, 442–443; vgl. SW 15, 66–68.

48 Vgl. beispielsweise Graf, *Robert Walser als Anleser französischer sentimentaler Romane*; Lemmel, *Angelesen? – Robert Walsers Schiller-Texte*; dies., *Robert Walsers Poetik der Intertextualität*; Greven, „*Einer, der immer irgend etwas las*“; Hübner, „*Das Märchen ja sagt...*“; Fuchs, „*... eine kleine Phantasieentgleisung*“ und Weber, *Doch diese zahlreichen Büchelchen da?*

49 Vgl. beispielsweise Tofi, *Von der Leinwand zur ‚kinematographischen‘ Literatur und Echte, Dieses grazjöse Vorbeibuschen der Bedeutungen*.

50 Vgl. die Textsammlung *Vor Bildern* (VB) und Todorow, *Eckphrasen im Prager Feuilleton der Zwischenkriegszeit*.

51 Vgl. dazu den Abschnitt *Zeitungslektüren ...*, unten 106–112.

52 Vgl. dazu Utz, „*Odol*“ und andere literarische Quellen.

53 Vgl. beispielsweise zu Walsers Umgang mit Georg Büchner: Nörtemann, *Robert Walser und Georg Büchner*; oder mit

alien und der Materialität“.⁵⁴ Laut Christopher Dell ist dies ein wichtiges Merkmal der Improvisation:

Das könnte sogar eine erste Kennzeichnung von Improvisation sein: 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.⁵⁵

An allen im Rahmen dieser Arbeit behandelten und an unzähligen weiteren Texten des Spätwerks ist dieser charakteristische Umgang mit verschiedenen semantischen Materialien zu beobachten.

Der Begriff des Materials wird hier in Abgrenzung zur inhaltlichen Idee verwendet, die gewöhnlich mit der textilen Metapher der Stoffe bezeichnet wird. Es geht in der Rede vom Material nicht um die sprachliche Ausgestaltung eines referentiellen Gehalts. Anhand von Walsers eigenem Begriff des „Anlesens“ kann dies verdeutlicht werden. Im *Räuber*-Text ist diese Methode folgendermaßen beschrieben: „Und der Räuber beraubte dann Geschichten, indem er immer solche kleinen Volksbüchlein las und sich aus den gelesenen Erzähl[ten]ungen [u]reigene ~~Sachen~~ zurechtmachte, wobei er lachte.“⁵⁶ Walsers Texte markieren oft in auffälliger Weise, dass sie zitieren. Das Anlesen wird dabei in vielen Texten inszeniert als „produktionsästhetischer *Oppositionsbegriff zum ‚Selbsterleben‘*, als dem legitimen Fundus des Dichtens“.⁵⁷ Dabei wird jedoch, so Ulrich Weber „Originalität“ im Sinne von gedanklicher Eigenständigkeit und Freiheit [...] nicht einfach negiert, sondern vom Vorstellungsfeld ‚Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit‘ losgelöst: sie erweist sich als Frage semiotischer Strukturen, des Umgangs mit den omnipräsenten Medien [...].“⁵⁸

Die Art, in der Walsers Texte verschiedenste fremde Materialien benutzen, ist schon früh mit avantgardistischen Kunstströmungen verglichen worden. Jochen Greven spricht in seiner Dissertation von 1960 in diesem Zusammenhang von „Walsers Technik der Anspielung und der Montage (die an kubistische Collagen erinnert)“,⁵⁹ die er für die Viel-

historischen Figuren wie dem Bayernkönig Ludwig II: Potthast, *Moderne Souveränität aus Schönheit und Wahnsinn*.

54 Kammer, *Figurationen*, 180.

55 Dell, *Subjekte der Wiederverwertung*, 217. Vgl. dazu auch Jacques Derridas improvisatorische Interaktion mit Ornette Coleman: „Vous voyez, vous, j'ai là une sorte de partition écrite, vous croyez que je ne l'improvise pas, eh bien vous vous trompez. Je fais semblant de ne pas improviser, I just pretend, je joue à lire, mais en improvisant.“, vgl. Derrida, *Joue – Le Prénom*.

56 Mkg. 492 r/I, Z 54–55; vgl. DR, 40.

57 Weber, *Doch diese zahlreichen Büchelchen da?*, 75 (Hervorhebung im Original).

58 Ebd., 95.

59 Greven, *Existenz, Welt und reines Sein*, 137. Immer wieder wurde Walsers Schreiben auch mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht. Zuletzt hat Christian Benne die Verbindungspunkte ausführlich dargelegt; vgl. Benne „*Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl*“ (dort auch eine Rekapitulation der älteren Forschung zum Thema, v. a. von Tamara Evans und Stephan Kammer). Allerdings geht Bennes Argumentation, Walser habe sich durch die Verkleinerung seiner Schrift eine

deutigkeit der Texte verantwortlich macht. Walsers eigener Begriff für diese Montagetechnik ist die „Kombination“. In einem von zwei Mikrogrammeinträgen, die in der Abschrift selbst wiederum zum Text *Elmenreich*⁶⁰, ‚kombiniert‘ wurden, heißt es:

[...] weiß ich nicht, ob [d]was ich hier schreibe, ein schlichter Essay oder eine differenzierte Kombination voller Differenziertheit sein wird. Ein ächter Essay befaßt sich meiner Auffassung nach auf's Eingehendste und Glücklichste mit einem einzigen bedeutenden Gegenstand, während eine sogenannte Kombination die Eigenart aufweist, daß sie [man] sich zur selben Zeit teppichweberisch, möglichst viel Behendigkeit und Geschmeidigkeit an den Tag legend, mit Verschiedenheiten, deren Manigfaltigkeit im Auge behaltend, beschäftigt.⁶¹

Mit der Verwendung dieser „Verschiedenheiten“ in der Improvisation lässt sich die von Roland Borgards festgestellte Gegebenheit erklären, dass literarische Improvisationen oft mit Intermedialität einhergehen: „Mit Verlässlichkeit nehmen literarische Improvisationstexte eine intermediale Wendung. Sie integrieren andere Medien in ihre Darstellung; sie thematisieren ihre eigene mediale Verfasstheit; und sie bilden zusammen mit anderen Medien dissonante Monumentalkunstwerke.“⁶²

In den Bereich der Poetik der Materialien gehört auch die an einigen Stellen beobachtbare Beziehung zwischen semantischem Material auf den Textträgern und den darauf notierten Texten. Als Beispiel sei hier das Mikrogrammblatt 383 angeführt, ein Drucksachenumschlag, auf dem unterstrichen das Wort „Drucksache“ steht, sowie vor einer Linie die Optionen „Herr“ und „Frau“. Das „Frau“ ist mit Tinte durchgestrichen und auf der dafür vorgesehenen Linie steht „Robert“. Der Rest von Walsers Anschrift ist weggeschnitten (Abb. 16). Man kann nun die Verwendung des schweizerische Schimpfwortes „Drucke“ in der dritten Zeile des Mundartgedichts, das vermutlich zuerst auf das Blatt notiert wurde (383 r/I)⁶³ und das man als Vorstufe zum zweiten Gedicht ansehen kann, als Reflex auf das schon auf das Blatt gedruckte Wort „Drucksache“ verstehen.⁶⁴ Außerdem lässt sich eine Beziehung konstatieren zwischen dem Personal des Gedichts – ein „Er“ und zwei „Sie“, die eine muss mit-

écriture automatique erschaffen, die eine Lektüre des gerade geschriebenen verunmögliche, von der falschen Ansicht aus die „Mikroschrift [sei] schon im Moment der Notation vom Auge nicht mehr erfassbar“ (61). Bennes Einschätzung, dass durch die Mikrographie „der Sinnzusammenhang, der sich sonst aus der Relektüre ergäbe, auch für den Autor zerstört“ (ebd.) werde, lassen sich zahlreiche Beispiele entgegenhalten, in denen deutlich wird, dass sich Walsers Schreibbewegung im Gegenteil oftmals in starkem Maß aus dem schon Geschriebenen speist.

60 *Sport im Bild*, Jg. 34, Nr. 22, 26. 10. 1928, 1634; vgl. SW 18, 47–49. Die Entzifferung der Mikrogrammeinträge 422 r/I und 423 r/I findet sich in AdB 6, 540–547.

61 Mkg. 423 r/I, Z 6–9; vgl. AdB 6, 543. „Glücklichste“ mglw. „Schicklichste“.

62 Borgards, *Gesetz, Improvisation, Medien*, 61.

63 Vgl. AdB 6, 683 f.

64 Auch in der danebenstehenden „Kalkulation in Bezug auf den Düxi-Roman“ geht es um eine Drucksache, vgl. AdB 6, 684.

stößt man auf die völlig abrupte Überleitung „Und nun zu Zündhölzchen, die auf einem Restaurationstisch befindlich sind [...]“. ⁶⁷ In der mikrographischen Notation des Textes *Der Mädchenbändler* wird der thematische Übergang von der Beschreibung eines Gartens zum Theaterbesuch über ein ähnliches sprachliches ‚Scharnier‘ abgewickelt:

Eines darf und muß ich gebührend [i]erwähnen, im Garten [...] gab es eine blumensträußliche Menge von lieblichen Ruheplätzchen, die an sich das Aussehen freundlicher Gesichterchen aufwiesen und wo es sich natürlich nach Belieben, d. h. auf's Ungezwungenste scherzen, ruhen, liebeln ließ, bei welchen Worten mir einfällt, daß mich das gütige Geschick [...] einst ins Theater führte um mich ein Stück mitanzusehen zu lassen [...]. ⁶⁸

Gelegentlich werden die in den abrupten Überleitungen verwendeten neuen Materialien gar nicht in die Erzählung ‚eingebaut‘, sondern nur als intertextueller Verweis platziert und nicht weiterverfolgt, wie zum Beispiel im Mikrogrammeintrag 495r/I, der zum *Räuber*-Text gehört und in dem es heißt: „und jetzt wieder dieser ‚Hungerturm‘ in Dantes Gedicht, das man die ‚Göttliche Komödie‘ nennt [...]“. ⁶⁹ Das am 27. November 1926 im *Berliner Tageblatt* erschienene Prosastück *Die schöne Aufseherin* bindet mit der Formulierung „nebenbei betont“ die Erwähnung eines Selbstmordes in die ansonsten inhaltlich homogene Erzählung ein. Es lässt sich vermuten, dass damit auf eine Zeitungsnotiz angespielt wird. Im Mikrogrammnotat lautet die Stelle:

„Nichtsdestoweniger fiel es ~~vor~~ nebenbei betont, vor, dass [i]es einem anscheinend durch irgendwelche Umstände unglücklich gewordenen Lehrer, einfiel, sich das Leben durch Abfeuerung eines Pistolenschusses ~~zu~~ in's höchstgelegene Herz abzukürzen.“ ⁷⁰

Die Stelle wird, obwohl sie inhaltlich einen Fremdkörper in der Erzählung darstellt, in der Abschrift mit wenigen Änderungen übernommen. Über die Floskel „nebenbei betont“, die sich in Walsers Spätwerk ziemlich häufig findet, ⁷¹ kann man solchen Einschüben, Abschweifungen und Themenwechsel auch eine ‚musikalische‘ Bedeutung abgewinnen.

das voll unaussprechlichen Lebens ist.“ (KWA III 1, 170) Siehe zu diesem Text auch Groddeck, „Ich schreibe hier ...“ und zu Walsers Kinogewohnheiten *Echte, Dieses grazjöse Vorbeibuschen der Bedeutungen*.

⁶⁷ Mkg. 270r/IV, Z 9–11 (Hervorhebung C. W.); vgl. AdB 1, 208.

⁶⁸ Mkg. 55v/II, Z 23–27 (Hervorhebung C. W.); vgl. SW 19, 321.

⁶⁹ Mkg. 495r/I, Z 6 (Hervorhebung C. W.); vgl. DR, 58.

⁷⁰ Mkg. 284r/I, Z 8–9; vgl. KWA III 1, 103.

⁷¹ Vgl. z. B. „Es kann sein“, schrieb eine

Frau [...] (AdB 5, 197); *Belgische Kunstausstellung* (SW 18, 245); *Biedermeiergeschichte* (SW 20, 156); *Das Haar* (SW 19, 404); *Ein Frauen-Buch* (KWA III 1, 286); *Etwas über Jesus* (SW 19, 233); *Hier wird kritisiert* (SW 19, 274); *Ich erteile mir den Befehl, mir einzubilden [...]* (AdB 5, 142); *Ich schrieb der Trübsentrinkerin* (SW 20, 96); *Kann ich abstreiten [...]* (AdB 4, 114); *Kleine Komödie* (SW 19, 292); *Meine Bemühungen* (SW 20, 427); *Nachdem ich einige Zeit [...]* (AdB 5, 40); *Obgleich Molière mit seinen Theaterstücken [...]* (AdB 5, 344); *Reise in eine Kleinstadt* (SW 19, 62).

„Nebenbei betont“ entspricht der Bedeutung des Begriffs Synkope. Man kann in dieser Art, verschiedene Materialien in die Textur einzuarbeiten, ein rhythmisierendes Element erkennen, das für die Texte nicht unwesentlich ist.

Die Einbindung von verschiedenen semantischen Elementen als ‚Material‘ hat also einerseits die Funktion, den improvisatorischen Schreibfluss in Gang zu halten. Andererseits ist ihr Arrangement auch als rhythmisierendes Gestaltungsmittel jenseits von Semantik zu verstehen. Diese beiden Momente sind in der folgenden Passage aus dem *Räuber*-Text reflektiert als nicht ausruhende Feder und als Impulsives, das nicht in etwas ‚Zu-Verstehendes‘ münden muss:

Einmal hat er in jenem anderen Sälchen ein Huhn verspeist und dazu Dôle getrunken. Wir sagen das nur, weil uns im Moment nichts Erhebliches einfällt. [F]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 ein Impulsives in's Schreiben hineinkömen. Wenn du uns da nicht recht verstehst, so tut das nicht viel zur Sache.⁷²

Schriftliche Mündlichkeit

Wer Walsers Texte laut liest, bemerkt sofort, dass sie ein außergewöhnliches Maß an klanglicher Ausgestaltung aufweisen. Dabei scheint es, als setze Walser die Laute und Reime nicht als gleichsam sekundären *Ornatus* seiner Rede ein, vielmehr stellen die Texte auch mit der Betonung der Lautlichkeit die Materialität der Sprache als ihren ‚eigentlichen‘ Gehalt aus. So stellt Bernhard Böschstein fest:

Die Reimwörter [...] bilden einen Text innerhalb des Textes und nehmen sich wie Haltepunkte aus, die den Gang der Erzählung markieren, orientieren und strukturieren, nicht einfach inhaltlich, sondern in einer grundlegenden Beziehung zum Gesamtverlauf des Textes, als eine Art Konstante, die sich an verschiedenen Stellen der Erzählung aus der Tiefenstruktur in die Oberflächenstruktur emporhebt.⁷³

Einen durchgängigen konsistenten ‚Sinn‘ als sprachlichen Ausdruck eines ‚Gedankens‘ oder einer ‚Idee‘ herzustellen, scheint nicht das primäre Ziel der Texte zu sein und so kann man mit Joachim Strelis für Walsers Texte konstatieren: „[H]ier steht am Anfang das Wort, die Wortgestalt, der Klang, und aus der Suche nach Wortklängen findet sich dann am Ende – fast zufällig, so möchte man meinen – auch ein Sinn, der allerdings eine eher beiläufige Rolle spielt.“⁷⁴ Ein Ausdruck der Wichtigkeit,

72 Mkg. 497r/l, Z 6–9; vgl. DR, 73.

73 Böschstein, *Sprechen als Wandern*, 20.

74 Strelis, *Die verschwiegene Dichtung*, 81.

Vgl. auch Andres, *Robert Walsers arabeskes*

Schreiben, 85: „Der Reim dirigiert bei

Walser nicht den Sinn, sondern wird als

die Walser der lautlichen Komposition von Texten zumisst, findet sich im Prosastück *Gedichtbesprechung*. Dort heißt es: „Das Lautlesen hat die Bedeutung, die darin besteht, daß man sich über die Qualität des Buches verhältnismäßig rasch orientieren kann. Man weiß hiebei sofort, woran man mit dem ist, was uns der Herr Autor darbietet.“⁷⁵ Bemerkenswert dabei ist, dass dem ‚lautlichen‘ Aspekt der Sprache die *Bedeutung* zugewiesen wird, nicht seinem ‚Inhalt‘.

Mit Dieter Roser kann man zwei Momente festhalten, die diese Art von Mündlichkeit gegenüber „tradierten Erzählformen“ auszeichnet: Ihre anti-teleologische Struktur und ihre fingierte Unmittelbarkeit.⁷⁶ Roser bringt die fingierte mündliche Rede mit der Improvisation in Verbindung, allerdings spricht sein Begriff von Improvisation dieser die Fähigkeit zur Form ab.⁷⁷ Roser betont, dass Walsers fingierte Mündlichkeit kein alltägliches Sprechen nachahmt und auch keine unmittelbare illusorische Präsenzwirkung oder „Erzählwelt in Form von Bildern“ erzeuge.⁷⁸

Der Walsersche Rekurs auf einen mündlichen Erzählmodus ist bis in die feinsten Verästelungen hinein von denjenigen Erfahrungen bestimmt, die der sich selbst thematisierende Schreibende in der Schrift macht. Der Bezug zur oralen Rede wird auf eine reflektierte, ‚charakteristisch literarische Art‘ (W. Ong) hergestellt.⁷⁹

Peter Utz sieht die von ihm als „Ohralität“⁸⁰ bezeichnete Spezifik der Walserschen Texte in der ‚Berner Zeit‘ als „literarisch[e] Mimesis am Zeitlärm“.⁸¹ Trotzdem erscheint die Lautlichkeit bei Utz auch als Mittel zur Kaschierung einer schriftstellerischen Defizienz: „Je länger sich Walser seine Prosastücke aus den Fingern saugen muß, desto öfter und offener reimt er sie sich auch zusammen.“⁸²

Motor der Schreibbewegung benutzt.“ Und – allerdings nur auf die Lyrik bezogen – Morlang, *Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik?*, 123f.: „Kein Silbengleichklang erscheint ihm zu banal und abgegriffen, solange er sich als wirksames Antriebsmoment von Zeile zu Zeile bewährt.“

75 *Individualität*, Jg. I, Buch 3, Oktober 1926, 113–114; vgl. SW 18, 227. Eine ähnliche Stelle findet sich im ersten Text auf dem Mikrogrammblatt 347. Dort heißt es: „Ich las den Aufsatz laut vor, [i]wobei ich mich nicht verhindern |konnte zu glauben, daß er gleichsam ächzend geschrieben worden sei. [i]Ich |meine, [i]er war [i]das Ungeschmeidigste, was mir |je an literarischem |Erzeugnis je zu Gesicht gekom̄en ist.“ Mkg. 347r/I, Z 5–7; vgl. AdB 4, 257.

76 Vgl. Roser, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift*, 19.

77 Roser ist der Meinung, „daß die Walserschen Prosastücke weder einen Anfang noch einen Schluß haben“; vgl. ebd., 20.

78 Vgl. ebd., 21.

79 Ebd., 22. Roser zitiert Ong, *Oralität und Literarität*, 150.

80 Vgl. das Kapitel „Walsers Ohralität“ in: Utz, *Tanz auf den Rändern*, 243–294 und ders., „Wenn ich reden will ...“.

81 Ebd., 247; vgl. auch mit ähnlicher Formulierung ders., *Tanz auf den Rändern*, 280.

82 Ders., *Zu kurzgekommene Kleinigkeiten*, 148. Vgl. auch hier das diskursive Muster, die Mikrogramme als ‚Privatheit‘ vom Rest des Werks zu separieren und damit tendenziell zu pathologisieren: „Außerdem erhält sie [die ‚ohrale‘ Sprache, C. W.] in den Mikrogrammen auch die Funktion akustischer Aggressionsabfuhr. Weil keine fremden und keine feinen Ohren

Vor dem Hintergrund der improvisatorischen Schreibszene ist das ‚Fingieren‘ der Mündlichkeit im Schreiben auch als Reflexion auf den irreversiblen improvisatorischen Akt zu verstehen. Im sogenannten „Tagebuch“-Fragment von 1926 ist die Anweisung formuliert, den fünften Arbeitsschritt der klassischen Rhetorik, die *Actio*, in den Prozess des ‚Schriftstellerns‘, also in die *Inventio*, die *Dispositio* und die *Elocutio* sozusagen präskriptiv zu integrieren:

Meiner Ansicht nach hat sich ein Schriftsteller Mühe zu geben, so zu schreiben, als säße oder stände er in einem Salon und erzähle anwesenden netten, für das, was sich schickt, empfindlichen Menschen mündlich eine nicht gar zu amüsan sein sollende Geschichte [...].⁸³

Vertextung der Textgenese

Wie bereits erläutert, kann man in zahlreichen späten Texten beobachten, dass ihre Genese gleichsam vertextet wird.⁸⁴ Neben dem bereits thematisierten Verfahren, zu streichende oder zu korrigierende Stellen in neuen Text umzumünzen, lassen sich weitere Eigenheiten des Walserschen Schreibens einem ähnlichen Schreibverfahren zurechnen, das sich auch aus der Improvisation verstehen lässt. Dazu kann man das in den späten Texten häufig verwendete kurze Einführen von neuen ‚zu behandelnden‘ Themen zählen, die dann fallengelassen und später eventuell wieder aufgenommen werden. Gelegentlich werden Themen – wie man es vor allem aus dem *Räuber* kennt, der mit dieser Geste beginnt: „Edith liebt ihn. Hievon nachher mehr“⁸⁵ – mit der gleichzeitigen Aufschubfloskel eingeführt, später darauf zurückzukommen.⁸⁶

in das ‚Bleistiftgebiet‘ hineinhorchen, kann Walser ungehindert den Mund voll nehmen, seinen Appetit auf alle Sprachklänge, auch die größten, stillen. [...] In dieser Weise akustisch gelesen, ist die Mikrographie eine eigene Variante der modernen ‚Schizophonie‘ [...].

⁸³ SW 18, 76f.

⁸⁴ Siehe oben 72f.

⁸⁵ Mkg. 4881/II; vgl. DR, 9.

⁸⁶ Für weitere Beispiele aus dem *Räuber* siehe: Jürgens, „... daß man ihn von nun an kenne und grüße“; auch in anderen Prosa-stücken finden sich solche Stellen: „Damals war es, o, damals, ich verbrachte son-nige junge, dumme harmlose unbewußte Tage im Städtchen Thun, das um seiner schönen Lage willen berühmt ist. Diese Bergwelt, und dann wieder dieses alte dunkle Zim-er, worin ich mich sozusagen verbarg. Verbarg? Weißhalb ich das wohl sage? Es hat ja weiter gar keinen Sinn. Ich

sag es bloß so und werde vielleicht später darauf zurückkommen.“ (Mkg. 4821/XI, Z 1–4; vgl. AdB 1, 277, vgl. zu diesem Text auch unten 170–176); „Wie ich gestern von diesem Balkon herunterschaute! Doch das kommt später.“ (*Ich ging wieder einmal ins Theater*, SW 17, 40); „Als ich vergangene Nacht von einem Ausflug zurückkam, der zwanzig Stunden in Anspruch genommen haben mochte, es zirka drei Uhr morgens, demnach stillste Nacht war, sah ich eine Gestalt, sie stand unbeweglich an einem Pfeiler, doch ich werde nachher hierauf zurückgreifen.“ (*Die weiße Dame*, SW 18, 55); „Doch jetzt neuerdings etwas über mein Kochen. Ich kochte bereits Spiegeleier, Suppe, weiße Böhnchen, und ich beabsichtige heute Käseschnitten herzustellen, die mir wahrscheinlich gelingen werden. Als Wärmemittel dient mir Spiritus, und meine ganze Kocherei hat besitzt den Reiz und die Mangelhaftigkeit des Primitiven.“

Dieses Verfahren des Aufschubs ist von Martin Jürgens als „Vergegenständlichung eines ästhetischen Selbstverständnisses gelesen worden, das die eigene Praxis selbstreflexiv als gefährdete Möglichkeit von Mitteilung ausweist.“⁸⁷ Eine solche Lesart geht allerdings immer noch vom ‚eigentlichen‘ Primat eines teleologischen Sinns aus. Jens Hobus hingegen beschreibt die Figur des Aufschubs zusammen mit der Auslassung und der Verschiebung unter dem Begriff der „Umschreibung“ als Modus der *dissémination*.⁸⁸

Vor dem begrifflichen Hintergrund der Improvisation kann dieses Setzen von Themen auch verstanden werden als eine nicht *vor* dem Text stattfindende, sondern *in diesem selbst* prozessierte ‚Konzeptions- oder Skizzenphase‘. Eine verbreitete Technik der *Inventio* und/oder der *Dispositio* ist es, vor dem ‚eigentlichen‘ ersten zusammenhängenden Schreiben inhaltliche Stichworte, Notizen, Ideen oder Gliederungen zu sammeln. Laut Almuth Grésillon gibt es Schriftsteller, die diesen Arbeitsschritt im Kopf ausführen, andere, bei denen er auf dem Papier erfolgt: „Der eine [der ‚Papierarbeiter‘, C. W.] streicht, der andere [der ‚Kopfarbeiter‘, C. W.] nicht [...]“.⁸⁹ Der improvisierende Schreiber entspricht diesem Schema nicht. Er ist zwar Papierarbeiter und entwickelt seine Themen erst im Akt der Niederschrift, doch er streicht und überarbeitet nicht, sondern geht mit seinen ‚Einfällen‘ und ‚Fehlern‘ produktiv um, indem er sie kommentierend vertextet.⁹⁰ „Mit dem Einsetzen des ersten Wortes kommt eine Sprachbewegung in Gang, die sich durch die selbstreflexive Kommentierung aus sich selbst heraus generiert.“⁹¹ Das Setzen von solchen Textbausteinen, auf die vielleicht zurückzukommen sein wird, kann als Methode verstanden werden, Skizzen und ‚Ideen‘ im *Verlauf* des Schreibens in dieses selbst zu integrieren. Oftmals stellen sie dabei thematische Fremdkörper dar. Ihr Einsatz erscheint eher als zufällig generiertes ‚impulsives‘ Schreiben. Besonders auch an den Textanfängen wird in vielen Mikrogrammen diese Bewegung als solche inszeniert. Als Beispiel sei hier der Beginn des ersten Textes auf dem Blatt 81 angeführt, von dem auch eine Reinschrift mit dem Titel *Ein Kaffer*⁹² überliefert ist:

Wenn ich jetzt wieder von etwas anderem rede, so schließt das ja ein ‚zurückkommen auf den eben fallengelassenen Gegenstand nicht aus [...]“ (Mkg. 125 r/I, Z 32–35; vgl. AdB 4, 26); „Ich wohnte eine Zeitlang, wie ich mich zu meiner Erheiterung erinnere, bei zwei Frauen, die ich übrigens erst später erwähnen will, indem ich meine Geschichte nicht mit etwas Erlesenem und Ausgezeichnetem beginnen möchte.“ (*Einmal erzählte einer*, SW 20, 81).

87 Jürgens, „... daß man ihn von nun an kenne und grüße“, 48.

88 Vgl. mit weiteren Textbeispielen und

genauer Erläuterung Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 86–89.

89 Grésillon, *Literarische Handschriften*, 89.

90 Eine diesen Sachverhalt zusammenfassende oft kolportierte Redensart von Jazzmusikern lautet: „Es gibt keine Fehler, nur Möglichkeiten.“ Bernhard Böschenstein konstatiert dazu: „Das Verhältnis dessen, der so schreibt, zum Mißlingen ist erotisch.“ Böschenstein, *Herakles im Treppenhaus*, 245.

91 Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 88.

92 RWZ, Slg. Robert Walser, MS 117.

Ich Ein schlanker Kaffer trank, indeß er sich's auf einer Terrasse wohl sein ließ, Kaffee und rauchte 'Bürrüs dazu und der Bürrüs und der bläuliche Rauch des Bürrüsses und der Kaffee und der Kaffer selber 'waren jeder in seiner Art schön. Der Leichtsinn, mit dem ich eine Geschichte einleitete, von der ich weiß daß sie schön ist, von der ich jedoch noch nicht wissen [kann] wohin sie mich führt, ist schön.⁹³

Als initiales Moment des Textes wird der akustische Scherz des ‚Kaffers, der Kaffee trinkt‘ inszeniert, was damit im Text selbst geschieht, wird erst danach – auch wieder in der Schreibbewegung – reflektiert.

Rhetorische Manierismen

Man kann zur improvisatorischen Schreibszenen auch gewisse öfter wiederkehrende rhetorische Figuren oder narrative Manierismen zählen. Es ist nämlich ein weiteres Paradoxon der Improvisation, dass der Improvisator auf gewisse Mittel und Techniken, von denen er weiß, dass sie ‚funktionieren‘, gern zurückgreift. Anführen kann man hier die von Walser immer wieder neu erzählerisch inszenierte quasi-dialektische Gegenüberstellung von Gegenteiligem. Um dafür nur ein Beispiel anzuführen, hier ein Zitat aus dem ersten Text auf dem Mikrogrammblatt 44:

O wie schimern 'die Fehler vor Vollkōmenheit ~~de de de de~~, und wie duften Mißlungenheiten nach verführerischem Gekonnthaben und wie ist alles, was richtig zu sein 'scheint, unrichtig, und [was liegt] in allem Falschen für eine Wahrheit und wie unwichtig ist 'das Wichtige und wie wichtig werden Unwichtigkeiten genōmen und das muß so sein 'es liegt uns so.⁹⁴

Dass potentiell jedes im Textprozess bearbeitete semantische Feld mit seinem jeweils Antithetischen konfrontiert wird, kann als spezifisch Walsersches improvisatorisches Moment verstanden werden, auf das dieser in fast jeder Situation zurückgreifen kann.⁹⁵ Es resultiert daraus zuverlässig 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 ‚Schwebezustand‘ der Bedeutung herstellt.

In Walsers späten Texten oft anzutreffende rhetorische Figuren und Wendungen sind 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 Re-

93 Mkg. 81r/I, Z 1–4; vgl. SW 20, 150.

94 Mkg. 44r/I, Z 42–45; vgl. AdB 4, 106f.

95 Walser hat die dialektische Figur schon früh auch für einen längeren Erzählzusammenhang angewendet, vgl. Wagner, *Herr und Knecht*.

gelverstöÙe inszenieren. Ihre Verwendung setzt immer auch die Sprache selbst mit aufs Spiel. Der erste Satz des oben zitierten ersten Textes auf dem Mikrogrammblatt 44 kann dies illustrieren:

Krachen wie Schlangen und schlängeln und züngeln wie Ungewitter    und jubilieren wie Molche und wehklagen wie Dolche men sie mir, diese  Eingeschossenen oder Geordneten die sich Schriftsteller nennen, die sich in hstem Grad vor der Mglichkeit frchten, Schaffensstmungen knnten ihnen verloren gehen und die Vereine zur Herausjagung von rebellisch, also genialisch veranlagten Kpfen aus den [ ]ethisch kolossal zaghaften Reihen oder Formationen, die sie mit ihren eleganten J mergestalten bilden grndeten.⁹⁶

Der Satz beginnt mit einer Hypallage – die Attribute der schlängelnden und zngelnden Schlange und des krachenden Unwetters sind vertauscht. Die Hypallage produziert natrlich selbst auch immer Bildbrche, 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 zur verdoppelten Syntax – „und jubilieren 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 „jubilieren“ und „wehklagen“ entgegen. Durch die Häufung dieser rhetorisch inszenierten ‚Regelverstsse‘ wird der ‚Inhalt‘ des Satzes beinahe aufgelst. Er inszeniert in seiner rhetorischen Performativität den Wunsch, die „Eingeschossenen und Geordneten die sich Schriftsteller nennen“ mchten ungestmer und weniger kontrolliert sein und das Feld der Literatur nicht durch Ordnungsbemhungen in Schriftstellervereinen bewirtschaften, sondern durch halsbrecherische sprachliche Praxis.

Der zweite Teil des Satzes illustriert eine weitere in Walsers Texten oft anzutreffende Schreibtechnik, den ‚erzählerischen Gehalt‘ und die Satzstruktur durch verschachtelte Nebensätze zu verwirren. Diese Poetik des „Gnuschs“⁹⁷ ist oft als Walsers ‚labyrinthische‘ Schreibweise bezeichnet und beschrieben worden.⁹⁸ Auch sie wird hier als Ausbruch aus einer inhaltlich geordneten Schreibweise inszeniert.

96 Mkg. 44r/I, Z 1–6; vgl. AdB 4, 104.

97 Siehe dazu Mkg. 403r/I; AdB 4, 37–42, wo der schweizerdeutsche Ausdruck „Gnusch“ als „ein Wirrwarr, ein Durcheinander, eine Verworrenheit“ definiert und im Text performativ realisiert wird.

98 Siehe dazu ausfhrlich und mit weiteren Literaturverweisen das Kapitel „Das Labyrinth des Lesers“ in Utz, *Tanz auf den Rändern*, 369–423, Benne, „*Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl*“, 57–59 und Locher, *Topologien labyrinthischen Schreibens*.

Unter dem Begriff der Improvisation lassen sich zahlreiche in der bisherigen Forschung isoliert beobachtete und auf unterschiedlichen Ebenen liegende Eigenheiten von Robert Walsers späten Texten als Resultat einer schreibtechnischen Methode verstehen. Die improvisatorische Schreibszene ist dabei nicht ausschließlich an die Mikrographie gekoppelt. Schon Walsers frühestes Schreiben zielt auf die direkte und definitive Formulierung in der ersten Niederschrift. Die Etablierung einer zweistufigen Schreibszene mit der Möglichkeit eines *alternate takes* scheint dabei zum einen durch die Relativierung des ‚Gelingensdrucks‘, zum anderen auch durch die Modifikation der Schreibszene, das heißt durch ein ausgeweitetes und radikalisiertes Arsenal an improvisatorischen Techniken, die Produktivität Walsers entscheidend angekurbelt zu haben.

Die vorangegangene Aufzählung und Erläuterung von Aspekten und Techniken der Improvisation in Walsers letzter Schaffenszeit stellt dabei eine illustrierende Auswahl dar und wäre durchaus auf verschiedenen strukturellen Ebenen erweiterbar. Die Versammlung der beschriebenen Eigenheiten und Verfahren, die sich in Walsers Spätwerk finden lassen, unter dem begrifflichen Dach der Improvisation eröffnet die Möglichkeit, die Texte als anti-teleologische oder besser a-teleologische zu beschreiben. Die Improvisation hat zwar immer eine konzeptionelle Komponente, gleichzeitig ist sie aber auch ein Spiel mit dem Zufall. Ihre transitorische Energie drängt über die Herstellung eines konsistenten Sinns hinaus und produziert einen letztlich nicht zu kontrollierenden Bedeutungsüberschuss.

Auch auf die Funktion des „Ichs“ in Walsers Texten kann die Improvisation ein neues Licht werfen. Sie kann definiert werden als Vermittlungsinstanz zwischen einer Poetik des Materials und der reflexiven Selbstbewegung. Die Improvisation vereinigt die beiden Momente, dass die Sprachbewegung sich aus sich selbst generiert, sich aber auch aus Materialien aller Art speist. Beide ‚Prozesse‘ durchlaufen die Funktion des „Ichs“: es vermittelt als Prisma das mannigfache Material der Welt mit dem Selbst und der Selbstbewegung des Textes. Improvisieren kann man nur als „Ich“, doch dieses wird dabei durchlässig, der Gegenstand der Improvisation ‚fließt‘ durch es hindurch.⁹⁹ Die Biographie Walsers, die aufgrund der Häufigkeit der Ich-Form der Texte gerne für die Deutung herangezogen wird, ist dabei genauso Teil des verarbeiteten Materials wie alle anderen ‚Ingredienzen‘ der Texte. Nichts unterscheidet

99 Der Saxophonist Sonny Rollins beschreibt dies folgendermaßen: „I try to prepare myself by keeping my chops in shape, going over some chords I might need to have under my fingers, and then letting it happen by itself. Because that’s

really where it’s at, you know. *Letting the music come through me, instead of my trying to constantly create it myself.*“ Zitiert nach Sidran, *Talking Jazz*, 180 (Hervorhebung C. W.).

das biographische Material poetologisch vom Inhalt eines Groschenromans oder eines Kinofilms, von einem Museumsbesuch oder einer durchwanderten Landschaft.¹⁰⁰

In diesem Sinn kann man auch die oft zitierte Schlusspassage des Texts *Meine Bemühungen* verstehen, die viele der erläuterten Aspekte der Improvisation als Poetik des ‚Spontan-drauflos-Schriftstellerns‘ reflektiert. Dabei kommentiert die Textstelle nicht nur das Spontane und Experimentelle der Improvisation und ihren Drang, Neues zu entdecken und hervorzubringen, sondern auch das fast schon reflexhafte Unverständnis, das solches Tun für gewöhnlich begleitet. Da die Improvisation tendenziell die bekannten und etablierten Werte- und Bewertungssysteme strapaziert, provoziert sie notgedrungen bei den Repräsentanten dieses Systems Irritation oder Ablehnung. Improvisatoren ist immer auch Dilettantismus oder das Nicht-Beherrschen ihrer Mittel vorgeworfen worden.

Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah |das vielleicht für Erzernsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in |der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vor-|handen, die es eine Freude sei zu wecken. Indem ich mich |zu erweitern wünschte und diesem Wunsch das Dasein gönnte, |mißbilligten [man] mich möglicherweise da oder dort. Immer wird |Kritik Bemühungen begleiten.¹⁰¹

Interpretation

Es liegt auf der Hand, dass Texte, die sich trotz der offensichtlichen Beherrschung sprachlicher Mittel derart bewusst dem Zufall aussetzen, auch ihre eigene Deutung relativieren. Improvisierte Texte erfordern einen „Modus der Lektüre, [...] in dem das Rezeptionsprogramm erst noch entworfen werden muss, weil dieses weder dem gelesenen Text noch sonst einer Vorgabe bereits entnommen werden kann.“¹⁰² Es kann nur in und während der *Auseinandersetzung* mit dem Text gewonnen werden. Was prinzipiell für jeden Text behauptet werden kann, wird an den Mikrogrammen Robert Walsers offensichtlich: sie entziehen sich einer Gesamtdeutung, sie lassen sich nicht abschließbar als teleologische Realisation einer ‚Idee‘ beschreiben, die durch die Interpretation sichtbar gemacht werden könnte.

100 Vgl. zur eingehenderen Diskussion der Rolle der Biographie und der Funktion des „Ichs“ in Walsers Texten v. a. die Abschnitte *Biographiekondensate* ..., unten 116–125 und *Ich-Buch*, unten 194–199.

101 Vom Text ist bislang keine Publikation bekannt, er ist aber als Reinschrift überliefert: RWZ, Slg. Robert Walser, MS

177, hier p. 3; vgl. SW 20,429f. Vgl. zum Prosastück auch Groddeck, „*Versuch, ein Selbstbildnis herzustellen*“. Dort findet sich auch eine diplomatische Umschrift mit verkleinertem Faksimile des gesamten Reinschriftmanuskripts.

102 Zanetti, *Zwischen Konzept und Akt*, 105.

Die Improvisation fordert die Interpretation heraus, denn es geht ihr nicht darum, etwas ‚zu verstehen zu geben‘, sondern – wie es im Zitat aus *Meine Bemühungen* formuliert ist – darum, „irgendwelche unbekannte Lebendigkeit“ in der Sprache zu wecken. Grob vereinfacht könnte festgehalten werden, dass die experimentellen Techniken der Improvisation sich auf das Modulieren der Signifikanten beziehen. In der gleichsam unverhofften Auswirkung dieser Techniken auf die Signifikation, deren Beherrschung oder Kontrolle nie das Ziel ist, wird die sich ereignende Lebendigkeit der Sprache sichtbar. Das bedeutet nicht, dass Texte, die unter diesen Rahmenbedingungen entstanden sind, überhaupt nicht mehr zu verstehen sind. Zu den *Möglichkeiten* von Sprache gehört auch das Verstehen, genauer gesagt, ist es bei allen experimentellen Versuchen, die Lebendigkeit der Sprache zu erforschen, in gewisser Weise immer anwesend, da es als kulturelle und soziale Praxis mit allen sprachlichen Handlungen assoziiert wird. Die experimentelle Schreibweise zur Auslotung der Möglichkeiten der Sprache stellt jedoch mit jedem neuen Versuch, mit jedem neuen Text die Verständlichkeit zur Disposition. Die Texte Walsers strapazieren also vielleicht ein ‚hergebrachtes‘ Verständnis von Hermeneutik, sind jedoch nie frei von Sinn. Eher kann an ihnen die Reflexion verschiedenster Arten der Sinnproduktion beobachtet werden.¹⁰³

Die improvisatorische Schreibweise, die sich an Robert Walsers Mikrogrammen beobachten lässt, wirft, salopp formuliert, so viele ‚semantische Maschinen‘ an, wie sich nur finden lassen. In diesem Sinn kann man eine Stelle aus dem Brief an Max Rychner verstehen. Walser definiert dort die Rolle des Schriftstellers dahingehend, dass dieser den Leser „lediglich unterhalten, *auf Bedeutendes u. s. w. aufmerksam machen will*.“¹⁰⁴ Seine Texte machen tatsächlich, wie es die Partizipialform des Verbs bedeuten ausdrückt, aufmerksam auf sich nur im Vollzug des Textprozesses abspielende Akte des Bedeutens. Solche experimentellen Sinnprozesse in Gang zu setzen, ist dabei der entscheidende poetische Vorgang, nicht sie unter Kontrolle zu behalten. Jochen Greven hat dies in einer Lektüre des Prosastücks *Von einigen Dichtern und einer tugendhaften Frau*, das in Walsers letzter Buchpublikation *Die Rose* 1925 veröffentlicht wurde, beispielhaft erläutert. In seinem Fazit sieht er, wenn auch eher beiläufig, darin auch ein Merkmal der Improvisation:

103 In diesem Punkt unterscheidet sich der hier vertretene Lektüreansatz deutlich von demjenigen Baßlers, der in seiner Untersuchung *Die Entdeckung der Textur*, die Ansicht vertritt, es gebe zwei mögliche „Vorentscheide“ – einen klassisch-hermeneutischen und einen poststrukturalistisch-antihermeneutischen –, die *vor* der Lektüre getroffen würden (vgl. 4–6). In gleicher Art definiert Baßler sein Korpus

von Texten *vor* der Lektüre – „theoretisch ganz unbelastet[]“ – als unverständlich (vgl. 3). Abgesehen davon, dass man Texten schwerlich Unverständlichkeit, sondern höchstens Schwerverständlichkeit oder Dunkelheit attestieren kann, bedingt diese Wertung eine eingehende Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Text.

104 Briefe, 300 (Nr. 322; Hervorhebung C. W.).

Robert Walsers Prosastück tippt alle diese Themen, Motive und Perspektiven (man könnte gewiß noch etliche weitere herauspräparieren) nur an, es wirft sie, indem es irgendwann Gelesenes bezieht, als Fragen auf, stellt sie als Gedanken in den Raum. Sie werden offenbar bewußt nicht weiter diskursiv entfaltet und damit einer definitiven rationalen Klärung zugeführt, sondern passieren vor dem Leser nur als lockere Abfolge von sprachlichen und gedanklichen Figuren, provokativen Gesten. Oder [...] wir vernehmen signalhafte melodische Wendungen, erkennen sie in Variationen und Umkehrungen wieder, hören Akkorde erklingen. Es dringt nur Fragmentarisches, scheinbar Zufälliges an unser Ohr, eine kleine Improvisation, die dies und das zitiert, zusammenmontiert und die Wechselwirkung der Töne ausprobiert; aber wir ahnen dahinter komplex strukturierte Klangräume, auf die dieses andeutende Spiel verweist und deren Dimensionen in ihm anklingen. Die Kontingenz der irgendwann gesammelten Wahrnehmungen und der sich daran knüpfenden Einfälle wird bejaht und betont, Walser denkt nicht daran, aus ihnen irgendeine Art von theoretischem System zu konstruieren, aber er führt exemplarisch vor, wie man ihrem Ensemble Optionen für spielerische Ver- und Anknüpfungen entnehmen kann, die ihrerseits ästhetische Reize besitzen.¹⁰⁵

Die Interpretation solcher Texte kann nicht zum Ziel haben, den (einen) Textsinn zu ermitteln. Sie ist allerdings verstehbar als Technik der *Auslegung* im buchstäblichen Sinn. Über eine ‚Auslegeordnung‘ der in den Texten verhandelten Elemente und Techniken, kann so eine Auseinandersetzung mit den Texten erfolgen, die zwar nicht abschließbar ist, aber ihre Sinn-Angebote erst sichtbar macht.

Wolfram Groddeck hat unlängst eine solche Lektüre beschrieben als „poetologisch-philologischen Kommentar“.¹⁰⁶ Poetologisch verfährt sie, indem sie „eine besondere Aufmerksamkeit auf die technischen Verfahrensweisen des Textes – Metrik, Komposition, Rhetorik – und ihre immanente Reflexion lenkt.“¹⁰⁷ Philologisch ist die Lektüre zu nennen, weil sie ihre Arbeitsschritte einer konstanten textkritischen Überprüfung unterzieht. Dabei sind die poetologischen und die philologischen Perspektiven auf den Text „wechselseitig aufeinander angewiesen.“¹⁰⁸ Und mit der Bezeichnung als Kommentar ist mitreflektiert, „dass kein Kommentar ohne Lücke möglich, ja nicht einmal als lückenloser denkbar ist.“¹⁰⁹ Die daraus resultierende Lektürebewegung veranschaulicht Groddeck mit einer Architekturmetapher, die er auf den Gegenstand seiner Untersuchung, Hölderlins Elegie *Brod und Wein*, bezieht, die allerdings auf jeden poetischen Text übertragbar ist. Die Lektüre

wird vergleichbar mit dem aufmerksamen Gang durch ein architektonisches Kunstwerk: Der poetische Text wird in seinem Bau sichtbar, als begehbarer Ort, in dem man sich lesend bewegt und wo die verschiedenen formalen,

105 Greven, *Gelesenes als Klaviatur*, 4.

106 Groddeck, *Hölderlins Elegie Brod und Wein*, 30–32.

107 Ebd. 30.

108 Ebd.

109 Ebd., vgl. auch Gumbrecht, *Die Macht der Philologie*, 70.

rhythmischen, proportionalen und semantischen Aspekte der Elegie, abhängig von der eigenen vor- und zurückgehenden Bewegung durch den Text, als korrespondierende Elemente wahrgenommen werden und sich zu kohärenten und sprunghaften Bedeutungen zusammenfügen.¹¹⁰

Eine solche Lektüre, die sich vor allem dadurch auszeichnet, dass sie nicht abschließbar ist, sondern immer neue sinnstiftende Bezüge aufzeigt, hat ihren methodischen Ursprung im Versuch, den abschließenden Zug der Interpretation anzuhalten. In Nietzsches *Der Antichrist* ist diese – wie Groddeck es nennt – „nur schwer zu erfüllende intellektuelle Hygienevorschrift“¹¹¹ folgendermaßen beschrieben:

Unter Philologie soll hier, in einem sehr allgemeinen Sinne, die Kunst, gut zu lesen, verstanden werden, – Thatsachen ablesen können, ohne sie durch Interpretation zu fälschen, ohne im Verlangen nach Verständnis die Vorsicht, die Geduld, die Feinheit zu verlieren. Philologie als Ephexis in der Interpretation: handle es sich nun um Bücher, um Zeitungs-Neuigkeiten, um Schicksale oder Wetter-Thatsachen [...].¹¹²

Das ‚Anhalten‘ der Interpretation wird in den folgenden Lektüren vor allem insofern in Anwendung gebracht, als die kontextuellen und konzeptionellen Rahmungen, in denen die Texte stehen und die sie beständig modulieren, ausgebreitet und untersucht werden. Diese Art der Auslegung hat Roland Barthes folgendermaßen beschrieben: „Einen Text interpretieren heißt nicht, ihm einen (mehr oder weniger begründeten, mehr oder weniger freien) Sinn geben, heißt vielmehr abschätzen, aus welchem Pluralem er gebildet ist.“¹¹³ In einem solchen Text, der aus „sich über alle Eingrenzung hinwegsetzenden Pluralen“ besteht, und der „durch keinerlei Zwang zur Darstellung (Imitation) eingeengt wird“, sind „die Beziehungen im Textgewebe so vielfältig und treten so zueinander ins Spiel, daß keine von ihnen alle anderen abdecken könnte.“¹¹⁴ Dass daraus keine Beliebigkeit der Lektüre abzuleiten ist, betont Barthes deutlich:

Die Interpretation, die ein unmittelbar in seinem Pluralen erkannter Text verlangt, hat nichts Großzügiges: es geht nicht darum, mehrere Sinne zuzulassen und jedem großmütig einen Anteil an der Wahrheit zuzuerkennen. Es geht darum, gegen jede In-differenz das Sein von Pluralität zu bestätigen [...].¹¹⁵

Die Lektüre der späten Texte Walsers muss den mannigfaltigen Methoden und Quellen des Schreibens nachgehen, aus denen diese sich speisen, will sie nicht an der Oberfläche der Textbewegung irritiert stehen-

110 Groddeck, *Hölderlins Elegie Brod und Wein*, 31.

111 Ebd.

112 Nietzsche, KSA 6, 233.

113 Barthes, *S/Z*, 9.

114 Ebd., 9f.

115 Ebd., 10.

bleiben und damit Gefahr laufen, die Irritation selbst als einziges Motiv dieser Literatur zu erklären.

Als eine zentrale Dynamik, die die Texte auslöst, erscheint ihre permanente Kontextmodulation. Sie beginnt mit der mikrographischen Erstniederschrift in einen schon semantisch aufgeladenen ‚Schreibraum‘, sei es, weil auf dem Blatt schon andere Texte stehen, oder, weil der Textträger selbst schon eine Konnotation trägt.¹¹⁶ Viele Texte Walsers beginnen schon materialiter nicht auf einem ‚weißen Blatt‘.

Zum Spiel mit den Kontexten gehört auch die Abschrift, welche die Einzeltexte aus dem Raum der notationalen Schriftbildlichkeit der Mikrogramme herauslöst. Hier werden, auch wenn der Text nicht eingehend verändert wird, kontextuelle Verbindungen gekappt.¹¹⁷ Dazu kommt, dass in einigen Abschriften der Text so überarbeitet wird, dass beispielsweise im mikrographischen Notat erkennbare intertextuelle oder thematische Bezüge in der Reinschrift unkenntlich gemacht werden.¹¹⁸ Doch auch die umgekehrte Bewegung kommt vor.¹¹⁹ Durch die Wahl des Publikationsorts in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften im deutschsprachigen Europa greift Walser noch einmal in die kontextuelle Rahmung der Texte ein. So hat er beispielsweise das auf den Zürcher Feuilletonredaktor Eduard Korrodi gemünzte Schmähdicht *Der beleidigte Korridor* der *Prager Presse* zur Veröffentlichung eingesandt,¹²⁰ wo vermutlich niemand die Verballhornung des Namens verstand. Überhaupt sind Zeitungen und Zeitschriften als hauptsächliche Veröffentlichungsorte der letzten Schaffensphase Walser schon grundsätzlich eine Umgebung der höchstens grob antizipierbaren neuen und akzidentiellen kontextuellen Rahmung, in der die Texte erschienen. Die Möglichkeit, die Texte in Textsammlungen kontrolliert neu zu kontextualisieren, wie er dies früher getan hatte, blieb Walser in seiner letzten Schaffensperiode verwehrt. Seine letzte Buchpublikation *Die Rose* erschien im Jahr 1925.

Neben diesen ‚veröffentlichungspolitischen‘ Möglichkeiten der Neukontextualisierung lassen sich ähnliche Prozesse auch auf einer inhaltlich-thematischen Ebene beobachten. Die Texte Walsers spinnen ein dichtes Netz von Verweisen auf andere Texte und Medien, aber auch

116 Dies betrifft vor allem Texte ab 1926. Hier finden sich als Textträger Kalenderblätter, Honorar-Avis und Korrespondenzen. Auch unbeschriebene Textträger wie unbedruckte Teile von Korrekturfahnen, Streifbandumschläge aus Prag und Ausschnitte aus Zeitschriften kann man als konnotiert betrachten. Vgl. vor allem die Übersicht über Textträger in AdB 4, 500–531 und AdB 6, 748–808.

117 Ein Beispiel dafür wäre die Abschrift eines Sonetts, das zuvor in einer Reihe von zehn Sonetten gestanden hat, für eine Publikation, wie es für das *Sonett auf eine*

Venus von Tizian geschehen ist; vgl. dazu unten 150–158.

118 Vgl. hierzu beispielsweise die Überarbeitung von *Ottolie Wildermuth*, unten 129–139.

119 So wird erst mit dem Setzen des Titels *Sonett auf eine Venus von Tizian* der Bezug zu Tizians *Venus von Urbino* hergestellt. Die Hinweise auf einen solchen Bezug im Text selbst sind so entstellt, dass sie ohne den Titel nicht zu referentialisieren wären.

120 *Prager Presse*, Jg. 5, Nr. 196, Morgenausgabe, 4; vgl. SW 13, 184f.

auf Begebenheiten der eigenen Biographie, die manchmal explizit gemacht sind, manchmal nur als Anspielungen oder fast ganz verschleiert die Texte prägen. Im – wie man es nennen könnte – positivistisch ausgerichteten Interesse an diesen Kontext-Materialien liegt jedoch die Gefahr, dass man diese – hat man sie einmal aufgespürt – als Verständnisschlüssel zu den Texten betrachtet. Eine solche Lektürehaltung ist aus verschiedenen Gründen problematisch: Zum einen, weil Kontexte aufgrund der „Iterierbarkeit des Zeichens“ niemals ‚gesättigt‘, d. h. stabil sind.¹²¹ Eine Rekonstituierung von Kontexten für die Lektüre muss notwendigerweise hypothetisch, spekulativ und unabschließbar bleiben. Derrida hat gezeigt, dass zu einem ‚saturierten‘ Kontext zwingend die Kenntnis der jeweiligen Autorintention gehört. Genau diese ist jedoch in der schriftlichen Äußerung immer abwesend.

[D]iese wesentliche Abwesenheit der Intention in der Aktualität der Äußerung, diese strukturelle Unbewußtheit, wenn Sie so wollen, [verbietet] jede Sättigung des Kontextes. Damit sich ein Kontext in dem von Austin geforderten Sinne erschöpfend bestimmen läßt, ist es zumindest notwendig, daß die bewußte Intention sich selbst und den anderen vollkommen gegenwärtig und wirklich transparent sei, da sie ein bestimmender Mittelpunkt des Kontextes ist.¹²²

Damit ist vor allem ein allgemeines Problem der Rezeption benannt. In den Texten Walsers ist zu beobachten – und dies ist der zweite Grund dafür, dass eine Rekonstruktion der Kontexte nicht ‚automatisch‘ zu einem besseren Verständnis führt –, dass der Einsatz von kontextuellen Rahmenverschiebungen zum poetischen Verfahren zu zählen ist. Die iterative Qualität der Sprache wird in Walsers Schreiben schon produktionsästhetisch relevant.¹²³ Der experimentelle Umgang mit der spielerischen Umcodierung von Kontexten, der zitathafte Einsatz der Sprache und das permanente Erzeugen nicht saturierbarer Sinnräume erscheint als Triebfeder der Walserschen Poetik.¹²⁴

121 Vgl. dazu Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, 339: „Jedes linguistische oder nicht-linguistische, gesprochene oder geschriebene (im üblichen Sinne dieser Opposition) Zeichen kann als kleine oder große Einheit zitiert, in Anführungszeichen gesetzt werden; dadurch kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen, unendlich viele neue Kontexte auf eine absolut nicht saturierbare Weise erzeugen. Dies setzt nicht voraus, daß das Zeichen (*marque*) außerhalb von Kontexten gilt, sondern im Gegenteil, daß es nur Kontexte ohne absolutes Verankerungszentrum gibt. Diese Zitathaftigkeit, diese Verdoppelung der Doppelheit, diese Iterierbarkeit des Zeichens (*marque*) ist kein Zufall und keine Anomalie, sondern das (Normale/Anormale), ohne welche

ein Zeichen (*marque*) sogar nicht mehr auf sogenannt ‚normale‘ Weise funktionieren könnte.“ Für einen umfassenden Überblick über die theoretische Behandlung der iterativen Qualität der Sprache vgl. Wirth, *Der Performanzbegriff*.

122 Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, 347.

123 Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die Texte Walsers immer wieder aus ‚poststrukturalistischer‘ Perspektive analysiert wurden. Sie deshalb als ‚postmodern‘ zu bezeichnen, widerspräche jedoch Derridas Aussage, die die „Iterierbarkeit des Zeichens“ explizit für *jedes* Zeichen – man könnte ergänzen: zu allen Zeiten – reklamiert.

124 Aus diesem Grund sind Bücher wie Bernhard Echtes Bildmonographie zwar als Materialsammlung interessant, verken-

Die in den Lektüren dieser Arbeit praktizierte ‚Rekonstruktion‘ von kontextuellen Rahmungen, seien sie rhetorischer, gattungstheoretischer, biographischer oder intertextueller Art, versteht sich als nicht-abgeschlossene Auslegeordnung, vor deren Hintergrund die Sinnbewegungen der Texte erst erkennbar werden. Dass es sich dabei um Sinnbewegungen und nicht *den Sinn* der Texte selbst handelt, erklärt sich aus zwei Gründen. Einerseits ist festzuhalten, dass die Beziehung des Rahmenden zum Gerahmten keine einfache Einfassung als Abgrenzung eines ‚Innens‘ gegen ein ‚Außen‘ darstellt, dass vielmehr die Rahmung mit dem Begriff von Jacques Derrida als ‚Invagination‘ gedacht werden muss, das heißt, dass das vermeintliche ‚Außen‘ des Textes durch die Rahmung als Konstituens des Inneren wirksam wird. Diese „Einstülpung von den Rändern her“ führt zu einer „Nicht-Schließbarkeit des Textes“.¹²⁵

Zum anderen setzen die Texte Walsers nicht einzelne, stabile Rahmungen in Szene, sondern multiple, ständig permutierende Andeutungen von Rahmungen, die, solcherart dynamisiert, immer nur Rahmungsprozesse initialisieren, ohne sie tatsächlich zu installieren.

Die folgenden Lektüren mit ihrer Untersuchung der rahmenden Kontexte haben nicht das Ziel, Walsers Texte als Bestätigung oder Konstitution einer als ‚modern‘, ‚postmodern‘ oder ‚feuilletonistisch‘ benannten kulturellen Praxis zu werten, die nicht mehr ‚erfindet‘, sondern ‚nur noch‘ rekontextualisiert. Ihr Ziel ist es, in der Auseinandersetzung mit einzelnen Texten, in einer Bewegung der Auslegung, „ohne im Verlangen nach Verständnis die Vorsicht, die Geduld, die Feinheit zu verlieren“,¹²⁶ die Sinnbewegungen der Texte nachzuvollziehen, durch die und mit denen sie ihre semantische und ästhetische Wirkung generieren.

nen aber Walsers *Texte* radikal, da sie sein textuelles „Ich“, wie auch die in seinen Texten vorkommenden Personen und Orte ohne eine Reflexion der poetischen Verfahren, unter denen sie eingesetzt werden, auf tatsächliche historische Gegebenheiten projizieren. Vgl. *Echte*, Robert Walser.

125 Vgl. dazu ausführlicher und mit Verweisen auf die relevante Literatur Locher, *Der Vorhang, die Lippe des Mundes springt auf*, das Zitat 187. Eine schöne Illustration dieser Logik – das Problem der Rahmung erscheint hier als Dichotomie von Form und Inhalt –, findet sich in einer Erinnerung Walter Benjamins an das kindliche Spiel mit Strümpfen, die „in althergebrachter Form gerollt und eingeschlagen“ in einer Kommode lagen: „Jedes Paar hatte das Aussehen einer kleinen Tasche. Nichts ging mir über das Vergnügen, die Hand so tief wie möglich in ihr Inneres

zu versenken. Ich tat das nicht um ihrer Wärme willen. Es war ‚Das Mitgebrachte‘, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt, was mich in ihre Tiefe zog. Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, begann der zweite Teil des Spieles, der die Enthüllung brachte. Denn nun machte ich mich daran, ‚Das Mitgebrachte‘ aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende sich ereignete: Ich hatte ‚Das Mitgebrachte‘ herausgeholt, aber ‚Die Tasche‘, in der es gelegen hatte, war nicht mehr da. Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind.“ Benjamin, *Berliner Kindheit*, 415f.

126 Nietzsche, KSA 6, 233.

„MEIN GLEICHGEWICHTSTALENT GRENZT AN’S FABELHAFTE.“ (ZUM PROSASTÜCK *OTTILIE WILDERMUTH*)

Am Text *Ottilie Wildermuth*, der als Reinschrift¹ und als Mikrogrammnotat² überliefert ist, lassen sich zentrale poetologische Verfahren von Walsers mikrographischem Schreiben beobachten, die auch als Ausgestaltung einer improvisatorischen Schreibszene begriffen werden können: die „Kombination“ als Organisations- und Strukturierungsmittel jenseits von inhaltlicher oder intentionaler Stringenz, das kontextuelle Verfahren mit Materialien, das im kombinatorischen Arrangement immer neue Sinnräume eröffnet und die Abschrift, die in der Doppelung des *second take* wie in einer *mise en abyme* alle für die Erstniederschrift beobachtbaren Verfahren noch einmal anwendet, mit dem Unterschied, dass nun der eigene Text selbst als Koordinate in den kontextuellen Rahmungsraum tritt.

Kombination

Der erste Lektüreeindruck, der sich sowohl beim Lesen des Reinschriftmanuskripts als auch des Mikrogrammnotats einstellt, dürfte sich auf die fehlende Kohärenz beziehen. Die einzelnen Sätze sind kaum inhaltlich verbunden. Sie scheinen rein assoziativ und ohne erkennbare Logik von Thema zu Thema zu springen. Der Anfang des Textes, wie er in mikrographischer Form notiert ist, lautet:

Einem ausländischen Zirkus wurde die Einreise in hiesige Stadt deßhalb nicht bewilligt, weil er den Behörden zu wenig Platzgeld anerboden hat. [i]Ich fand Gelegenheit, Quo vadis von Sienkiewitz zu lesen und fand das Buch großartig erzählt, dessen Tonart mir eine durchweg weltmännische erschienen ist. Auf einem Spaziergang dachte (ich) über Theaterangelegenheiten denkbar lebhaft nach und schrieb einen höflich verdrießlichen Brief an einen Verleger, dem ich Anlaß gegeben haben mag, über mich zu stutzen.³

Die berichteten Gegebenheiten stehen auch in den folgenden Sätzen in keinem erkennbaren Erzählkontinuum. Sie weisen keine thematische

1 Ms. RWZ, Slg. Robert Walser, MS 181, unten 236–239; vgl. SW 19, 36–37.

2 Mkg. 229r/I, unten 232–235; vgl. AdB 4, 397–401.

3 Mkg. 229r/I, Z 1–6; vgl. auch AdB 4, 397. Das letzte Wort „stutzen“ mglw. „fluchen“.

Gemeinsamkeit auf und scheinen nur durch die Erzählinstanz des Textes zusammengehalten zu werden. *Ottolie Wildermuth* lässt sich damit jenen Texten zuordnen, deren poetisches Prinzip Walser selbst als „Kombination“ benannt hat.⁴ In einem der beiden Mikrogrammeinträge zum Text *Elmenreich*⁵ wird die „sogenannte Kombination“ aus der Perspektive des Schreibenden durch die Eigenart charakterisiert, „daß sie[man] sich zur selben Zeit teppichweberisch, möglichst viel Behendigkeit und Geschmeidigkeit an den Tag legend, mit Verschiedenheiten, deren Manigfaltigkeit im Auge behaltend, beschäftigt.“⁶ Im publizierten Text fehlt diese Reflexion, doch auch hier stellt sich ein ähnlicher erster Leseindruck von aneinandergereihten Sätzen ein, deren Zusammenhang schleierhaft bleibt. Die ersten Sätze lauten:

Elmenreich rief einer Gruppe von Draufgängern die Bemerkung zu: „Meine Herren, Sie sind medioker“, ohne daß er den Sinn seines Wortes vorher erwog. Seine Absichtslosigkeit hatte Erfolg, indem Ungezwungenheit stets einen guten Eindruck macht.

Die hübsche Superiora wird mir gegenüber nach und nach zutraulich. Einst war sie sehr von meiner Artigkeit überzeugt, was ich vielleicht zu wenig schätzte.

Wie kam mir gestern Abend das Leben schön vor! Ich grüßte einen Bekannten, der sich mit einigen Frauen unterhielt, mit der graziösen Redensart: „Salü Blageur.“⁷

Der erste Satz lässt sich als Reflexion einer improvisatorischen Schreibbewegung lesen, die das abrupte initiale Moment des Textes selbst als ‚absichtslos‘ hingeschrieben ausweist. Genauso wie Elmenreich *im* Text, so agiert der Schreiber *des* Textes, „ohne daß er den Sinn seines Wortes vorher erwog“. Das durch „Absichtslosigkeit“ und „Ungezwungenheit“ charakterisierte Schreiben richtet sich nicht auf eine stringent erzählte oder erzählbare ‚Geschichte‘ mit referentialem Gehalt aus, sondern auf den ‚kompositorischen‘ Aspekt des Arrangements von scheinbar völlig unzusammenhängenden Materialien. Die Technik des abrupten Übergangs wird im Mikrogrammeintrag 423r/I zum selben Prosastück folgendermassen inszeniert und reflektiert:

Superiora hält mich also für einen netten Menschen, d[ie]er zuweilen vergißt, was er der Ansaamlung seiner Nettigkeiten schuldig ist. Ihre vorteilhafte Meinung kann für mich unmöglich anders als denkbar angenehm sein. Rodja

4 Vgl. Briefe, 233 (Nr. 263).

5 *Sport im Bild*, Jg. 34, Nr. 22, 26. 10. 1928, 1634; vgl. SW 18, 47–49. Die Entzifferung für die Mikrogrammeinträge 422r/I und 423r/ findet sich in AdB 6, 540–547.

6 Mkg. 423r/I, Z 8–9; vgl. AdB 6, 543. Vgl. zu dieser Textstelle auch oben 83. Im gleichen Mikrogrammeintrag wird die Fähigkeit zur Kombination noch

einmal angerufen: „Kombinationsgabe o brilliere nun, indem du mich von einem noch jungen Menschen sprechen lassen magst [...]“; vgl. AdB 6, 545. Im stark überarbeiteten veröffentlichten Text lautet die Stelle: „Meine Kombinationslust läßt mich von einem jungen Menschen sprechen [...]“ Vgl. SW 18, 48.

7 Ebd., 47f.

und Landarbeit. Schon wieder diese anscheinend etwas brüske Art, Übergänge zu suchen, und jetzt dieser ehemals zu Leipzig letablierte Verleger Ernst Keil, der die glänzende Idee, eine Zeitschrift genannt *Die Gartenlaube* zu gründen verwirklichte von der sich zweifellos mit Recht sagen lässt, daß sie sich amortisiert habe.⁸

Diese abrupte Gestaltung der Übergänge markiert zusätzlich das gleichsam ‚zufällige‘ Nebeneinanderstellen von Materialien in diesem Schreibverfahren. Anhand solcher Textstellen scheint es nachvollziehbar, Walsers Texte trotz zahlreicher Unterschiede im Detail, als Vorläufer der *cut-up*-Technik anzusehen.⁹

Auffällig ist, dass in beiden Beispieltexten für ein nicht-inhaltliches kombinatorisches Schreiben Repräsentanten und Verweise auf das ‚konventionelle‘, lineare Erzählen eingebaut sind. Die Fortsetzung des obigen Zitates aus dem Mikrogrammnotat 423r/I zum Prosastück *Elmenreich* betont den Erfolg der trivialliterarischen Zeitschrift *Die Gartenlaube* und lautet:

Darf ich mir die Frage erlauben, ob es [je] eine populärere, berühmtere Zeitschrift gegeben hat wie diese? [...] Schon nur die gemütliche, |gleichsam Kaffee trinkende, irgend eine willkommene Konversation führende, kuchenessende, unbekümmert |duftende Genialität des Titels, und dann würde ich ergebenst |zu bitten Lust haben, einen älteren, d. h. möglichst frühen Gartenlaubenband zur Hand zu nehmen und über den inhaltlichen Reichtum und die formelle Geschlossenheit eines |solchen aufrichtig zu staunen.¹⁰

Der Text *Ottolie Wildermuth* verweist schon im Titel und mit einem Kondensat einer von ihr stammenden Geschichte auf die auch durch die *Gartenlaube* populär gewordene Schriftstellerin, deren Texte sich durch eine ähnliche „formelle Geschlossenheit“ charakterisieren ließen. Durch den Verweis auf populäre ‚konventionelle‘ Erzählweise wird die Technik der Kombination noch stärker als dieser fundamental entgegengewendete konturiert.

Ein weiteres Beispiel für die Schreibtechnik der Kombination stellt das Prosastück *Kombination* dar, das nur als Reinschrift überliefert ist.¹¹ Das Manuskript ordnet Jochen Greven dem Manuskripttyp 10 zu, den er auf den Zeitraum (1929)/1930 einschränkt.¹² Auch dieser Text hat keinen stringenten und nacherzählbaren ‚Inhalt‘, allerdings weist er eine gewisse Einheitlichkeit auf, weil die Elemente, die darin kombiniert werden, hauptsächlich Erwähnungen von und Verweise auf Schriftsteller sind: Heinrich Heine, eine Novelle von Theodor Storm, Erzählungen von Ernst von Wildenbruch, „die um der Reichlichkeit ihres Inhaltes wil-

8 Mkg. 423r/I, Z 16–19; vgl. AdB 6, 544.

9 Zum *cut-up* siehe ausführlich Fahrer, *Cut-up: Eine literarische Medienguerilla*.

10 Mkg. 423r/I, Z 19–23; vgl. AdB 6, 544f.

11 Ms. RWZ, Slg. Robert Walser, MS 166, vgl. SW 20, 353–355.

12 Vgl. ebd., 472–474.

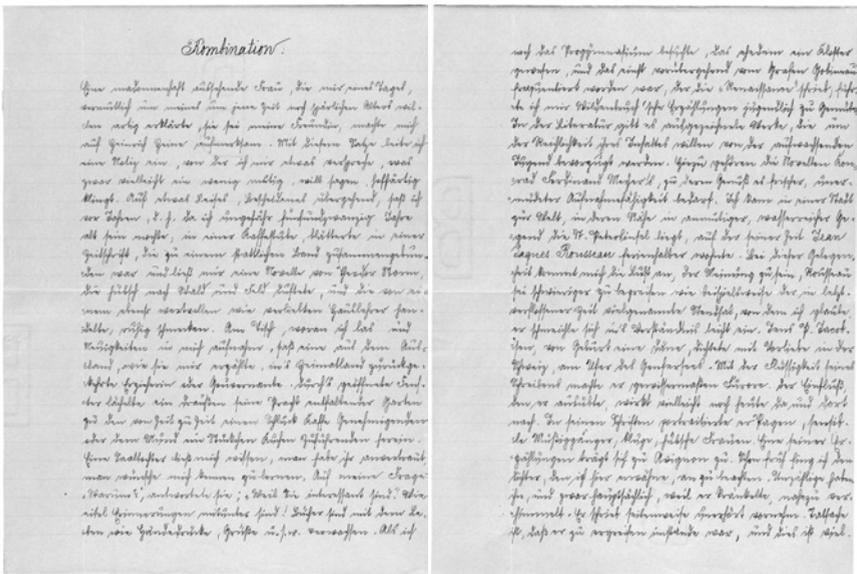


Abb. 17: Ms. 166: *Kombination* (verkleinert) © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

len von der aufwachsenden Jugend bevorzugt werden“, genauso wie die Novellen Conrad Ferdinand Meyers. Weiter werden Rousseau, Stendhal und Jens P. Jacobsen erwähnt.¹³ Am Manuskript zu dem ohne Absatzunterteilungen notierten Text wird deutlich, dass die Schreibtechnik der Kombination auch in dem Sinne die Kontrolle über das Material bedingt, welche die Extension des Geschriebenen selbst betrifft. Das Manuskript füllt nämlich *exakt* die beiden vorlinierten Seiten aus. Das letzte Wort steht genau am Ende der letzten Zeile (Abb. 17). Auf dem Manuskript zu *Ottilie Wildermuth* gelingt dieses Kunststück nur um dreieinhalb Worte nicht. Hier steht „-muth zu verdanken sein.“ unter der letzten von Hand vorlinierten Zeile der zweiten Manuskriptseite (Abb. 18). Der Aspekt der extensionalen Komposition ist jedoch auch an diesem Text zu erkennen. Er besteht aus zwei fast gleich langen rahmenden Abschnitten (1. Abschnitt: 21 Zeilen, 3. Abschnitt: 19 Zeilen) und einem kürzeren mittleren Abschnitt (13 Zeilen), die die Komposition der Erzählmateriale widerspiegelt (vgl. unten).

Die poetologische Bedeutung des Kombinationsprinzips für Walsers Schreiben hat Dierk Rodewald schon in einem präzisen Aufsatz von 1971 betont.¹⁴ Er beschreibt sie im Zusammenhang mit der von ihm so genannten „Konjunktivität“ und „Zitathaftigkeit“ von Walsers Sprache. Das Strukturmerkmal der „Konjunktivität“ illustriert er anhand des letz-

13 Vgl. SW 20, 353–355.

14 Rodewald, *Sprechen als Doppelspiel*.

Siehe auch die ein Jahr zuvor erschienene Dissertation, ders., *Robert Walsers Prosa*, insbes. 183–227.

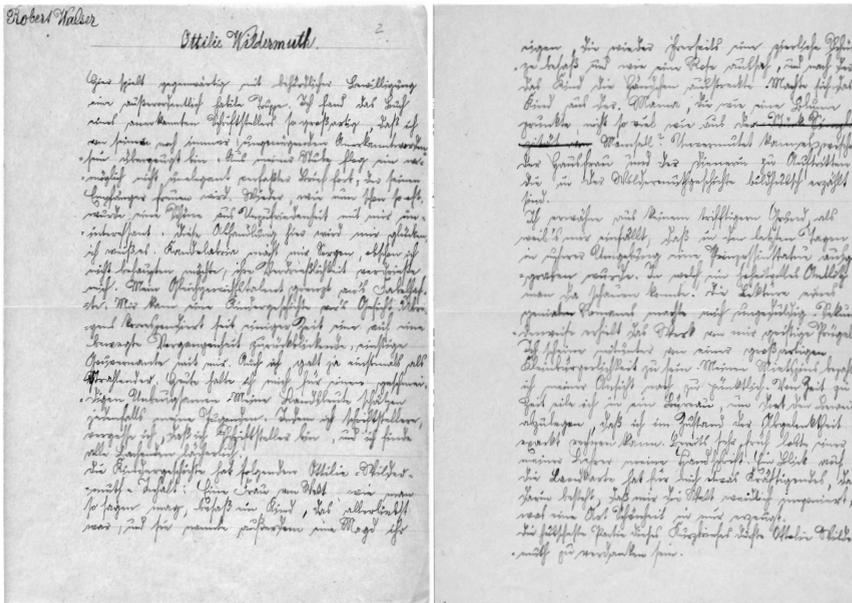


Abb. 18: Ms. 181: Otilie Wildermuth (verkleinert) © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

ten Satzes aus dem Prosastück *Allerlei*:¹⁵ „Mich würde nichts bewegen, wenn nicht allerlei mich bewegte.“¹⁶ Dazu Rodewald:

Der exakte Vollzug des Widerspiels von Vorläufigkeit und Wiederholung macht ihn [den Satz, C. W.] hermetisch, aber in seiner Konjunktivität schafft er sich zugleich eine Offenheit, die in dem Spiel mit der Tautologie ihr Motiv hat. [...] Was der Satz sagt, hebt er zugleich auf, aber er bleibt als Satz bestehen. So ist er die konjunktivische Darstellung einer Verfassung, deren Realisation sich im Widerspiel konjunktivisch ereignet.¹⁷

Der zweite Bestandteil der Kombination, das ‚zitathaft‘ eingesetzte ‚Material‘, wird im folgenden Abschnitt als kontextuelles Schreiben erläutert. Es wird in der Kombination als „poetische Vereinbarung von zunächst unvereinbar Scheinendem qua Verfahren“¹⁸ in einen reflexiven semiotischen Schwebezustand versetzt. „Was nämlich als ‚Material‘ in diese Stücke eingeht [...], verändert sich in der Kombination und ist in ihr gar nicht mehr recht faßbar, weil es in der Kombination nicht isoliert bleibt [...].“¹⁹ Die Beschreibung der poetischen Realisierung dieses Vorgangs bedarf der Kenntnis der Materialien, aus denen er sich speist: „Der Sprachprozeß [...] ist einer Analyse nur zugänglich, wenn er im Zusammenhang mit jenem ‚Material‘ gesehen wird, an dem er sich realisiert.“²⁰

15 *Die Zukunft*, Jg. XIX, Bd. 74, Nr. 19, 4. 2. 1911, 188–191; später auch in der Textsammlung *Aufsätze* von 1913, 215–223; vgl. SW 3, 134–140.
16 Ebd., 140.

17 Rodewald, *Sprechen als Doppelspiel*, 74.
18 Ebd.
19 Ders., *Robert Walsers Prosa*, 211.
20 Ebd.

Kontextuelles Schreiben

Der ‚kombinierte‘ Text setzt sich also aus einer Vielzahl an ‚zitierten‘ Materialien zusammen. An *Ottilie Wildermuth* lässt sich Walsers Poetik der Kontextualität exemplarisch beobachten. Das Prosastück webt ein komplexes Netz aus Anspielungen an verschiedene Kontexte. Dabei sind für das Mikrogrammnotat und die Reinschrift verschiedene Tendenzen auszumachen. Zuerst wird hier nur die Erstiniederschrift mit Bleistift thematisiert. Dass auch die Reinschrift unter der Dynamik von Kontextualisierung und Dekontextualisierung steht, wird im Anschluss daran erläutert. Der Anfang des Textes ist dabei weniger zufällig als es auf den ersten Blick scheint.²¹ Er führt mit jedem neuen Satz die drei kontextuellen Bereiche ein, aus denen sich der Text im Folgenden hauptsächlich speist: Zeitungslektüre im ersten Satz, literarische Anspielungen und Lesekommentare im zweiten Satz und die Verwendung von biographischem Material im dritten Satz.

Zeitungslektüren:

„... ich bekenne, daß mir Leitartikel zu Gesicht gekommen sind ...“

Der erste Satz des Mikrogrammnotats „Einem ausländischen Zirkus wurde die Einreise in hiesige Stadt deshalb nicht bewilligt, weil er den Behörden zu wenig Platzgeld anboten hat“ spielt wohl auf den Artikel „Hagenbeck kommt nicht nach Bern“ vom 21. Februar 1927 in der Berner Tageszeitung *Der Bund* an.²² Auch weitere Teile des Textes lassen sich, wie

21 Vgl. oben 101f.

22 Mkg. 229r/1, Z 1–2; vgl. AdB 4, 397 und *Der Bund*, 21. 2. 1927, Montag, 78. Jg., Nr. 79, Morgenblatt, 3: „Von der Großtierreisung Hagenbeck, wie ein Riesenunternehmen sich nennt, das seinen Geschäftssitz in Stelling bei Hamburg hat und von da aus in alle Länder zieht mit Zirkus und Völkerstämmen, war in Bern in der letzten Zeit darum die Rede gewesen, weil Hagenbeck auf einer Tournee in Europa herum auch Bern besuchen wollte und bereits im Vorwinter bei den städtischen Behörden um die Bewilligung der Schaustellung ersucht hatte. / Die Bewerbung fiel in die Zeit, da die ganze Bevölkerung und die Behörden an der Sanierung der finanziellen Situation des Stadttheaters arbeiteten und vom Kursaal her bewegliche Klagen über den schlechten Besuch kamen. Da außerdem eine gegenüber den Vorjahren stark vermehrte Arbeitslosigkeit im ganzen Gewerbe und in einzelnen

Industrien herrscht, sah es die begutachtende Polizeibehörde als ihre Pflicht an, die Frage eingehend zu untersuchen, ob es im wahren Interesse der Stadt liege, eine Unternehmung für einige Wochen auf ihr Territorium aufzunehmen, die das Geld ins Ausland abliefern und von ihren Einnahmen nur einen kleinen Bruchteil für Gegenlieferungen den in der Konkurrenz als Lieferanten bezeichneten paar Bäckern, Metzgern und Furagelieferanten zurücklasse. Es galt auch die Frage zu prüfen, ob die Fr. 10–15 000, welche Hagenbeck indirekt durch das besuchende Publikum in Form der Billetsteuer und der Bewilligungsgebühr der Stadt leiste, die vielen und großen Nachteile aufzuwiegen vermögen, welche der ganzen gewerbetreibenden Bevölkerung als Nachteil aus dem Besuche Hagenbecks erwachsen müssten. / Die begutachtende Stelle zog auch in Betracht, daß es dem Volke im Jahre 1927 an Vergnügungen nicht

Bernhard Echte und Werner Morlang schon gezeigt haben, zu Artikeln in Beziehung setzen, die vom 19. bis 24. Februar 1927 in der Zeitung erschienen sind.²³

So spielt der Satz „England hat jetzt meiner Meinung nach womöglich nicht unwesentliche Sorgen, was natürlich ein Anderer ebenso leicht sagen könnte wie derjenige, der diese Zeilen hier schreibt“²⁴ auf die zahlreichen Artikel im *Bund* über England an: In der Wochenendausgabe vom 19./20. Februar 1927 beispielsweise erscheint der Leitartikel „Großbritannien und die Flottenabrüstungsfrage“, der von der Aufrüstung der britischen Seeflotte und den Bemühungen der USA handelt, die von den Briten angestrebte „Weltsupermatie“ bezüglich der Kreuzer mit einem internationalen Abkommen und der Hilfe von Frankreich, Italien und Japan einzudämmen.²⁵ In der gleichen Ausgabe wird unter dem Titel „Eine teure Reise“ folgendes berichtet:

Die Regierung brachte am Donnerstag im Unterhaus ein Kreditbegehren von sieben Millionen Pfund Sterling ein, um die Ausgaben zu decken, die durch die Reise des Herzogs und der Herzogin von York nach Australien und Neuseeland entstanden sind. Diese Reise gab der Arbeiterpartei Anlaß zu heftigen Ausfällen. Trotzdem wurde der Kredit inmitten der Proteste der Arbeiterpartei angenommen.²⁶

Ebenfalls in den Auslandsnachrichten derselben Ausgabe ist zu lesen, dass das Englische Unterhaus einen Gesetzesentwurf behandelte und ablehnte, „der jeder Person oder Vereinigung verbietet, Gelder fremder Herkunft anzufordern, anzunehmen oder zu verwenden, wenn diese Gelder dazu bestimmt sind, industrielle Konflikte in Großbritannien zu fördern oder zu unterhalten.“²⁷ Zuvor waren anscheinend Streiks der englischen Arbeiterschaft mit sowjetischen Geldern unterstützt worden. Zudem ist Großbritannien auch in den chinesischen Bürgerkrieg in-

fehlen werde, da außer den Kinos, den Tanzanlässen aller Art, den Waldfesten, den beiden Messen auf der Schützenmatte und den vielen kleinen Festen, in deren Veranstaltung die Helvetier aller Völkerstämme ein ganz besonderes Geschick und eine wunderbare Findigkeit entfalten, noch das große kantonale Turnfest und das eidgenössische Pontonierfest in Bern stattfinden werden und im Frühherbst ein zweitägiges Bärndütschfest allfällig noch vorhandene Gelder zu finden wissen werde. Aus allen diesen Erwägungen heraus hat die begutachtende Stelle der städtischen Polizeidirektion beantragt, es sei auf das Gesuch Hagenbecks nicht einzutreten. Die Direktion entschied in diesem Sinne und stellte ihrerseits bei der kantonalen Polizeibehörde den gleichen

Antrag. Diese verschloß sich den angeführten Gründen nicht und beschloß, es seien dem Unternehmen Hagenbeck die Einreise und der Aufenthalt im Kanton Bern für das ganze Jahr 1927 nicht zu gewähren.“ Vgl. dazu auch AdB 4, 459.

²³ Ebd., 459f. Es geht im Folgenden also weniger um den Nachweis der kontextuellen Bezugnahme, sondern vielmehr um die Reflexion ihrer poetologischen Funktion.

²⁴ Mkg. 229r/I, Z 8–9; vgl. AdB 4, 397f.

²⁵ *Der Bund*, 19./20. 2. 1927, Samstag/Sonntag, 78. Jg., Nr. 78, 1: „Großbritannien und die Flottenabrüstungsfrage“.

²⁶ Ebd., 2: Auslandsnachrichten: „Eine teure Reise“.

²⁷ Ebd.: Auslandsnachrichten: „Englisches Unterhaus“.

volviert. So wird der Kolonialminister Amery zitiert, der mitteilt: „Eine Brigade britischer Truppen sei an Land gegangen. Ihre ausschließliche Aufgabe bestehe darin, das Leben und das Eigentum der britischen Staatsangehörigen zu schützen.“²⁸ In den folgenden Ausgaben wird immer wieder über die Bürgerkriegs-Zustände in Shanghai und die Rolle britischer Truppen darin berichtet.²⁹ Amerika kritisierte dabei Englands Verhalten in China:

I.N.S. Meldet aus Peking: Englands neue Chinapolitik wird von den in China ansässigen Amerikanern mit sehr gemischten Gefühlen betrachtet. Ein amerikanischer Diplomat verglich sie sogar mit einer Lawine, die unaufhaltsam die Grundfesten des Status der hier weilenden Fremden vernichtet.“³⁰

Auch in den anderen britischen Kolonien scheint nicht alles zum Besten gestanden zu haben, wie diesem Bericht zu entnehmen ist:

Kolonialminister Amery hat mitgeteilt, daß im Mai in London eine Konferenz von Delegierten der englischen Kolonien, Protektorate und Mandatgebiete, das heißt aller Besitzungen, die sich nicht selber regieren, zusammen-treten werde. Die Konferenz habe zur Aufgabe, Methoden für eine bessere Zusammenarbeit dieser Besitzungen zu prüfen.³¹

Nicht nur die in der Berner Tageszeitung ausgebreitete schwierige Lage Englands und die nicht erteilte Schaustell-Bewilligung für den Zirkus Hagenbeck finden Eingang in Walsers Text. Auch zum folgenden Satz aus *Ottolie Wildermuth* lässt sich eine Beziehung zu einem Artikel im *Bund* herstellen:

[ü]Vor zirka vier Jahren stattete das Herrscherpaar von Rumänien unserem Land seinen Besuch ab. Man sah hübsche Uniformen, bedeutende Gesichter, die Königin ließ sich in einem blauen Hut sehen. Ich bringe das aus keinem sonstigen Grund vor, als weil es mir in diesem Moment einfällt.³²

Im Morgenblatt vom Montag, dem 21. Februar 1927 heißt es unter dem Titel „Rumänische Gesandtschaft“:

Am Freitag abend fand im Hotel Bellevue eine vom rumänischen Gesandten, Minister Comnène, zu Ehren des Bundesrates veranstaltete große Soiree statt. Neben den Vertretern der Bundesbehörden nahmen zahlreiche Diplomaten und weitere Gäste an dem Anlaß teil.³³

28 *Der Bund*, 19./20. 2. 1927, Samstag/Sonntag, 78. Jg., Nr. 78, 2: China: „Die englischen Schutzmaßnahmen in Schanghai“.

29 Z. B. *Der Bund*, 21. 2. 1927, Montag, 78. Jg., Nr. 80, Abendblatt, 1, „Der Generalstreik in Schanghai“; *Der Bund*, 22. 2. 1927, Dienstag, 78. Jg., Nr. 82, Abendblatt, 2, „China. Ausschreitungen gegen Engländer“.

30 Ebd., 1, „Amerika gegen die englische China-Politik“.

31 Ebd.: „Konferenz der Englischen Besetzungen“.

32 Mkg. 229r/I, Z 22–24; vgl. AdB 4, 398f. Senkrechter Tintenstrich durch das B von „Besuch“.

33 *Der Bund*, 21. 2. 1927, Montag, 78. Jg., Nr. 79, Morgenblatt, 3, Stadt Bern.

Möglich ist, dass dieser Artikel „Walsers Erinnerungen an den Besuch des rumänischen Königspaares wachgerufen haben könnte“,³⁴ bestimmt wirft er aber ein neues Licht auf die Aussage des Ich-Erzählers, der erklärt, er erwähne den Besuch des rumänischen Herrscherpaares „aus keinem sonstigen Grund“ als weil es ihm gerade einfallt. Diese Floskel kann einerseits wieder als Inszenierung der improvisatorischen Schreibszenen gelesen werden und verweist andererseits im Kontext der Zeitungslektüre darauf, dass der ‚Einfall‘ nichts mit einem intentional fundierten Gedanken zu tun hat, sondern mit der kombinierenden Akkumulation von kontextuellem Material.

Auch der im Mikrogrammnotat direkt anschließende Satz „Unsere Stadt gewährt dem hiesigen Theater jährlich eine überraschend große Subvention“ verweist auf die Lektüre des *Bund*. Dort wird – allerdings drei Tage nach der Erwähnung der rumänischen Soirée – über den „Budgetvorschlag 1927/28“ für das Berner Stadttheater berichtet.³⁵

Und auch die folgenden Zeilen können als Reaktion auf Artikel in der Berner Tageszeitung gelesen werden:

~~Man lese irgend~~ Was für große Dichtungen [i]Rußland der |gebildeten Welt vor dem Weltkrieg [i]geschenkt hat und inzwischen hat diese große Nation scheinbar nichts Besseres zu bewerkstelligen gewußt, als nach ~~allen~~ überall hin in höchstem Maß problematisch zu wirken. Auch die Schweiz geriet [i]zum [dem] Geburtsland Dostojewskis gegenüber ~~in nicht~~ bis zu |gewissen Grenzen in Differenzen, was weiter nicht Staunen hervorrufen kann, da es ja beinah [i]zum guten Ton gehört, d[ie]as östliche Europa als |unbehaglich zu empfinden.³⁶

Am Donnerstag, dem 24. Februar 1927 ist im *Bund* der Artikel „Russische Dichtung der Gegenwart“ von Jacques Blumer zu lesen. Er kommt zum Fazit:

Die meisten Sowjetkritiker erklären das Vorherrschen der „düsteren Themen“ in der zeitgenössischen Literatur damit, daß die Schriftsteller nur die Oberfläche empfinden, die allerdings rau und oft direkt abstoßend ist, ohne tiefer zu blicken und hinter den Schattenseiten das Licht des Neuentstehenden zu empfinden. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß allen russischen Belletristen, die sich mit der Schilderung der Gegenwart befassen, die Gabe fehlt, tiefer ins Leben hineinzublicken. Vielmehr weist das heutige russische Leben

34 AdB 4, 459.

35 Mkg. 2291/I, Z 24–25; vgl. *Der Bund*, 24. 2. 1927, Donnerstag, 78. Jg., Nr. 85, Mittagsblatt, 3, „Stadttheater, Der Budgetvorschlag 1927/28“: „Am nächsten Samstag findet die erste Vorstandssitzung der Theatergenossenschaft des Berner Stadttheaters statt. Auf der Traktandenliste stehen u. a. Konstituierung des Vorstandes, Festsetzung der Spielzeit und des Voranschlages 1927/28. Der Voranschlag, der dem Vorstand unterbreitet wird,

sieht Fr. 802 500 Ausgaben vor (Budget 1926/27: Fr. 811 000). Die Hauptposten sind darin [...]. An Einnahmen sind Fr. 495 000 (510 000) vorgesehen; davon gehen Fr. 55 000 [...] auf die Billettsteuer ab. Der mutmaßliche Ausgabenüberschuß ist auf Fr. 362 500 (361 000) angesetzt. Er soll durch die ordentlichen Subventionen von Fr. 320 000 und durch zugesicherte außerordentliche Subventionen von Fr. 42 500 gedeckt werden.“

36 Mkg. 2291/I, Z 34–38; vgl. AdB 4, 399f.

nichts auf, was dem Dichter erlauben würde, hinter der trostlosen Fassade des Bolschewismus irgendwelche Lichtpunkte zu vermuten und nach ihnen zu suchen.³⁷

Am Tag davor berichtete die Zeitung kritisch über die Methoden der Bolschewiki, durch Ausschluss von Wählern aufgrund fragwürdiger Begründungen möglichst gute Wahlergebnisse zu erzielen und über die dadurch ausgelösten Unruhen in der Sowjetunion.³⁸ Auch dass Streiks der englischen Arbeiterschaft durch sowjetische Gelder unterstützt wurden, war zum gegebenen Zeitraum ein Thema im *Bund*.³⁹ Mit den erwähnten Differenzen zwischen der Schweiz und Russland spielt der Text zudem wohl auf die sogenannte Conradi-Affäre an. Der in St. Petersburg aufgewachsene, einer schweizerischen Schokolade-Fabrikantenfamilie entstammende Moritz Conradi erschoss am 10. Mai 1923 in Lausanne den sowjetischen Diplomaten Vaclav Worowsky, der an der Meerengen-Konferenz teilnahm. Im darauf folgenden unter antisowjetischer Stimmung geführten Geschworenen-Prozess kam es zu einem juristisch unhaltbaren Freispruch und damit zu einem Schaden der Schweiz als Sitz des Völkerbunds und zu einer weiteren Verschlechterung der diplomatischen Beziehung zur Sowjetunion.⁴⁰

Auch zu einem ‚Blick auf die Landkarte‘, den der Erzähler im Prosastück wirft, lassen sich Spuren der *Bund*-Lektüre finden:

Ein Blick, den ich [neulich] auf eine Landkarte warf, überzeugte mich von der Vergrößerung Rumäniens. Ich komme auf dieses Land schon deshalb unwillkürlich zu sprechen, weil ein hiesiger Redakteur dort früher Kinder aus guten Familien unterrichtete⁴¹

Der „hiesig[e] Redakteur“ ist Hugo Marti, ab 1922 Feuilletonredaktor der Zeitung, der 1915–16 als Hauslehrer in Rumänien tätig war.⁴² Außerdem erschien ein Tag nach dem bereits erwähnten Artikel über den Empfang einer Rumänischen Gesandtschaft⁴³ im *Bund* ein Artikel über die Spaltung der oppositionellen rumänischen Kleinbauernpartei.⁴⁴

37 *Der Bund*, 24. 2. 1927, Donnerstag, 78. Jg., Nr. 86, Abendblatt, 1–2, „Russische Dichtung der Gegenwart“. In der gleichen Ausgabe war auch etwas über Robert Walsers Bruder Karl zu lesen, worauf der Text allerdings nicht eingeht: „Karl Walser wird Akademiker. Der schweizerische Maler Karl Walser ist von der Sektion für bildende Künste in die preußische Akademie der Künste gewählt worden. Die Wahl wurde bereits vom preußischen Kultusminister bestätigt.“ Ebd., 3.

38 *Der Bund*, 23. 2. 1927, Mittwoch, 78. Jg., Nr. 83, Mittagsblatt, 1, „Die letzten Neuwahlen in die Sowjets“.

39 Vgl. *Der Bund*, 19./20. 2. 1927,

Samstag/Sonntag, 78. Jg., Nr. 78, 2: Auslandsnachrichten: „Englisches Unterhaus“.

40 Vgl. *Historisches Lexikon der Schweiz*, online: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17335.php (zuletzt abgerufen am 25. 8. 2014) und AdB 4, 460f.

41 Mkg. 2291/I, Z 32–33; vgl. AdB 4, 399.

42 Vgl. *Historisches Lexikon der Schweiz*, online: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D12095.php (zuletzt abgerufen am 25. 8. 2014) und AdB 4, 460.

43 Vgl. oben 108f.

44 *Der Bund*, 22. 2. 1927, Dienstag, 78. Jg., Nr. 82, Abendblatt, 1, „Spaltung der rumänischen Opposition“.

Im folgenden Satz weist Walsers Text die Zeitungen als Materialgeber direkt aus, auch wenn in diesem Fall das Material eher dünn ist: „Vom Diktator Italiens liest man in den Zeitungen zur Zeit wenig.“⁴⁵ Von Mussolini ist im untersuchten Zeitraum vom 19. bis zum 24. Februar 1927 im *Bund* wirklich nicht viel zu lesen. In einem einzigen Artikel wird eher am Rande erwähnt, dass er per Telegramm dem in Mailand lebenden Schweizer Verleger Ulrich Hoepli zum 80. Geburtstag gratuliert habe.⁴⁶ Gleich im Anschluss an dieses Explizitmachen der Zeitung als Materialspender für den Text heißt es: „ich bekenne, daß mir Leitartikel zu Gesicht gekomēn sind, worin [ich] Ungarn lobend |erwähnt fand“.⁴⁷ Und danach:

Ich sprach gewiß von obigen Ländern und [den] höchsten Vertretern derselben sozusagen bloß [?]so zum Vergnügen wie etwas Dekorativem, damit meine Arbeit nach „irgendetwas“ aussähe, so als hätte ich irgendwelchen Schmuck ernstlich und heiter lächelnd in Erwägung [gez]z~~u~~ ziehen |für gegeben erachtet.⁴⁸

Der Text selber weist hier darauf hin, dass im Aufdecken der kontextuellen Referenzstellen im Berner *Bund*, aus denen er zu einem großen Teil besteht, keine inhaltliche Erhellung des Textsinns folgt. Dabei ist die Begründung des Ich-Erzählers, dass er den Text in solch exzessiver Art mit Kontextverweisen gespickt hat, „damit meine Arbeit nach ‚irgendetwas‘ aussähe“, einmal mehr präziser, als ihre beiläufige Formulierung auf den ersten Blick glauben macht. Der Text inszeniert sich selbst als Simulation eines Textes, indem er die für gewöhnlich nicht in Frage gestellte Indexikalität der Sprache, also ihr Verweisen auf die ‚Welt‘ gleichzeitig herausstellt und ins Leere laufen lässt. Er sieht nach „irgendetwas“ aus, setzt aber genau diese Unbestimmbarkeit in Szene. Der Begriff des „Dekorativen“, unter dem dies geschieht, verweist dabei auf einen anderen Text Walsers, in dem das gleiche Verfahren angewendet wird. *Ich schreibe hier dekorativ*⁴⁹ ist gespickt mit deiktischen Verweisen, die jedoch allesamt nur auf die Verschleierung der für ein ‚Verständnis‘ der geschilderten Vorgänge notwendigen Inhalte, Personen und Orte hindeuten. *Wovon* im Text ‚eigentlich‘ die Rede ist, wird sorgfältig ausgespart. Auch das Mikrogrammnotat liefert keine Hinweise. Es ist an zwei Stellen bei der Abschrift gestrafft worden, weist aber den gleichen kryptischen Erzählmodus auf und liefert keine inhaltliche Hilfestellung. Die letzten beiden Abschnitte der Reinschrift lauten:

45 Mkg. 229r/I, Z 38; vgl. AdB 4, 400.

46 *Der Bund*, 21. 2. 1927, Montag, 78. Jg., Nr. 79, Morgenblatt, 3, „Schweizer im Ausland“.

47 Mkg. 229r/I, Z 39–40; vgl. AdB 4, 400.

48 Mkg. 229r/I, Z 42–44; vgl. AdB 4, 400.

49 Der Text ist als Mikrogrammeintrag 66r/I und als Reinschrift überliefert: RWZ, Slg. Robert Walser, MS 152; vgl.

SW 19, 193–195.

„Ihr werdet uns zu würdigen wissen“ entgegen-ten die Gebenden denjenigen, die etwas genommen hatten, das ihnen zunächst ziemlich unbrauchbar vorkam.

Dies Prosastück ist [wirkt] gewiß hauptsächlich dekorativ.⁵⁰

„Dekoratives“ Schreiben in diesem Sinn reflektiert die Bedingungen der Bedeutung. Sowohl *Ottilie Wildermuth* als auch *Ich schreibe hier dekorativ* erfüllen, was Walser im Rychnerbrief als die Rolle des Schriftstellers definiert: dass er den Leser „auf Bedeutendes u. s. w. aufmerksam machen will.“⁵¹ Die Texte weisen den Leser darauf hin, was Bedeutung bedingt und ermöglicht, allerdings gerade dadurch, dass sie die Prozesse des referentiellen Bedeutens spielerisch unterlaufen. Sie lassen sich mit Blick auf eine Textstelle aus *Die Ruine*⁵² als Versuch lesen, die Sprache als „Geräusch“ zu verwenden, was ihre Rolle als Gegenstand des Verstehens nur noch mehr betont. In der *Ruine* heißt es:

Am Abend desselben Tages hörte ich in der Tonhalle einen renommierten Virtuosen. Seine Bravour entzückte mich. Dichter dürfen, nebenbei gesagt, lange nicht so viel Geräusch hervorrufen wie Pianisten. Das rührt daher, weil das Publikum die Sprache der Töne glücklicherweise nicht versteht.⁵³

Das Nicht-Verstehen der „Sprache der Töne“ ist dabei verantwortlich für das Glück des Publikums. Ähnlich wie der Musiker die Töne zu einer Melodie kombiniert, komponiert Walser die Versatzstücke aus der Tageszeitung *Der Bund* zu einem Text. Durch die ‚Kombination‘ der Zeitungssamples werden diese im dreifachen Sinn, den Hegel diesem Begriff gibt, *aufgehoben*: Sie werden ‚emporgehoben‘ in eine neue sprachliche Schöpfung und dabei gleichzeitig ausgelöscht und bewahrt. Dieses semantische Schillern ist der „Schmuck“ des Textes, den wohl auch nur eine Rezeptionshaltung, die als „ernstlich und heiter lächelnd“⁵⁴ zugleich zu beschreiben wäre, als solchen wahrzunehmen vermag.

Literaturkondensate:

„Die Kindergeschichte, die ich las, wies folgenden hübschgedrechselten Inhalt vor.“

Die Verwendung von Versatzstücken aus Zeitungsnachrichten ist jedoch nicht die einzige Materialquelle, aus der sich *Ottilie Wildermuth* speist. Auch in literarischen Gefilden bedient sich der Text. Robert Walsers

50 Ms. 152, p. 3, Z 23–28; vgl. SW 19, 195. Der letzte Satz ist dort nicht wie im Manuskript als neuer Absatz gesetzt.

51 Briefe 300f. (Nr. 322) oder oben 13f.

52 *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. XIX, Bd. 30, H. 3, März 1926, 252–259; vgl. SW 17, 126–142.

53 Zitiert nach SW 17, 128. Vgl. dazu auch Borchmeyer, „*Ich bin ganz Obr*“, 155f.:

„Seine [Robert Walsers, C. W.] Prosastücke sind im übertragenen Sinne Musik, bleiben nie stehen, konzentrieren sich nicht auf einen ‚bleibenden Eindruck‘, sondern lassen sich von ‚transitorischen Eindrücken‘ forttragen, spielen mit der Sprache selbst, abgelöst von ihren Gegenständen.“

54 Mkg. 229r/I, Z 43; vgl. AdB 4, 400.

Poetik der Intertextualität ist ein vielerforschtes Thema,⁵⁵ an dem mittlerweile vor allem beeindruckt, auf was für ein riesiges Arsenal an Texten – sowohl was die ‚stilistische‘ Bandbreite als auch die schiere Menge anbelangt –, sich Walsers Schreiben bezieht.

Schon im zweiten Satz des mikrographischen Notats zum Prosastück wird ein Lektüreindruck des Romans *Quo vadis?* von Henryk Sienkiewicz geschildert, der 1905 den Nobelpreis für Literatur erhielt. Der Roman aus dem Jahr 1896 erschien 1898 zum ersten Mal auf deutsch und wurde auch mehrere Male für das Kino adaptiert. Die Filmversion von 1924 mit Emil Jannings in der Rolle des Nero hat Walser mit größter Wahrscheinlichkeit im Winter 1925 gesehen und im Sonett *Sklavinnen mit purpurnen Liebeslippen* [...] verarbeitet.⁵⁶

Der Ich-Erzähler erwähnt außerdem neben der titelgebenden und in ihren narrativen Grundzügen wiedergegebenen „Kindergeschichte aus dem Jahr 1880“ aus „einem Töchteralbum von Ottilie Wildermuth“, dass er „diese Tage, nach so und so vielen Jahren wieder einmal J. P. Jacobsens Roman Niels Lyhne in der Reclamausgabe“⁵⁷ gelesen habe. Auch lässt sich Tolstois *Anna Karenina* im Prosastück wiedererkennen. Dabei werden Ottilie Wildermuths Text und *Anna Karenina* in äußerst verknappter Form nacherzählt, beziehungsweise in Tolstois Fall auf die Eingangsszene reduziert. Tolstois Roman wird in Walsers Text – unter Vertauschung der Rollen – auf folgende Sätze komprimiert:

[i]Eine schöne Frau kehrte eines Abends [de]mit einem denkbar vergnügten Lächeln auf den Lippen nach Hause zurück, und auf dem Umstand, daß dieses Lächeln dem Herrn des Hauses überaus unangebracht vorkam | einen ~~de~~ Riß in seiner Seele ~~de~~ verursachte, baut sich ein ~~Roman~~ zweibändiger Roman auf, den ich soeben zu lesen an[i]gefangen habe und wovon ich mir | viel verspreche. Sie beging mir gegenüber einen Fehler, worüber sie [i]nun vergnügt lächelt“ spricht er zu sich und stößt beinahe einen theatralischen Schrei aus, versteht | sich jedoch zu beherrschen. Doch d[ie]er ~~Er~~ Konflikt ist geboren, kann nicht mehr ungeschehen gemacht werden, er wächst, wächst und erstreckt (sich) auf nahezu | tausend Druckseiten, von denen ich Kenntnis zu nehmen haben werde. Mit einer Kleinigkeit wie dieses Lächeln eine ist, beginnt eine großformatige Angelegenheit | eine Geschichte, die in die ~~de~~ Kreise der Wissenden [der]man kann sagen, der ganzen Welt drang.⁵⁸

55 Vgl. für eine Auswahl oben 81, Anm. 48.

56 Vgl. dazu unten 158–161.

57 Mkg. 229r/I, Z 25–26; vgl. AdB 4, 399.

58 Mkg. 229r/I, Z 47–53; vgl. AdB 4, 400f. Bei Tolstoi lautet die Passage: „Am unangenehmsten war jener erste Augenblick gewesen, als er aus dem Theater zurückkehrte, vergnügt und zufrieden, eine riesige Birne für seine Frau in der Hand, und seine Frau nicht im Salon fand; zu seiner Verwunderung fand er sie auch nicht im Kabinett, und schließlich erblickte er sie im Schlafzimmer, in der Hand

das Unglücksbillet, das alles entdeckt hatte. / Sie, diese ewig besorgte, rührige und, wie er sie einschätzte, ein wenig beschränkte Dolly, saß unbeweglich, in der Hand das Billett, und mit Entsetzen, Verzweiflung und Zorn im Gesicht sah sie ihn an. / ‚Was ist das? das da?‘ fragte sie und deutete auf das Billett. / Und bei dieser Erinnerung peinigte Stepan Arkadjitsch, wie das häufig so ist, weniger das Ereignis selbst als vielmehr, wie er auf die Worte seiner Frau geantwortet hatte. / Ihm erging es in diesem Augenblick, wie es Menschen ergeht, wenn sie urplötzlich

Die Vertauschung der Rollen kann dabei als Verfremdungsstrategie gelesen werden oder als Markierung dafür, dass eine originalgetreue Wiedergabe des Ausgangsmaterials nicht beabsichtigt ist.⁵⁹

Der Inhalt der „Kindergeschichte aus dem Jahr 1880“ von Ottilie Wildermuth wird im Mikrogrammnotat folgendermaßen geschildert:

Die Kindergeschichte, die ich las, wies folgenden hübschgedrechselten [i]nhalt vor: eine Frau besaß ein allerliebstes Kind und besaß zugleich eine Magd mit hübscher und niedlicher Schürze. Wie eine Rose sah die Magd aus und das Kind glich einem Schneeglöckchen und streckte immer seine zarten Händchen nach der Magd aus und schien sich aus der Liebe besagter Mama gar nicht viel zu machen, weswegen es zu diversen unangenehmen Szenen [kam]zwischen der Hausfrau und der Magd kam. Du stielst mir die Neigung meines Kindes, du Falsche rief die Frau empört aus, am ganzen Leib von tiefinnerlicher Bestürzung und Entrüstetheit zitternd, und solch eine Erzählung [des]aus dem häuslichen Leben, die immer wieder jung, weil wahr bleibt, hätte mich nicht mein aufrichtiges Interesse wecken sollen?⁶⁰

Die ‚Vorlage‘ für diese ‚Zusammenfassung‘ konnte bis jetzt noch nicht ermittelt werden, doch lässt sich auch ohne sie ein Muster erkennen, das Walser besonders in seiner Berner Zeit im Umgang mit literarischen Intertexten immer wieder in ähnlicher Weise angewendet hat. Die größtmögliche Reduktion einer Erzählung auf ihre absolut basale narrative Struktur als eine häufig angewendete Technik lässt sich sowohl in der Verwendung ‚trivialer‘ als auch ‚hoher‘ Literatur beobachten und ist auch

bei etwas allzu Schmachvollem ertappt werden. Er schaffte es nicht, sein Gesicht der Situation anzupassen, in die er nach Entdeckung seiner Schuld vor seiner Frau geraten war. Statt verletzt zu sein, alles abzustreiten, sich zu rechtfertigen, um Verzeihung zu bitten oder gar gleichgültig zu bleiben – alles wäre besser gewesen als das, was er tat! –, hatte sich sein Gesicht ganz unwillkürlich (‚Reflexe des Gehirns‘, dachte Stepan Arkadjitsch, der viel für Physiologie übrig hatte) – ganz unwillkürlich hatte es sich mit einmal zu seinem üblichen, gutmütigen und deshalb dummen Lächeln verzogen. / Dieses dumme Lächeln konnte er sich nicht verzeihen. Als Dolly dieses Lächeln erblickte, zuckte sie zusammen wie vor körperlichem Schmerz, brach mit der ihr eigenen Hitzigkeit in einen Schwall harter Worte aus und rannte aus dem Zimmer. Seither wollte sie ihren Mann nicht sehen. / ‚Schuld an allem ist dieses dumme Lächeln‘, dachte Stepan Arkadjitsch. / ‚Aber was tun? was nur tun?‘ fragte er sich verzweifelt und fand keine Antwort.“ Tolstoi, *Anna Karenina*, 9f.; vgl. auch AdB 4, 46f.

59 Der Mikrogrammtext 348r/IV verweist auf *Anna Karenina*, ohne die Rollen zu vertauschen. Es heißt dort: „[...] und nun fallen mir die ersten paar Seiten eines großen Buches ein, das ich zu lesen angefangen habe und wo dargestellt auf eine meisterhafte Weise dargestellt wird, wie ein scheinbar sonst ganz netter Mensch [i] seiner Frau Gemahlin dadurch viel Leid zufügt, daß er in ihrer Gegenwart stillvergnügt gelächelt. Auf die sehr [i] einfache und kleine Tatsache, daß ein Herr in den [sogenannten] besten Jahren eines Abends [nach] in sehr guter Laune nach Hause kommt und anscheinend vor Vergnügtheit strahlt und dieses Strahlen die Taktlosigkeit begeht, vor seiner Frau nicht sorgsam zu verbergen, wozu ihn eine feine Rücksichtnahme verpflichtete, baut sich ein zwei Bände starker, großer Roman auf.“ Mkg. 348r/IV; vgl. AdB 4, 191, 443f. und 461.

60 Mkg. 229r/I, Z 18–22; vgl. AdB 4, 398.

öfters in den Texten reflektiert worden, wie zum Beispiel im Prosastück *Der Mann aus dem Jura*,⁶¹ dessen erster Satz lautet:

Wieder hätte ich hier eine jener Geschichten, die in Buch-^l-form vierzig Seiten stark sind, die man in Kiosken ^lkaufen kann und von denen es amüsant ist, gleichsam ^leinen Auszug zu machen, ihren Inhalt kondensiert wieder-^l-zugeben.⁶²

An diesen inhaltlichen Kondensaten lässt sich auch das subversive Muster der Übererfüllung erkennen. Indem Walser den Inhalt der verarbeiteten literarischen Texte so betont und komprimiert, löst er ihn von all dem ab, was einen Text neben der reinen Inhaltsangabe noch zu einem solchen macht und führt damit vor, dass eine Rezeption, die nur über die Kategorie des Inhalts verläuft, das Lesen zu einer ziemlich eindimensionalen Angelegenheit macht. Dass er zudem diese hochkonzentrierten Inhaltsdestillate in Texte einbaut, die sich nicht mehr nacherzählen oder zusammenfassen lassen, unterstreicht die Ironie dieses Verfahrens.

Die Bezugnahme auf Sienkiewicz' und Jacobsens Romane unterscheidet sich von der Kondensationstechnik, die auf *Anna Karenina* und Ottolie Wildermuths Kindergeschichte angewendet werden. Hier wird keine narratologische Grundstruktur herausgearbeitet, *Quo vadis?* und *Niels Lyhne* werden vielmehr im Stil einer Kurzkritik besprochen. Zum Sienkiewicz' Roman heißt es bei der ersten Erwähnung: „[?]Ich fand Gelegenheit, Quo vadis von Sienkiewitz zu lesen und fand das Buch großartig erzählt, dessen Tonart mir eine durchweg weltmännische erschienen ist.“⁶³ Später kommt der Erzähler noch einmal auf den Roman zurück und beurteilt ihn folgendermaßen:

[?]Manchem Literaturkundigen beliebt vielleicht den großen Polen, von dem ich sprach, einen sogenannten Kitschier zu nennen, meiner Ansicht nach kann man aber mit solchen ~~id~~ [bei] Klassifizierungen nicht vorsichtig genug sein, wie ich im Allgemeinen für wichtig halten würde, vieles lieber nicht stark zu betonen. Ich darf wohl glauben, daß wenn ein Schriftsteller wie der, von dem die Rede ist, [den Lesern] von den ersten Zeilen an ein ganz ^lmerkwürdiges Vertrauen einzufloßen imstande ist, er zweifellos zu den ausgezeichneten gezählt werden darf.⁶⁴

Zu Jacobsens *Niels Lyhne* vermerkt der Ich-Erzähler:

[...] und dann las ich ja diese Tage, nach so und so vielen Jahren wieder einmal J. P. Jacobsens Roman Niels Lyhne in der Reclamausgabe und habe die Lektüre außerordentlich interessant gefunden, indem sie mich stellenweise ungeduldig machte und mich andernteils in einem aufrichtigen Entzücken

61 Der Text ist als Mikrogrammnotat (518r/IV + 517r/I) sowie als Reinschrift überliefert (RWZ, Slg. Robert Walser, MS 56). Die Reinschrift, auf deren erste Seite vermutlich Carl Seelig mit Bleistift „(verworren)“ notierte, weicht vom Mikro-

grammnotat dadurch ab, dass der Protagonist zu Fuß aus dem Jura nach Erlangen zurückkehrt und nicht aus dem Ural.

62 Ms. 56, p. 1; vgl. SW 17, 327.

63 Mkg. 229r/I, Z 2–4; vgl. AdB 4, 397.

64 Mkg. 229r/I, Z 44–47; vgl. AdB 4, 400.

gleichsam baden, schaukeln ließ, mir sowohl zu eine Mühsamkeit bereitend wie [zu] einem [i]Genuß auserlesener Art verhelfend. Ich finde, daß das Buch jedenfalls auch heute noch in jede mancher Beziehung höchst lesenswert ist [...].⁶⁵

An beiden ‚Besprechungen‘ fällt auf, dass sie den Inhalt der Bücher mit keinem Wort erwähnen. An *Quo vadis?* wird die „Tonart“ gelobt. Das Verb ‚erzählen‘ wird dabei sogar aus dem Text gestrichen, als würde es zu sehr auf einen ‚erzählbaren‘ Inhalt verweisen. Weiter wird als Gegenargument gegen Sienkiewicz‘ Tendenz zum Kitsch die einnehmende Schreibweise des Romans ins Feld geführt, das „merkwürdige Vertrauen“, das er beim Leser auszulösen vermag. Auch Jacobsens Roman wird in seiner rezeptiven Wirkung beschrieben, die den Leser zwischen Ungeduld und Entzücken hin- und herpendeln lässt.

In der Verwendung von intertextuellen Materialien wird also sowohl die Überhöhung des Inhalts reflektiert und subvertiert, als auch die nicht in Referenz auflösbaren Wirkungen von Literatur als ‚Tonart‘ und affekt-auslösender Gegenstand zur Sprache gebracht. Der Einsatz der Materialien veranschaulicht damit, wie jedes intertextuelle oder intermediale Verweisen und jedes Zitat immer eine Reflexivität in das zitierende Werk einführt. In Walsers Texten – so könnte man verkürzend zusammenfassen – geschieht dies nicht um einer stringenten ‚Argumentation‘, sondern um der Kraft des Prinzips willen. Seine Texte inszenieren – um es bildlich auszudrücken – Achterbahnfahrten des Sinns: es geht ihnen nicht darum, von A nach B zu gelangen. Vielmehr loten sie die ‚Möglichkeiten des Fahrens‘ selbst in all ihren Extremen und in den rezeptiven Effekten ihrer Erfahrbarkeit aus.

Biographiekondensate:

„Zu der Zeit, als ich zur Schule ging, wurde ich übrigens von einem meiner Lehrer um meiner Handschrift willen stark gelobt.“

Als drittes großes Themenfeld, aus dem Walser sich für seinen Text *Ottolie Wildermuth* bedient, wird mit dem dritten Satz des Textes das Erzählen aus der eigenen Biographie eingeführt – allerdings wird das „Ich“ in der Notation vergessen: „Auf einem Spaziergang dachte (ich) über Theaterangelegenheiten denkbar lebhaft nach und schrieb einen höflich verdrießlichen Brief an einen Verleger, dem ich Anlaß gegeben haben mag, über mich zu stutzen.“⁶⁶ Nicht nur dieser Text, sondern Walsers gesamtes Werk ist voller vermeintlicher Versatzstücke seiner Biographie. Dass ihre Verwendung in Walsers Schreiben komplexer ist als biographisti-

⁶⁵ Mkg. 229r/1, Z 25–28; vgl. AdB 4, 399.

⁶⁶ Mkg. 229r/1, Z 4–6; vgl. AdB 4, 397.

Das letzte Wort „stutzen“ mglw. „fluchen“.

sche Lektüren glauben machen, lässt sich an *Ottolie Wildermuth* exemplarisch aufzeigen.

Im Mikrogrammnotat zum Prosastück heißt es an der Stelle, die direkt auf die Erwähnung der erneuten Lektüre von J. P. Jacobsens Roman *Niels Lybne* folgt:

Ich finde, daß das Buch jedenfalls auch heute noch in jede mancher Beziehung höchst lesenswert ist, das ich zum ersten Mal in [einem] Zürich^{er} [Bü]Kleinbürgerhaus las, worin ich bei einer gutherzigen Wirtfrau logierte, die mir erlaubte, ihr den Mietzins zeitweise schuldig zu bleiben, ein Entgegenkömē, das mir in jeder Weise in einem Abschnitt meines Lebens zu Statten kam, der mich in eine Schreibstube eilen sah, um daselbst im Taglohn Adressen und dergleichen zu schreiben.⁶⁷

Es lässt sich nachprüfen, dass Walser wirklich von Sommer 1902 bis Februar 1903 an der Spiegelgasse 23 in Zürich wohnte. Seine Vermieterin dort war Ida Weiß.⁶⁸ Außerdem scheint er einige Monate in der Zürcher *Schreibstube für Stellenlose* gearbeitet zu haben.⁶⁹ Diese mit den tatsächlichen Gegebenheiten von Walsers Leben übereinstimmenden Fakten verleiten nicht nur in diesem Text dazu, Aussagen des Ich-Erzählers ungefiltert als Aussagen von und über Robert Walser zu verstehen.⁷⁰ Ein Grund dafür, warum diese Stellen trotz der immer deutlich markierten fiktionalen Rahmung und spielerischen Verwendung oft als authentische biographische Selbstaussagen rezipiert werden, lässt sich bei Paul de Man finden:

Die Autobiographie scheint auf eine weniger ambivalente Weise als die Fiktion auf tatsächlichen und potentiell verifizierbaren Ereignissen zu beruhen. Sie scheint über eine einfachere Form der Referentialität, der Repräsentation und der Diegese zu verfügen.⁷¹

Gerade was Referentialität, Repräsentation und Diegese betrifft, machen die Texte Walsers dem Rezipienten eher problematische Angebote. Der Rückgriff auf das Autor-Subjekt bietet daher oft die ‚einfachste‘ Möglichkeit, mit den Texten überhaupt etwas anfangen zu können. Das Verhältnis, in dem diese vermeintlich autobiographischen Textstellen in Walsers

67 Mkg. 229r/I, Z 27–30; vgl. AdB 4, 399.

68 AdB 4, 460 und Echte, *Robert Walser*, 137; Der früheste bekannte Brief, den Walser von der Spiegelgasse geschrieben hat, datiert vom 5. 10. 1902 und ist an seine Schwester Fanny adressiert, Briefe 17f. (Nr. 17; verkleinerte Abb. Echte, *Robert Walser*, 137), der späteste ist an den Insel Verlag gerichtet und stammt vom 16. 2. 1903 (Goethe-Schiller-Archiv, Weimar; Sig. 50/3630), vgl. KWA I 1, 149.

69 Siehe Echte, *Robert Walser*, 139; als Nachweis dafür liefert Echte allerdings nur

ein Zitat aus *Geschwister Tanner*. Carl Seelig lässt Walser berichten: „Die Anstellung [als Buchhalter des Ingenieurs Carl Dübler, C. W.] bekam ich durch die Schreibstube für Stellenlose in Zürich“, Seelig, *Wanderungen*, 50. Und: „War ich in äußerster Not, so habe ich auf der Schreibstube für Stellenlose ganze Berge von Adressen abgeschrieben.“ Ebd., 44.

70 Den Beginn dieser Tendenz stellt wohl Mächler, *Das Leben Robert Walsers* dar.

71 De Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, 132.

Werk zur ‚Realität‘ stehen, ist jedoch in jedem Fall mit größter Vorsicht zu bedenken. Zum einen aufgrund der Tatsache, dass nur wenig, was als Walsers ‚Biographie‘ bekannt ist, nicht aus dessen Werk hergeleitet ist.⁷² Zum anderen, weil die Texte sich oft genau mit der Grenze des – wie es im Prosastück *Zückerchen* aus *Die Rose* heißt – ‚Figürlichen‘ und ‚Autorlichen‘ auseinandersetzen und sie dabei auch immer wieder spielerisch in die eine oder andere Richtung überschreiten.⁷³ Dieses Spiel mit verschiedenen fiktionalen Ebenen und eine Freude an der Verwirrung, die sich an deren Reibung mit der ‚Realität‘ entzündet, charakterisiert schon Walsers früheste Texte. Man rufe sich nur seine erste Buchpublikation von 1902 in Erinnerung: *Fritz Kocher's Aufsätze. Mitgeteilt von Robert Walser*.⁷⁴ Die Herausgeberfiktion verfehlte ihre Wirkung nicht und stiftete eine Verwirrung über die tatsächliche Autorschaft des Buches.⁷⁵

Für zusätzliche Spannung sorgte der – dem Gros des Lesepublikums lange Zeit unbekannt – Umstand, dass es sich bei dem vom Herausgeber-Autor als ‚verstorben‘ eingeführten Autor der Aufsätze, Fritz Kocher, um einen durchaus lebendigen, Robert Walser wohlbekannten jungen Mann handelte, der mit ihm das Progymnasium in Biel besucht hatte. Im Jahresbericht für das Schuljahr 1890/91 ist er auf der Schülerliste der Klasse III.A namentlich aufgeführt.⁷⁶

Auch für Walsers drei erhaltene Romane wurden immer wieder biographische Hintergründe ins Feld geführt. Karl Wagner resümiert für den *Gebülten*, was auch für *Geschwister Tanner* und gewisse Aspekte von *Jakob von Gunten* gilt:

72 Mächler, *Das Leben Robert Walsers*. Es hat sich zwar mittlerweile in Publikationen zu Walsers Biographie ein quasi-quellenkritischer Reflex eingespielt, so zum Beispiel bei Bernhard Echte: „Überhaupt muß gesagt werden, daß trotz aller Anstrengung bei der Bebilderung seines Lebens, das Wesentliche von Walsers Existenz nicht sichtbar gemacht werden kann.“ Nicht selten bleibt dieser aber rein rhetorisch. So folgt auf das zitierte Beispiel bei Echte *ex negativo* die minutiöse Aufzählung, wie „das Wesentliche von Walsers Existenz“ ausgesehen habe: „Denn dieses Buch erzählt nicht von der Einsamkeit des Schreibenden an irgendeinem Mansardentisch, von der Kälte der ungeheizten Kammer im Winter, von den Selbstzweifeln an den Nachmittagen des völligen Sinnlosigkeitsgefühls, von den Kopfschmerzen am Tag nach verzweifelten Trinkwanderungen, ja, von ganzen depressiv im Bett verbrachten Tagen“. Diese Aussagen sind

pure Phantasieprodukte und werden mit der Meinung gerechtfertigt, dass Walsers „Leben [...] in einem Maß im Schreiben auf[gegangen sei], wie man es bei kaum einem anderen Autor der Literaturgeschichte [kenne].“ Siehe: Echte, *Robert Walser*, 7.

73 *Die Rose*, 135–138; vgl. SW 8, 80–82, hier 81: „Ein Knödli mit Senf schmeckte mir herrlich, was mich nicht hindert, anzumerken, in einem Ichbuch sei womöglich das Ich bescheiden-figürlich, nicht autorlich.“ Zum Status des ‚Ich‘ und zum ‚Ich-Buch‘ siehe auch unten 194–199.

74 Vgl. KWA I 1 (mit Reprint der Originalausgabe).

75 Vgl. KWA I 1, 129f.

76 Vgl. KWA I 1, 130; die Abbildung des Jahresberichts bei Echte, *Robert Walser*, 29. Zur Wirksamkeit der Herausgeberfiktion vgl. auch den Brief der Tochter des realen Fritz Kocher an den Insel-Verlag vom 22. 6. 1978 in KWA I 1, 191.

Die unübersehbare Nähe zu den empirisch überprüfbaren Realien, topographischen Details und biographischen Einzelheiten hat freilich eine naive Vorstellung von einem realistischen Roman begünstigt. Nur auf den ersten Blick scheinen auch Aussagen Walsers dieser Vorstellung zu entsprechen.⁷⁷

In Walsers Texten zeigen sich unendlich viele Variationen des Spiels mit biographischer Wirklichkeit und Fiktion. Dazu gehören auch – das wird in der Diskussion um die autobiographische oder autofiktionale Schreibweise meist ausgeblendet – Texte, in denen zwar ein autobiographisches Erzählen inszeniert wird, jedoch gerade unter Vermeidung von überprüfbaren Realien. An ihrer Stelle stehen alltägliche Gegebenheiten wie beispielsweise Spaziergänge oder Wirtshausbesuche. Auch gibt es zahlreiche Texte, in denen das vermeintlich autobiographische Erzählen nicht in der Ich-Form stattfindet.⁷⁸ Hier erscheint das autobiographische Erzählen als Bestandteil der im Werk Walsers ebenso omnipräsenten Problematisierung realistischen Erzählens.⁷⁹ Ein Beispiel für beide angeführten Tendenzen ist der erste Text auf dem Mikrogrammblatt 84, der mit den Worten beginnt: „Die Tasse Kaffee erlebte er wirklich, woran er nicht zu zweifeln brauchte. Ebenso ³unantastbar schien ihm die Tatsache seines Sitzens ⁴in der heimeliggelegenen Kaffestube zu sein“.⁸⁰

In jüngster Zeit ist Walsers Umgang mit nachprüfbaren Einzelheiten seiner eigenen Biographie unter dem Schlagwort der Autofiktion beobachtet worden.⁸¹ Christian Benne hat die Anwendung des Begriffs auf das Werk Robert Walsers einer kritischen Prüfung unterzogen. Er betont, dass der ‚klassische‘ von Serge Doubrovsky geprägte Begriff

eigentlich eine gesteigerte Form des Autobiographischen [bezeichnet], eine Form, die durch die Hereinnahme fiktionaler Muster die konventionalisierte Fiktionalisierung eines Lebenslaufes aufbrechen möchte, um (im aristotelischen Sinne) zu einer höheren Wahrhaftigkeit durchzubrechen. Auf Walser angewandt würde dies bedeuten, dass seine Sprachspielereien, seine Abweichung oder Übererfüllung literarischer Normen – auf diese Begriffsbestandteile könnte sich die Walserforschung schnell einigen – letztlich doch v. a. der Darstellung des eigenen Lebens dienen, dass also die Aufarbeitung der eigenen Biographie im Zentrum seines Werks stände.⁸²

Dies jedoch sei in Walsers Literatur in auffälliger Weise gerade nicht der Fall. Bei Walser finde sich, so Benne, verglichen mit dem

Standard klassischer Lebensläufe, vielmehr eine konsequente Lebensverweigerung am Werk, die auch eine Auslöschung bzw. Verhüllung der eigenen Biographie beinhaltet. [...] Von den üblichen Stationen und Zäsuren, die ein

77 Wagner, *Kommentar* zu DG SBB, 278.

78 Vgl. dazu auch Benne, *Autofiktion und Maskerade*, 46.

79 Vgl. dazu v. a. Schwahl, *Die Wirklichkeit und ihre Schwestern*.

80 Mkg. 84r/I, Z 1–2; vgl. AdB 5, 234.

81 Vgl. Utz, *Erschriebenes Leben* und Gisi, *Der autofiktionale Pakt*. Für eine Definition des Begriffs siehe Benne, *Was ist Autofiktion?*

82 Benne, *Autofiktion und Maskerade*, 37.

Leben gewöhnlicherweise strukturieren, gibt es fast nichts: keine längerfristigen (Aus-)Bildungsphasen, Liebesbeziehungen, Arbeitsverhältnisse, keine Auseinandersetzungen mit Vorfahren, Nachkommen usw. Nur die unterschiedlichen Aufenthaltsorte bleiben als rahmensetzende Elemente übrig.⁸³

Ziel dieser Verhüllung, das Benne in Anlehnung an Paul de Man als Maskenspiel charakterisiert, sei die „bewusst[e] Auslöschung der *individuellen* Züge aus dem ursprünglich individuellen, autobiographischen Material.“⁸⁴ Gerade die Verwendung biographischer Versatzstücke *im Modus des Zitats* in *Ottolie Wildermuth*, die wie die Verweise auf Zeitungsartikel und Literatur eingesetzt werden, verdeutlichen jedoch, dass hier die Rede von der „Auslöschung der *individuellen* Züge aus dem ursprünglich individuellen Material“ nicht genau den Sachverhalt trifft. Das biographische Material wird durch die Verwendung im poetischen Prozess nicht ausgelöscht, sondern transformiert. Diese Transformation lässt sich, wie schon die Verwendung von intertextuellen Materialien, mit der dreifachen Bedeutung des Hegelschen Begriffs der Aufhebung beschreiben.⁸⁵ An der folgenden Stelle des Prosastücks zeigt sich dies deutlich. Dort heißt es:

Als ich [mich] seinerzeit im Ausland aufhielt, hatte ich keine Ahnung, daß ein Teil meiner Landsleute [sich] inzwischen in die Köp[fe] gesetzt hatten, mich für einen „strahlenden Menschen“ zu halten. Ich kehrte heim, und es stellte sich heraus, daß ich bezüglich des beständigen Kopfhochtragens und Strahlens eine Enttäuschung ersten Ranges darstellte. Mit der Zeit sank infolgedessen der „Glaube an mich“ verhältnismäßig rapid. Da's auch kom̄t daher, weil ein Schriftsteller Bücher dichtet, die von Fröhlichkeiten leuchten. [Wenn man ihn dann jetzt auch persönlich in einem fort prangen und leuchten und sieghaft auftreten sieht, so beginnt man will man eine Art Aufschneider in ihm entdeckt wissen. Man findet ihn lächerlich weil es keinen Sinn zu haben scheint, froh zu ihm emporzublicken. Ich habe allen Grund, zu beklagen, im starken Grad lebensbejahend geschriftstellert zu haben.⁸⁶

Die Textstelle, die man wohl zuerst biographisch als Versuch des Autors lesen wird, die Verbitterung über eine in Berlin verheißungsvoll begonnene Karriere als Schriftsteller, in der die ‚Erfolglosigkeit‘ immer mehr Überhand nahm, in einem Kokettieren mit einem „lebensbejahend[en]“ Schriftstellern zu überspielen,⁸⁷ hat jedoch einen ganz konkreten Hintergrund: Die Anführungszeichen, die den „strahlenden Menschen“ einrahmen, markieren explizit ein Zitat. Die Stelle verweist auf eine zum Zeitpunkt des Entwurfs von *Ottolie Wildermuth* fast zwanzig Jahre zurückliegende Rezension von Walsers Roman *Geschwister Tanner* in der in

83 Benne, *Autofiktion und Maskerade*, 37.

84 Ebd., 43 (Hervorhebung im Original).

85 Vgl. oben 112.

86 Mkg. 229r/1, Z 12–17; vgl. AdB 4, 398.

87 Vgl. auch Seelig, *Wanderungen*,

44 f.: „Wissen Sie, warum ich als Schrift-

steller nicht hochgekommen bin? Ich will es Ihnen sagen: ich besaß zuwenig gesellschaftlichen Instinkt. Ich habe der Gesellschaft zuliebe zu wenig geschau-spielert [...].“

Zürich herausgegebenen sozialistisch-anarchistischen Zeitschrift *Polis*.⁸⁸ Die Doppel-Besprechung – der zweite Teil widmet sich Joseph August Lux' *Volkswirtschaft des Talents* – von Johannes Widmer, einem Mitherausgeber der Zeitschrift, beginnt folgendermaßen:

Walser

Er ist der Schöpfer, Bruder und Liebhaber der „Geschwister Tanner“. *Ein strahlender Mensch*. Ein Mensch von jener Allgegenwart der Einfühlung, der die vorsichtigsten Naturen sich rückhaltlos ergeben. Ein Mensch, dessen durchschauende Klarheit uns wie eine Erleuchtung berührt. Wir feiern ein seltenes und inniges Fest, wenn der Augenblick gekommen ist, wo sein Auge sich mit dem unsern trifft, so dass unser Urwesen und das seine in ihre Sterne gebannt erscheint. Alle Wirkung von Mensch zu Mensch liegt eigentlich in der Möglichkeit einer solchen Begegnung und ihrer Wiederkehr eingeschlossen. Was die auf Macht oder Gewinne gerichtete und gestützte Erziehung tut, hält die Vergleichung mit diesem reinigenden Einverständnis in der Freiheit nicht aus. Denn die Erziehung ist im wesentlichen Ueberlieferung, dieser Seelenaustausch ein beredtes Jetzt, das mit seiner Einzelheit in uns dringen muss und kann.⁸⁹

Widmer liest den Roman, anders als die meisten anderen Rezensenten, als „kritisch-realistische Studie“⁹⁰ einer durch die Lohnarbeit geprägten und normierten Welt:

Für die meisten Menschen gibt es jetzt eine Schongrenze, die sich bis zur Konfirmation erstreckt: dann werden sie der Maschine ausgeliefert. Für viele ist es das Ende einer einlässlicheren Schulung; dann verfallen sie der Machination. Ich meine der Notwendigkeit der Lüge um der Stellung willen. Alle diese Stockungen sind Simon tief verhasst. Die Art, wie er eine ganze Reihe von Berufen auf ihre Wertigkeit hin durchläuft, wird zu einer ununterbrochenen Kritik der heutigen Arbeitsformen auf ihre Aufnahmefähigkeit für Vollnaturen. Die Kritik ist, ohne dass ein Wort von parteimässiger Tönung fällt, vernichtend.⁹¹

Widmer versteht Simon Tanner als Beispiel eines sich zum Revolutionär entwickelnden jungen Menschen. Er schließt den ersten Teil der Besprechung mit den Worten „Es muss anders werden, und wenn es uns an den Hals geht. Hier bricht der Roman ab.“⁹² Zum Ende des zweiten Teils, der Lux' Buch „Als die Theorie zu dem Fall der Geschwister Tanner“⁹³ behandelt, heißt es:

Die Aufgabe der *Polis* ist es, eine solche Kultur im Zusammenschluss mit der Arbeiterbewegung sobald als möglich und so offen als uns zu sprechen nur gegeben ist, herbeizuführen. Und jeden heißen wir willkommen, der in diesem Sinn uns nahe tritt, komme er woher er wolle. Durch gegenseitige Hilfe setzen wir uns durch.⁹⁴

88 Zur Zeitschrift *Polis* siehe die Autobiographie des Mitherausgebers

Brupbacher, *60 Jahre Ketzler*, v. a. 129f.

89 Widmer, *Dichter und Denker*, 106f.

(Hervorhebung C. W.).

90 KWA I 2, 320–332, hier 326.

91 Widmer, *Dichter und Denker*, 108f.

92 Ebd., 109.

93 Ebd.

94 Ebd., 110.

Vor dem Hintergrund dieser euphorischen, agitatorisch vereinnahmenden Rezension wird die zitierte Textstelle aus *Ottolie Wildermuth* als Reflexion darüber lesbar, dass sich die Texte dieses Schriftstellers, der „Bücher dichtet, die von Fröhlichkeiten leuchten“ nicht nur *nicht* als dezidierte politische Meinungsäußerungen verstanden wissen wollen, sondern dass sie sich der Zuschreibung einer Botschaft generell entziehen. Gerade in einem Text, in dem zu Beginn die Frage gestellt wird „Schreibe ich hier einen politischen Aufsatz?“ lässt sich die im Text reflektierte Enttäuschung der Erwartung, was und wie ein Schriftsteller zu sein habe, als bewusste Selbstsytuierung des Autors in der Gesellschaft lesen. Als solcher schreibt er zum Beispiel einen Text mit und über die in der Zeitung lesbaren politischen und sozialen Geschehnisse einiger Tage, ohne dass sich in diesem Text eine in den Artikeln vorhandene Botschaft oder Meinung erhält. Das politische Material wird im collagierten Textarrangement gleichsam entreferentialisiert. Es ist durch die Markierung des Zitat- und Verweischarakters im Text gleichzeitig an- und abwesend. Das gleiche geschieht mit biographischen Begebenheiten im Text. Sie werden im Modus des Zitats in die Texte eingearbeitet. Robert Walsers Biographie ist also ähnlich wie die Inhalte seiner intertextuellen Bezugnahmen in den Texten gleichzeitig anwesend und abwesend. Diese geisthafte Präsenz sowohl der zitierten Text-Materialien als auch biographischer Begebenheiten aus dem Leben Walsers in seinen Texten erklärt sich aus der Art der poetischen Verwertung der Materialien als „Kombination“. Dass dieser Vorgang sich gerade an einem explizit ausgewiesenen Zitat manifestiert, das aber natürlich von den meisten Lesern nicht als solches referentialisiert werden kann, unterstreicht die Bewegung von Kontextualisierung und Dekontextualisierung, die den Text durchzieht.

Die Konsequenzen dieser „entfabelten“ Poetik⁹⁵ der zitierenden Collage – oder wenn man so will des ‚Samplings‘ – scheint die zitierte Stelle aus *Ottolie Wildermuth* zu reflektieren. Ein Schriftsteller, der solche Texte schreibt, läuft Gefahr, als „eine Art Aufschneider“ betrachtet zu werden. „Man findet ihn lächerlich weil es keinen Sinn zu haben scheint, froh zu ihm emporzublicken.“ Einen Beleg für diese Einschätzung liefert eine Rezension zu Walsers Buchveröffentlichung *Die Rose* in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 28. Januar 1925. Eduard Korrodi zählt am Anfang seiner Rezension Lesermeinungen zu Robert Walsers Texten auf, die er als zuständigem Feuilletonredaktor erhalten hatte:

Walser über Walser

E. K. – ... Nicht Wälzer über Wälzer! Das will besagen: der Dichter Robert Walser schreibt am liebsten über sich. Die Ab- und Reinschrift seines bessern Selbst. Er veröffentlicht mit höflichem Maß, um nicht als Schreiblawine den

⁹⁵ Der Begriff der „Entfabelung“ geht zurück auf Wassermann, *Kolportage und Entfabelung*; vgl. dazu unten 138f.

Rezensenten ein Schrecken zu werden. Dennoch schweigen diese zumeist über ihn, während ihm doch schon das Geräusch des Stabes, den sie über ihn brechen, Wohl laut wäre. Und seine Skizzen! Trotzdem sie von einer beeindruckenden Sanftheit und ohne alle versengende Leidenschaft eine liebliche Schalmei sind, bewirken sie aufreizende Reaktionen mancher Leser und Leserinnen. Wir können's nicht leugnen. „Einfalt, du redest wie eine Taube!“ zitiert der eine Leser beim Lesen der kleinen Dingerchen! Regression ins Infantile nimmt ein anderer wahr. Eine Leserin: Dieser Walser! „Er macht sich lustig über uns! Pfui! Es sind nicht die schlechtesten Birnen, an denen Wespen nagen!“ Ei, woher! Es gibt doch keinen zarteren Frauenlob als Robert Walser. Und wieder andere vermessen das spezifische Gewicht in diesen Säckelchen. Das geht schon an die Ehre des Autors. Doch tröstet ihn der Gott, der Taugenichtse schuf, mit der Hyazinthe: Poetenlos! [...].⁹⁶

Auch an dieser im Ganzen sehr ambivalenten Rezension ist zu beobachten, dass die Feststellung, Walser schreibe „Am liebsten über sich“ mit der Irritation bezüglich des fehlenden Erzählgehalts seiner Texte einhergeht. Sie wirft zudem ein interessantes Licht auf eine zur Klärung des Verhältnisses von Biographie und Text in der Walserforschung oft als Beleg angeführte Textstelle, deren ‚Authentizität‘ selten angemessen reflektiert wird: Etwa ein halbes Jahr nach Korrodis Rezension erscheint in der *NZZ*, also am gleichen Ort, an dem Korrodis Kritik erschien, ein Prosastück, das über seinen Titel eindeutig auf diese anspielt: *Walser über Walser*.⁹⁷ Auch die am Anfang des Textes erwähnten Briefe lassen sich auf Korrodis Auflistung von Leserkommentaren beziehen. Der Text beginnt so:

Hier können Sie den Schriftsteller Walser sprechen hören.
An Herrn Walser, den Schriftsteller!
So lauten Adressen von an mich gerichteten Briefe, als wollten mich gewisse, um mich besorgte Leute an mein Schriftstellertum mahnen.⁹⁸

Im Text heißt es dann „Alles, was Schriftsteller Walser ‚später‘ schrieb, mußte von demselben ‚vorher‘ endlich erlebt werden.“⁹⁹ Diese generelle ‚Erklärung‘, die gerne als Legitimation für die Ansicht herangezogen wird, Walsers ganzes Werk sei biographisch motiviert, relativiert sich mit dem Kontext, in dem diese Aussage getätigt wird. Sie ist eine Reaktion auf die Unterstellung Korrodis, Walser schreibe „Am liebsten über sich“, seine Texte seien „[d]ie Ab- und Reinschrift seines bessern Selbst.“ Dass Walser, dessen Verhältnis zu Korrodi äußerst ambivalent und teilweise gespannt gewesen zu sein scheint,¹⁰⁰ auf dessen in der *NZZ* gezeichnetes Walserbild an gleicher Stelle mit einer Übererfüllung dieses Bildes antwortet, lässt den Wert seiner Selbstaussage zwielichtig werden und wirft

96 *NZZ*, Jg. 146, Nr. 145, Abendausgabe, Blatt 7, 28. 1. 1925; KWA III 3, 412.

97 *NZZ*, Jg. 146, Nr. 1138, 2. Sonntagsausgabe, 6. Blatt, 19. 7. 1925; KWA III 3, 228–230.

98 KWA III 3, 228.

99 Ebd., 229.

100 Vgl. *Editorisches Nachwort* zu KWA III 3, v. a. 305–312.

ein Licht auf Walsers Techniken der Bezugnahme, die nie explizit sind, sondern vor allem in der Modellierung des Kontextes oder des Sinnhorizontes bestehen. Walsers *Walser über Walser* verhält sich zu Korrodis *Walser über Walser* nicht als expliziter Kommentar. Der bewusste Verzicht, die Beziehung der eigenen Texte zu ihren Kontexten und Materialien zu stabilisieren und zu kontrollieren, ist ein Grund für den eigentümlichen semantischen Schwebezustand, in dem sich Walsers Texte befinden.

Auch an der folgenden Aussage aus *Ottilie Wildermuth* lässt sich eine ähnliche Bewegung beobachten. Auch sie suggeriert zuerst eine vertrauenswürdige biographische Äußerung, relativiert sich jedoch in dieser Bedeutung, wenn man das wiederkehrende Muster ihres Einsatzes in zahlreichen Texten bedenkt:

Zu [der]r'Zeit, als ich zur Schule ging, wurde ich übrigens von einem meiner Lehrer um meiner Handschrift willen stark gelobt. Du wirst in ein Bureau treten, wurde mir versichert, und in der Tat hat sich die Prophezeiung bewahrheitet.¹⁰¹

Die Beschreibung von Figuren, deren schon in der Schule auffällig schöne Handschrift sie – entweder über den Umweg des Büroangestellten und Commis oder auf direktem Weg – zur schriftstellerischen Arbeit prädestinieren, taucht in ähnlicher Form im Werk Walsers immer wieder auf¹⁰² und erschafft in dieser Wiederholung so etwas wie einen Mythos, eine Legitimation und eine Herleitung des Schriftstellerns aus einer rein technischen Begabung: der Fähigkeit, *schön zu schreiben*. Das Anführen einer absoluten ‚Äußerlichkeit‘ als Qualifikation zum Dichter macht sich lustig über eine Haltung, die Literatur als Ausdruck von intentional und teleologisch begründeten Inhalten versteht.

Gerade in der Simulation einer vermeintlich „einfachere[n] Form der Referentialität, der Repräsentation und der Diegese“¹⁰³ durch die Verwendung von biographischen Versatzstücken, wird ein zentrales Verfahren des Walserschen Spätwerks erkennbar: das Auslösen von semantischen Driftbewegungen durch das Arrangement von nicht mehr ausreichend kontextuell gerahmten Erzählparkeln. Der Einsatz der biographischen Elemente im Text läuft, wie jener der Zeitungsverweise, liest man sie als referentiale Hinweise, ins Leere, denn sie lassen sich nicht zu einem für die Konstitution eines ‚Inhalts‘ hinreichenden semantischen *Framing* zusammensetzen. Man ‚erfährt‘ in *Ottilie Wildermuth* weder et-

101 Mkg. 229r/I, Z 30–32; vgl. AdB 4, 399 und SW 19, 37.

102 Am bekanntesten wohl in *Meine Bemühungen* (SW 20, 428): „Als ich zur Schule ging, lobte einer meiner Erzieher oder Lehrer meine Handschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach eine ausgesprochene Prosastücklihandschrift ist, die mir zahlreiche Skizzen usw. ausfertigen

half und mich meinen Schriftstellerberuf aufrechtzuhalten befähigte“, aber auch in: *Das Kind* (SW 8, 76), *Der junge Dichter* (SW 16, 214), *Der Kuß* (SW 18, 39), „*Zeitweise betrieb meine teure Mutter eine Epicerie*“ (AdB 5, 93).

103 De Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, 132.

was Erzählbares über das Tagesgeschehen noch über den Autor. Doch gerade die Inszenierung oder Initiierung einer referentiellen Erwartungshaltung setzt eine Produktion und Reflexion von Sinnprozessen in Gang, die sich jedoch nicht mehr in ein statisches Konzept von Rezeption integrieren lässt.

Gattungsfragen:

„Diese Abhandlung hier wird mir glücken, ich weiß es.“

Zu Walsers kontextuellem Schreiben, wie es sich an seinem permanent rahmenverschiebenden Umgang mit Zeitungsartikeln, anderer Literatur oder der eigenen Biographie manifestiert, gehört auch sein Umgang mit Gattungen. In seinem Spätwerk werden oft die verschiedensten Gattungsformen verhandelt, so dass Jochen Greven zur Einschätzung kommt:

Ich nannte das Prosastück eine Nicht-Gattung. Es ist tatsächlich ein Sammelbegriff für mindestens die folgenden Formen, die Walser gelegentlich selbst benennt, freilich in einem ganz lockeren und z. T. deutlich ironischen Wortgebrauch: Aufsatz, Artikel, Studie, Glosse, Traktat, Tagebuchnotiz, Geschichte, Novelle, Bild, Gedicht in Prosa.¹⁰⁴

In *Ottolie Wildermuth* lässt sich auch das flottierende Verhältnis des Textes zur Gattung beobachten. Im vierten Satz des Mikrogrammnotats – also direkt nachdem die drei Kontext-Materialbereiche Zeitung, Literatur, Biographie mit je einem Satz eingeführt wurden – wird die Frage nach der Gattung als vierter Bereich der kontextuellen Rahmung mit der Frage aufgerufen: „Schreibe ich hier einen politischen Aufsatz? Noch weiß ich es nicht.“¹⁰⁵ Die Frageform und der Aufschub einer Antwort verweisen einmal mehr auf die prozesshafte, antiteleologische Qualität der Walserschen Schreibszenen, die im Voranschreiten immer neue Sinnräume öffnet und Referenzsysteme aktiviert, dabei aber zumindest vorgibt, ohne vorher festgelegten intentionalen Plan zu agieren: Solcherart als improvisierender eingeführt, weiß der Erzähler im vierten Satz noch nicht, ob er am Ende einen politischen Aufsatz geschrieben haben wird. Zumindest auf das konzeptuelle Setting des Textes, sich zum großen Teil aus Zeitungsnachrichten zu speisen, weist die Frage nach dem Politischen schon hin. Doch gerade, ob aus dem ‚politischen‘ Material der Zeitung auch ein politischer Text wird, ob die semantische Qualität des ‚Baustoffs‘ auf das daraus Produzierte ausstrahlt, scheint eine experimentelle Fragestellung zu sein, die in *Ottolie Wildermuth* mitverhandelt wird.

104 Greven, *Die Geburt des Prosastücks*, 21f.

105 Mkg. 229r/l, Z 6; vgl. AdB 4, 397.

Die nächste Gattungsbezeichnung findet sich nach etwa zwei Dritteln der Mikrogrammversion, an der Stelle, mit der die Reinschrift enden wird. Dort heißt es: „Die hübscheste Partie dieses Essays dürfte sehrwahrscheinlich die Erwähnung der Kindergeschichte sein.“¹⁰⁶ Es ist, wie immer, wenn in Walsers Texten Gattungsbezeichnungen aufgerufen werden, nicht ganz klar, auf welchen Begriff von „Essay“ hier rekurriert wird. Der Essay als Form befindet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem fundamentalen Transformationsprozess.¹⁰⁷ Almuth Todorows Lektüre von Walsers Texten als ‚moderne‘ Essays beschreibt genau ihre experimentelle Qualität:

In dieser Perspektive erschließt sich Walsers Essayismus als medienreflexive und diskurskritische ästhetische Literaturform des Feuilletons jenseits von festen Text- und Denkgewohnheiten, die sich durch das literarische Experimentieren mit eigenen und fremden medialen Dispositionen der Wahrnehmungs- und Habitualisierungsprozesse im öffentlichen Wissen und Denken auszeichnet. Walsers literarisches Experimentieren verbindet in besonderer Weise das kritische und kreative Potential des Essayistischen dieser Epoche mit der Erprobung massenkommunikativer intermedialer Schreibverfahren und entwickelt damit eine essayistische Konzeption, die sich sowohl auf den Essay als auch auf die literarische Intermedialität im 20. Jahrhundert hin öffnet.¹⁰⁸

Bei der Abschrift jedoch lässt Walser die Gattungsbezeichnung „Essay“ nicht stehen, sondern ändert sie zu „Kurzbrief“ (vgl. unten). Die Bezeichnung als „Brief“ verwendet er an späterer Stelle des Mikrogrammnotats, wo es heißt:

Mir ist jetzt klar, daß dieser Brief, falls lich, [?]was ich hier schreibe, so nennen darf, kein politischer ist, obschon ich bekenne, daß mir Leitartikel zu Gesicht gekommen sind, worin [ich] Ungarn lobend erwähnt fand, ähnlich wie besagter Lehrer die [Knaben]handschrift des Verfassers dieser „Abhandlung“ anerkennend hervorhob [...].¹⁰⁹

Die gattungsmäßige Selbstbezeichnung des Textes in seiner Mikrogrammform scheint sich vom mit Vorsicht geäußerten „politischen Aufsatz“ über den „Essay“ zur – wieder mit Vorbehalt verwendeten – Textform „Brief“, dem aber nun gegen Ende immerhin das Politische klar abgesprochen werden kann, zu einer mindestens halb in Anführungszeichen stehenden „Abhandlung“ zu verfestigen. Diese beiden letzten Gattungen, die in dem nicht abgeschriebenen Teil des Mikrogrammnotats stehen, werden in der Reinschrift als einzige weiterverwendet. Der

106 Mkg. 2291/I, Z 34; vgl. AdB 4, 399.

107 Vgl. dazu mit weiterführenden Literaturverweisen Todorow, *Intermediale Grenzgänge. Die Essayistik Robert Walsers* oder ausführlicher dies., *Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays*.

108 Todorow, *Intermediale Grenzgänge. Die Essayistik Robert Walsers*, 73.

109 Mkg. 2291/I, Z 38–40; vgl. AdB 4, 400.

fünfte Satz lautet dort: „Diese Abhandlung hier wird mir glücken, ich weiß es.“¹¹⁰ Im letzten Satz der Reinschrift heißt es: „Die hübscheste Partie dieses Kurzbriefes dürfte Otilie Wildermuth zu verdanken sein.“¹¹¹ Im Prosastück *Otilie Wildermuth* ist also explizit formuliert, was Jacques Derrida als Eigenschaft jedes Textes herausstreicht:

Die Hypothese, die ich Ihnen zur Diskussion stelle, würde, ganz schlicht, ganz einfach, aber ganz apodiktisch formuliert, folgendermaßen lauten: ein Text könne zu keiner Gattung *gehören*. Jeder Text hat teil an einer oder mehreren Gattungen, es gibt keinen Text ohne Gattung, es gibt stets eine Gattung und Gattungen, aber diese Teilhabe ist niemals Zugehörigkeit.¹¹²

Dass das Aufrufen mehrerer Gattungen hier auf solch explizite Art und Weise geschieht, entspricht jedoch einer genuinen Strategie des Walserischen Spätwerks. Carsten Dutt hält fest,

dass Walser generische Schematisierungen und Klassifikationen reflexiv überholt und im eigenwilligen Spiel mit jeweils mehreren Gattungsbezeichnungen, die textintern gegeneinander ausgespielt werden, zur Folie seiner gattungsexzentrischen Prosa macht.¹¹³

Der Grund für diese antihierarchische und antiklassifikatorische Inszenierung von Gattungsexzentrizität liegt laut Dutt in einer „Ästhetik der Opposition“ im Sinne Jurij Lotmans, die „sehr konkret auf verfestigte Erwartungsstrukturen und institutionalisierte Rollenzumutungen reagiert, mit denen sich Walser als Schriftsteller [...] konfrontiert sah.“¹¹⁴

Dieser systematischen Beobachtung ist sicher zuzustimmen, allerdings verleitet sie dazu, die Bedeutung der Gattungsrahmung für den einzelnen Text außer Acht zu lassen. Doch der reflexive Umgang mit Gattungsnormen ist nicht nur eine Form der Souveränitätsbestrebung des Autors Robert Walser,¹¹⁵ sondern vor allem in der Lektüre der Texte als abgründiges Spiel mit bedeutungsrelevanten Rahmungselementen inszeniert. Im Fall von *Otilie Wildermuth* wurde schon angedeutet, dass die erste aufgerufene Gattungsbezeichnung „politischer Aufsatz“ bereits bei ihrem Auftreten zu Beginn des Textes offensichtlich nicht im strengen Sinn zu verstehen ist – ein „politischer Aufsatz“ würde sein Thema klarer einführen und konsistenter abhandeln –, jedoch auf die Verwendung von ‚politischem‘ Material aus der Tageszeitung verweist und die Frage aufwirft, ob in der experimentell zitierenden Schreibweise die politische Färbung des Ausgangsmaterials auch im daraus entstehenden Text erhalten bleibt. Diese Frage hat sich bis zur zweiten Erwähnung auch dadurch geklärt, dass der Versuch einer politisch moti-

110 RWZ, Slg. Robert Walser, MS 181, p. 1, Z 11–12; vgl. SW 19, 36.

111 Ebd., p. 2, Z 27–28; vgl. SW 19, 37.

112 Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, 260 (Hervorhebung im Original).

113 Dutt, *Walsers Skizzen*, 200. Siehe auch ders., *Was nicht in den Rahmen passt*.

114 Dutt, *Walsers Skizzen*, 208.

115 Vgl. dazu auch den wichtigen Aufsatz von Hinz, *Robert Walsers Souveränität*.

vierten Interpretation in einer Zeitschrift, die ausgerechnet den Namen *Polis* trägt, durch den Verweis auf ein „von Fröhlichkeiten leuchten[des]“ Dichten konterkariert wird. Die Ironie dieses Textualisierungsverfahrens der transitorischen Semiose wird durch den letzten Satz zusätzlich verstärkt, der noch einmal die Referentialisierung von politischer Bedeutung inszeniert. Jedoch geschieht diese Referentialisierung auch hier gerade nicht in expliziter Form, sondern als Anspielung, die ihre Verstehbarkeit an die Kenntnis des im Text nicht ausgeführten politischen Kontexts delegiert. Der Satz lautet: „Das spannendste gesellschaftliche Ereignis [i]dieser Saison bildete die Wahl des Nationalratspräsidenten, die charakteristisch ~~ausfiel~~ d. h. zeitgemäß ausfiel.“¹¹⁶

Auch die Selbstbezeichnung „Brief“ oder „Kurzbrief“ scheint auf den ersten Blick nicht ernsthaft auf den Text zu passen. Es fehlen ihm einige Charakteristika der Textsorte, wie beispielsweise ein ausgewiesener Adressat, eine Anrede, eine Schlussformel. Allerdings beschreibt die Bezeichnung „Kurzbrief“ durchaus treffend die Eigenheit des Textes, seine verschiedenen inhaltlichen Bausteine mehr oder weniger unverknüpft, sozusagen im Telegrammstil, anzuordnen. Außerdem weist *Ottilie Wildermuth*, wie viele Texte Robert Walsers, die kommunikative Struktur eines Briefes auf. Ein Ich-Erzähler spricht die Leser direkt an und wechselt oft unverhofft das Thema, was in einem Brief weit weniger irritiert als in einem Prosastück. Es verwundert denn auch nicht, wie oft Walser seine Texte als Briefe bezeichnet.

Auch der Gattungsbegriff der Abhandlung trägt zur Selbstpositionierung des Textes bei. Als Abhandlung wird normalerweise eine wissenschaftliche Darstellung eines Problems oder eines Gegenstandes bezeichnet, die auf Kohärenz und logischen Aufbau bedacht ist. In Walsers Text sucht man inhaltliche Kohärenz und logisch-argumentativen Aufbau vergebens. Fast mit jedem Satz wird ein neues Thema angesprochen, das meist in keinem nachvollziehbaren Zusammenhang zum vorherigen steht. Der Begriff „Abhandlung“ wird hier deshalb eher lesbar als eine ironische Bezeichnung für die technisch-mechanistische Einstellung seinen ‚Gegenständen‘ gegenüber. So verstanden trifft der Begriff tatsächlich vollkommen auf den Text zu, der die verschiedensten und inhaltlich nicht näher bestimmten Themen mit jeweils einem oder zwei Sätzen ‚abhandelt‘. Die Gattungsbezeichnung „Abhandlung“ ist also zugleich als ironischer Kommentar zu einer ‚klassischen‘ Abhandlung wie auch als präzise Beschreibung der eigenen Schreibszenen zu verstehen.

116 Mkg. 229r/I, Z 53–54; vgl. AdB 4, 40r. Die Aussage bezieht sich auf die Nichtwahl des Sozialisten Robert Grimm, der eine zentrale Rolle im Landesstreik von 1918 gespielt hatte. An seiner Stelle wurde der freisinnige Paul Maillifer gewählt; vgl. AdB 4, 46r. Durch den Verweis auf diese politische Szene ließe sich die

Transition des explizit Politischen (verkörpert durch einen Politiker, der auch unter Einsatz extremer Mittel „Alles“ verändern will) zum Allgemein-Gesellschaftlichen (verkörpert durch den gemäßigten Liberalen) als Reflexion auf den ‚Zeitgeist‘ interpretieren.

Die im Text prominent gestellte Frage nach der Gattung verweist auf eine Technik Walsers, die sich in seinem ganzen Werk beobachten lässt. Über Gattungszuschreibungen werden reflexive Irritationsmomente in die Texte eingebaut. Die Art, wie Gattungen in den Texten aufgerufen werden, verweist dabei einerseits auf ihre problematische Einordnung in eine Gattungsordnung, die vielmehr gleichsam etwas wie ein Gravitationsfeld darstellt, in dem die Distanz der Texte zu den aufgerufenen Genres eine mindestens genauso große Rolle spielt wie ihre Nähe dazu. Andererseits ist die inszenierte Frage nach der Gattung durchaus auch für den je einzelnen Text direkt sinnrelevant, indem sie ihn in einem Spiel mit kontextuellen Rahmungen über die durch bestimmte Gattungen aufgerufenen Erwartungshaltungen semantisch auflädt und destabilisiert. Die so inszenierte Gattungsreflexion wäre also zu verstehen als Etablierung von nicht-stabilen Koordinaten eines Sinn-Raums, zu denen sich die Texte immer wieder neu und anders ausrichten, die dabei von den Texten jedoch niemals einverleibt werden.

Abschreiben

Im Folgenden werden das Mikrogrammnotat und die Reinschrift des Prosastücks *Ottolie Wildermuth* in einer synoptischen Lektüre einander gegenübergestellt. Die wohl unvermeidbare Tendenz, aus einer solchen Betrachtungsweise eine ‚verbessernde‘ und ‚vollendende‘ Bewegung vom ‚Entwurf‘ zum ‚fertigen Text‘ abzulesen, soll hier jedoch gleich zu Beginn in Frage gestellt werden. Dies schon deshalb, weil den mikrographischen Erstnotaten weitestgehend ‚Textualität‘ attestiert werden kann.¹¹⁷ Auch eine ‚mediale‘ Differenz zwischen den beiden Notaten ist nur bedingt gegeben: Sowohl die mikrographische Bleistiftschrift als auch die Reinschrift mit Tinte sind Handschriften. Die Herausforderungen, die sie bezüglich Lesbarkeit darstellen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – unterscheiden sich vielleicht graduell, aber nicht prinzipiell. So stellt die Existenz zweier verschiedener ‚Versionen‘, wie sie in Walsers mikrographischer Schreibszenen vorliegen, der begrifflichen Durchdringung eine besonders schwere Aufgabe. Dass beide Notate in einem unbezweifelbaren Zusammenhang stehen, zeigt die weitreichende Übereinstimmung auf der Signifikantenebene. Gleichzeitig fehlen ‚materielle‘ Spuren der Textgenese in Form von Notizen, Kommentaren, Streichungen oder Markierungen, die eine ‚Arbeit am Text‘ sichtbar machen würden.¹¹⁸ Mit der integralen Edition aller Drucke und Manuskripte, wie sie in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* geplant ist, verschiebt sich die Problematik von Begriffen wie ‚Stufe‘, ‚Fassung‘, oder ‚avant-

117 Vgl. den Abschnitt *Zum Entwurfsstatus der Mikrogramme*, oben 20–22.

118 Vgl. dazu auch Thut und Walt, „Das muß besser gesagt sein“.

texte von der Frage nach einer adäquaten editorischen Repräsentation in den Bereich der Interpretation. Was Roland Reuß für die beiden Manuskripte von Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* festhält, gilt auch hier: „Beide Manuskripte sind je für sich Individuen, ‚haben je für sich einen, ihren Sinn‘. Darum ist jede spätere Vergleichung ihnen äußerlich – und sollte von dieser Äußerlichkeit ein Bewußtsein haben.“¹¹⁹ Die vorgeschlagene ‚differenzielle‘ Lektüre versteht den Abschreibeprozess in der mikrographischen Schreibszene als Modulation von Rahmenbedingungen und Spiel der De- und Rekontextualisierung, die eher eine transitorische Semiose verfolgt als eine ‚Festigung des Gedankens‘.¹²⁰

Mikrographisches Notat

Einem ausländischen Zirkus wurde die Einreise in hiesige Stadt deshalb nicht bewilligt, weil er den Behörden zu wenig Platzgeld anerbaten hat.

[*ē*] Ich fand Gelegenheit, Quo vadis von Sienkiewitz zu lesen und fand das Buch großartig erzählt, dessen Tonart mir eine durchweg weltmännische erschienen ist.

Auf einem Spaziergang dachte (ich) über Theaterangelegenheiten denkbar lebhaft nach und schrieb einen höflich verdrießlichen Brief an einen Verleger, dem ich Anlaß gegeben haben mag, über mich zu stutzen.

Reinschrift

Hier spielt gegenwärtig mit behördlicher Bewilligung eine außerordentlich habile Truppe.

Ich fand das Buch eines anerkannten Schriftstellers so großartig, daß ich von seine[m] noch immer ungenügenden Anerkanntworden-sein überzeugt bin.

Aus meiner Stube flog ein womöglich nicht unelegant verfaßter Brief fort[.], der seinen Empfänger freuen wird.

An den ersten drei Sätzen lässt sich eine Tendenz der Verknappung in der Abschrift erkennen, die so weit geht, dass die Aussagen des Mikrogrammentwurfs dekontextualisiert und dadurch verschleiert werden (Sätze 2 und 3), oder gar in ihr Gegenteil verdreht werden (Satz 1). Die Textbewegung richtet sich also nicht auf die Ausformulierung eines referentiellen Gehaltes aus. Vielmehr werden die Sätze des Textes dadurch, dass die Erzählung eines *Plots* vermieden wird, noch stärker, als dies schon im Mikrogrammnotat zu beobachten war, als Sprachmaterial ausgestellt. Wie in einer Collage werden Sätze, die auf die unterschiedlichste Herkunft verweisen, nebeneinandergestellt, arrangiert und in der Abschrift noch verdichtet. Ihr referentieller Gehalt, der in der Erstd Niederschrift als

119 Reuß, *Zur kritischen Edition von „Beschreibung eines Kampfes“ und „Gegen zwölf Uhr [...]“*, hier 6. An gleicher Stelle diskutiert Reuß den Begriff der ‚Fassung‘ und verzeichnet weitere Literatur zum Thema. Sogar der Begriff des ‚avant-textes‘, verstanden als rein temporale Situierung eines Manuskripts, stößt in der mikrographischen Schreibszene an seine Grenzen:

Die Abschrift des sogenannten „Tagebuch“-Fragments von 1926 hat höchstwahrscheinlich parallel zur Entstehung des mikrographischen Notats stattgefunden, d. h. bevor der ‚Text‘ als solcher beendet war. Vgl. dazu unten 181.

120 Vgl. zur Textkonstitution den Editorischen Anhang, 232–239.

Verweis noch lesbar war, wird in der Zweitniederschrift vollständig gekappt. Auch im weiteren Verlauf wird dies deutlich:

Schreibe ich hier einen politischen Aufsatz? Noch weiß ich es nicht. Jedenfalls leistete ich einer vielleicht nur vorübergehend etwas unschön gewordenen Schönen zehn Minuten lang insofern Gesellschaft, als ich mich tapfer ihr gegenüber ausschwiege, was eine sehr bequeme Art ist, jemanden zu unterhalten. Ich finde Mädchen reizend, die mit mir unzufrieden sind.

England hat jetzt meiner Meinung nach womöglich nicht unwesentliche Sorgen, was natürlich ein Anderer ebenso leicht sagen könnte wie derjenige, der diese Zeilen hier schreibt,

worin er kundgibt, er habe eine ~~z~~ Kindergeschichte aus dem Jahr 1880 aufgestöbert, nämlich in einem Töchteralbum von Ottilie Wildermuth. Weßhalb ich mich gerade hierfür interessiere wurde ich gefragt. Übrigens ~~erhalte~~ korre[spondiert] seit einiger Zeit eine einstige Hauslehrerin des Grafen von Tolstoi mit mir, dessen Wesen sich aus eminent künstlerischen und zugleich antikünstlerischen Elementen zusammensetzte, was für ihn selbst bedenklich genug gewesen sein mag.

Wieder, wie nun schon so oft, wurde eine Schöne aus Unzufriedenheit mit mir un-l-interessant.

Diese Abhandlung hier wird mir glücken, ich weiß es.

Kandelabria macht mir Sorgen, ob schon ich nicht behaupten möchte, ihre Verdrießlichkeit verdrieße mich.

Mein Gleichgewichtstalent grenzt an's Fabelhaf-l-te.

Mir kam eine Kindergeschichte vor's Gesicht.

Übri-l-gens korrespondiert seit einiger Zeit eine auf eine bewegte Vergangenheit zurückblickende, einstige Gouvernante mit mir.

Die schon beobachtete Tendenz zur Verknappung verdeutlicht sich in diesen Abschnitten. Der Satz „Wieder, wie nun schon so oft, wurde eine Schöne aus Unzufriedenheit mit mir uninteressant.“ trägt im Vergleich zum Mikrogramm praktisch keinen narrativen Gehalt mehr. Die Floskel „Wieder, wie nun schon so oft,“ verweist auf einen textexternen Sachverhalt und stellt damit die Tatsache aus, dass der Satz ohne dieses ‚Vor‘-Wissen nicht vollständig verstehbar ist. Die tastende Frage nach der Gattung des Textes (politischer Aufsatz) wird durch die betont selbstbewusste Bezeichnung des Textes als „Abhandlung“ ersetzt. Die Sicherheit, dass diese glücken wird und die rigorose Kürzung des Mikrogrammentwurfs hin zu Einzelsätzen, die je ein völlig neues Thema ‚abhandeln‘ deutet darauf hin, dass sich im Rahmen des Entwurfsprozesses die Idee der Verknappung und collageartigen Komposition des

schon so angelegten Mikrogramm-Textes noch radikalisierte. Auch der folgende Satz der Abschrift demonstriert die Verknappung und Dekontextualisierung als Prinzipien des Textes. Es lässt sich nicht mehr sagen, ‚wovon‘ der Satz handelt. Das Phantasiewort „Kandelabria“ als Subjekt des Satzes verunmöglicht jegliche referentielle Situierung des Gesagten. Gleichzeitig lässt sich durch das assoziierte Wort Kandelaber, versteht man es als Armleuchter, in der Umarbeitung auch ein Kommentar lesen, der jedoch gleichzeitig im Text der Reinschrift unlesbar ist, da er durch eine doppelte Verschiebung seiner Explizität beraubt wird. Die erste Verschiebung ist die Verwendung von Kandelaber statt Armleuchter, die zweite manifestiert sich darin, dass, weil „Kandelabria“ „England“ *ersetzt*, das referentiale Ziel der Aussage eliminiert wird, es also nicht mehr nachvollziehbar ist, wer – wenn überhaupt – als Armleuchter bezeichnet wird.¹²¹ Der folgende Teilsatz mit der *figura etymologica* „ihre Verdrießlichkeit verdrieße mich“ zeigt die buchstäbliche Selbst-Referentialität der Reinschrift an, die sich als Resultat einer Zweitniederschrift auf ‚sich selbst‘ als Mikrogrammnotat bezieht: Gerade auch diese Beschäftigung mit ‚sich selbst‘ ist dafür verantwortlich, dass der Text seine textexterne Referenz verliert. Eine auf solche Art entreferentialisierte Sprache kann nur noch ausgewogen arrangiert werden. Die Reinschrift radikalisiert die schon im Mikrogrammnotat angelegte Tendenz zur a-semantischen Sprachkomposition, für deren Ausarbeitung vor allem „Gleichgewichtstalent“ vonnöten ist. Der Satz „Mein Gleichgewichtstalent grenzt ans Fabelhafte“ benennt dabei präzise die poetologische Selbstverortung des Textes: Als nicht-mehr-inhaltliches Gleichgewichts-Arrangement von untereinander höchstens durch einige sprachliche Partikel verbundenen Sätzen steht er jenseits dessen, was als „Fabel“, als Erzählung im herkömmlichen Sinn verstanden werden kann. Der Text ist „entfabelt“,¹²² *grenzt* nur noch – quasi von außen – an den Bereich der Fabel. Gleichzeitig ist es das fabelhafte Gleichgewichtstalent, das einen vollkommen entfabelten Text trotzdem noch als fabelhaften erscheinen lässt.

Auch die schon besprochene ‚biographische‘ Passage¹²³ ist in der Abschrift stark gekürzt worden:

Als ich [mich] seinerzeit im Ausland aufhielt, hatte ich keine Ahnung, daß ein Teil meiner Landsleute [‘sich] inzwischen in die Köp[*ē*]/*ē* gesetzt hatten, mich für einen „strahlenden Menschen“ zu halten. Ich kehrte heim, und es

Auch ich galt ja einstmals als [s]Strahlender. Heute halte ich mich für einen geschmei-ldigen Unbeugsamen. Meine Landsleute schätzen jedenfals meine Tugenden. Indem ich schriftstellere, vergesse ich, daß ich Schriftsteller

121 Diesen sprachlichen Prozess benennt Dierk Rodewald mit dem Begriff „Konjunktivität“ als Strukturmerkmal des Walserschen Schreibens, vgl. Rodewald, *Sprechen als Doppelspiel*, 74 und oben 104f.

122 Vgl. Wassermann, *Kolportage und Entfabelung* und unten 138f.

123 Siehe oben 116–125.

stellte sich heraus, daß ich bezüglich ~~des~~ beständigen Kopfhochtragens und Strahlens eine Enttäuschung ersten Ranges darstellte. Mit der Zeit sank infolgedessen der „Glaube an mich“ verhältnismäßig ¹rapid. Da^s ~~auch~~ ⁷kommt daher, weil ein Schriftsteller Bücher dichtet, die von Fröhlichkeiten leuchten. [ē]Wenn man ihn dann jetzt auch persönlich in einem ^{fort} [ē]prangen und leuchten und sieghaft auftreten sieht, so ~~beginnt man~~ will man eine Art Aufschneider in ihm entdeckt wissen. Man findet ihn lächerlich ¹weil es keinen Sinn zu haben scheint, froh zu ihm emporzublicken. Ich habe allen Grund zu beklagen, im starken Grad lebensbejahend geschriststellert zu haben. bin, und ich finde alle Lachenden lächerlich.

Der schon im Mikrogramm fragwürdige biographische Gehalt der Stelle wird in der Abschrift noch undeutlicher und vager. Die Überarbeitung liefert einen erneuten Hinweis darauf, dass es dem Text nicht um die Darstellung biographischer Begebenheiten geht, sondern dass diese durch die Verwendung als colligierte Zitate genau so entreferentialisiert werden, wie die im Text verwendeten Materialien aus der Tagespresse. Dabei wird die schon im Mikrogrammentwurf praktisch nicht nachvollziehbare, aber immerhin als Zitat eindeutig markierte Anspielung auf eine Rezension aus dem Jahr 1907¹²⁴ in der Abschrift noch weiter unkenntlich gemacht. Aus dem wörtlichen Zitat des „strahlenden Menschen“ wird ein vager „Strahlender“. Dem Satz „Heute halte ich mich für einen geschmeidigen Unbeugsamen“ kann man nur unter Berücksichtigung des Entwurfs und dessen Bezug zur Rezension von Widmer einen Aussagegehalt unterstellen. Er ließe sich lesen als paradoxe, gedoppelte Entgegnung auf die politische Deutung in der Rezension Widmers wie auf Ratschläge, deren Beherzigung erfolgreichere Literatur zu Folge hätten: Das Ich als Autor verwehrt sich gegen eine weltanschauliche Vereinnahmung seiner Person und seiner Texte, bleibt unbeugsam, allerdings in dem Sinne geschmeidig, als diese Vereinnahmung nicht verunmöglicht, sondern in eine polysemantische Dynamik der Sinnzuweisung überführt wird. Andererseits bleibt das Ich unbeugsam hinsichtlich der Poetik seiner Texte, die es – zwar undogmatisch geschmeidig aber doch dezidiert – nicht nach dem Massengeschmack ausrichtet.

Ohne die Möglichkeit einer sich auf die ‚genealogische‘ Beziehung zwischen Erst- und Zweitniederschrift stützenden Lektüre bleibt die *contradictio in adjectio* des „geschmeidigen Unbeugsamen“ inhaltsleer.

124 Vgl. oben 120–122.

Auffällig an dieser Passage ist jedoch, dass direkt darauf zwei weitere abgründige und zirkuläre Formulierungen in einem Satz folgen: „Indem ich schriftstellere, vergesse ich, daß ich Schriftsteller bin, und ich finde alle Lachenden lächerlich.“ Beide Formulierungen weisen höchstens noch im Wortmaterial Gemeinsamkeiten mit dem Entwurf auf – das Adjektiv „lächerlich“ sowie „Schriftsteller“ als Substantiv und als Verbform. Der Sinnzusammenhang, in dem sie im Mikrogrammentwurf stehen, ist in der Abschrift eliminiert. Sie repräsentieren damit die Poetik des Prosastücks, die zwar in seiner Genese deutlicher nachzuzeichnen ist, die aber auch im abgeschriebenen Text unverkennbar markiert ist. Das Sprachmaterial wird in Strukturen eingearbeitet, die es in einer zirkulären Bewegung um sich selbst kreisen lässt. Die selbstbezügliche *Figura ethymologica*, die an dieser Stelle in der Abschrift verwendet wird, kann als Allegorie des ganzen Textualisierungsprozesses angesehen werden. Durch die Verwicklung in sich selbst treten Referenz und Bedeutung in dieser literarischen Komposition hinter Fragen des ‚Gleichgewichts‘ zurück.

Der nächste Abschnitt stellt die Nacherzählung der Geschichte von Otilie Wildermuth dar.

!Die Kindergeschichte, die ich las, wies folgenden hübschedrechseln [ē]!Inhalt vor: eine Frau besaß ein allerliebste Kind und besaß zugleich eine Magd mit hübscher und niedlicher Schürze. Wie eine Rose sah die Magd aus und das Kind glich einem Schneeglöckchen und streckte immer seine zarten Händchen nach der Magd aus und schien sich aus der Liebe besagter Mama gar nicht viel zu machen, weswegen es zu diversen unangenehmen Szenen [kam]zwischen der Hausfrau und der Magd kam. !Du stiehst mir die Neigung meines Kindes, du Falsche rief die Frau empört aus, am ganzen Leib von tiefinnerlicher Bestürzung und Entrüstetheit zitternd, und !solch eine Erzählung [des]aus dem häuslichen Leben, die immer wieder jung, weil wahr bleibt, hätte mich nicht mein aufrichtiges Interesse wecken sollen?

Die Kindergeschichte hat folgenden Otilie-Wilder-!-muth-Inhalt: Eine Frau von Welt, wie man !so sagen mag, besaß ein Kind, das allerliebste war, und sie nannte außerdem eine Magd ihr !eigen, die wieder ihrerseits eine zierliche Schür-!-ze besaß und wie eine Rose aussah, und nach der !das Kind die Händchen ausstreckte. Machte sich das !Kind aus der Mama, die wie eine Blume !prunkte, nicht so viel wie aus de[m]r Stück-Simpli-!-zität von Mamsell? Unvermutet kam es zwischen !der Hausfrau und der Dienerin zu Auftritten, !die in der Wildermuthgeschichte bildhübsch erzählt !sind.

Auch dieser ohnehin schon stark komprimierte Teil erfährt eine Kürzung und Verknappung. Trotzdem wird in der Reinschrift die Beschreibung der Mutter noch erweitert: dass sie „wie eine Blume prunkte“ und damit der Magd, die mit einer Rose verglichen wird, auch in Bezug auf ihre Attribute angenähert wird, kommt erst in der Zweitniederschrift in den Text. Dafür wird der Grund für die „Szenen zwischen der Hausfrau

und der Magd“ in der Abschrift nicht mehr explizit genannt, dass es sie überhaupt gab, wird nur noch angedeutet. Wieder wird das Erzählen der Geschichte als indirekt und unvollständig zitiert ausgewiesen. Wer sie „bildhübsch erzählt“ haben will, wird auf die „Wildermuthgeschichte“ verwiesen.

In der folgenden Passage ersetzt die Abschrift zwei im Mikrogramm verwertete Zeitungsreferenzen durch eine neue. Der Ich-Erzähler liefert für das Einfügen der im Mikrogramm und in der Abschrift abweichenden Inhalte jedoch die gleiche Begründung: dass sie erwähnt werden, weil sie ihm ‚eingefallen‘ seien.

[?] Vor zirka vier Jahren stattete das Herrscherpaar von Rumänien unserem Land seinen Besuch ab. Man sah hübsche Uniformen, bedeutende Gesichter, die Königin ließ sich in einem blauen Hut sehen. Ich bringe das aus keinem sonstigen Grund vor, als weil es mir in diesem Moment einfällt.

Unsere Stadt gewährt dem hiesigen Theater jährlich eine überraschend große Subvention [...]

Ich erwähne aus keinem triftigern Grund, als weil's mir einfällt, daß in den letzten Tagen in unserer Umgebung eine Prinzessinstatue ausgegraben wurde. In welcher ein hoheitsvolles Antlitz man da schauen konnte!

Dabei wird das Konzept des literarischen Einfalls ironisch vorgeführt. Was sowohl im Mikrogramm also auch in der Abschrift als Einfall ausgewiesen wird, hat nichts zu tun mit einer aus sich selbst geschöpften Idee, deren sprachliche Ausgestaltung den Text hervorbringt. Dem wird ein Verständnis der *inventio* entgegengesetzt, das die Auffindung von etwas schon Vorhandenem betont.¹²⁵

An den folgenden Abschnitten lässt sich noch einmal die Verknappung und Dekontextualisierung des sprachlichen Materials verfolgen:

[...] und dann las ich ja diese Tage, nach so und so vielen Jahren wieder einmal J. P. Jacobsens Roman Niels Lyhne in der Reclamausgabe und habe die Lektüre außerordentlich interessant gefunden, indem sie mich stellenweise ungeduldig machte und mich andernteils in einem aufrichtigen Entzücken gleichsam baden, schaukeln ließ, mir sowohl zu eine Mühsamkeit bereitend wie [zu] einem [?] Genuß auserlesener Art verhelfend. Ich finde,

Die Lektüre eines genialen Romanes machte mich ungeduldig. Sekundensweise erhielt das Werk von mir geistige Prügel.

125 Vgl. dazu Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 96.

daß das Buch jedenfalls auch heute
noch in jede mancher Beziehung
höchst lesenswert ist, [...]

Auch diese radikale Kürzung verdeutlicht die dekontextualisierende Bewegung der Abschrift, die Referentialisierungsangebote des Mikrogrammtextes konsequent aus dem Text entfernt. Dies lässt sich auch an der Überarbeitung einer weiteren ‚biographischen‘ Stelle beobachten:

[...] das ich zum ersten Mal in
[einem] Zürich^{er} [Bü] Klein-
bürgerhaus las, worin ich bei einer
gutherzigen Wirtfrau logierte, die
mir erlaubte, ihr den Mietzins
zeitweise schuldig zu bleiben, ein
Entgegenkömē, das mir in jeder
Weise in einem Abschnitt meines
Lebens zu Statten kam, der mich
in eine Schreibstube eilen sah, um
daselbst im Taglohn Adressen und
dergleichen zu schreiben.

Zu [der]r^{er} Zeit, als ich zur Schule
ging, wurde ich übrigens von einem
meiner Lehrer um meiner Hand-
schrift willen stark gelobt. Du wirst
in ein Büroau treten, wurde mir ver-
sichert, und in der Tat hat sich die
Prophezeiung bewahrheitet.

Ich scheine mitunter von einer
großartigen Kleinbürgerlichkeit
zu sein. Meinen Mietzins bezahle
ich meiner Ansicht nach zu pünkt-
lich. Von Zeit zu Zeit eile ich in
ein Büroau, um dort den Beweis
abzulegen, daß ich im Zustand der
Abgelenktheit exakt rechnen kann.

Bereits sehr früh lobte einer meiner
Lehrer meine Handschrift.

Die Beschreibung der Umstände, unter denen der Ich-Erzähler im Mikrogramm Jacobsens Roman las, und die den tatsächlichen Lebensumständen des Autors Walser von Sommer 1902 bis Februar 1903 zu entsprechen scheinen,¹²⁶ wird in der Abschrift völlig umgestaltet. Die Beschreibung steht nicht mehr in der Vergangenheitsform, sondern im Präsens, die durch eine bloße Bürgerlichkeit überschriebene Kleinbürgerlichkeit des Hauses, in dem der Ich-Erzähler einst logierte, wird zum Attribut seiner selbst. Den Mietzins bleibt er nicht mehr schuldig, sondern bezahlt ihn nun sogar zu pünktlich. Die Schreibstube, in der der Ich-Erzähler einst gearbeitet hatte, wird zu einem „Bureau“, in dem der Nachweis erbracht wird, „im Zustand der Abgelenktheit exakt rechnen“ zu können. Man fühlt sich an die Passagen aus *Der Spaziergang* und dem sogenannten „Tagebuch“-Fragment von 1926 erinnert, in denen ein Besuch beim Steuerbeamten beschrieben wird.¹²⁷ Die vermeintlich biographischen Erläuterungen des Ich-Erzählers im Mikrogramm-Entwurf werden in der Abschrift endgültig zu biographischen Null-Aussagen.¹²⁸

126 Vgl. oben 117.

127 Vgl. SW 5, 48–54, SW 7, 122–129, SW 18, 93f. Vgl. dazu unten 208–211.

128 Wer trotzdem z. B. die Selbst-

bezeichnung des Ich-Erzählers, ein Kleinbürger zu sein, als glaubwürdige und authentische Aussage des Autors Robert Walser über sich selbst verstehen wollte,

Auch der zweitletzte Satz der Abschrift ist gegenüber dem Entwurf dekontextualisiert worden:

Ein Blick, den ich [neulich] auf eine Landkarte warf, überzeugte mich von der Vergrößerung Rumäniens |Ich kömē auf dieses Land schon deßhalb unwillkürlich zu sprechen, weil ein hiesiger Redakteur dort früher Kinder aus guten Familien unterrichtete |Die hübscheste Partie dieses Essays dürfte sehrwahrscheinlich die Erwähnung der Kindergeschichte sein.

Ein Blick auf^ldie Landkarte hat für mich etwas Kräftigendes, das^ldarin besteht, daß mir die Welt weidlich imponiert, ^lwas eine Art Schönheit in mir erzeugt.

Die hübscheste Partie dieses Kurzbriefes dürfte Ottilie Wilder^l-muth zu verdanken sein.

Der Rest des Mikrogrammnotats, also ungefähr ein Drittel der ursprünglichen Textmenge wird nicht abgeschrieben. Das könnte damit zu tun haben, dass mit dem letzten Satz der Reinschrift genau zwei Blätter vollgeschrieben sind. Dazu kommt, dass mit diesem letzten Satz der Text in ein perfektes ‚Gleichgewicht‘ gebracht wird: Der Anfang (Titel), die Mitte (Nacherzählung der Kindergeschichte) und der Schluss verweisen auf Ottilie Wildermuth. Diese kompositorische Ausgewogenheit kann als Grund dafür gewertet werden, dass das Prosastück als in sich abgeschlossener Text wahrgenommen werden kann, obwohl die Abwesenheit einer erzählbaren Handlung und die ‚enttäuschte‘ Erwartungshaltung, dass der Text, nicht wie der Titel es suggeriert, von Ottilie Wildermuth *handelt*, sondern diese nur – quasi zufällig – darin erwähnt wird, die Vorstellungen von einem abgeschlossenen Text deutlich strapazieren.

In der detaillierten Betrachtung der Überarbeitung des Mikrogrammnotats in der Reinschrift wird deutlich, dass der Arbeitsschritt der Zweitniederschrift in Walsers Schreibszene eine ähnlich schöpferische Rolle zukommt wie der Erstniederschrift. Das im Brief an Rychner dafür verwendete Attribut des ‚Büreauhaften‘ verschleiert mehr, als es offenlegt. Auch die in der Forschung gern verwendete Formulierung, Walser amte in der Reinschrift als ‚Redaktor seiner selbst‘, marginalisiert die kreative Leistung des Vorgangs. Die *second takes*, die er in den Reinschriften seiner Texte anfertigt, sind von der strukturellen Anlage in der gesamten zweiphasigen Schreibszene der Mikrographie ‚Neuschöpfungen des Gleichen‘, auch wenn sie von den Erstnotaten weniger abweichen, als dies bei *Ottilie Wildermuth* der Fall ist.

An diesem Prosastück zeigt sich exemplarisch, dass das Verhältnis zwischen Reinschrift und Mikrogrammnotat Ähnlichkeiten zur Bezugnahme auf Materialien, Zeitungsartikel, andere Literatur, die eigene Bio-

müsste diese Ansicht mit dem ebenfalls in der Ich-Form geäußerten Satz aus *Der Spaziergang* in Einklang bringen: „Bürger-

liche Stellung, bürgerliches Ansehen usw. besitze ich keineswegs, das ist sonnenklar.“ SW 7, 124.

graphie oder Gattungskonventionen aufweist. Die Reinschrift modelliert in einem Spiel von Kontextualisierung und Dekontextualisierung das Verhältnis zu ihren Referenzsystemen. Die Reinschriften werden dadurch im genauen Wortsinn selbstreferentiell. Sie verweisen auf sich selbst in anderer Form.

Dieses kontextuale Verweisverhältnis lässt sich jedoch, wie dasjenige des Mikrogrammnotats zu seinen Materialien, nicht stabilisieren. Die Reinschrift lässt sich nicht ‚besser verstehen‘, wenn man sie mit dem mikrographischen Notat konfrontiert. Die Kenntnis des Mikrogrammnotats stellt keinen Schlüssel für den Text dar, genausowenig wie die Kenntnis des Wortlauts aus den Zeitungsartikeln die Erstniederschrift verständlicher macht. Es bleibt eine Frage des Lektürestandpunkts, ob die Reinschrift Tendenzen der Erstniederschrift nur fortführe und radikalisiere, oder ob sie einen neuen Zugang im selben kontextuellen Feld darstelle. Denn in der mikrographischen Erstniederschrift werden die Hinweise auf die verwendeten Materialien als erkennbare gesetzt, die Kontextbereiche werden genannt: „ich bekenne, daß mir Leitartikel zu Gesicht gekommen sind“, Tolstoi, Jacobsen, Sienkiewicz. Der Clou des Mikrogrammtextes ist, dass die zitierende Verweisstruktur inszeniert und offengelegt wird. Er ist eine „Kombination“, eine Collage, deren Bestandteile mehr oder weniger identifizierbar bleiben. Die Reinschrift dagegen eliminiert bis auf den Verweis auf Ottilie Wildermuth alle Spuren zu externen Kontexten sorgfältig. Sie verwendet als neues kontextuelles ‚Futter‘ dafür das Wortmaterial des mikrographischen Textes. Insgesamt ist es jedoch konsequent hermetisiert worden, während das Mikrogrammnotat alle Kanäle zur kontextuellen Umgebung offenhält.

Was die Einsicht in die Verweisstrukturen der Walserschen Schreibszene und die Kenntnis des verwendeten Materials veranschaulichen und erfahrbar machen, ist die Art und Weise, wie in den Texten Walsers der ihnen eigene semantische Schwebezustand generiert wird. Der zentrale Satz in der Reinschrift, der dies benennt, lautet „Mein Gleichgewichtstalent grenzt an’s Fabelhafte.“ Dieser Satz stellt eine wörtliche Verbindung zu einem Essay von Jakob Wassermann in der *Neuen Schweizer Rundschau*¹²⁹ her, als dessen Gegenprogramm der Text jedoch auch ohne diesen Vergleich fungiert. Es ist zumindest wahrscheinlich, dass Walser den Text kannte. Er stand jedenfalls mit dem Chefredaktor der *Neuen Schweizer Rundschau*, Max Rychner, von 1923 bis 1927 in anhaltendem Briefkontakt und dürfte die Zeitschrift, in der er immer wieder mit Texten vertreten war,¹³⁰ verfolgt haben.

129 Wassermann, *Kolportage und Entfabelung*.

130 *Kinderspiel* und *Die Dame*, in: *Wissen und Leben*, Jg. XII, H. 8/9, 15. I. 1919; *Theodor. Aus einem kleinen Roman*, in: *Wissen und Leben*, Jg. XVII, H. 5, 15. 12. 1923;

Ophelia, in: *Wissen und Leben*, Jg. XVII, H. 25, 20. 12. 1924; *Das Porzellanfigürchen*, *Kann sie mich anders als glücklich wünschen*, *Wer darf sagen, er kenne das Dasein!* und *Wie die Hügelchen lächelten* in: *Wissen und Leben*, Jg. XVIII, H. 10, 20. 6. 1925; *Die Ruine*, in:

Wassermann beklagt die „Entfabelung“ der Gegenwartsliteratur. Er definiert die Fabel als die „Zusammenfassung von Motiven, Stoff und Handlung zu einer Stufe um Stufe gesetzmäßig vorwärtsschreitenden, die Erwartung steigernde Metamorphose“. Die Fabel verhindert, dass die „Gleichniswelt“ des Dichters „ins Wesenlose stürzt und im banalen wie im höheren Sinn unfassbar wird.“¹³¹ Fehlt die Fabel als „Gerüst, als Bett und Ufer der Erzählung, ja als ihr Zentrum und Herz“,¹³² hat das gravierende Konsequenzen für die Erzählung:

Alles Geschehen verläuft in der Fläche, es könnte immer so weiter gehen, Hunderte von Seiten noch, das Buch hört auf, aber es endet nicht. Während die Fabel Verkürzungen, Verwebungen, Hintergründe schafft, bringt die fabellose Handlung nur ein primitives Nebeneinander; auch bei genialster Schilderungs- und Darstellungskunst [...] wird kein Ineinander daraus, weil die Schichtenfolge nach unten und nach hinten fehlt, die verschiedenen zeitlichen und räumlichen Lagerungen, von denen die oberste und vorderste (das, was in Worten zu lesen ist) nur die zufällig sichtbare ist. Die Fabel vereinigt alle Bezüge und Beziehungen in einen Brennpunkt, das Verhältnis der Teile zum Ganzen wird aus einem bloß linearen zu einem radialen, Konstruktion wird organische Gliederung, Rhythmus ist zugleich Blutspulung.¹³³

Mit dem Satz „Mein Gleichgewichtstalent grenzt an’s Fabelhafte.“ positioniert Walser seine Literatur außerhalb dessen, was Wassermann fordert. Die inhaltliche, intentionale und teleologische Erwartungshaltung wird mit einer collagierenden, zitierenden und improvisierenden Geste der Kombination konfrontiert, deren „Zentrum und Herz“ nicht mehr die Fabel, sondern das „Gleichgewichtstalent“ ist. Doch das Ziel ist nicht eine radikale Gegenhaltung zur Position Wassermanns.¹³⁴ Die Gleichgewichtspoetik *grenzt* immer noch an die Fabel. *Ottolie Wildermuth* erzählt keine Geschichte mehr, das Prosastück stellt stattdessen Sinnkonstitution als Referieren auf außertextliche Realitäten – seien es die Realitäten des Tagesgeschehens, der eigenen Biographie oder ‚realistischer‘ Erzählungen – als unmöglich aus. Insofern ist es, wie es der Titel ja schon andeutet, ein Text über ‚realistisches‘ Schreiben.

Neue Schweizer Rundschau, Jg. XIX, Bd. 30, H. 3, März 1926; *Couplet*, in: *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. XIX, Bd. 32/33, H. 6, Juni 1927; *Glosse*, in: *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. XIX, Bd. 32/33, H. 7, Juli 1927; *Brief an ein Mitglied der Gesellschaft*, *Problem und Rätsel*, in: *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. XIX, Bd. 32/33, H. 9, September 1927.

(Die Zeitschrift wurde 1926 umbenannt.)

131 Wassermann, *Kolportage und Entfabelung*, 363.

132 Ebd.

133 Ebd., 363f.

134 Zu einer weiteren Auseinandersetzung mit Wassermann vgl. auch unten 216–219.

DAS MIKROGRAMMBLATT 482

Konzeptuelles: Konstellation, Gattung, Intermedialität

Dass Walser beim Beschreiben seiner Entwurfsblätter in gewissen Fällen hochgradig konzeptionell vorgegangen ist, zeigt ein Blick auf das Blatt 482, auf dem sich drei bereits thematisierte Bereiche der Walserschen Schreibszene kreuzen: die Konstellation des Schriftbildes, die Gattung als reflexive Koordinate des Schreibens und die Intermedialität.

Konstellation / Schriftbild

Am Mikrogrammblatt 482 (Abb. 30, unten 240) lässt sich noch einmal die Bedeutung der ‚Schriftbildlichkeit‘ für das mikrographische Schreiben erläutern.¹ Es zeigt sich auch hier, dass eine ‚Betrachtung‘ der Mikrogramme als ‚Bilder‘ unter dem Aspekt einer „piktoralen Ikonizität“ keine semantisch relevanten Einsichten hervorbringt. Einer ‚Bildbeschreibung‘, welche die Schriftblöcke auf dem Blatt nicht als zu lesenden Text, sondern als rein gestalterische ‚Elemente‘ wahrnimmt, kann den Sinnbewegungen, die sich auf diesem Blatt abspielen, nicht gerecht werden. Verkürzt gesagt: Als ‚Bild‘ betrachtet, zeigt es nur Schrift. Nur als konstellative Anordnung von (lesbarem) Text, das heißt unter Berücksichtigung der „notationalen Ikonizität“, wird die Beschreibung des Schriftbildes von Blatt 482 semantisch gehaltvoll. Dabei fällt die Konzentration von Sonetten – deren notationale Ikonizität ja schon als Gedichtform für sich durch ihre unverkennbare visuelle Erscheinungsform stark ausgeprägt ist² – auf dem Entwurfsblatt auf. In den beiden linken Spalten des Blattes stehen jeweils fünf Sonette untereinander. Sie tragen zwar zum Teil noch Spuren des Unfertigen, in der Verteilung der Zeilen auf dem Blatt sind jedoch deutlich die Versgruppen der Sonette zu erkennen.

Diese Konzentration von zehn Sonetten auf einem Entwurfsblatt ist schon insofern bemerkenswert, als von Walser eher wenige Gedichte in dieser Form bekannt sind.³ Durch die konzeptionelle zehnfache Wiederholung der Gattung auf dem gleichen Blatt wird die Form des Sonetts

1 Vgl. zu diesem Thema auch den Abschnitt *Bild und Schrift*, 62–68.

2 Vgl. dazu unten 143–145.

3 In SW 13 finden sich 7 Sonette und in AdB 21. Auch die übrigen Sonette im Werk Walsers lassen sich alle der sogenannten

selbst zum Thema der Texte. Eine Stelle aus dem ersten Prosastück auf der rechten Blatthälfte bezeichnet diese selbstreflexive Konzentration auf die Form als Element des Spätwerks, indem sie sie gegen die frühe lyrische Produktion abgrenzt:

[...] dieser Vorleser gab ja dann auch in der Tat in jenen Tagen, die ich ¹als son-
nig zu bezeichnen mich für berechtigt halte, eine Zeitschrift, eine Art Maga-
zin heraus, worin ²die ³Gedichte erschienen ⁴die ~~ich~~ mir dazumal formlos und
durchaus freiwillig entstunden, indem sie mich gar nicht erst noch lang ⁵um
diesbezügliche höfliche Erlaubnis ersuchten, sondern so aus mir herausflo-
gen, worüber ich wohl nachher ⁶ausführlich mich noch verbreiten werde, falls
ich dazu köme.⁴

Nun kann schwerlich behauptet werden, irgendein Gedicht zeichne sich durch Formlosigkeit aus. Das unterscheidende Merkmal der späten Gedichte, aus deren Perspektive die früheren als „formlos“ bezeichnet werden können, kann darin gesehen werden, dass die späteren Gedichte – in diesem Fall die zehn Sonette auf dem Blatt 482 – in einen sowohl schriftbildlich wie auch intertextuell zu verstehenden Kontext eingebettet sind, in dem die Form selbst über eine vielstimmig orchestrierte Reflexion zum Gegenstand der Texte wird. So zeigt sich die Gattungsreflexion des Sonetts als Thema dieses Blattes schon in seinem Schrift-Bild, das die selbstreflexive Gattungsfrage, die dem Sonett inhärent ist, konstellativ als permutierende Wiederholung des Gleichen abbildet.

Gattungsreflexion: Das Sonett

Das Paradoxon des Sonetts scheint zu sein, dass es einerseits klare und strenge Kriterien gibt, die in der allgemeinen Wahrnehmung ein Sonett zu einem Sonett machen, dass es aber andererseits in der Geschichte der poetologischen Überlegungen zu dieser Gedichtform eine beinahe unüberblickbare Vielfalt an Sonettkriterien und Sonettformen gibt.⁵ Seitdem das Sonett in die deutsche Literatur Einzug gehalten hat, also spätestens seit Martin Opitz, ist über die Form und die inhaltliche Gliederung des Sonetts gestritten worden. Es finden sich in der Literaturgeschichte ebenso viele berühmte Förderer und praktizierende Sonettisten wie erbitterte Gegner dieser Form. Bei all dieser Vielfalt im Diskurs um eine etwa 700 Jahre alte Gedichtform⁶ genau zu definieren, was ein Sonett ausmache, scheint trotz der überschaubaren formalen Vorgaben

Berner Zeit zuordnen, und entstammen damit der mikrographischen Schreibszene.

4 Mkg. 482r/XI, Z 17–21; vgl. AdB I, 278.

5 Vgl. Fechner, *Das deutsche Sonett*, 19–32.

6 Das Sonett ist damit neben dem persi-

schen Ghazel und dem japanischen Haiku die wohl dauerhafteste Gedichtform der Weltliteratur; vgl. Kemp, *Das europäische Sonett*, 12.

immer wieder als Problem virulent zu werden. Es trifft also auch auf die Gattungs- oder Formdiskussion über das Sonett zu, was Walter Mönch für das Verfassen von Sonetten konstatiert: Das Sonett ist wohl „die lyrische Gedichtart, welche die schwerste und zugleich die leichteste ist.“⁷

Trotzdem ist ein Sonett schon aufgrund seiner äußeren Form sofort als solches erkennbar. Der Konsens über die Sonetthaftigkeit eines Gedichts scheint dabei immer noch mit Opitz' Verfassungsanweisungen übereinzustimmen:

Ein jeglich Sonnet aber hat viertzechen verse vnd gehen der erste vierde fünffte vnd achte auff eine endung des reimens auß; der andere dritte sechste vnd siebende auch auff eine. Es gilt aber gleiche lob die ersten vier genandten weibliche termination haben vnd die andern viere männliche: oder hergegen. Die letzten sechs verse aber mögen sich zwar schrecken wie sie wollen; doch ist am bräuchlichsten das der neunde vnd zehende einen reim machen der eilffte vnd viertzehende auch einen vnd der zwölffte vnd dreyzehende wieder einen.⁸

Die Minimalanforderungen für ein Sonett scheinen also die folgenden zu sein: Es besteht aus vierzehn Versen und erfüllt ein bestimmtes Reimschema. Zudem gilt für die meisten deutschen Sonette, dass sie in je zwei Quartette und Terzette gegliedert sind. Die ältere Sonettforschung kreist im Wesentlichen um diese Punkte und versucht der sich in einer so langen literarischen Tradition zwangsläufig einstellenden Abweichung und Varianz Herr zu werden.

In der neueren Gattungsdiskussion um das Sonett wird aufgrund der „Anerkannten konstitutiven Grundaspekte des Sonetts – Vierzehnzeiligkeit und Reimwechsellmuster –“ der Akzent eher auf das Kombinatorische der Sonettform gelegt, das auf „Reimpermutation, Zahlenproportionalität und Spiel“⁹ gründet. Eine Reihe von Erika Grebers thesenhaft dargestellten Charakteristika des Sonetts seien hier kurz angeführt,¹⁰ da sie zeigen, was allein in der Form des Sonetts schon präfiguriert ist, die Walser auf dem Mikrogrammblatt 482 – das kann man bereits aufgrund der konzeptionellen Häufung konstatieren – als solche reflexiv zitiert.

Greber führt beispielsweise aus, dass dem Sonett seit jeher eine bestimmte Reflexivität innewohnt, dass schon

das klassische Liebessonett, das petrarkistische, immer schon formbewußt und tendenziell metapoetisch war, wie eben im *Canzoniere* Liebe und Dichtung untrennbar verbunden sind. Radikal ausgedrückt: im Sonett gibt es kein Thema ohne Form und Formbewußtheit. Gerade das Sonett gilt als Muster der Vermittlung von Form und Inhalt, an ihm sind früh Konzeptionen einer Semantik der Form entwickelt worden.¹¹

7 Mönch, *Das Sonett*, 39.

8 Opitz, *Gesammelte Werke*, Bd. II, 398.

9 Greber, *Textile Texte*, 569.

10 Vgl. dazu auch den früheren Aufsatz: dies., *Wortwebstühle*.

11 Dies., *Textile Texte*, 557.

Diese extreme Formbewusstheit jedes Sonetts hat aber auch zur Folge, dass es ludistischer ist als andere Gattungen. „Die Formspielerei, die Vielfalt experimenteller Variation ist dem Sonett als kombinatorischem Genre inhärent. Sein Ludismus äußert sich auch als affirmierendes oder negierendes Spiel mit Norm und Kanon.“¹² Jedes Sonett ist schließlich aufgrund der Tatsache, dass es 700 Jahre Literaturgeschichte mitzitiert und sich mit ihr intertextuell-spielerisch auseinandersetzt, auch ein Sonett über das Sonett schreiben.

Das konzentrierte Maß an künstlerischem Selbstbezug prädestiniert die kombinatorische Form zum Schauplatz der Autoreflexivität und Selbstthematizierung.

Dieses autoreflexive Dispositiv ist verantwortlich für die Fülle von Sonetten über das Sonett. Das Sonett ist Inbegriff der autoreflexiven Form, es ist die Gattung, die sich am häufigsten und schon früh selbst besungen hat.¹³

Dabei ist es vor allem durch ein paradoxes Strukturmerkmal geprägt: Es ist nach bestimmten kanonischen ‚Regeln‘ verfasst (Vierzehnzeiligkeit, Reimschema) und deshalb problemlos als solches identifizierbar. Die Art dieser Gattungskriterien begünstigt jedoch einen kombinatorischen, spielerischen Umgang mit ebendiesen, der die Konstitution des Sonettes ständig über seine Normativität hinaustreibt. Das Sonett vollzieht sich in der paradoxen Bewegung, dass es sich als Form gerade durch sein Spiel mit der Form konstituiert. Walsers gesamte späte lyrische Produktion weist eine hohe Affinität zu einem solchen paradoxen formalen Zugang auf, so dass sein Umgang mit der Sonettform als exemplarisch für seinen Umgang mit lyrischen Form- und Gattungsdiskursen verstanden werden kann.¹⁴ Dabei gilt für die Reihung von zehn Sonetten, dass dadurch nicht nur eine Gattungsreflexion inszeniert, sondern diese noch um einen Reflexionsschritt komplexer gestaltet wird. In Anlehnung an Erika Grebers Formulierung könnte man festhalten, dass die Sonette des Mikrogrammblatts 482 nicht nur Sonette über das Sonetteschreiben sind, sondern Sonette darüber, dass Sonette immer Sonette über das Sonetteschreiben sind.

Das Sonett ist außerdem – und das ist gerade für Walsers auch von konstellativen Beziehungen geprägte Mikrographie von Belang – eine äußerst visuelle Gattung, man könnte es sogar als „Als bisher verkannte (Früh-)Form der Visuellen Poesie“¹⁵ bezeichnen:

Das Sonett – und zwar jedes beliebige, auch klassisch-kanonische Sonett – ist ein Sehtext. Es besitzt eine waagrecht-senkrecht zu lesende Textur nicht nur in der Weise, in der jegliche Gedichtform linear-sequenziell und

12 Greber, *Textile Texte*, 573.

13 Ebd., 606 (Hervorhebungen im Original).

14 Vgl. Walt, „Den Lyrikern empfehl’ ich dringend ...“.

15 Greber, *Textile Texte*, 586.

zugleich konstellativ-repetitiv zu lesen ist [...], sondern in einer durch seine kombinatorischen Spezifika verstärkten Weise: um die Sonetthaftigkeit eines Sonetts zu prüfen und seinen tektonischen Grundbau zu erfassen, tastet der Blick vertikal die Reimkombinatorik ab, um dann – Längs- und Quer-Richtung kombinierend – die Versgruppierung zu erfassen. Oder umgekehrt: vor dem Reimschema erfasst man das Verslayout.¹⁶

Das Sonett repräsentiert also schon für sich jene Form der Schrift-Bildlichkeit, nach der sich zahlreiche Mikrogrammblätter in einer topologischen oder ‚architektonischen‘ Art und Weise als Sinn-Räume verstehen lassen.

Intermedialität

Dieses Bild lässt sich übertragen auf das Verhältnis, in das sich die Texte Walsers nicht zu den topologisch umliegenden, sondern zu den intertextuellen oder intermedialen Referenz- oder Kontextpunkten außerhalb des materiellen Schreibraumes setzen. Denn das konzeptionelle Setting der Gedichte auf dem Mikrogrammblatt 482 erstreckt sich nicht nur auf die formale Reflexion des Sonetts. Eine weitere Auffälligkeit, die die Texte auf dem Blatt prägt, ist die Konzentration intertextueller oder intermedialer Bezugnahmen. Alle dreizehn Texte verweisen mehr oder weniger explizit auf mindestens einen Prätext aus Literatur, Kino, bildender Kunst oder Oper. Auf dem Mikrogrammblatt 482 kreuzen sich die Frage nach der Gattung und die nach den intertextuellen oder intermedialen Verbindungen seiner Texte.

Aus Gérard Genettes Blickwinkel lassen sich die beiden Bereiche auch als Teile eines einzigen Interessenbereichs verstehen, nämlich der Frage nach dem Verhältnis eines Textes zu anderen Texten. Auch die Gattungsreflexion spielt sich in diesem Verständnis im Bereich der „Transtextualität“¹⁷ ab. In seiner Begrifflichkeit fällt die Analyse von Gattungen in den Teilbereich der „Architextualität“,¹⁸ da die Gattungsbestimmung immer auf dem Überprüfen und Abgleichen von bestimmten Merkmalen eines Textes an einer Gruppe von anderen Texten beruht, deren übereinstimmende spezifische Eigenschaften sie als zu einer Gattung gehörend zusammenfassbar macht. Jedoch räumt Genette selbst ein, dass seine fünf Typen der Transtextualität

nicht als voneinander getrennte Klassen betrachtet werden [dürfen], die keinerlei Verbindungen oder wechselseitige Überschneidungen aufweisen.

16 Ebd., 587 (Hervorhebung im Original).

17 Gérard Genette unterteilt bekanntlich die verschiedenen Teilaspekte, unter denen Texte auf andere Texte verweisen,

unter dem Hauptbegriff „Transtextualität“ in fünf Unterkategorien, vgl. Genette, *Palimpseste*, 9.

18 Ebd., 13–14.

Sie sind im Gegenteil eng, und oft in aufschlußreicher Weise miteinander verbunden. Zum Beispiel Architextualität als Zugehörigkeit zu einer Gattung kommt historisch fast immer durch Nachahmung [...], also Hypertextualität zustande, ein Werk wird oft aufgrund paratextueller Hinweise einem Architext zugeschrieben; diese Anhaltspunkte stellen selbst erste Anfänge von Metatexten dar [...].¹⁹

Genau dies – das Nachahmen bestimmter gattungsspezifischer Textmerkmale auf eine Art und Weise, die aufgrund ihrer plakativen Ausführung schon als Kommentar zur jeweiligen Gattung zu lesen ist²⁰ – geschieht nicht nur auf dem Mikrogrammblatt 482, sondern so oft in Walsers Texten, dass man von einer Methode sprechen kann. Allerdings überschreitet die in Walsers späten Texten vielfach variierte intertextuelle Praxis das taxonomische Interesse, das die meisten Arbeiten zur Intertextualität prägt. Im Folgenden wird deshalb nur auf die Begrifflichkeit Genettes zurückgegriffen, wenn sie die Argumentation verdeutlicht. Ansonsten gilt mit Blick auf die breit gefächerten Intertextualitätstheorien auch heute noch, was schon vor dreißig Jahren konstatiert wurde: „Der Begriff [der Intertextualität, C.W.] erscheint vorerst nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel.“²¹ Die Vielzahl unterschiedlicher Begrifflichkeiten²² und ein damit einhergehender Streit um inhaltliche Ausrichtungen einer Theorie der Intertextualität wird eine praktische Erkenntnis in der spezifischen Lektüre einzelner Texte eher behindern als befördern.²³ Dies gilt ebenso im Bezug auf die sogenannte Intermedialität,²⁴ beziehungsweise Transmedialität,²⁵ also für die Ausweitung der Wahrnehmung auf Beziehungen von Texten zu nicht-textuellen Werken. Auch was diese Beziehung betrifft, strebt die vorliegende Arbeit weniger eine terminologische und zeichentheoretische Durchdringung der Bezugnahme von Texten auf andere Medien an, sondern beschreibt die intermedialen Bezugspunkte als Koordinaten eines transitorischen semantischen Prozesses. Als Bestandteil einer kontextuellen Rahmung bilden sie eine Echokammer des Sinns. Die folgenden Lektüren versuchen also in den Blick zu bekommen, was für Sinnprozesse durch den Bezug der Texte auf andere Medien sowohl wie auf Texte konkret ausgelöst werden und wie sie die Lektüre modulieren.

19 Genette, *Palimpseste*, 18.

20 Siehe dazu auch Derrida, *Überleben*, 147, zitiert oben 80.

21 Lachmann, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*, 134.

22 Peter Stocker schlägt beispielsweise in Anlehnung an Genette, aber auch als Differenzierung desselben sechs anderslautende Teilbegriffe vor. Vgl. Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, 50–72.

23 Es verwundert daher nicht, dass

Genette schon in der zweiten Fußnote seiner Studie ironisch fordert: „Es ist höchste Zeit, daß uns ein Kommissar der Gelehrtenrepublik eine kohärente Terminologie vorschreibt.“ Genette, *Palimpseste*, 9.

24 Siehe beispielsweise Eicher und Bleckmann, *Intermedialität*.

25 Siehe beispielsweise Meyer, Simanowski und Zeller, *Transmedialität*.

Zu den einzelnen Texten

Wie rannte er begehrllich her und hin [...] (482r/I)

Der Anfang des ersten Gedichtentwurfs auf dem Blatt 482, zu dem keine Reinschrift überliefert ist, weist auf den ersten Blick alle formalen Kriterien eines Sonetts auf. Zur letzten Zeile des Gedichts finden sich zwei Ansätze, ohne Hinweise darauf, welchen Walser bevorzugt hätte. Die Transkription des Sonetts lautet:

Wie rannte er begehrllich her und hin
von der Tribün erklärt er Klassenhaß
ihn warf der Vater in ein Essigfaß²⁶
und sprang begeistert zu den Tuilerien

Danton und Marat, ~~Camil~~ Roland, Desmoulin
befeueren mit Worten unsre Mass'
die nicht recht wissen konnte wie und was
das Volk glich [i:]*einem* 'speienden Delphin

Hier schoß [i:]*der* Freund auf seines Freundes Brust
damals hat niemand was Genaues gewußt
die [Götter]*Gottheiten* spielten ~~mit~~ un[s]*d* wir war'n die Kart

Man war beschmutzt bestaubt betört berußt
^{Wie ging's} lustig zu wie [i:]*lieblos* und hart
^{s ging} jung und unbekannt starrt' Bonapart'
^{noch} still vor sich hin starrt General²⁷

Die Inversion „her und hin“ in der ersten Zeile lenkt die Aufmerksamkeit – auch wenn man sie als performative Illustration des inhaltlich Ausgedrückten lesen kann – auf das Reimschema des Sonetts, genauer gesagt auf den a-Reim mit den Reimwörtern ‚hin-Tuilerien-Desmoulin-Delphin‘. In der Anwendung des abba-Reimschemas im zweiten Quartett zeigt sich, dass der Umgang mit den strengen Vorgaben der Sonettform in diesem Gedicht und auf dem ganzen Mikrogrammblatt als ein ironisch-reflexiver zu verstehen ist. Das falsch geschriebene Reimwort „Desmoulin“ illustriert dies deutlich. Nicht nur wird der Name mit fehlendem „s“ notiert, man muss ihn auch falsch aussprechen, das heißt mit deutscher Betonung lesen, damit er als Reim funktioniert.²⁸ Das Gedicht demonstriert hier ironisch, dass es die Regeln kennt, nach welchen ein gelungenes Sonett geschrieben wird und macht das Erfüllen dieser Regeln zum Kriterium für das ‚Gelingen‘ des Gedichts.

26 Mglw.: „ich warf den Vater in ein Essigfaß“.

27 Mkg. 482r/I; vgl. AdB 2, 348.

28 Ein weiteres Beispiel für diese reflexive Verwendung des Reims ist

das Gedicht *Hier wird sorgsam übersetzt [...] (Mkg. 484r/VI)*, in dem der Name Verlaine in immer neuen Reimwortkombinationen immer anders ausgesprochen werden muss, damit sich das Gedicht

Das lässt sich auch an der Metrik beobachten. Das erste Quartett entspricht exakt der gängigen Formvorgabe für Sonette: es besteht durchgehend aus fünfhebigen Jamben. Und wie auch schon am Reim beobachtet, erfährt die Formerfüllung im fünften Vers eine Irritation. Die fünfhebigen Jamben, in denen man den Vers durchaus lesen kann, stehen in einem deutlichen Reibungsverhältnis zur Prosodie, mit welcher der Satz in ungebundener Rede ausgesprochen werden könnte. Hier wird die Erfüllung der Formvorgabe an den Leser delegiert.

Dadurch, dass Walser den Text so nah an die Klippe seines – in der Ironie dieses reflexiven Verfahrens gesprochen – Scheiterns heranschreibt, werden die Regeln seines ‚Gelingens‘ durch eine externe Instanz reflektiert. Auch der sich auf „Desmoulin“ reimende achte Vers, in dem das Volk mit einem „speienden Delphin“ verglichen wird, scheint vor allem als demonstrative Erfüllung des Reimzwangs lesbar. Allerdings generiert dieser Reimzwang einen ziemlich abgründigen Kommentar zu den Geschehnissen der französischen Revolution, indem das revolutionäre Volk mit der deutschen Übersetzung der französischen Bezeichnung des Thronfolgers (Dauphin) verglichen wird. Auch der letzte Vers des ersten Terzetts scheint in gleicher Weise dem Reim geschuldet zu sein. Hier muss ein Reimwort gefunden werden für das, wie man annehmen kann, schon feststehende „Bonapart“ im letzten Vers des Sonetts.

Die Priorisierung des Reims und der Sonettvorgaben im Schreibprozess lässt sich auch daran erkennen, dass im ganzen Gedicht die Perspektive immer wieder durcheinandergerät. Im ersten Quartett, in dem das innerhalb des Gedichts nicht identifizierbare Personalpronomen „er“ als Subjekt fungiert – das man über intertextuelle Verweise als Moreau identifizieren kann –, verursacht der schwer zu entziffernde dritte Vers eine Verwirrung, da dieser dort allem Anschein nach als Akkusativpronomen vorkommt und sein Vater die Position des Subjekts einnimmt.²⁹ Im zweiten Quartett wird das Personal erweitert. Mit den Versen fünf und sechs, „Danton und Marat, Roland, Desmoulin | befeuerten mit Worten unsre Mass“, kommt eine erste Person Plural hinzu, welche die außerhalb der Handlung stehenden Rezipienten des im Gedicht beschriebenen Vorgangs repräsentiert. Das „wir“ im elften Vers steht jedoch nicht mehr außerhalb der Handlung, sondern ist Teil derselben. Es steht für die gesamte Menschheit, die während der Wirren der französischen Revolution zu Spielkarten der Götter wurde.³⁰ Das Personal des Gedichts ist wie die Spielkarten der Götter im zehnten Vers bunt durcheinanderge-

reimt. Die jeweiligen Reimworte zu Verlaine sind: der Fluss Seine, sehne, Gewähne, dehne, träne, eine, meine; vgl. AdB 2, 355, Groddeck, *Verzweigte Bezüge* und Kammer, „*sorgsam übersetzt*“?.

²⁹ Dieses Irritationsmoment veranlasst die Herausgeber von AdB zu der Konjek-

tur: „er warf den Vater in ein Essigfaß“, vgl. AdB 2, 348 und 598.

³⁰ Man kann in der Metapher der Spielkarten eine Anspielung auf die erste Szene in *Dantons Tod* von Georg Büchner erkennen.

mischt. Wenn es überhaupt referentiell etwas darstellt, dann ein revolutionäres Tohuwabohu, das sich dadurch auszeichnet, dass die zumindest in der biblischen Tradition ordnende göttliche Instanz, hier im ironischen Gegensatz dazu, als Verursacherin des Durcheinanders zeichnet.

Das Erfüllen der formalen Kriterien für das Sonett, das heißt in diesem Fall vor allem das Einhalten der Reimstruktur, erscheint in diesem Gedicht gegenüber einer inhaltlich stringenten Ausgestaltung eindeutig priorisiert. Auch eine im Diskurs um das Sonett geforderte Gestaltung des Inhalts (These, Antithese, Synthese) findet hier nicht statt. Der Inhalt des Gedichts erscheint als rein zufällige Masse, die in die schon bestehende Sonettform sozusagen eingegossen wird. Als Material dürfte Walser dabei auf den Film *Scaramouche oder Der Revolutionär* von Rex Ingram zurückgegriffen haben, der ab dem 21. Januar, wahrscheinlich bis 26. Januar 1925 im Berner Kino *Palace* am Bubenbergplatz gezeigt wurde.³¹ Ein Indiz, dass sich das Gedicht auf den Film bezieht und nicht auf diskursive Gemeinplätze über die Französische Revolution, findet sich im Gedicht selbst: Das Starren des noch unbekanntenen „General Bonapart“ ist im Film nachdrücklich in Szene gesetzt (Abb. 19). Außerdem existiert ein inhaltlich ähnlich ausgerichteter Text, der die Kinovorlage explizit nennt. Im Prosastück *Ich denke, ich schüttle diesen Moreau, diesen unehelichen Adelspröbbling [...]*,³² das wohl ungefähr zur gleichen Zeit entstand wie das Mikrogrammblatt 482,³³ heißt es:

Ich denke, ich schüttle diesen Moreau, diesen unehelichen Adelspröbbling, mit ein paar saftigen Worten ungebührlich oder gebührend ab. Längst belästigt er mich schon. Behelligt er mich? Ist das wahr? Wo sah ich ihn? Im Film.“³⁴

Dieser Text gibt in sehr verkürzter Form die prägenden Elemente des Films beschreibend wieder, zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass er ihre Verkettung auf der Handlungsebene fast vollständig ausblendet. Wer den Film nicht kennt, dürfte schwerlich in der Lage sein, die beschriebenen Szenen als inhaltliche Nacherzählung zu verstehen. Auch hier wird also in der Komposition von intermedialen Verweisen auf einen narrativen Gehalt ein Text produziert, der gerade durch die Art der Verweise seine eigene erzählerische Stringenz unterwandert und damit eine inhaltliche Rezeptionshaltung sabotiert.

Im Sonett *Wie rannte er begerlich her und hin [...]* wird deutlich, dass diese Schreibstrategie hauptsächlich an einer experimentellen Reflexion

31 Anzeigen des Kinos, die den Film bewerben, finden sich in folgenden Ausgaben der Berner Tageszeitung *Der Bund*: Nr. 29, 21. I. 25, 4; Nr. 31, 22. I. 25, 4 und Nr. 35, 25. I. 25, 14. Eine Besprechung des Films findet sich in Nr. 32, 23. I. 25, 3. Ohne Angaben von Quellen merkt AdB 2, 551 eine Laufzeit des Films bis zum 25.

Januar an, der nächste Film im Kino *Palace* lief aber erst am 27. Januar an.

32 Mkg. 4791/VI, vgl. AdB 1, 275–277.

33 Sowohl das Blatt 482 wie auch das Blatt 479 werden in AdB auf Februar-März 1925 datiert, vgl. AdB 2, 624 f.

34 Mkg. 4791/VI, Z 1–3; vgl. AdB 1, 275; „unehelichen“ mglw. „unehrlichen“.



Abb. 19: Vier Filmstills aus *Scaramouche* (1923)

der Form ausgerichtet ist. In der quasi mechanischen Erfüllung der Sonettform durch das demonstrativ nicht auf inhaltliche Stringenz ausgerichtete Verwenden von Filmmaterial, werden die semantischen Effekte, die das Gedicht hervorbringt, als sekundäre und – wenn man so will – zufällige Nebenprodukte einer experimentell-formalistischen Schreibbewegung lesbar.

Sonett auf eine Venus von Tizian (482r/II)

Vom zweiten Gedicht auf dem Mikrogrammblatt 482 ist als einzigem der zehn Sonette eine Veröffentlichung bekannt. Es erschien am 1. Januar 1927 – also mehr als eineinhalb Jahre nach seiner Mikrogrammniederschrift – in der *Prager Presse*.³⁵ Man kann nur spekulieren, ob diesem Umstand auch die Tatsache geschuldet ist, dass das Sonett im Vergleich zu den neun anderen auf dem Blatt die meisten Überarbeitungsspuren aufweist. In Walsers zweistufigem Schreibprozess sind in der Lyrik Überschreibungen und Streichungen in den mikrographischen Notaten weit aus häufiger als bei Prosatexten und szenischen Formen. Das Verhältnis von ‚Entwurf‘ und ‚Abschrift‘ entspricht also in vielen Fällen eher einer konventionellen Vorstellung des Schreibprozesses als dies bei der Prosa der Fall ist. Im Folgenden wird das Sonett aufgrund der besseren Lesbarkeit – sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn – in seiner publizierten Form wiedergegeben. Ein Reinschriftmanuskript ist nicht überliefert.

³⁵ *Prager Presse*, Jg. 7, Nr. 2, Morgenausgabe, 3. 1. 1927, *Dichtung und Welt*, Nr. 1, S. 1; vgl. SW 13, 161.

Sonett auf eine Venus von Tizian

Ihr schwarzes Haar sieht aus, als ob es sänge
die Glieder schimmern weiß wie Glanz von Sahne,
als wenn der holde Körper selber ahne,
er sei die zarte Summe süßer Klänge.

Sie liegt in ihrer gleichsam flehenden Länge,
gelagert auf'ner Art von Ottomane,
als wär' sie eine schlankgewachsne Fahne,
die freundlich zu den Menschen niederhänge.

Ein Veilchensträußchen lächelt ihr in Händen,
um Düfte dem Beschauer zuzusenden,
die Dien'rin kniet devot vor dem Altare.

O, einen Blick jetzt nochmals auf die Haare,
und jetzt noch einen auf die wunderbare
Demutsabbildung ihrer lieben Lenden.³⁶

Der Titel des publizierten Sonetts verweist zwar nur unbestimmt auf *eine* Venus von Tizian, die Details der Beschreibung legen jedoch nahe, das Gedicht auf die 1538 entstandene *Venus von Urbino* zu beziehen, die in den Uffizien zu Florenz hängt (Abb. 20).³⁷ Dieses intermediale Verhältnis wird jedoch erst mit der Abschrift explizit gemacht. In der mikrographischen Version trägt das Gedicht, wie alle anderen Sonette des Blattes 482, keinen Titel. Der Name Tizian kommt im Gedicht nicht vor, auch von einer Venus ist nicht die Rede. Ob der intermediale ‚Prätext‘ aus der Beschreibung im Gedicht erschlossen werden könnte, bleibt zumindest fraglich. So ist hier festzuhalten, dass das publizierte Sonett, auch wenn die mikrographische Version in der Überarbeitung des Textmaterials eine starke genealogische Verbindung zur publizierten gewahrt werden lässt, durch den paratextuellen Akt der Titelsetzung als völlig anderer Text erscheint, weil er erst in dieser Form seine intermediale Rahmung offenlegt und damit als zentrales Element der Lektüre etabliert. In diesem Fall ist die Bewegung von Erst- zu Zweitniederschrift keine *dekontextualisierende*, sie stellt vielmehr die Möglichkeit einer kontextuellen Lektüre erst her.

Vergleicht man das Gedicht mit dem durch den Titel und die inhaltliche Beschreibung suggerierten ‚Vor-Bild‘, stellt man schnell fest, dass es Tizians Gemälde nicht beschreibend reproduziert. Schon mit den ersten Worten wird dies deutlich: Das schwarze Haar des Gedichts stimmt nicht mit dem kastanienbraunen der Venus auf dem Bild überein und auch ihre Glieder „schimmern“ nicht so „weiß“, wie das Gedicht beschreibt. Noch weitere ‚Abweichungen‘ findet man bald: Die Venus auf dem Bild hält kein „Veilchensträußchen“ in den Händen, sondern Rosen und die Dienerin im Bild kniet nicht „devot vor dem Altare“, sondern vor einer

36 SW 13, 161; vgl. die Umschrift des Mikrogrammentwurfs unten 242.

37 Vgl. Groddeck, *Liebesblick*, 55 oder SW 13, 288.



Abb. 20: Tizian: *Venus von Urbino* (1538), Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien

Truhe, in der sie etwas zu suchen oder zu verstauen scheint. Man kann alle diese Unstimmigkeiten als Ungenauigkeiten der Reproduktion abtun, wie dies in den Anmerkungen der Gesamtausgabe geschieht,³⁸ oder sie gar als „belanglos“ qualifizieren wie Bernhard Echte dies tut, laut dem Walser die Bilder nur als „Inspiration zu eigenen Einfällen, Gedanken und Geschichten“ benutzt habe.³⁹ Dass die Abweichungen jedoch auch als inszenierte und konsequente Brüche der Abbildung lesbar sind, die sich aus der poetologischen Anlage des Gedichtes erklären lassen, wird von weiteren Beobachtungen gestützt. In dieser Lesart fungieren die Bilder nicht als stoffliche Inspiration, vielmehr sind sie ein Objekt der Auseinandersetzung, an dem die eigene Poetologie, die sich jenseits von ‚Einfällen‘ und ‚Gedanken‘ bewegt, reflektiert und erprobt wird.

Vor allem in den beiden Quartetten wird das mediale Verhältnis von Text und Bild verhandelt. Schon der erste Vers markiert die Differenz des jeweiligen Mediums: Das Haar *sieht aus* – wir sind noch im Wahrnehmungsmodus des Bildes –, als ob es *sänge*. Der ‚Gesang‘ des Gedichtes ist als medialer Gegenpol schon im Vergleich präsent – mit dem Reimwort des umarmenden Reims im vierten Vers, „Klänge“, sogar schon als Klinggedicht, wie das Sonett auch bezeichnet wird. Bezeichnenderweise ist mit der Vergleichsformel „Als ob“ die Grundstruktur der metapho-

38 „Walser, der es in solchen Dingen nicht sehr genau nahm, scheint das Sonett nach der Erinnerung oder nach einer Schwarzweißwiedergabe des Bildes gedichtet zu haben: die Haare sind nicht schwarz, sondern braun, das Sträußchen

in der rechten Hand hat rote Blüten, und was der Dichter, vielleicht ironisch, als Altar bezeichnet, ist eine Truhe, in der eine Zofe kramt.“ SW 13, 288.

39 VB, 110.

rischen Rede – des *Sprechens in Bildern* – schon aufgerufen und durch diesen Vergleich „sieht aus, als ob es sänge“ ist die Reflexion der Möglichkeiten eines intermedialen Transfers schon eingeleitet. Die Farbabweichungen zwischen Gedicht und Bild betonen dabei den medialen Unterschied zusätzlich. Das Schwarz-Weiß, zu dem die im Bild braunen Haare und der nicht wirklich weiße Körper der Venus im Sonett werden, reflektiert die ‚Farblichkeit‘ des Mediums Schrift mit seinen schwarzen Buchstaben auf weißem Papier, in dem das Gedicht erscheint.

Auch der zweite Vers betont die Metaphorizität der ‚Bildbeschreibung‘ durch einen Vergleichspartikel: „die Glieder schimmern weiß *wie* Glanz von Sahne“. Die sprachliche Bildlichkeit, die dabei produziert wird, strapaziert jedoch eine tatsächliche piktorale Vorstellung deutlich. Auf der lautlichen Ebene aber mündet der Vergleich der Glieder mit „Sahne“ im Reim mit „ahne“ in eine klangliche Erfüllung: Der „holde Körper“, von dem zu diesem Moment schon nicht mehr mit Bestimmtheit gesagt werden kann, ob es sich dabei um den Körper der Venus oder den ‚Gedichtkörper‘ handelt, erscheint als „die zarte Summe süßer Klänge“. Im einem Brief an Max Rychner vom 18. März 1926, in dem Walser die Frage behandelt, „ob zur Gedichtfabrikation ein Grad von Verblödung erwünscht sei“⁴⁰ schreibt er:

Das schöne Gedicht hat meiner Ansicht nach ein schöner Leib zu sein, der aus den gemessenen, vergeßlich, fast ideenlos auf's Papier gesetzten Worten hervorzublühen habe. [...] Die Kunst besteht darin, nicht Worte zu sagen sondern einen Gedicht-Körper zu formen, d. h. dafür zu sorgen, daß die Worte nur das Mittel bilden zur Gedichtkörperbildung [...].⁴¹

Diesen Prozess, der durch die reimtechnische und metrische Normiertheit des Sonetts gesteuerten Priorisierung des Sprachklangs als Klangkörper, der eine Bildlichkeit der Sprache hervorbringt, die gerade im Vergleich mit dem bildlichen ‚Prätext‘ die Strapazierfähigkeit der Sprache in Bezug auf ihre Referentialisierbarkeit unter Beweis stellt, kann man im ersten Quartett des *Sonetts auf eine Venus von Tizian* veranschaulicht sehen. Durch den dezidierten Einsatz der sprachlichen Mittel Klang und Metaphorizität emanzipiert sich das Gedicht gegenüber dem Bild, zu dem es nicht mehr in einem Verhältnis der Abbildung steht.

Auch im zweiten Quartett wird ausgestellt, wie die Bildlichkeit der Bildbeschreibung zwar in die Produktion immer neuer sprachlicher Bilder ausufert – die Venus liegt auf einer Ottomane wie eine „schlangengewachsne Fahne“ – aber mit einer ‚Nachahmung‘ des Bildes wenig zu tun hat. Auch hier wird der „klassische Indikator metaphorischer Rede“⁴² eingesetzt. Das Wort „gleichsam“ bezeichnet an dieser Stelle jedoch strenggenommen keine Metapher, sondern eine Hypallage.⁴³ Es

40 Briefe 266 (Nr. 285).

41 Ebd.

42 Groddeck, *Liebesblick*, 60.

43 Ebd.

fungiert wie der Konjunktiv „Als wär“ als reflexiver Hinweis des Textes, der seine Bildlichkeit als inszenierte ausstellt. Die Metapher der „schlangengewachsne[n] Fahne“ enthält jedoch wieder einen Bildbruch, eine Katachrese.⁴⁴ Eine Fahne kann nicht gewachsen sein. In den Versen „Als wär’ sie eine schlangengewachsne Fahne, |die freundlich zu den Menschen niederhänge“ kann man erneut den inszenierten Bruch der in sprachlichen Bildern erfolgenden Reproduktion des Bildes in der Sprache in Szene gesetzt sehen. Der Sprache wohnt die Fähigkeit zur Produktion von Bildern inne, allerdings ist deren Verhältnis zu ‚malbaren‘ Bildern ein gebrochenes, weil ihre Referentialität komplexer strukturiert ist. Der Klang der Sprache lässt sich aber von diesen Interferenzen zwischen den verschiedenen Bildlichkeiten von Sprache und Bild nicht beeinflussen. Auch diese Strophe erfüllt mit einem umarmenden Reim und durchgehend fünfhebigen Jamben die Vorgaben für ein Sonett.

Die beiden Terzette unterscheiden sich deutlich von den Quartetten. Hier ist alles indikativisch formuliert. Das lächelnde „Veilchensträußchen“ ist die einzige metaphorische Wendung in den letzten sechs Versen. Man kann sie auch als Hypallage lesen, wie Wolfram Groddeck dies tut: „Ein Veilchensträußchen lächelt ihr in Händen‘ meint wohl eher: ‚sie hält lächelnd ein Veilchensträußchen in der Hand‘ [...]“.⁴⁵ Diese verwechselnde Verschiebung von Eigenschaften kann als Versuch gelesen werden, die offensichtliche und offensive Erotik der Tizianschen Venus im Gedicht zu überspielen. Die Veilchen, die im Gedicht ja schon die Rosen des Bildes ersetzen, werden üblicherweise als Symbol von Demut, Bescheidenheit und Jungfräulichkeit verstanden. Im Gegenzug dazu, dass der Veilchenstrauß mit dem Lächeln der Venus attribuiert wird, wären dann die Eigenschaften der Veilchen auf die Venus zu übertragen. Diese Bewegung könnte auch die überraschende Charakterisierung der knienden Dienerin als „devot“ und die rätselhafte Formulierung der „Demutsabbildung ihrer lieben Lenden“ motivieren.

Im letzten Terzett wird noch einmal darauf hingewiesen, dass sich das Sonett aus einer Position des Betrachtens her schreibt. Zwei Blicke werden nochmal geworfen:

O, einen Blick jetzt nochmals auf die Haare,
und jetzt noch einen auf die wunderbare
Demutsabbildung ihrer lieben Lenden.

Allerdings ist hier nicht mehr zu entscheiden, ob der wiederholte Blick sich auf Tizians Bild oder auf das eigene Gedicht richtet. Der Blick „Auf die Haare“ führt auch zum ersten Vers des Sonetts zurück, die „Demutsabbildung ihrer lieben Lenden“ wäre dann der Gedichtkörper.

⁴⁴ Groddeck, *Liebesblick*, 60f.

⁴⁵ Ebd., 62.

Der offensichtliche Bezug auf Tizians *Venus von Urbino* ist jedoch nur eine Koordinate der Verweisstruktur, in der sich das *Sonett auf eine Venus von Tizian* situiert. Das Gedicht hat mit seinen Stilbrüchen und Vergleichen unverkennbar auch eine parodistische Dimension. Gleicher Meinung ist Werner Weber, der Walsers Gedicht als Parodie auf „Feierlichkeits- [und] Hoheitsbekundungen in der Kunst“⁴⁶ sieht und vermutet, Walsers habe damit vor allem „[a]uf Rilke gezielt“.⁴⁷ Wolfram Groddeck führt aus, dass Walsers Sonett auf das Bild von Tizian in der Tradition des Dinggedichtes stehe und bestimmte Stilmerkmale deutlich auf einige Manierismen der *Neuen Gedichte* von Rainer Maria Rilke „wie die als-ob-Konstruktionen mit dem Irrealis oder die virtuose Verwendung des Reims“ wiesen.⁴⁸ Auch umgangssprachliche Wendungen wie „Auf ’ner Art von Ottomane“ und die trivialen Vergleiche mit „Sahne“ oder einer „schlangengewachsne[n] Fahne“ ließen sich durchaus als polemisch-parodistische Absicht auffassen. Ein konkreter Rilke-Anklang ist jedoch schwer auszumachen. Man findet beispielsweise in den Sonetten *Kretische Artemis*⁴⁹ und *Die Kurtisane*⁵⁰ mögliche Bezugsstellen. Zusammenfassend kann man zu Walsers Umgang mit Rilke und dessen Sonetten sagen:

Der Rilke-Ton in Walsers Tizian-Sonett ist wohl unüberhörbar, aber das Gedicht ist doch wesentlich mehr als eine Parodie, es bleibt vor allem ein poetologisch programmatisches Gedicht. Der parodistische Aspekt ist eher als ein Moment der Selbstreflexion zu begreifen, indem Walsers Sonett den Umweg über die Tradition des Dinggedichtes nimmt und nicht nur die stilistischen Verfahren parodiert, sondern sich auch zum poetischen Konzept der Rilkeschen Dinggedichte in Beziehung setzt. Man kann dieses Konzept, etwas vereinfachend vielleicht, als die Aufhebung des Dinges im Dinggedicht begreifen, als eine Übersetzung ins Unsichtbare.⁵¹

Ein weiterer Aspekt von Walsers *Sonett auf eine Venus von Tizian* ist, dass es sich mit der Referentialisierung des Titels nicht nur auf ein Werk bezieht. Tizians *Venus von Urbino* ist bekanntlich und offensichtlich stark beeinflusst von der *Schlummernden Venus* seines Lehrers Giorgione, bei dessen Entstehung sogar eine Teilnahme Tizians angenommen wird (Abb. 21). Das Verhältnis von Walsers Sonett zu seinem ‚Vor-Bild‘ von Tizian wiederholt das Verhältnis, in dem Tizians Bild zur *Schlummernden Venus* von Giorgione steht. Mit der inszenierten Genealogie des Sonetts als einem von Tizians *Venus von Urbino* herstammenden verweist Walsers Text auf ein Verhältnis von Bezügen innerhalb der Geschichte der Malerei, das dort jenseits des Plagiats als Verweissystem funktioniert. Vor diesem Hintergrund tritt noch ein weiteres berühmtes Bild einer „auf ’ner Art von Ottomane“ gelagerten Venus in die Wahrnehmung: Edouard Ma-

46 Weber, *Robert Walser vor Bildern I*, 41.

47 Ebd.

48 Groddeck, *Liebesblick*, 63.

49 Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. I, 557f.

50 Ebd., 526.

51 Groddeck, *Liebesblick*, 64.



Abb. 21: Giorgione: *Schlummernde Venus* (um 1508/10), Öl auf Leinwand, 108,5 × 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

nets *Olympia* aus dem Jahr 1863 (Abb. 22). Walser kannte dieses Bild mit Sicherheit, er hat sogar einen Text nach ihm betitelt,⁵² in dem *Olympia* auch unter diesem Namen auftritt und folgendermassen beschrieben wird:

Indes ich diese Worte schrieb, lag das schönste Mädchen, von seinen Blässeiten umjubiliert, im schimmernden Prachtgewand entzückendster Gesamtausgezogenheiten auf dem Sofa meines Arbeitszimmers.⁵³

Nicht nur die Verwendung des Wortes „schimmernd“ in diesem wohl etwa ein halbes Jahr nach dem Sonett auf eine *Venus von Tizian* geschriebenen *Olympia*-Text⁵⁴ legen den Gedanken nahe, dass auch Manets Bild in der Sonett-„Beschreibung“ von Tizians *Venus* in einer gewissen Weise präsent ist. Jedenfalls scheint man sofort bereit, den zweiten Vers des Sonetts auch ohne den wörtlichen Anklang des Schimmerns mindestens genauso auf Manets wie auf Tizians Bild zu beziehen: „die Glieder schimmern weiß wie Glanz von Sahne“.

Walsers Text setzt sich selbst in eine Dreiecksbeziehung zu Tizians und Manets Bildern. Dabei hat vor allem seine Beziehung zu Manets

52 *Olympia* erschien in der *Prager Presse*, Jg. 5, Nr. 299, Morgenausgabe, I. II. 1925, *Dichtung und Welt*, Nr. 44, II-III, vgl. SW 17, 120–126. Zum Text gibt es auch eine mikrographische Erstversion, bzw. zwei eigenständige für die Abschrift kompilierte Texte, auf den Mikrogrammblättern 510r/I und 512r/I; vgl. dazu AdB 2, 488–494.

53 SW 17, 123. Im Mikrogrammnotat lautet die Stelle: „und ich [üü]stieg hinauf in mein Gemach, da lag das schönste

schimmerndste Mädchen [b]umkleidet von seinen Blässeiten im schimmernden Prachtgewand der entzückendsten ~~Ausgezogenheit~~ Gesamtausgezogenheit [üü]auf [einem]dem [üü]Sopha da und ich [trat]setzte [mich] an den Tisch und schrieb dies hier nieder, indem ich das Wunder hinge Wunder von Hingegossenheit bat um ein bischen Geduld bat.“ Mkg. 512r/I, Z 27–29; vgl. AdB 2, 490.

54 In AdB ist das Mikrogrammblatt 482, auf dem das *Sonett auf eine Venus von Ti-*

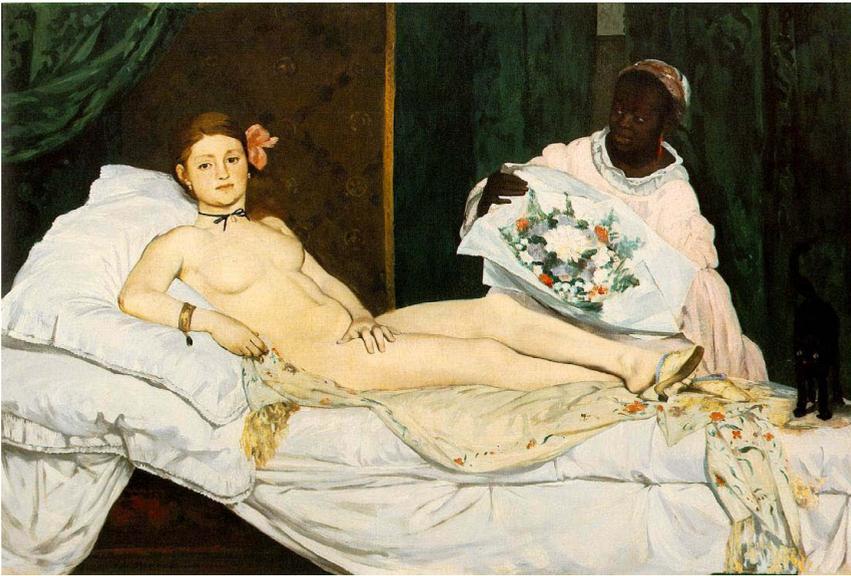


Abb. 22: Edouard Manet: *Olympia* (1863), Öl auf Leinwand, 130,5 × 190 cm, Paris, Musée d'Orsay

Olympia einen Doppelcharakter. Einerseits steht das Sonett dazu in einem Verhältnis der Analogie: So wie Manets Bild stellt es auch eine moderne Bearbeitung von Tizians *Venus* dar. Es übernimmt bestimmte Elemente, verändert sie oder lässt sie weg und schafft ein neues Bild mit neuen Mitteln. Andererseits ist Manets Bild für Walsers Sonett auch Gegenstand der Bearbeitung, nicht nur als Bild, sondern auch als Repräsentation einer genealogischen Kette von Motiven und Darstellungstechniken, die gleichzeitig ihre Kontinuität wie auch ihre Brüche zur Schau stellt.

Das *Sonett auf eine Venus von Tizian* ist auf mannigfaltige Art intertextuell oder intermedial vernetzt: Als Sonett tritt es über seine Form mit einer über 700-jährigen Gattungsgeschichte und all ihren Ausprägungen in Kommunikation und darin auch mit Rilke als letztem Meister und Stilbildner dieser Form. Dieser Bezug geht aber wie gezeigt über die Sonettform hinaus ins Programmatische des Rilkeschen Dinggedichts.⁵⁵ Zudem positioniert sich das Gedicht ausgewiesenermaßen auch im Bereich der bildenden Kunst. Als *Sonett über eine Venus von Tizian* stellt es sich in eine Reihe von Bearbeitungen von dessen *Venus von Urbino*, das selbst schon eine Bearbeitung der *Schlummernden Venus* von Giorgione

zian steht, auf Februar-März 1925 datiert (AdB 2, 625) und das Blatt 510, auf dem sich der erste Teil von *Olympia* befindet, auf August-September 1925 (AdB 2, 631).

⁵⁵ Man kann das Gedicht – um hier noch einen weiteren literarischen Intertext anzuführen – auch in Beziehung zu einer Stelle aus Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* sehen. Jedenfalls inszeniert es sich in ei-

ner ähnlichen Abbildungsszene, wie sie dort beschrieben ist. Severin sagt in der Novelle. „Welcher Zufall! ein Jude, der mit Photographien handelt, spielt mir das Bild meines Ideals in die Hände; es ist ein kleines Blatt, die „Venus im Spiegel“ von Titian, welch ein Weib! Ich will ein Gedicht machen. Nein! Ich nehme das Blatt und schreibe darauf: „Venus im Pelz“. Vgl. Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 20.

darstellt. Der Begriff ‚Bearbeitung‘ soll hier als weitestmöglicher verstanden werden. Er betrifft alle Bereiche einer möglichen Bezugnahme auf ein schon bestehendes ‚Werk‘ in der künstlerischen Arbeit. Das Gedicht reklamiert damit auch das in der Literatur schnell einmal Plagiatsvorwürfen ausgesetzte ‚Recht‘, seine Gegenstände nicht selbst zu erfinden, sondern auch einfach im Bereich der Kunst vorfinden zu dürfen.

In der Lektüre des Sonetts lässt sich beobachten, wie die Walsersche Poetik durch das reflexive, mannigfaltige In-Bezug-Setzen eine Potentierung der Semiose, verstanden als weitestmöglich gefasster Begriff der Entstehung von Sinn, realisiert. Die Texte Walsers inszenieren dabei das auslösende Moment eines semantischen ‚Funkenregens‘, der oft in der bewusst gesetzten Inkommensurabilität der aufgerufenen Sinnhorizonte begründet liegt.

Sklavinnen mit purpurnen Liebeslippen [...] (482r/III)

Das dritte Sonett auf dem Mikrogrammblatt 482 kann man als Bearbeitung des Films *Quo vadis?* von Georg Jakoby und Gabriellino D’Annunzio aus dem Jahr 1924 mit Emil Jannings in der Hauptrolle als Nero erkennen. Der Film lief – wohl in der Hoffnung, er werde genauso erfolgreich wie die Fassung von 1912⁵⁶ – in zwei Berner Kinos: im *Artistic* (27. Januar bis 5. Februar 1925) und im *Métropol* (27. Januar bis 9. Februar 1925).⁵⁷ Das Sonett ist nur als Bleistiftentwurf erhalten und lautet folgendermaßen:

Sklavinnen mit purpurnen Liebeslippen
 [setz]warf seinen Schlangen er zur Speise vor
~~wenn da nicht schier die Fassung ich verlor~~
 wenn ich da nicht die ^{meine} Fassung schier verlor
 so will ich nie mehr wieder Süßes nippen

Geistreiche [*é*]Leute stieß er über Klippen
 was war er für ein ^{abscheulicher} Tor
 wer sich im Stillen gegen ihn verschwor
 den [*z*]rechnet er auch schon zu den Gerippen

Was muß ich nicht beinah erstarrt vor Grauen
 in seinem Zirkus für ganz [*é*]aus [Stein]Marmor ausgehauen
 für fürchterliche Wahngelbde schauen

Die Vaterstadt ließ er an manchen Stellen
 anzünden bis sie lodert und als Quellen
 bezichtigt er die Intellektuellen⁵⁸

56 Die Verfilmung unter der Regie von Enrico Guazzoni aus dem Jahr 1912 gilt als einer der ersten Monumentalfilme der Filmgeschichte; vgl. Anm. 60.

57 Zahlreiche Anzeigen im Berner *Bund*: die erste in Nr. 38, 27. I. 25, 6; die letzte in

Nr. 58, 9. 2. 25, 6.

58 Mkg. 482r/III; vgl. AdB 2, 348f.

Z 3: „schier“ mglw. „schön“;

Z 13: mglw. „in seinem Zirkus für ganz [in]aus [Marmor]Steinen ausgehauen“.

Die ersten beiden Verse des Sonetts referentialisieren den Film eindeutig, allerdings nur wenn man diesen kennt.⁵⁹ Sie entsprechen einer dramatischen Szene am Anfang des Films, in der man eine Frau, die Nero zuvor in ein Becken mit Wasserschlagen hat werfen lassen, im Todeskampf mit diesen sieht (Abb. 23). Auch die im ersten Terzett beschriebenen „Wahngelbte“ und das brennende Rom finden sich im Film ausführlich visuell dargestellt. Die drei beschriebenen Szenen sind wohl die markantesten des Films. Walsers Sonett scheint so dem Eindruck der ‚Vorlage‘ genau gerecht zu werden, deren Reiz wohl eher in den spektakulären Szenen lag als in einem besonders ausgefeilten Plot. Die Geschichte ist äußerst sprunghaft erzählt, die Figuren werden nicht eingeführt und auch ihre Motive lassen sich nur über Vorwissen ergründen.⁶⁰

Auch in diesem Gedicht ist, wie im *Sonett auf eine Venus von Tizian*, gleich im ersten Vers eine farbliche Irritation zu beobachten. Die „purpurnen Liebeslippen“ können im Schwarz-Weiß-Film nicht dargestellt werden. Auch diese Farbabweichung lässt sich als Medienreflexion der sprachlichen Möglichkeiten lesen. Die Sprache ist in der Lage, anders als die ‚abbildenden‘ Medien des Films und der Malerei, trotz der medientechnischen Einschränkung von Druckerschwärze auf weißem Papier farbige Bilder zu evozieren. Sie ist auch, wie man an den ersten beiden Versen beobachten kann, das Medium, in dem besonders leicht Doppeldeutigkeiten entstehen. So kann man das Verlieren der Fassung, die sich im gestrichenen ersten Anlauf zum dritten Vers auch materialiter nachverfolgen lässt, nicht nur auf die im Film gezeigte Brutalität der Bestrafung und die tatsächlich sehr eindringliche und angsteinflößend-wahnsinnige Darstellung des Nero durch Emil Jannings, sondern auch als Reaktion auf die eindeutig zweideutige Rede von „Liebeslippen“ und „Schlangen“ beziehen.

Zwei Aspekte des Textes sollen hier jedoch besonders hervorgehoben werden. Der erste betrifft die Hauptfigur sowohl des Films wie auch des Gedichts. Im Sonett wird Nero nie namentlich erwähnt. Er ist nur durch

59 Der Film fand sich in neun Teilen mit italienischen Zwischentiteln im Internet. Der erste Teil: www.youtube.com/watch?v=zF9P58flCOo (zuletzt abgerufen am 23. 10. 2012). Der Account ist jedoch gelöscht worden.

60 Darin unterscheidet sich die Version von 1924 wenig von derjenigen aus dem Jahr 1912, zu der Kurt Pinthus im *Leipziger Tageblatt* vom 25. April 1913 eine Kritik verfasst hat: „Jetzt beginnt das Stück, zu rechtgeschustert nach dem berühmten Sienkiewiczischen Roman ‚Quo vadis?‘, den wir alle vor 15 Jahren mit Begeisterung lasen. Rasch zucken die Bilder vorbei, niemals wird eine Szene ausgesponnen,

sondern kaum hat man die Szenerie erfaßt, so springt eine neue Inschrift hervor und eine neue Szenerie illustriert die Inschrift. Ohne die erklärenden Tafeln würde niemand die Vorgänge verstehen. Das beweist also, daß ein Roman eigentlich nicht für den Kino verarbeitet werden sollte.“ Zitiert nach: Kaes, *Kino-Debatte*, 73. Man könnte gar das durch zahlreiche Tonbeugungen recht holprige Metrum des Sonetts als Reaktion auf den ebenfalls sehr ruckartigen Erzählfluss des Films beziehen. Eine positive Rezension des Films von 1924 findet sich in der *Wiener Neuen Freien Presse*, Nr. 215080, 10. 10. 1924, 25f.



Abb. 23: Szene aus dem Film *Quo vadis?* (1924), in der eine Sklavin den fleischfressenden Schlangen vorgerworfen wird

die fünfmalige Verwendung des Personalpronomens „er“ im Text präsent. Allerdings wird diese inhaltliche Abwesenheit durch eine spezielle formale Pointe kompensiert. Betrachtet man das Reimschema des Sonetts, stellt man fest, dass alle Reime entweder auf die Silbe „en“ oder „or“ enden. Liest man die Reime von rechts nach links – und diese Leserichtung ist gerade beim Sonett als visueller Gedichtform nicht abwegig –, so ist die ungenannte Hauptperson über den Reim wieder präsent: Nero. Die Form des Gedichts triumphiert gleichsam über den ‚Inhalt‘, denn es ist ihr vorbehalten, den Protagonisten zu benennen.

Der zweite Aspekt des Gedichts, der hier noch beleuchtet werden soll, betrifft das zweite Terzett, in dem Nero die Stadt Rom anzünden lässt. Im Film tut er dies nur aus dem Grund, weil er meint, ein von ihm verfasstes Gedicht, in dem eine Stadt durch Flammen zerstört wird, nicht vollenden zu können, wenn er dasselbe nicht selbst als wirkliche Erfahrung *erlebt* (Abb. 24). Dem Gedicht war von einem Kritiker fehlender Realismus attestiert worden. Mit genau dieser Szene, in der Nero sein Gedicht nur beenden kann, wenn er eine wirkliche Stadt in Wirklichkeit in Flammen aufgehen sieht, beendet Walser nun sein Gedicht. Das kann kaum anders als ironischer Kommentar zum Einfluss der ‚Wirklichkeit‘ oder des ‚Selbererlebens‘ auf die Poesie verstanden werden, in einem Gedicht, das sich, wenn überhaupt, nurmehr auf ein medial vermitteltes ‚Erleben‘ bezieht. Allerdings ist die Pointe sozusagen ausgelagert, sie funktioniert ausschließlich für die Leser, die den Film kennen. Es ist die Konsequenz dieser Technik der Kontextualisierung und Dekontextualisierung, dass das Gedicht das Verständnis der Pointe dem Zufall überlässt, ob die Rezipienten den Kontext kennen oder nicht.



Abb. 24: Zwei Filmstills aus dem Film *Quo vadis?* (1924)

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass auch in dieser Referenznahme der Film, auf den Bezug genommen wird, selbst wieder in einer Kette von intermedialen Verweisen steht. Er verweist nicht nur auf den Roman von Henryk Sienkiewicz, der selbst wieder historiographischen Vorlagen folgt, wie beispielsweise dem Kapitel über die Verfolgung der Christen in Tacitus' *Annalen*. Auch ist *Quo vadis?* schon mehrfach verfilmt worden: 1901 von Lucien Nonguet und Ferdinand Zecca und 1912 von Enrico Guazzoni.⁶¹

482r/IV-X

In den restlichen Sonetten des Mikrogrammblattes 482 lassen sich vergleichbare intermediale Prozesse beobachten, wie sie für die ersten drei ausführlich beschrieben wurden. Sie werden im Folgenden nur kurz angerissen, um die Breite der Bezugnahmen auf diesem Blatt zu veranschaulichen. Für das vierte Sonett kann man zuerst einen Intertext in Walsers Werk ausmachen. Im ersten Terzett heißt es:

Denn Robert hieß der Führer der Fabriken
 Agathe sie, man sah sie häufig sticken
 Einst hatten sie ein Rendezvous im Wald⁶²

Diese Erzählfragmente sind im Prosastück *Der Mann aus dem Jura* wiederzuerkennen. Die mikrographische Erstniederschrift dieses Textes wird von Echte und Morlang auf März oder April 1925 veranschlagt.⁶³ Sie ist also in zeitlicher Nähe zum Sonett auf Blatt 482 entstanden, das auf Februar-März 1925 datiert wird.⁶⁴ Von *Der Mann aus dem Jura* ist bislang keine Veröffentlichung bekannt, es ist jedoch ein Reinschriftmanuskript

61 Auf diese Rezension bezieht sich die Rezension von Pinthus, vgl. Anm. 60.

62 Mkg. 482r/IV; vgl. AdB 2, 349.

63 Mkg. 518r/IV und 517r/I; Datierung AdB 2, 633.

64 AdB 2, 625.

überliefert,⁶⁵ das von Jochen Greven allerdings dem erst ab 1928 auftretenden Manuskripttyp 8 zugerechnet wurde.⁶⁶ Das Prosastück verweist in seiner abgeschriebenen Form wiederum explizit auf einen Prätext aus der Trivilliteratur. Die ersten Sätze des Textes lauten:

Wieder hätte ich hier eine jener Geschichten, die in Buch-^l-form vierzig Seiten stark sind, die man in Kiosken ^lkaufen kann und von denen es amüsan ist, gleichsam ^leinen Auszug zu machen, ihren Inhalt kondensiert wieder-^lzugeben.⁶⁷

Es handelt sich um eine Dreiecksgeschichte, in welcher der Mann der weiblichen Hauptfigur Agatha – so heißt sie zumindest in Walsers Anverwandlung des Textes – von einer längeren auswärtigen Tätigkeit heimkehrt. In der mikrographischen Erstniederschrift kommt er als Ingenieur aus dem Ural nach Erlangen zurück, in der abgeschriebenen Version dann aus dem Jura. Die Frau freut sich zwar kurz über die Rückkehr ihres Mannes, führt aber ihre Affäre mit einem Fabrikbesitzer weiter. Auch im Prosatext kommt jenes „Rendezvous im Wald“ vor – wie es im Gedicht genannt wird –, für das sich die beiden Liebenden beim ahnungslosen gehörnten Ehemann sogar die Erlaubnis erbeten hatten. Die Rückkehr der beiden wird folgendermaßen geschildert:

Als sie aus dem düstersten aller Tannenwälder wieder ^lzerzau herauskamen, sahen sie ganz anders aus, als sie hineingegangen waren ^lDas [f] wurde für den Löl aus dem Ural zu einem Erlebnis, und er war ^lölihaft genug, das auch sogleich unter einem Eid zu bekennen: Ihr seht so ^lzerzaut aus“ sprach er. Über Lange’s und Frau Seinfeld’s Gesichter ^lglitten je ein schi^mriges Lächeln⁶⁸

Auch im vierten Sonett auf dem Blatt 482 lassen sich also intertextuelle Bezüge feststellen. In diesem Fall – will man dem Erzähler von *Der Mann aus dem Jura* glauben –, scheint der Text auf einen Kioskroman zu verweisen, von denen Walser zahlreiche konsumiert und auch für seine literarische Produktion benutzt hat.⁶⁹ Zudem zeigt sich, dass Walsers Texte auch untereinander aufeinander verweisen.

Beim Gedicht *Eines Tags geschah es, daß vor Jesus [...]*,⁷⁰ dem fünften Sonett auf dem Blatt 482, vermuten Echte und Morlang, dass es sich „um eine freie Phantasie über die Bibel-Stelle Lukas VII, 37–50 [handle], der Begegnung mit jener namenlosen ‚Sünderin‘, die Jesus die Füße salbt und küßt.“⁷¹ Denkbar ist jedoch bei der großen Menge an bildlichen Darstellungen biblischer Motive auch, dass sich die Bezugnahme wie schon

65 RWZ, Slg. Robert Walser, MS 56; vgl. SW 17, 327–329.

66 Vgl. SW 17, 512 und SW 20, 469..

67 Ms. 56, p. 1; vgl. SW 17, 327.

68 Mkg. 518r/IV, Z 61–66; vgl. SW 17, 328.

69 Siehe zur Verarbeitung französischer

Groschenheftchen Graf, *Robert Walser als Anleser französischer sentimentaler Romane* und für deutsche Trivialromane Weber, *Doch diese zahlreichen Büchelchen da?*

70 Mkg. 482r/V; vgl. AdB 2, 350.

71 AdB 2, 562.

beim *Sonett auf eine Venus von Tizian* auf ein Werk der bildenden Kunst bezieht. Walser hatte schon vor dem vierten Sonett zu einem Gedicht mit biblischer Thematik angesetzt, dann allerdings nur die Zeile „Die Jesusjünger die da so zu Zwein“ notiert und nicht gestrichen.

Als „thematische Vorlage“ für das sechste Sonett *Am Hof betrug er sich durchaus scharmant [...]*⁷² kann man Mozarts *Zauberflöte* erkennen.⁷³ Auch in diesem Fall verweist der Text Walsers auf eine Vorlage, die selber durch eine multiple intertextuelle Verweisstruktur geprägt ist. Bekanntlich ist Schikaneders Libretto von einem Sammelsurium an Prätexten beeinflusst.⁷⁴ Auch dieses Sonett verweist also nicht nur auf einen Prätext, sondern auf ein Beispiel dafür, wie ein aus verschiedenen intertextuellen Bezügen zusammengetragener ‚Stoff‘ sogar von der Hochkultur akzeptiert wird. Schon Walsers Wahl des intermedialen Materials für das Sonett enthält eine formale Reflexion der eigenen poetologischen Praxis.

Wie beim vierten, so findet man auch beim siebten Sonett *In einem spärlich nur erhellten Zwinger [...]*⁷⁵ zuerst Parallelen zu zwei anderen Texten Walsers. Das Prosastück *Verehrung unterbreche ich gern durch hie und daige Koblköpfeleien [...]*⁷⁶ und der szenische Monolog *Der Wilddieb [...]*⁷⁷ weisen starke inhaltliche Parallelen zum Gedicht auf.⁷⁸ Alle drei Texte verhandeln den gleichen Stoff. Dabei verweisen sowohl das Prosastück als auch der szenische Monolog explizit auf einen Prätext. Im Prosastück *Verehrung unterbreche ich gern durch hie und daige Koblköpfeleien [...]* lautet der dritte Satz: „Gerade fällt mir aus alten Erinnerungen eine Wilddiebsgeschichte ein, die mich in einen hochgräflichen |Ho[?]fstaat führt.“⁷⁹ In dieser Geschichte wird ein Wilddieb gefangengenommen und in einem Kellerverlies verwahrt gehalten. Er gräbt sich einen Fluchtweg, gelangt aber nicht ins Freie, sondern in eine Gruft, in der die kürzlich verstorbene Tochter des Gutsbesitzers aufgebahrt liegt. Beim Versuch des Wilddiebes, der Toten ihren Diamantring vom Finger zu nehmen, erwacht diese und verliebt sich auf der Stelle in ihren Erwecker.

Das selbe ‚Inhaltsmaterial‘ – so möchte man sagen – ‚gießt‘ Walser kurze Zeit nach Entstehen des Prosastücks in die Sonettform. Die beiden Texte sind kurz hintereinander entstanden: das Prosastück datieren Echte und Morlang auf Dezember 1924 bis Januar 1925,⁸⁰ das Blatt 482 mit dem Sonett auf Februar-März 1925.⁸¹ Das Sonett bezieht sich also sowohl auf das eigene, wenige Wochen davor entstandene Prosastück, als auch auf einen fremden literarischen Prätext. Dabei findet sich im Gedicht kein expliziter Hinweis auf eine Vorlage. Im Vergleich dazu ist das Prosastück expliziter. Neben dem schon zitierten Satz „Gerade fällt mir aus

72 Mkg. 482r/VI; vgl. AdB 2, 350f.

73 AdB 2, 562.

74 Vgl. Assmann, *Die Zauberflöte*.

75 Mkg. 482r/VII; vgl. AdB 2, 351.

76 Mkg. 254r/II; vgl. AdB 1, 97–100.

77 Mkg. 380r/III; vgl. AdB 6, 518–519.

78 Vgl. auch AdB 2, 562 und AdB 6, 693.

79 Mkg. 254r/II, Z 2–3; vgl. AdB 1, 97.

80 AdB 2, 618.

81 AdB 2, 625.

alten Erinnerungen eine Wilddiebgeschichte ein“ lässt der Erzähler der Geschichte dort noch folgendes verlauten:

Ich las die ganze Sache nämlich einmal in meiner Jugend und besitze eine gewisse Gabe |Entschwundenes wiederzubeleben, Totes aufzuwecken. Man nehme, was ich da sage, nicht allzu genau. Gewiß ist ja ein wenig Ironie dabei. So ein Schriftstellerchen, wie muß der |Sorge tragen, daß er niemandes Interessen zu nah berührt. Nicht wahr, ich bin [i]behutsam?⁸²

Auch im etwa ein Jahr später entstandenen szenischen Monolog *Der Wilddieb [...]* (Mkg. 380r/III)⁸³ stellt der monologisierende Ich-Erzähler einen Bezug zu einer Geschichte her, die er in seiner Jugend gelesen hat:

Als Knabe las ich einst im Hause meiner Eltern |eine Wilddiebgeschichte, deren Bildhaftigkeit mir bis zum heutigen Tag geblieben ist, denn was man in der Jugendzeit liest, prägt sich einem für's ganze spätere Leben [i]gleichsam |*ein*]unauslöschlich ein, und jetzt [i]erlebe ich hier eigentümlicherweise etwas Ähnliches.⁸⁴

Im ersten Zitat zeigt sich ein metaphorischer Transfer zwischen dem Inhalt der erzählten Geschichte und dem Verhältnis des Erzählers zu seinem Prätext, indem die einst gelesene Wilddiebgeschichte über das *tertium comparationis* des wiederaufgeweckten Toten auf die schein tote Jungfrau überblendet wird. Neben der abgründigen Struktur, die diese Übertragung erzeugt, weist sich damit der Erzähler auch als Wilddieb aus, indem er sich mit ihm über die metaphorische Analogie identifiziert. Er hat zwar schon offen eingestanden, dass er die eine einst gelesene Geschichte nacherzählt, doch mit der Übertragung dieser Situation auf den erzählten Inhalt wird er zum Dieb. Der Wilderer eignet sich unrechtmäßig Fremdes an, er plagiiert.⁸⁵ Die nachfolgende Beschwichtigung des Erzählers verwundert daher nicht. Der Satz „So ein Schriftstellerchen, wie muß der |Sorge tragen, daß er niemandes Interessen zu nah berührt“ reflektiert präzise den schmalen Grat zwischen Plagiat und künstlerischer Freiheit im Bezug auf verwendetes fremdes Material, auf dem sich eine Poetik wie diejenige Walsers immer bewegt.

Dabei wäre gerade im Fall des Grabräubers, der eine Scheintote durch den Diebstahl eines Ringes wieder zum Leben erweckt, ein Plagiatsvorwurf nicht gerechtfertigt. Der genaue Prätext, auf den hier Bezug genommen wird, konnte bislang zwar nicht ermittelt werden, doch stellt die Er-

82 Mkg. 254r/II, Z13–15; vgl. AdB 1, 98.

83 AdB 6, 518–519; der Text weist einen eindeutigen *terminus post quem* auf, er steht auf der Rückseite einer auf den 3. Januar 1926 datierten Karte von Martin Rockenbach, dem „Schriftleiter der Literarischen Monatsschrift ‚Orplid‘“.

84 Mkg. 380r/III, Z 5–7; vgl. AdB 6, 518.

85 Vgl. dazu eine Stelle aus Gottfried August Bürgers *Münchhausen*-Erzählung: „[M]ein Ururgroßvater, der vor ungefähr zweihundertundfünfzig Jahren lebte, wurde bei einem Besuche, den er in England machte, mit einem Dichter bekannt, der zwar nichts weniger als Plagiarius, aber ein desto größerer Wilddieb war und

zählung eine weit verbreitete und standardisierte Spezialform eines seit dem 15. Jahrhundert bekannten Narrativs über Scheintote dar.⁸⁶

Im Zitat aus dem szenischen Monolog 380r/III ist die abgründige Projektion der erzählenden Ebene auf die erzählte noch direkter ausgeführt. Der Wilddieb berichtet in einem Monolog, was er gerade erlebt hat:

Langsam, mit einer Geduld, wie sie nur ein Eingekerkelter kennt, arbeitete ich mich teils mit Hilfe meiner Fingernägel, andersteils ~~und~~ dadurch, daß ich von einem unscheinbaren Werkzeug gebührend Gebrauch gemacht habe, tage, nächtelang am Werke meiner Befreiung schaffend durch die Ummauerung und bin in dieses gewiß auf den ersten Blick eigentümliche Gewölbe gelangt, das mir bezeichnend zu sein scheint.⁸⁷

Den kurz darauf folgenden Einwurf „Als Knabe las ich einst im Hause meiner Eltern eine Wilddiebgeschichte“ kann man entweder – mit dem Wissen um die Stelle im thematisch verwandten Prosastück – als erzähltechnischen Unfall betrachten, indem das „ich“ nun plötzlich als auktoriale Instanz besetzt wird, das die Quelle seiner Erzählung ausweist, um bei der nächsten Nennung wieder als Wilddieb zu sprechen. Oder die Stelle wird als tatsächliche *mise en abyme* gelesen, in der der Wilddieb „eigentümlicherweise“ derjenige ist, von dem er in seiner Kindheit schon las. Das vermeintlich ‚Erlebte‘ ist immer schon Gelesenes.

Die beiden Sonette *Was stiefelst du auf einmal stolz herum [...]* (482r/VIII) und *Daß die, die sich erwäh'n, sich müssen kränken [...]* (482r/IX) lassen Stendhals Erzählung *Die Äbtissin von Castro* aus den *Italienischen Novellen und Chroniken* als Prätext erkennen. Im ersten der beiden Sonette wird er durch die Nennung des „väterlich[en] Freund[es] Colonna“⁸⁸ explizit ausgewiesen. In einem Brief vom 4. Januar 1924 bittet Walser Frieda Mermet, ihm „aus [s]einer Schwester Bibliothek ‚Geld und Geist‘ von Gotthelf und die italienischen Novellen von Stendhal zu[zu]senden“.⁸⁹ Walser hat den Stoff von Stendhals Novelle, wahrscheinlich kurz nach der Niederschrift der beiden Sonette, auch in dem sich über zwei Blätter erstreckenden mikrographischen Notat *Ein Etwas richtet sich bolzengrade in mir auf [...], verarbeitet*.⁹⁰ In diesem Prosastück findet sich auch die öfter im Zusammenhang mit Walsers intertextueller Poetik zitierte Stelle:

Shakespear hieß. Dieser Dichter, in dessen Schriften jetzt, zur Wiedervergeltung vielleicht, von Engländern und Deutschen abscheulich gewilddiebt wird [...].“ Bürger, *Wunderbare Reisen* ..., 71.

86 Vgl. Rüge, *Scheintod*, 112. Zahlreiche Belege von Geschichten mit dem Ringmotiv finden sich auch in Bolte, *Die Sage von der erweckten Scheintoten*.

87 Mkg. 380r/III, Z 2–4; vgl. AdB 6, 518.

88 Mkg. 482r/VIII; vgl. AdB 2, 352.

89 Briefe, 211 (Nr. 235). In einem Brief von Ende Juli 1924 grüßt er sie als „Frau Äbtissin“; vgl. Briefe, 218 (Nr. 242).

90 Mkg. 262r/II und 476r/I; vgl. AdB 1, 281–289. AdB datiert die Blätter 262 und 476, auf denen sich der Text befindet, auf Mai-Juli 1925; vgl. AdB 2, 620 und 624.

O wie interessant, wie spannend ist das Liebesleben speziell von Nonnen. Man lese das nach, ich habe es gelesen und schweige davon. Gerade die Angelesenheit ist es ja, die uns am Reden [ē]bindert. Es sind da vielfache Hēmisse, die man beklagt, zu denen man sich aber anderseits eben wegen des [i]Interessant-Hēmenden wieder beglückwünscht, und so fahre ich denn fort und bin voll Eigenart und Eigentümlichkeit trotz der Zerlesenheit meines literarisierenden Charakters, womit ich triumphiere, da er [g]durchlöchert ist von [ē]Selbsterlebtem.⁹¹

Mit der Bezugnahme auf Stendhal und seine Erzählung referieren die beiden Sonette auf einen Meister der Herausgeberfiktion. So lässt Stendhal in der Vorrede zu den *Italienischen Novellen und Chroniken* verlauten, er habe veranlasst, „die nachstehenden Klatschgeschichten abschreiben zu lassen.“⁹² Weiter kommentiert er die vermeintlich fremden Erzählungen, die er gesammelt habe, folgendermaßen:

Ich habe den Stil dieser Geschichten gern, er ist echt volkstümlich, voller Wiederholungen und läßt nie eine grauenhafte Begebenheit vorbeigehen, ohne uns auch noch darauf hinzuweisen, daß sie grauenhaft sei. So aber schildert der Erzähler ungewollt seine Zeit und die damals geltende Denkart. [...]

Ich habe mit Bleistift einige Korrekturen angebracht, um den Stil etwas weniger dunkel zu machen und beim dritten Durchlesen nicht so sehr die Geduld zu verlieren.⁹³

Auch in diesem Fall kann man den intertextuellen Verweis als reflektierte Wiederholung des schon im Prätext inszenierten Verfahrens ansehen, den ‚inhaltlich‘-schöpferischen Aspekt des Dichtens spielerisch zu discredieren. Wieder verweisen Walsers Sonette auf einen Text, der selber wieder – wenn auch nur fiktiv – auf andere Texte verweist.

Im letzten der zehn Sonette auf dem Mikrogrammblatt 482, *Hast du jemals einen solchen Kapitän [...]*,⁹⁴ ist unschwer Alexandre Dumas’ *Der Graf von Monte Christo* als Prätext zu erkennen. Allerdings ist nicht entscheidbar, ob sich Walser auf den Roman oder auf eine der zahlreichen Verfilmungen des Stoffes bezieht. Auf einen filmischen Prätext weist zumindest die zweimalige Verwendung des Verbs „sehen“ hin. Das erste Quartett ist ein Fragesatz:

Hast du je einen solchen Kapitän
 so Ich einen glücklichen und unglücksvollen^{reichen}
 gefahrentrotzenden und dennoch weichen
 so weit du dich besinnen kannst gesehn⁹⁵

91 Mkg. 262 r/II, Z 36–39; vgl. AdB I, 284.

92 Stendhal, *Italienische Novellen*, 10.

93 Ebd. II.

94 Mkg. 482 r/X; vgl. AdB 2, 353.

95 Ebd., Z 1–4.

Der gleich darauf folgende fünfte Vers lautet „Ein sehenswertes Unrecht war geschehn“.⁹⁶

Es lässt sich sogar darüber spekulieren, ob Walser vielleicht durch einen anderen Film oder gar nur durch eine Kino-Annonce in der Berner Tageszeitung *Der Bund* an den Stoff erinnert wurde. Vom 25. Februar bis zum 2. März 1925 – also genau zur mutmaßlichen Entstehungszeit des Sonetts – lief jedenfalls im Kino *Métropol* in Bern ein Film mit dem Titel *Ein moderner Don Juan oder Maddalones Erwachen*.⁹⁷ Der Hauptdarsteller des Films, Léon Mathot, spielte den Grafen von Monte Christo in einem gleichnamigen Episodenfilm aus dem Jahre 1918 mit 15 Folgen. Vielleicht hat Walser beide Filme gesehen und sich im Februar/März 1925 an den früheren Film erinnert, vielleicht hat ihm auch nur der Text, mit dem der Film beworben wurde, den Monte Christo-Stoff wieder ins Gedächtnis gerufen. In der Anzeige zum Film im *Bund* heißt es nämlich über Léon Mathot, er sei „der populärste, beliebteste und bekannteste Filmschauspieler Frankreichs, [...], der einzige französische Filmschauspieler von Weltruf, Mathot, der unvergleichliche, allbekannte Darsteller des Grafen von Monte Christo in dem berühmten gleichnamigen Film“.⁹⁸

Die Sonette auf dem Blatt 482 (Zwischenfazit)

Alle zehn Sonette auf dem Blatt 482 erfüllen das Reimschema für Sonette. Die Quartette sind ausnahmslos in umarmenden Reimen ausgeführt, in den Terzetten gibt es verschiedene Variationen. Auch in der Metrik kann man – selbst wenn neun der zehn Gedichte nicht in publizierter oder publikationsreifer Form vorliegen und an einigen Stellen nicht klar ist, wie die Verse in ihrer endgültigen Form ausgesehen haben würden – mindestens eine Tendenz zum fünfhebigen Jambus konstatieren. Einige Gedichte sind bis auf punktuelle Tonbeugungen metrisch regelmässig, andere weichen etwas mehr von der Gattungsnorm für Sonette ab. Von der Vierzehnzeiligkeit der Gedichte kann ausgegangen werden, auch wenn in den Bleistiftentwürfen an mehreren Stellen ganze Verse alternativ formuliert über oder unter der Zeile stehen, ohne dass eine davon gestrichen wurde. So ist nicht immer auszumachen, welcher Vers nun gilt, es ist aber an keiner Stelle fraglich, die Gedichte als Sonette zu bezeichnen, da in allen zehn Fällen schon die Zeilenabstände den klassischen Aufbau von zwei Quartetten und zwei Terzetten pro Sonett anzeigen.

Die Texte setzen sich dabei kaum in kombinatorischer oder ludistischer Art mit der äußeren Form des Sonetts auseinander. Vielmehr ist zu

96 Ebd., Z 5.

97 Der Film mit dem französischen Titel *Les cinquante ans de Don Juan* oder *Le réveil*

de Maddalone von Henri Étievant stammt aus dem Jahr 1924.

98 *Der Bund*, Nr. 84, 25. 2. 1925, 6.

erkennen, dass sie so genau wie möglich die formale Erwartung an ein Sonett erfüllen wollen, beziehungsweise betonen sie – wie für das erste Sonett beschrieben –, dass sie diese Formvorgabe als reflektierte erfüllen.⁹⁹ Das ludistische oder auch parodistische Moment dieser Gedichte besteht darin, dass sie die Sonettform geradezu mechanisch wiederholen und mit der scheinbar unangestregtesten Interesselosigkeit die Form als solche seriell reproduzieren.

Die Form des Sonetts wird in allen zehn Fällen durch intertextuelles oder intermediales Inhaltmaterial ‚angefüllt‘. Diese Tatsache reflektiert einerseits, dass Realisierungen von Gattungen immer andere Texte zitieren müssen, um als solche zu gelten. Der Clou der Walserschen Bezugnahme läge aber gerade darin, dass er keine Texte derselben Gattung zitiert, sondern gewissermassen die am weitesten davon entfernt liegenden. Andererseits setzt Walsers Realisierung der Gattung dem Topos der Sonetttheorie, es sei deshalb eine so schwierige Form, weil die rigide Formvorlage es erschwere, eine ‚natürliche‘ Inhaltsgestaltung zu realisieren, der man den formalen Zwang nicht anmerkt, die Pointe entgegen, dass er ‚Inhalt‘ gegenüber der Form in ein völlig zufälliges Verhältnis setzt. Die Inhalte der Sonette inszenieren zuallererst – man kann es kaum anders beschreiben – die infinite Verweisstruktur, den permanenten Aufschub der Sinnfindung, den Jacques Derrida unter dem Begriff der *différance* beschrieben hat.¹⁰⁰

Nicht nur auf die Form des Sonetts zielt dieser serielle Umgang, sondern auch auf die Tradition des sogenannten Dinggedichts,¹⁰¹ das durch Rilke prominent mit der Form des Sonetts verbunden ist, das aber auch in anderer Gestalt in Erscheinung tritt. Nach lexikalischer Definition ist es ein „Gedicht, das intensiv wahrgenommene Gegenstände der äußeren Wirklichkeit wiedergibt“ und dabei „einen Gegenstand unter Reduktion des Ichbezugs der lyrischen Aussage und Verzicht auf explizite subjektive Deutung in seiner Dinglichkeit darstellt. Sujets sind leblose und lebendige Objekte, Kunstgegenstände oder auch Situationen und Vorgänge“.¹⁰² Walsers Sonette lassen sich auf den ersten Blick dieser Definition zuordnen. Alle zehn Sonette beziehen sich auf Kunstwerke und entsprechen damit einem bestimmten Typus des Dinggedichts. Einzig die Behandlung von Kinofilmen in einem Dinggedicht kann als einigermaßen neuer Zugang zu dieser Form angesehen werden. Auch ist in keinem der zehn Sonette ein ‚lyrisches Ich‘ auszumachen. Auf den zweiten Blick fehlt den Walserschen Ding-Sonetten jedoch das schwer zu beschreibende hingebungsvolle Pathos vieler Dinggedichte von Mörike bis Rilke, mit dem sie ihre jeweiligen ‚Dinge‘ behandeln. So kann man in

99 Siehe oben 147–150.

100 Vgl. Derrida, *Die différance*.

101 Geprägt wurde der Begriff von Oppert, *Das Dinggedicht*.

102 Müller, *Dinggedicht*, 366–367. Zur Problematik der Definition des Begriffs siehe auch Eichhorn, *Mörikes Dinggedichte*, 276–313.

Walsers Sonetten auch unter diesem Blickwinkel ein schwer konkretisierbares parodistisches Moment durch gleichzeitige Erfüllung wie Nichterfüllung einer Gattungstypologie erkennen.

An wenigen Orten in Walsers Werk zeigt sich diese prägende Grundstruktur so deutlich und verdichtet wie auf dem Mikrogrammblatt 482. In der konzeptionellen Wiederholung und Einhaltung der Sonettform, kombiniert und überlagert von der ebenso konzeptionellen Applikation von intertextuellen oder intermedialen Verweisen, zeigt sich die aporetische Fähigkeit der Wiederholung, gleichzeitig eine ‚Vorgabe‘ einzuhalten, sie darin aber auch zu unter- und überbieten. In der reflexiven (Über-)Erfüllung einer bestimmten Form oder Vorgabe liegt ein unerschöpfliches subversives Potential. Gilles Deleuze hat dieses Phänomen in *Differenz und Wiederholung* beschrieben. Dort heißt es:

Bekanntlich gibt es zwei Arten, das Sittengesetz zu stürzen. Einerseits durch einen Wiederaufstieg in der Prinzipienreihe: Man ficht die Ordnung des Gesetzes als sekundär, abgeleitet, entlehnt, ‚allgemein‘ an; man denunziert im Gesetz ein Prinzip zweiter Hand, das eine ursprüngliche Kraft verfälscht oder eine ursprüngliche Macht usurpiert. Dagegen wird andererseits das Gesetz um so sicherer zu Fall gebracht, wenn man zu den Folgen hinabsteigt, wenn man sich ihm mit übergenaue[r] Sorgfalt unterwirft; mit dieser Anschmiegun[g] an das Gesetz gelingt es einer heuchlerisch unterwürfigen Seele, das Gesetz zu umgehen und in den Genuß der Lüste zu kommen, die es doch verbieten sollte. Dies zeigt sich in allen apagogischen Beweisführungen, im minutiösen Dienst nach Vorschrift, aber auch in manchen masochistischen Verhaltensweisen voll unterwürfigen Spotts. Die erste Art, das Gesetz zu stürzen, ist ironisch, und die Ironie erscheint hier als eine Kunst der Prinzipien, als eine Kunst, zu den Grundsätzen hinaufzusteigen und sie zu Fall zu bringen. Die zweite Art besteht im Humor, das heißt, in einer Kunst der Folgen und Abstiege, der Schweb[e] und des Falls.¹⁰³

Hier findet sich eine Erklärung für den oft nur schwer zu beschreibenden Humor in Walsers Texten. Die Sonette auf dem Mikrogrammblatt 482 unterwerfen sich mit Sorgfalt der Gattungsnorm, sie schmiegen sich daran an. Ähnliche Übererfüllungsstrukturen lassen sich im ganzen Werk Walsers beobachten. In seiner Lyrik kann man beispielsweise die Verwendung des Reims unter diesem Gesichtspunkt verstehen.¹⁰⁴ Viele Texte Walsers inszenieren den Aspekt des Gesetzes selbst und unterwerfen sich einem selbst formulierten ‚Auftrag‘ – man denke beispielsweise an den *Tagebuch*-Text und den darin thematisierten „Wirklichkeitsauftrag“.¹⁰⁵ In der Wiederholung – das veranschaulichen die zehn Sonette auf dem Mikrogrammblatt 482 – entsteht jene transitorische Energie der Überschreitung, die den Walserschen Texten eigen ist und die sie zu ei-

103 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 19f.

104 Vgl. Walt, „Den Lyrikern empfehl‘ ich dringend...“.

105 Zum *Tagebuch*-Text vgl. unten 181–223.

ner Herausforderung für jede Lektüre und jede Klassifikation innerhalb eines ‚Systems‘ der Literatur oder der Literaturwissenschaft macht.

Die Wiederholung ist Sache des Humors und der Ironie; sie ist ihrer Natur nach Überschreitung, Ausnahme und behauptet immer eine Singularität gegen die dem Gesetz unterworfenen Besonderheiten, ein Universales gegen die Allgemeinheiten, die als Gesetz gelten.“¹⁰⁶

Damals war es, o, damals [...] (482r/XI)

Das schon in der konzeptionellen Serie der zehn Sonette angewendete kontextuelle Schreiben durch intermediale Bezugnahmen, wird auch auf den Prosastücken des Mikrogrammblatts 482 fortgeführt. Die beiden vollständig auf dem Blatt notierten Texte *Damals war es, o damals [...]* (482r/XI) und *Das laß ich mir aber nicht auch noch nehmen [...]* (482r/XII) verarbeiten erneut filmische Vorlagen. Vom darauf folgenden Text *Orthographikus, er wird mir gestatten, ihn so zu nennen [...]* (482r/XIII), der unter dem Titel *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* im *Prager Tagblatt* erschien,¹⁰⁷ sind auf diesem Blatt nur vier Zeilen notiert. Er wurde auf dem Mikrogrammblatt 183 fortgesetzt.¹⁰⁸

Im Prosastück *Damals war es, o damals [...]* komponiert Walser aus biographischen Erinnerungen an seinen Aufenthalt in der Stadt Thun und einer Filmerinnerung einen Text. Bei dem Film dürfte es sich um *Kaiserin Elisabeth von Österreich* von Rolf Raffé aus dem Jahr 1921 handeln. Der Film mit Carla Nelsen in der Hauptrolle lief vom 2.-8. Februar 1925 im Berner Kino *Central* unter dem Titel *Kaiserin Elisabeth oder Der Fürstenmord in Genf*.¹⁰⁹

Der Text beginnt mit der Exposition der beiden inhaltlichen Bereiche. Die ersten Sätze gelten dem Aufenthalt in Thun:

Damals war es, o, damals, ich verbrachte sonnige junge, duñe harmlose unbewußte Tage im Städtchen Thun, das um seiner schönen Lage willen berühmt ist. Diese Bergwelt, und dann wieder dieses alte dunkle Zimmer, worin ich mich sozusagen verbarg. Verbarg? Weißhalb ich das wohl sage? Es hat ja weiter gar keinen Sinn. Ich sag es bloß so und werde vielleicht später darauf zurückkommen.¹¹⁰

Nach der Aufschubsfloskel, auf die noch zurückzukommen sein wird, folgt die Einführung in die Kinoerinnerung, die an dieser Stelle als solche jedoch noch nicht zu erkennen ist:

106 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 20.

107 *Prager Tagblatt*, Jg. 50, Nr. 81, 5. 4. 1925, Unterhaltungsbeilage [II]; vgl. SW 17, 336–339.

108 Vgl. zu diesem Text unten 212–216

und Walt, „O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand...“.

109 *Der Bund*, Jg. 76, Nr. 47, 2. 2. 1925, 8, ein weiterer Hinweis in *Der Bund*, Jg. 76, Nr. 53, 5. 2. 1925, 2.

110 Mkg. 482r/XI, Z 1–4; vgl. AdB 1, 277.

Und was nun? Wohl? Aha, ~~es~~ dieser Schi \bar{m} er. Ja, ja, dieses leise Geigentonhafte, dieses schon sozusagen halb verklungene, vergessene Stück Wien. Ja, ja, das ist es. Ich werde übrigens davon wahrscheinlich nachher noch sehr ausführlich reden. Ich werde auf diesen Schi \bar{m} er speziell, wie ich glaube, sehr gern zurückkommen.¹¹¹

Die Parallelisierung der beiden Erzählbereiche zeigt sich schon an der Formel des Aufschubs, mit der sie jeweils unterbrochen werden, um das jeweils andere Thema weiterzuführen. Die beiden Erzählstränge wechseln sich in regelmässiger Art und Weise ab. Auf die zweite Aufschubfloskel folgt wieder Material aus Thun:

Jetzt vor allen Dingen, na, wie soll ich schon rasch sagen, ist es mir also da so um das Städtchen Thun zu tun, wo ich mich sozusagen als Comis einer Sparkasse still verbarg. Damals, o, damals war's, wo ich einem überaus gebildeten Menschen die Worte in einer würdevollen Aufwallung schrieb: Ich befehle Ihnen. Das war natürlich verrückt. Aber wozu ist man denn jung, als um sich gewissermaßen verrückt [zu]aufzuführen.¹¹²

Und, man ahnt es schon, mit den nächsten Sätzen springt die Erzählung wieder in die Filmerinnerung, die jetzt explizit als solche ausgewiesen wird:

Ich nehme Verständnis an und erinnere [i]mich jetzt wieder dieser Hochstehenden, die ich neulich im Film sah und die mich wundersam mit ihrem enganliegenden Reitrock anrührte. Sie tändelte so mit der Peitsche und war anscheinend sorglos und tief tief ¹unselig. Ach, was mir das für einen ²tief[i]ergreifenden, einschneidenden Eindruck machte. Ich vermag das gar nicht ³geziemend auszudrücken.¹¹³

Festzustellen bleibt jedoch, dass der Erzähler im Prosastück zwar deutlich auf ein Kinoerlebnis verweist, jedoch ohne den Titel des Films oder andere deutliche Indizien zur Referentialisierung zu nennen. Der Inhalt des Films wird reduziert auf eine nicht mehr einer Filmhandlung zuweisbare, dafür aber durchaus als masochistische Phantasie verstehbare Beschreibung einer hochstehenden Frau mit enganliegendem Reitrock und Peitsche.

Im folgenden Abschnitt findet sich, eingerahmt in einer erneuten doppelten Aufschubformel, das Element, das die Rekapitulation einer gut fünfundzwanzig Jahre zurückliegenden biographischen Episode mit dem Verarbeiten eines kurz zuvor gesehenen Kinofilms verbindet, und das das bisher zufällig scheinende Hin- und Herspringen zwischen den beiden erzählten Ebenen motiviert:

111 Ebd., Z 4–7.

112 Ebd., Z 7–11.

113 Ebd., Z 11–15.

Das Und damals in Thun erhielt ich ja einen Brief von einem anscheinend lebenswürdigen Menschen, und dieser Mensch, ich werde vielleicht [a]später ausgiebig auf ihn noch zu sprechen können, diente jener Hoch[é]stehenden und [é]frei in's Leben Blickenden als Vorleser, und dieser Vorleser gab ja dann auch in der Tat in jenen Tagen, die ich als sonnig zu bezeichnen mich für berechtigt halte, eine Zeitschrift, eine Art Magazin heraus, worin [die] Gedichte erschienen die ich mir dazumal formlos und durchaus freiwillig entstunden, indem sie mich gar nicht erst noch lange um diesbezügliche höfliche Erlaubnis ersuchten, sondern so aus mir herausflogen, worüber ich wohl nachher ausführlich mich noch verbreiten werde, falls ich dazu komme.¹¹⁴

Königin Elisabeth von Österreich hatte in der Tat einen Vorleser, der ihr in seiner Funktion als Griechischlehrer diese Sprache hauptsächlich durch Vorlesen beizubringen suchte. Er hieß Constantin Christomanos und gab zusammen mit Felix Rappaport die Zeitschrift *Wiener Rundschau* heraus. Ob Walser von ihm tatsächlich einen Brief erhielt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Bis heute ist jedenfalls kein solcher bekannt. Dass es trotzdem nicht unwahrscheinlich ist, dass Christomanos Walser geschrieben haben könnte, liegt darin begründet, dass die *Wiener Rundschau* 1899 acht Gedichte von Walser veröffentlichte¹¹⁵ – sie stellen Walsers erste literarische Publikation unter Nennung seines Namens dar – und Christomanos der „Verantwortliche Redacteur“ dieser Ausgabe war. In einer redaktionellen Anmerkung zu den Gedichten wird aus einem Brief Walsers zitiert. Diesen hat Walser aber nicht direkt an die *Wiener Rundschau* geschrieben, sondern – über die Vermittlung von Franz Blei – an Peter Altenberg, von dem Walser wohl angenommen hatte, er gehöre zur Redaktion der Zeitschrift, für die er nur regelmässig Beiträge lieferte. Altenberg wird den Brief und die Manuskripte wohl an Christomanos und Rappaport weitergeleitet haben.¹¹⁶ Die redaktionelle Bemerkung zu Walsers Brief und seinen Gedichten in der *Wiener Rundschau* lautete:

Es freut uns, einem von jeglicher Pose freien Dichter begegnet zu sein, dessen Versuch bei mancher Unbeholfenheit ein durchaus selbständiges Naturgefühl und wohl vor allem jenes ‚nachtwandlerische‘ Schaffen und Schauen ver-raten, das nicht nur zu Goethes Zeiten als das unfehlbarste Zeichen ehrlicher Begabung gegolten.¹¹⁷

114 Ebd., Z 15–21; vgl. AdB I, 277f.

115 *Wiener Rundschau*, Jg. III, H. 18, August 1899, 422–423.

116 Robert Walser an Peter Altenberg, 15. 4. 1899, RWZ, Slg. Robert Walser, MSB1-ALTE-01: „Hochgeehrter Herr Peter Altenberg! / Ich erlaube mir, Ihnen ein paar Gedichte von mir einzusenden, was auf die Veranlassung des Herrn Dr. Blei in Wien geschieht, welcher Ihnen jedenfalls davon wird gesagt haben. Indem ich glaube, dass ich Ihnen mit meiner Zusendung nicht überraschend komme, darf ich auch zugleich hoffen, dass keine

Störung hierin liegt. / Wenn es doch der Fall wäre, so möchte ich um Entschuldigung bitten. / Wollen Sie die Gedichte in der *Wiener Rundschau* abdrucken? / Ich überlasse alle Anordnung der Angelegenheit Ihrem Wohlwollen, dem ich mich dankbar und ruhig unterwerfe. / Indessen genehmigen Sie von mir die hochachtungsvollsten Grüsse / Rob. Walser“

117 *Wiener Rundschau*, Jg. III, H. 18, August 1899, 422. Betrachtet man das Schriftbild des Briefes, den Walser an die Zeitschrift schrieb, fällt zumindest daran auf, dass der Brief in hohem Maße

Es könnte auch sein, dass Walser mit Christomanos gar keinen brieflichen Kontakt hatte und einfach diese Antwort auf den Begleitbrief zu seinen Manuskripten als „einen riesig netten Brief“¹¹⁸ bezeichnet. Walsers im Modus des fiktiven Texts geäußerte Selbsteinschätzung seiner frühen Gedichte im Prosastück, die ihm „dazumal formlos und durchaus freiwillig“ entstanden seien, „indem sie [ihn] gar nicht erst noch lange um diesbezügliche höfliche Erlaubnis ersuchten, sondern so aus [ihm] herausflogen“, kann man an dieser Stelle nicht nur als nachträglichen Selbstkommentar lesen, sondern auch als Reflex auf die wieder vergewärtigte Reaktion der Herausgeber in der redaktionellen Anmerkung. Auch das im Textverlauf etwas unverhofft auftauchende verballhornende Anspielen auf ein geflügeltes Goethewort nimmt nicht nur über die Nennung Goethes, sondern auch über die Referentialisierung einer bestimmten Zeit – in der redaktionellen Notiz „Goethes Zeiten“, im Prosastück die „so schweren Zeiten, wie es die unseren sind“ – auf Christomanos' Bemerkung Bezug:

Ich möchte natürlich sehr sehr gern hierüber [ü]noch bezeichnender reden, bin aber einstweilen zufrieden und bitte Sie, es ebenfalls zu sein denn es ist in so schweren Zeiten, wie die unseren es sind, unbedingt nötig, daß wir alle artig sind, liebeich und gütig wie es einst Goethe schließlich [ü]war.¹¹⁹

Goethe fungiert in Christomanos' Bemerkung als Referenz absoluter ästhetischer Autorität, die Walser an dieser Stelle in ironischer Weise benutzt, um zu rechtfertigen, warum er nicht „bezeichnender rede[t]“ und den Film und damit auch Christomanos erkennbar macht. Als ironische Instanz weist der Text Goethe nicht nur aus, indem er das Zitat des Dichterfürsten leicht windschief anbringt, sondern auch, indem er auf das „schließlich“ in der Bezugnahme hinweist: „O wie bin ich gerade auf [ü]dieses Wörtchen ‚schließlich‘ so ungemein stolz, lich kann gar nicht sagen, wie.“¹²⁰ Denn „schließlich“ ist im obigen Zitat doppeldeutig zu lesen: einerseits in einem die Schlussfolgerung unterstützenden Sinne, etwa wie ‚wie es Goethe ja auch war‘, oder mit der Bedeutung von ‚am Ende‘, also ‚wie es Goethe zuletzt war‘.

Dass auch an dieser Stelle nicht ‚bezeichnender‘ geredet wird, dürfte den gleichen Grund haben, wie die auffällige Verwendung der Figur des Aufschubs. Die auch aus anderen Texten Walsers bekannte Aufschubsformel kommt im ganzen Text insgesamt achtmal vor. Nur eines der Versprechen – auf den Vorleser jener Hochstehenden „vielleicht später

gestaltet ist. Er ist in einer schwungvollen lateinischen Schrift geschrieben, Walsers ‚eigentliche‘ Handschrift ist eine Kurrentschrift. Als gelernter Commis konnte er aber über ein breites Spektrum von Schriftbildern verfügen. So kann man konstatieren, dass schon in Walsers Anfängen

die gefühlte und so rezipierte Naivität der „von jeglicher Pose freien“ Naturbegabung Walsers das Resultat eines wohlgedachten Einsatzes der Mittel war.

118 Mkg. 4821/XI, Z 49, vgl. AdB I, 279.

119 Ebd., Z 26–29; vgl. AdB I, 278.

120 Ebd., Z 29–30.

ausgiebig [...] noch zu sprechen [zu] kommen“ – wird eingelöst, allerdings wird dabei das Verschweigen, Aufschieben und Verschleiern nicht aufgehoben, sondern wiederholt und begründet:

Und nun wieder jener Vorleser, von dem ich sagte, ich würde gelegentlich auf ihn zurückkommen. Ich frage mich, wie er heißt. Er lebt vielleicht noch und da[rum]; Namennennen könnte ihn verstimmen. Man muss Sorge tragen, daß man niemand weh tut. Das ist eine unserer obersten und feinsten Pflichten.¹²¹

Die Verschleierungs- und Aufschubstendenzen sind aber, wie man an diesem Text beobachten kann, nicht nur ein Ausdruck der Höflichkeit des Autors, sondern reflektieren ein poetisches Verfahren der Kontextualisierung und Dekontextualisierung, der ständig veränderten Positionierung zu verständnisrelevanten Rahmeninformationen. In einem Brief an Frieda Mermet vom 27. Dezember 1928 begründet Walser das bewusste Setzen von Leerstellen:

Ich machte folgende Erfahrung auf dem Gebiet meiner Schriftstellerei: am farbigsten wirken Prosastücke gerade dann, wenn nichts von Farben darin gesagt wird. Auch im Leben, z. B. in der Liebe, ist es ähnlich. Einer, der immer von leben oder von lieben spricht, stört sich sein Lieben oder Leben. Das was man nicht erwähnt, lebt am lebhaftesten, weil jedes Erwähnen Andeuten irgend etwas von dem Betreffenden wegnimmt, ihn's angreift, mithin vermindert.¹²²

Eine Interpretation, die nun aber in der bloßen Re-kontextualisierung, im Aufdecken der ‚Auslassungs-Rätsel‘ und im Auflösen der Andeutungen stehenbleibt, verkennt den reflexiven Umgang Walsers mit seinem Verfahren. Der Text lässt nicht einfach Informationen weg, er markiert mit der achtmaligen Verwendung der Aufschubsfloskel und der Reflexion der Rücksichtnahme und Verschwiegenheit im letzten Drittel des Textes, dass nicht alles gesagt wird. Er reflektiert damit, dass Verständnis ein stabiles Verhältnis zum Kontext voraussetzt. Dieses jedoch dynamisieren die Texte permanent. Dass damit die Verstehbarkeit selbst bewusst in Frage gestellt wird, markiert der dreimalige Verweis darauf, dass das Prosastück sich nicht im Modus des ‚Verstandenwerdens‘ bewegt. Die erste Stelle findet sich relativ früh im Text an einem Übergang der beiden inhaltlichen Themenbereiche Thun/Biographie und Wien/Film, zwischen denen bis dahin unvermittelt hin- und hergesprungen wurde. Sie lautet: „Ich nehme Verständnis an und erinnere [a]mich jetzt wieder dieser Hochstehenden [...]“. ¹²³ Der Erzähler setzt demonstrativ ein „Ver-

121 Mkg. 482r/XI, Z 39–42; vgl. AdB I, 279. Christomanos wäre der Text nicht zu nahe getreten, er ist mehr als ein Jahrzehnt vor der Niederschrift des Textes, am 14. II. 1911, in Wien gestorben. Siehe

Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1959, Bd. I, 147.

122 Briefe, 335 (Nr. 356).

123 Mkg. 482r/XI, Z II–12; vgl. AdB I, 277.

ständnis“ des Lesers voraus, das dieser an der Stelle gar nicht haben kann. Die zweite Thematisierung des Verstehens geschieht dann in Frageform: „Die Gebietende, ich meine die, die im Film gebot und groß hervorleuchtete, fand [ɛ]nirgends rechte Ruhe. Sie war also sehr unruhig. Verstehen Sie mich nun aber auch in vollstem Ausmaß?“¹²⁴ Die Nachfragefloskeln „Verstehen Sie?“ oder „Verstehst du?“ zählen laut Roman Jakobson zur ‚phatischen‘ Funktion der Sprache,¹²⁵ die in der mündlichen Rede als Mittel dient, die Kommunikation mit dem Gesprächspartner aufrecht und funktionierend zu erhalten. Der Sprecher verwendet sie am ehesten in Situationen, in denen er selbst nicht von der problemlosen Übermittlung seiner Botschaft überzeugt ist, als Angebot, die Aussage zu präzisieren und allenfalls mehr Kontext zu liefern.¹²⁶ In der Schriftlichkeit kann diese Nachfrage nur auf die Unhintergebarkeit des Nicht-Verstehens verweisen, vor allem mit der Erweiterung, die die Nachfragefloskel im Text erhält: „Verstehen Sie mich nun aber auch in vollstem Ausmaß?“ Darauf kann die Antwort nur „Nein“ lauten. Die zweite Nachfrage nach dem Verstehen steht am Ende der folgenden Sequenz:

Und ich saß auch so im Zuschauerraum da. Auf dieses Sitzen komme ich vielleicht noch zurück, wenn Sie es mir erlauben. Für gütig genug, um das zu tun, halte ich Sie. Es ist ja so nett, so außerordentlich angenehm, sich von den Menschen ein schönes Bild zu machen. Ich suche mir diese Annehmlichkeit sooft wie möglich zu verschaffen und es gelingt mir [eig]im Grunde immer wieder, weßhalb ich riesig, ich möchte sagen milliönisch zu beneiden bin. Ich beneide mich um dieser Beneidenswürdigkeit willen. Verstehen Sie, wie ich das meine.¹²⁷

Die Bedeutungsmöglichkeiten der „Annehmlichkeit“, „sich von den Menschen ein schönes Bild zu machen“ sind vielfältig. Einerseits kann man die Aussage darauf beziehen, dass der Ich-Erzähler gerne mit Erfolg das Gute im Menschen sieht, also hier die Güte der Rezipienten meint, ihm zu erlauben, auf „dieses Sitzen“ zurückzukommen. Andererseits lässt sich das Schöne-Bilder-Machen auch metaphorisch auf Walsers Schreibtechnik beziehen. Die Text zeichnet ein Bild von „jener Hochstehenden“, ihrem „Vorleser“ und auch von ihrem Ich-Erzähler. Der Satz „Es ist ja so nett, [...] sich von den Menschen ein schönes Bild zu machen“ (Hervorhebung C. W.) verweist zudem – mittels des Kalauers „so nett“ – auch auf die Sonette, die links neben dem Text stehen, von denen einige sich ausdrücklich mit Bildern und sprachlichen ‚Abbildern‘ beschäftigen.¹²⁸ Es ist nicht wirklich auszumachen, weswegen der Ich-Erzähler

124 Ebd., Z 30–32; vgl. AdB I, 278.

125 Vgl. Jakobson, *Linguistik und Poetik*, 166f.

126 Natürlich wird auch im gesprochenen Diskurs das Verstehen durch die Nachfrage nicht gewährleistet. Sie wäre auch vor dem Hintergrund des Nicht-

Verstehens eher als Bemühung zu betrachten, dass die Kommunikationssituation als solche glückt.

127 Mkg. 4821/XI, Z 35–39; vgl. AdB I, 278f.

128 Vgl. dazu auch Prusák, *Visuelle Wahrnehmung als Poetologie*, insbes. 71f.

„milliönisch zu beneiden“ ist, und diese „Beneidenswürdigkeit“ wird nun noch in eine aporetische Selbstapplikation verstrickt: „Ich |beneide mich um dieser Beneidenswürdigkeit willen.“ Die Frage „Verstehen Sie, wie ich das meine“ kann kaum anders als eine rhetorische gelesen werden, die darauf hinweist, dass es im Prosastück nicht mehr um das Verstehen von etwas ‚Gemeintem‘ gehen kann.

So wird auch deutlich, dass der Bezug von Walsers Text auf die verwendeten Materialien aus einem Film und der eigenen Biographie nicht als Verhältnis der Abbildung zu begreifen ist. Der Text sagt eigentlich nichts Referentielles über Walsers tatsächlichen Aufenthalt in Thun aus, die zweimalige Verwendung des Verbs verbergen – „Diese Bergwelt, und dann wieder dieses alte |dunkle Zīmer, worin ich mich sozusagen verbarg“ und „Thun [...], woĉ ich |mich sozusagen als Comis einer Sparkasse still verbarg“ – kann man also durchaus selbstreferentiell auf den Status des Ich-Erzählers im Text beziehen. *Damals war es, o, damals [...]* ist kein Text *über* den Aufenthalt in Thun und kein Text *über* einen Film, er schreibt sich *von* diesen Ausgangspunkten *her* und löst sich von einer Referentialisierung ab.

Das laß ich mir aber nicht auch noch nehmen [...] (482r/XII)

Der Anfang des folgenden Prosastücks reagiert direkt auf das davorstehende. Die Aussage „Das lass ich mir aber nicht auch noch nehmen. Nachgerade wurde mir doch schon beinah allzu viel untersagt“¹²⁹ lässt sich eigentlich nur auf das dortige selbstaufgelegte Verschweigen sämtlicher eindeutig referentialisierenden Informationen beziehen. Auch im zwölften Text auf dem Mikrogrammblatt 482 wird ein intermedialer Prätext thematisiert, der diesmal mehr oder weniger deutlich ausgewiesen wird. Der Film ist aufgrund der Nennung eines Haupt Schauspielers und einiger Andeutungen im Text („Ich war etwas wie ein Königssohn“ und „Mein Kinovorbild ging verloren und ist wiedergefunden worden.“) leicht auszumachen. Es handelt sich um *Long Live The King* von Victor Schertzinger mit dem damaligen Kinderstar Jackie Coogan, der 1921 neben Charlie Chaplin in *The Kid* gespielt hatte. Der Film lief vom 3. bis zum 9. Februar 1925 im Berner Kino *Palace*.¹³⁰

Das Thema, das anhand dieses Prätextes behandelt wird, ist die *imitatio*. Der Ich-Erzähler berichtet nämlich:

129 Mkg. 482r/XII, Z 1; vgl. AdB 1, 271.

130 Anzeigen in folgenden Ausgaben der Berner Tageszeitung *Der Bund*, Jg. 76, Nr. 49, 3. 2. 1925, 4; Nr. 51, 4. 2. 1925, 4; Nr. 53, 5. 2. 1925, 4; Nr. 57, 8. 2. 1925, 12 und eine Besprechung in Nr. 53, 5. 2. 1925, 2.

Ich sah den Cogan, Sie wissen, diesen Stern am Filmhimmel, und seitdem ich ihn sah, imitiere ich ihn, wo mir das passend vorkommt. Ich fand nämlich, er sei ein kleines Genie. Soll man nun etwa Genies nicht nachahmen dürfen. Das kann doch gar keine Frage sein.¹³¹

Der Text imitiert jedoch nicht selber, er berichtet vielmehr von den experimentellen Versuchen des Ich-Erzählers, Jackie Coogan in der Öffentlichkeit nachzuahmen. Die *imitatio* ist jedoch von Anfang an gefährdet, denn eine Ähnlichkeit zwischen Nachgeahmtem und Nachahmendem ist nicht gegeben:

Seine Augen sind schwarz, die meinigen blau, von einer gewissen stählernen Bläue. [é]Ob dieser Unterscheid ein Hinde[é]nis darstellen könnte. Ich finde es nicht, und andere werden so höflich sein, sich [é]auch nicht auf diese Meinung zu versteifen.¹³²

Die Ich-Figur lässt sich nicht beirren und setzt den gefassten Vorsatz um:

Und [é]weil ich diesen kleinen Helden so allerliebste fand, [...] ging ich z. B. vorgestern hin, wohin ich vielleicht besser getan hätte, nicht hinzumarschieren, nämlich in's Café zur hohen Gottheit oder wie Sie's betitelt [zu] haben wünschen könnten und führte mich da hochgradig coganmäßig auf. Ich war und blieb unnahbar. [é]Auf die Musik zu lauschen, verbot ich mir strengstens. Eintretende anzuschauen, meine Mitmenschen als eines [é]Blickes zu würdigen, erschein mir als außerhalb meiner Rolle liegend. Ich war etwas wie ein Königssohn, hielt am Glauben fest, jede Bewegung sei für mich ungeziemend. Infolgedessen saß ich (auf) samtüberzogenem Stuhl regungslos da, gleich einem Emailbildnis. [...] Ein schönes zartes Mädchen blieb von mir [é]so ignoriert, wie es schwer ist, verständlich zu machen. Ich schaute unverwandt geradeaus in [d'é] Hohe [...].¹³³

Problematisch an der Nachahmungsszene ist jedoch nicht nur, dass die Ähnlichkeit nicht prägnant genug ist, sondern auch, dass das ‚Publikum‘ nicht über die Information verfügt, dass sich die Ich-Figur im Modus der Nachahmung befindet. Sie wird nicht als solche erkannt. Die Konsequenz der fehlenden Rahmensetzung ist es, nicht verstanden zu werden:

Stillzusein macht mir eben einmal Vergnügen. Zwei in meiner Nähe Sitzende begriffen das aber nicht. Der eine nannte mich lächerlich, der andere herrisch. Indem ich mich (als) Künstler darin auswies, Gesprochenem keinerlei Beachtung zu schenken, musste ich die demokratische Empfindungen in Menge verletzen. Soll ich erzählen, wie es hierauf zum Wortwechsel kam zwischen mir und meinen Nachbarn kam? Ich glaube, daß das nicht nötig ist. Die Beschreibung würde mir nur Lesergruppen abschrecken und so sag ich denn nur so viel: ich hatte mein Coganbenahmen insofern zu bezahlen als mir „Preusse“ nachgerufen worden ist, was ich auf's äußerste ich sehr bedaure.¹³⁴

131 Mkg. 482r/XII, Z 2–4; vgl. AdB I, 271.

132 Ebd., Z 6–8; vgl. AdB I, 271.

133 Ebd., Z 13–23; vgl. AdB I, 272.

Das Ignorieren des Mädchens findet eine

motivische Entsprechung im Text *Ottilie Wildermuth*, vgl. oben 131.

134 Ebd., Z 24–30; vgl. AdB I, 272.

Es gehört zum Konzept der geschilderten *imitatio*-Szene, dass ihr Protagonist seinem Publikum die Rahmenbedingungen seines Tuns vorenthält. Diese Struktur lässt sich auf zahlreiche Aspekte aus Walsers Werk übertragen. Daraus resultieren in vielen Fällen Texte an der Grenze von Sinnhaftigkeit, deren Grenzstellung jedoch wiederum einen Blick in die Entstehung von Sinn werfen lassen.

Eine Begründung für dieses Vorgehen liefert der Text selbst: Es ist der Spaß, den er dem Produzenten selbst bereitet. Diese Eigenschaft wird schon am „Kinovorbild“ hervorgehoben: „Sein Spiel amüsiert ihn, [2]aber indem [es] dies der Fall ist, lamüsiert er damit auch andere.“¹³⁵ Und auch der Cooganimitator freut sich über sein Experiment: „Fordern Sie nie und nimmer von mir, ich solle Ihnen auseinanderlegen, wie ich mir spaßhaft vorkam. Sollte es etwa verboten sein, sich auf unschuldige Art zu lamüsieren?“¹³⁶

Zusammenfassung

Auf dem Mikrogrammblatt 482 lassen sich zwei zentrale Verfahren des Walserschen Schreibens exemplarisch beobachten. Der reflexive Umgang mit formalen Vorgaben und die Verwendung intermedialer Materialien. Der Umgang mit Gattungsnormen ist über das gesamte Werk gesehen dabei durchaus variabel. In den Prosatexten lässt sich – wie beim Prosastück *Ottolie Wildermuth* – eher eine dynamisierte Selbstpositionierung der Texte zu verschiedenen Gattungen feststellen.¹³⁷ In der Lyrik und insbesondere bei den Sonetten ist eine beinahe ‚mechanische‘ Erfüllung bestimmter Gattungsvorgaben umgesetzt. In der konzeptionellen Häufung der zehnmaligen Wiederholung entsteht so eine ‚Sonettmaschine‘, in deren formaler Ausrichtung der ‚Inhalt‘ erst einmal nur als Material erscheint.

In der Überkreuzung der beiden konzeptionellen Bewegungen der formalen Gattungsreflexion und der intermedial ausgerichteten Materialverwendung gewinnen die Texte noch eine zusätzliche Dimension. Alle Sonette verweisen intermedial auf Werke, die selbst schon meist mehrere Prätexte aufweisen. Damit positionieren sie sich in einem Netz von Bearbeitungen. Diese Positionierung hat verschiedene Aspekte. Zum einen führt sie die Verwendung von fremdem Material jenseits von Plagiatsvorwürfen als etablierte Technik der Kunst vor, die sowohl in der Malerei, wie im Kino oder der Literatur ständig angewendet wird.

Zum anderen diffundiert die Vernetzung der Texte in verschiedenartigen Bezugnahmen den Sinn dieser Texte. Denn sie verleihen nicht mehr einer ‚Idee‘ Ausdruck, sondern delegieren ihre Bedeutung an ein

135 Mkg. 482r/XII, Z 12–13.

136 Ebd., Z 20–22.

137 Vgl. den Abschnitt *Gattungsfragen...*

oben 125–129.

komplexes und nicht-stabiles System von Verweisen. Dass die Texte dadurch die Kontrolle über ihre eigene Bedeutung abgeben, ist eine Folge dieses kontextuellen Schreibens. Dass zum Beispiel am Ende des Sonetts *Sklavinnen mit purpurnen Liebeslippen* [...] auf eine in der Filmvorlage schon ironisch inszenierte Vorstellung von Dichtung verwiesen wird, die nur gestalten und vollenden kann, was sie wirklich erlebt hat, erkennt nur derjenige Leser, der auch den Film gesehen hat.¹³⁸ Damit rechnen aber, wie zahlreiche andere Fälle zeigen, in denen Walser Verweise und Motive bis zur Unkenntlichkeit verschleiert und dekontextualisiert,¹³⁹ die Texte nicht. Es scheint, als delegierten sie bewusst die Möglichkeiten ihrer Sinnggebung an die Zufälligkeit der unterschiedlichen rezeptiven Rahmenbedingungen. Die ‚Bedeutung‘ der Texte erscheint als zufälliges Resultat von konzeptionellen Entscheidungen, die das Schreiben strukturieren.

Sowohl was produktionsästhetische Belange angeht, als auch zu deren Konsequenzen für die Rezeption gibt es einen beachtenswerten Brief von Walser, in dem er sich zu diesen Fragen äußert. Anlass dafür war, dass die *Frankfurter Zeitung* am 6. April 1927 eine „Antwort an Robert Walser“ veröffentlichte, in der Friedrich Heymann sich über Walsers ‚Darstellung‘ von Georg Büchner im zwei Tage zuvor von der *Frankfurter Zeitung* publizierten Prosastück *Ein Dramatiker*¹⁴⁰ mokierte.¹⁴¹ Am 22. Mai 1927 druckte die Zeitung die Reaktion Walsers mit folgender Vorbemerkung ab: „Der nachfolgende Brief, der uns mit einem Manuskript vor einiger Zeit zugegangen ist, verdient vielleicht doch das Interesse unserer Leser.“¹⁴² Im Brief erklärt Walser die Entstehung seines Textes so:

Ich erblickte an der Litfaßsäule eine Ankündigung, daß Büchners ‚Leonce und Lena‘ aufgeführt würde, und da überkam mich mit einmal die Lust, über Büchner etwas zu sagen, aber diese Essaylust verwandelte sich, indem ich an die Arbeit schritt, in eine Gedichtherstellungslust, indem ich nämlich in der Tat den ‚Dramatiker‘ mit Ihrer geschätzten Erlaubnis für ein Gedicht in Prosa halte, in welcher inneren Stellung oder Verfassung mich der Herr Erwidere nicht recht erfaßt zu haben scheint, was ich ihm natürlich keineswegs übelnehme. Vielmehr bedeutet ja sein tapferes, ernsthaftes Bezugnehmen auf meinen ‚Aufsatz‘, der ein kleiner Roman sein mag, eine Ehre.¹⁴³

Bemerkenswert ist, dass Walser auch in diesem Zusammenhang, also nach der Veröffentlichung des Prosastücks noch dessen Gattungsbezeichnung modelliert. Es wird als „Gedicht in Prosa“, „Aufsatz“ und „ein kleiner Roman“ bezeichnet. Walser betont daraufhin, dass er im Aufsatz eine Referentialisierung sorgsam vermeidet.

138 Vgl. oben 160.

139 Vgl. zum Beispiel die Abschrift von *Ottilie Wildermuth*, Abschnitt *Abschreiben* oben 129–139.

140 *Frankfurter Zeitung*, Jg. 71, Nr. 250,

Morgenblatt 4. 4. 1927, 1–2; vgl. SW 19, 261–265.

141 Vgl. SW 19, 468–470.

142 Zit. nach SW 19, 468.

143 SW 19, 469.

Weil ich nicht einen Essay über Büchner hergestellt haben wollte, erlaubte ich mir ja, die Namensnennung sorgsam zu streichen. Ich bin gern mir selbst gegenüber ein bißchen streng. Der Aufsatz, den Sie die Freundlichkeit besaßen, abzdrukken, stelle lediglich etwas wie eine phantastische, kleine, kurze, dünne, schlanke, nervöse, gesunde, kecke, zaghafte Erzählung dar, fing ich während der Niederschrift an zu merken, und der vortreffliche Büchner wurde mir ganz einfach nur eine Art Modell, nur Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt. Da ich nur phantasierte, klavierspielte usw., so fiel für mich jede Verpflichtung weg, Richtigkeiten, Zutreffendes auszusprechen, ich brauchte vielmehr bloß dafür zu sorgen, daß ich mich von der Möglichkeit, d. h. von ihrem Veranlassungsgeben festhielt, man könne irgendwie meine Vorlage, d. h. mein Modell feststellen. Die Leser, so sprach es in mir, würden mit Leichtigkeit das Novellistische meines anscheinenden Essays spüren und mir in folgedessen jede Freiheit, jede poetische Zwanglosigkeit gönnen und gewähren, insofern sie wahrnehmen könnten, ich triebe mit der Freiheit nicht Mißbrauch.¹⁴⁴

Walser argumentiert weiter – unter Bezugnahme eines seit Platon wirksamen Topos –, dass er als Poet das Recht habe zu ‚lügen‘, denn wenn ein solcher lüge, phantasiere und dichte er eben. Er adressiert daraufhin den Empfänger des Briefes:

[...] Sie, verehrter Herr, zweifeln doch wohl keine Minute lang daran, daß, wenn ich seriös, sachgemäß, analysierend über Büchner hätte schreiben wollen, was nicht meine Intention war, der Versuch einen ganz andern Anblick erhalten hätte, er dann nicht mit dem Charakter einer Teppichweberei, eines Spieles mit Worten, von etwas Mosaikartigem an Ihre werte Adresse adressiert worden wäre.¹⁴⁵

Das Schreiben geht also zwar von den Materialien aus, die als Stimulation dienen, sie werden jedoch im Prozess des Schreibens durch „Teppichweberei“ – dieses Wort bezeichnet im Prosastück *Kombination* die gleichnamige Technik¹⁴⁶ –, und dem spielerischen Umgang mit der Sprache entreferentialisiert, so dass sie nichts mehr abbilden. Die Rezeption dieser Art von Texten kann und soll nicht gesteuert werden, sie wird dem Zufall überlassen. Man beachte in dieser Hinsicht die Häufung der Vokabel ‚irgendein‘:

[...] und dann versuche ich immer (oder es geschieht eher nur instinktiv), in der Zeitung irgendeine Anregung zu geben, mich glauben machend, es könne von irgendwelchem Nutzen sein, in dem oder jenem Leser einen Einfall aufflammen zu lassen, der ihn beglücke oder der ihn zu irgendeiner Leistung veranlasse.¹⁴⁷

144 Ebd., 469f.

145 Ebd., 470.

146 Vgl. oben 83.

147 SW 19, 470.

„WELCH EIN GLÜCK IST ES FÜR MICH, DASS ICH AUS DEM HARTEN KAMPF MIT KUNST- TECHNISCHEN BEFÜRCHTUNGEN ALS STILLER SIEGER HERVORGING“ (ZUM TAGEBUCH)

Titel – Fragment – Gattung

Beim sogenannten „*Tagebuch*“-*Fragment von 1926* handelt es sich um einen Text Walsers, der nicht publiziert wurde, von dem es aber neben einem sich über neun Blätter des *Tusculum*-Kalenders von 1926 erstreckenden Mikrogramm-Entwurf¹ auch eine 53 Seiten umfassende Reinschrift gibt, deren Abschnitte bis auf den längeren siebten Abschnitt jeweils den Texteinheiten auf einem Mikrogrammblatt entsprechen.² Walser hat wohl bereits während der Arbeit am Mikrogramm mit der Abschrift begonnen,³ und die Abschrift stimmt größtenteils mit dem Entwurf überein. Die einzige umfangreichere, das heißt nicht nur punktuelle, Überarbeitung betrifft den Schluss des Textes. Acht der neun Kalenderblätter, die als Schreibpapier dienten, bilden zusammengehörige Paare, die ersten drei Blattpaare sogar ein durchgehendes Kalendarium (Abb. 25).⁴

Der Text trägt jedoch weder im Mikrogramm-Entwurf noch in der Abschrift einen Titel. Carl Seelig gab ihm die provisorische Überschrift „Tagebuch [über Frauen]“ (Abb. 26), die von Jochen Greven dann für die Publikation in den *Sämtlichen Werken* abgewandelt wurde zu „*Tagebuch*“-*Fragment von 1926*, da er zu Recht fand: „die engere Kennzeichnung darin [(über Frauen), C.W.] ist aber kaum ganz zutreffend“.⁵ Abgesehen von der problematischen Rahmung des Textes durch eine paratextuelle Gattungsbezeichnung (siehe unten) ist sein Titelvorschlag jedoch seinerseits zweifach problematisch: Zum einen suggeriert der Zusatz „von 1926“ – auch wenn er als reine Datierungsbezeichnung korrekt ist – ein tatsächlich in diaristischer Absicht geführtes Journal, das sich auf einen einigermaßen genau bestimmbareren Zeitraum bezieht.⁶

1 Mkg. 295r/I, 296r/I, 299r/I, 308r/I, 310r/I, 298r/I, 426r/I, 305r/I und 309r/I. Vgl. TB. Eine editionsphilologische Beurteilung dieser Edition findet sich bei Reuß, *Neuerlich im Bleistiftgebiet*.

2 RWZ, Slg. Robert Walser, MS 34a-f.

3 Siehe Greven, „*Indem ich schreibe, tapaziere ich.*“, 16 und 27.

4 Vgl. dazu auch Kammer, *Figurationen*, 219f.

5 SW 18, 340.

6 Dies obwohl Greven durchaus der Meinung ist, dies sei nicht der Fall, vgl. SW 18, 340f.



Abb. 25: Acht der neun Tuscium-Blätter, auf deren Rückseiten der [Tagebuch]-Text notiert ist (zusammengesetzt und verkleinert); der letzte Abschnitt steht auf dem nicht abgebildeten Blatt 309 © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Zum anderen ist der Zusatz „Fragment“ höchst diskussionswürdig. Die Annahme, es handle sich beim diesem Text um ein Fragment, begründet Greven vor allem mit der Gegenüberstellung einer Aussage des Ich-Erzählers über seine Arbeit, „deren Niederschrift mich voraussichtlich etwa zwanzig Tage lang beschäftigen wird“⁷ mit einem zwar äußerst minutiösen und detaillierten aber letztendlich immer hypothetischen Versuch einer Arbeitschronik Walsers für den Oktober 1926.⁸ Danach hätte Walser statt der im Text veranschlagten zwanzig nur zwölf Tage für die Niederschrift aufgewendet (nach Grevens Datierung: 12. 10.-24. 10. 1926).⁹ Greven begründet seine These auch damit, dass der

7 Ms 34a, p. 1, Z 8–10 (Abb. 26); vgl. zu allen Transkriptionen auch TB und die Reinschrift in SW, hier: SW 18, 59.

8 Greven, „Indem ich schreibe, tapeziere ich.“ Greven überschlägt die prognostizierte Zeitdauer auf 100 Buchseiten, siehe 27 und 31.

9 Ebd., 27–29. Mit Wolfram Groddeck kann man gegen diese Art der Zeitbemessung auch ins Feld führen, dass Walser, gemessen am Kalendarium, das als Schreibpapier dient, sogar noch mehr als zwanzig Tage zum Schreiben ‚verbraucht‘: „In diesem Kontext der Kalenderblätter

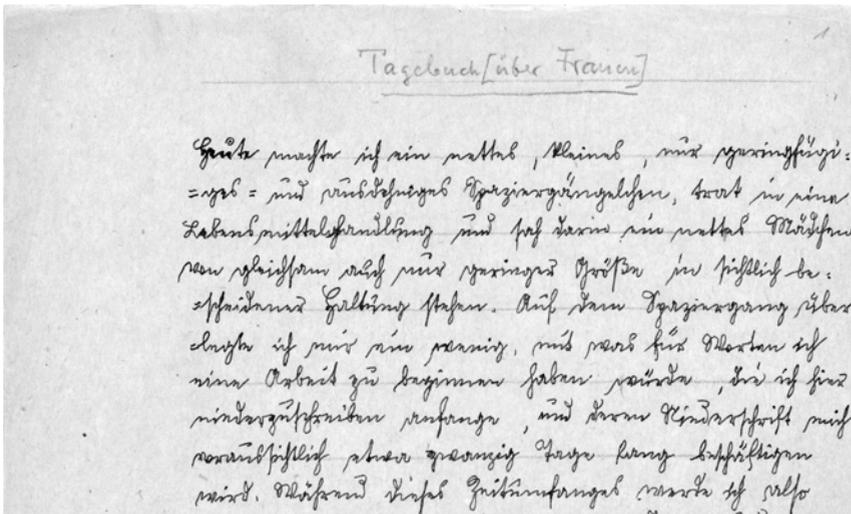


Abb. 26: Ms. 34a, p.1 (verkleinerter Ausschnitt): Die erste Zeile wurde von Walser freigelassen. Der mit Bleistift gesetzte Titel Tagebuch [über Frauen] ist von Carl Seeligs Hand © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Ich-Erzähler im Text immer wieder Zweifel äußert, ob es sich noch lohne, die Arbeit weiterzuführen. Er reagiert darauf aber auch immer mit der Ansicht, dass die Arbeit fertigschreiben sei.¹⁰ Außerdem gehört die Reflexion des Scheiterns zum thematischen Kern, um den sich der Text dreht. Ein Text, der solcherart seine mögliche Fragmentarizität thematisiert, verwickelt sich damit in eine Logik, der zufolge er gar kein Fragment mehr sein könnte, da die vermeintliche Fragmentarizität die *Erfüllung* der inhaltlichen Reflexion darstellte und sie damit gerade zum *Schluss* brächte.

Höchstens der fehlende Titel im Manuskript könnte als Hinweis auf eine Fragmentarizität gedeutet werden. An zahlreichen Stellen ist zu beobachten, dass Walser den Titel meist zuletzt setzt, d. h. wenn der Text zu Ende geschrieben wurde. Nur wenn man daraus ein verbindliches Argument für Fragmentarizität ableiten wollte, könnte man das vorliegende Manuskript tatsächlich als unvollendet bezeichnen. Der Text selbst weist keine eindeutigen Merkmale von Fragmentarizität auf, der letzte Abschnitt ist im Gegenteil bestrebt, die zuvor aufgespannten Themen wieder aufzugreifen und abzuschließen. Ganz zuletzt heißt es:

Ich darf jedenfalls feststellen, daß [mir]ich von Neuen oder Frischem band und knüpfte, was bereits aussehen wollte, als falle es auseinander. Mir scheint,

wird die Vermutung des Dichters, die ‚Niederschrift [wird] mich voraussichtlich etwa zwanzig Tage lang beschäftigen‘ ziemlich witzig. Denn das ist keine simple Aussage über die tatsächliche vermutete Abfassungszeit des begonnen Textes, sondern Element des reflektierten Schreib- und Dichtungsprozesses selbst. Es handelt

sich um eine fiktive Zeit, eine verdichtete Zeit, um eine poetische Eigen-Zeit, die sich am Dokument einer realen Zeit, nämlich des Kalenderjahres 1926, ironisch mißt.“ Groddeck, *Schreib-Zeit*, 93.

¹⁰ Vgl. dazu unten Abschnitt *Konzeptuelle Rahmung*, 189f.

[ich]es sei mir gelungen, den ^lFaden gewissermaßen wieder in die Hand zu bekommen, der sich mir vorübergehend entwand.¹¹

Sogar ein Versprechen, das der Ich-Erzähler im dritten Abschnitt gibt,¹² löst der Text zum Ende noch ein:

Somit wäre ich wieder bei dem Knaben angekommen, wissen Sie ^ldas noch? Ich stellte ja in einem der vorigen Abschnitte in Aussicht, daß ich von einem Knaben ~~erst spräche~~, nachdem ich [au]von so und so Vielem gesprochen [haben] ~~hätte würde~~, später dann sagen würde, was mir ersprießlich schiene.¹³

Auch finden sich im Bleistiftgebiet fast keine eindeutig fragmentarischen Texte. Vielmehr ist die Tendenz zu beobachten, dass Walser auch im ‚Misslingen‘ befindliche Texte zu Ende schreibt, meist indem er darin das vermeintliche Scheitern thematisiert.¹⁴

Das Fehlen eines Titels sowohl im Mikrogrammnotat als auch in der Reinschrift lässt es aus textkritischer Perspektive nicht zu, den Text mit der paratextuellen Rahmung des Titels als expliziten Tagebuchtext zu lesen. Würde man die Benennungsprinzipien anwenden wie bei den übrigen Mikrogrammnotaten, müsste man den Text mit seinem Incipit *Heute machte ich ein nettes kleines und ganz geringfügig-ausgedehntes Spaziergängelchen [...]*¹⁵ betiteln. Im Folgenden wird die problematische Setzung des Herausgebertitels durch eckige Klammern markiert und der Text der Erkennbarkeit halber [*Tagebuch*] genannt.

Natürlich ist die Titelsetzung durch Seelig und Greven nicht gänzlich unbegründet, immerhin bezeichnet sich der Text selbst gleich zu Beginn als „Tagebuch“:

Auf dem Spaziergang überlegte ich mir ein wenig, [?][wo]mit was für Worten ich eine ^lArbeit zu beginnen haben würde, die ich hier anfangs niederschreiben, und deren Niederschrift mich [[?]]voraussichtlich etwa [?]zwanzig ^lTage lang beschäftigen wird. Während dieses Zeitumfangs werde ich also ziemlich emsig sein, nicht ohne mir dann und wann ^leine Ruhepause zu gönnen,

11 Mkg. 309r/1, Z 61–63; vgl. SW 18, 110.

12 „Einen Knaben [erwä]werde ich ebenfalls zunächst noch nicht erwähnen sondern ihn mir gleichsam aufsparen, [[?]]als sei es einstweilen noch nicht schicklich, als würde ich es sozusagen vorerst noch nicht für gegeben halten, ~~von~~ ihn ~~zu~~ vorzuführen.“ Ebd., Z 33–34; vgl. SW 18, 72.

13 Ebd., Z 54–56; vgl. SW 18, 109. Das erneute Erwähnen des Knaben zum Schluss des Textes kann auch in Zusammenhang mit einem Spruch von Juvenal gebracht werden, der auf dem Tusculum-Kalenderblatt der Woche vom 25. 4 bis 1. 5. steht, das zu den Textträgern des Mikrogrammnotats gehört. Auf dem Kalenderblatt heißt es: „Die höchste Ehrfurcht schulden

wir dem Knaben.“ (Abb. 25). Ein weiteres inhaltliches Argument für einen abgeschlossenen Text siehe unten 207f. Für weitere Beispiele der Forschungsliteratur, worin der [*Tagebuch*]-Text als abgeschlossener Text gelesen wird, siehe beispielsweise Utz, *Tanz auf den Rändern*, 290–293, oder Jürgens, *Die Krise der Darstellbarkeit*, 107f.

14 Durch die Brille der Grevenschen Lektüre könnte durchaus auch das [*Tagebuch*] als ein solcher Text gewertet werden. Der Wille im letzten Abschnitt, den Text zu Ende zu gestalten, ist aber unverkennbar.

15 Oder nach dem Incipit der Reinschrift *Heute machte ich ein nettes, kleines, nur geringfügiges und -ausdehniges Spaziergängelchen [...]*.

?[was] womit ich sagen will, daß mich dieses „Journal“ hier in keiner Weise überanstrengen wird. Ich würde natürlich statt Journal ebensogut „Tagebuch“ haben sagen können.¹⁶

Dies bleibt jedoch die einzige Erwähnung dieser Gattungsbezeichnung im ganzen Text, der jedoch – ähnlich wie am Prosastück *Ottlie Wildermuth* zu beobachten ist¹⁷ – noch eine ganze Reihe anderer Selbstbezeichnungen enthält, zu denen er sich in ein Verhältnis setzt. Die Stellen, in denen die Gattungszugehörigkeit des Textes verhandelt werden, lauten in der Reihenfolge ihres Auftretens so: Im ersten Abschnitt des Textes, das heißt immer noch auf dem Mikrogrammblatt 295, wird gefragt: „Wird es sich bei allem dem, was ich hier ~~zur Sprache geben~~, wie soll ich doch nur schnell sagen, zur Sprache bringe um etwas wie eine Liebesgeschichte handeln.“¹⁸ Im zweiten Abschnitt, auf dem Blatt 296, heißt es: „ich soll ja hier eine Geschichte, nicht einen Essay herstellen.“¹⁹ Zu Beginn des dritten Abschnitts, auf Blatt 299 äußert der Erzähler:

Nichtsdestoweniger [i]fahre ich mit vielleicht überhaupt noch nie[i]dagesewener Unerschrockenheit im Berichterstatten oder Erzählen fort und teile zunächst rein formal oder prinzipiell mit, es sei meine Meinung, [i]daß eine Novelle eher in der Lage sei, Einbildungshaftes, Erfundenes zu vertragen als ein Wirklichkeitsbericht, der seine Wirkungen von genauen und wahrheits-treuen Angaben herzu[i]beziehen habe.²⁰

Der vierte Abschnitt beginnt direkt mit einer Gattungsreflexion: „Da ich hier keinen Roman, vielmehr bloß wie ich [mir] bereits anzudeuten erlaubt habe, eine sich [in [i]eine angemessene Länge ziehende Kurzgeschichte schreibe die auf absolutestem Eigenerleben fußen [i]muß [...]“. ²¹ Im fünften Abschnitt findet sich keine Gattungsnennung, im sechsten wird der Text, wieder ganz zu Beginn, als „meine begonnene Kurzgeschichte“²² bezeichnet, einige Zeilen weiter heißt es metaphorisch „und ich werde ja erleben, wie [sich] dieser Spaziergang hinein in’s Gebiet meines Erlebnisses hinein entwickeln wird [...]“. ²³ Im siebten Abschnitt, der sich als einziger über mehr als ein Mikrogrammblatt erstreckt, finden sich keine Gattungsbezeichnungen, dafür im letzten, achten gleich drei: hier wird der Text als „Ichbuch“,²⁴ dann als „Wirklichkeitsgeschichte“²⁵ bezeichnet und schließlich befinden wir uns in einer „sich mehr und mehr ausdehnenden und in die [Länge] ziehenden Geschichte“. ²⁶

Die Gattungspole, zwischen denen sich der Text aufspannt, sind also auch in diesem Fall vielfältig und, wie schon beobachtet, erzeugt die Bezugnahme auf verschiedene Gattungen keine deterministische oder

16 Mkg. 295r/I, Z 4–8, vgl. SW 18, 59.

17 Vgl. oben 125–129.

18 Mkg. 295r/I, Z 45–46, Vgl. SW 18, 62.

19 Mkg. 296r/I, Z 25, vgl. SW 18, 65.

20 Ebd., Z 8–11, vgl. SW 18, 69.

21 Mkg. 308r/I, Z 1–3, vgl. SW 18, 76.

22 Mkg. 298r/I, Z 2, vgl. SW 18, 86.

23 Ebd., Z 6–7, vgl. SW 18, 87.

24 Mkg. 309r/I, Z 19, vgl. SW 18, 106.

25 Ebd., Z 43, vgl. SW 18, 108.

26 Ebd., Z 58–59, vgl. SW 18, 109.

klassifikatorische Klarheit, sondern ist vielmehr als Aufspannen eines semiotischen Rahmensystems zu lesen. Es moduliert den ‚Verstehenshorizont‘ des Textes – allerdings im diffusorischen Sinn. Der Text selber benutzt diese Metapher des „Rahmens“ für das permanente Verhandeln seiner Form. Auf dem Blatt 298, im sechsten Abschnitt, heißt es:

[...] und wenn ich bis jetzt anscheinend ziemlich ¹²viel „theoretisiert“ habe, so tat ich das mit vollem Bewußtsein, nämlich um mir eine Basis oder eine Art Rahmen zu schaffen, in das ich nun [dessen] *das* Gemälde [dessen], was ich ¹³im eigentlichen Sinn zu bilden habe, in aller Vergnügtheit würde hineinmalen können.²⁷

Die Vielfalt der verwendeten Bezeichnungen²⁸ initiiert jedoch eine deutlich breitere Gattungsreflexion als die in dieser Hinsicht hauptsächlich auf das Diaristische konzentrierte Forschung glauben macht.²⁹ Die einseitig auf das Tagebuch ausgerichtete Betrachtung der Selbstpositionierung im Feld der Gattungen ist wohl hauptsächlich der Titelvergabe in den *Sämtlichen Werken* geschuldet. Demgegenüber könnte man angesichts der Häufung der Selbstbezeichnung als *Geschichte* zugespitzt formulieren, der Text problematisiere nicht so sehr das ‚Erzählen *des Ichs*‘ – und damit die Fragen der sogenannten Autofiktionalität³⁰ – als eher das *Erzählen einer Geschichte* „im Ich-Stil oder in der Ich-Vortragsart“.³¹

Dabei ist jedoch gleichzeitig zu betonen, dass der [*Tagebuch*]-Text einmal mehr weit davon entfernt ist, ‚eine Geschichte‘ im konventionellen Sinn zu erzählen. Auch hier lässt sich kaum eine inhaltlich-stringente Narration feststellen. Der Text unterscheidet sich nur durch seine Länge von zahlreichen anderen Texten aus der späten Schaffenszeit Walsers, die nach der Methode der „Kombination“ als Komposition strukturiert sind.³²

Komposition

Die inhaltliche Mannigfaltigkeit des Textes zeigt sich schon im ersten Abschnitt, in dem in gewohnter Manier inhaltlich nicht verbundene Gegebenheiten aneinandergereiht werden. Es wird unter anderem von einem „Spaziergängelchen“ und dem Antreffen eines netten Mädchens,³³ von einem Gespräch mit einem jungen Intellektuellen „über den ¹Sinn

27 Mkg. 298r/I, Z 8–10, vgl. SW 18, 87.

28 Als Aufzählung: Journal/Tagebuch, Liebesgeschichte, Geschichte statt Essay, Wirklichkeitsbericht statt Novelle, sich in angemessene Länge ziehende Kurzgeschichte, die auf absolutestem Eigenerleben fußen muss statt Roman, Kurzgeschichte, Spaziergang ins Gebiet des Erlebnisses, Ichbuch, Wirklichkeitsge-

schichte, sich mehr und mehr ausdehnende und in die Länge ziehende Geschichte.

29 Vgl. beispielsweise Sorg, *Selbsterfindung als Wirklichkeitstheorie* und Kammer, *Figurationen*, 217–305, insbes. 225 ff.

30 Vgl. dazu oben 116–125.

31 Mkg. 309r/I, Z 37, vgl. SW 18, 108.

32 Vgl. dazu oben 101–105.

33 Mkg. 295r/I, Z 1–3, vgl. SW 18, 59.

und Wert der Psychoanalyse“³⁴ von einer Zeitungsnotiz zur steigenden Arbeitslosigkeit³⁵ und dem Prägen der ersten Münzen berichtet.³⁶

Die Art des chaotisch-akumulativen Erzählens suspendiert den Erzähler von einer einzigen tragenden Idee, einem Einfall, um sein Schreiben in Gang zu bringen und zu strukturieren. Damit unterscheidet er sich beispielsweise vom Romanschriftsteller. Zu Beginn des Mikrogrammblatts 308, im vierten Abschnitt des [*Tagebuchs*] heißt es dazu:

Da ich hier keinen Roman, vielmehr bloß, wie ich mir bereits anzudeuten erlaubt habe, eine sich [i]ne angemessene Länge ziehende Kurzgeschichte schreibe die auf absolutestem Eigenerleben fußen |muß, so lautet ja nämlich der „Auftrag“, dem ich mich widme, so brauche ich mir gottlob auch keinerlei |Sorgen wegen einer allfälligen Romanidee zu machen. Ich bedarf da also ganz und gar keiner Ideen |sondern ich soll und will lediglich einer Kette von Erlebtheitserscheinungen den denkbar statthaftesten |Ausdruck ver[h]leihen, indem ich um möglich angenehme und gefällige Einteilung be[müh]sorgt bin. In meinen |Augen ist nämlich die Pflicht, sich mögl beim Schreiben von Selbsterlebtem einen gewissen, erträglich scheinenden Zwang in [H]Bezug auf Form u. s. w. aufzuerlegen, |etwas ohne weiteres Annehmbares.³⁷

Wie bereits für das Prosastück *Ottolie Wildermuth* und die Texte auf dem Mikrogrammblatt 482 festgestellt, ist auch dieser Text ein Arrangement zahlreicher verschiedener Materialien und Verweise. Das Schreiben reflektiert sich als ein ‚findendes‘, nicht als ‚erfindendes‘. Dass sich dabei die produktionsästhetische Aufmerksamkeit vom ‚Inhalt‘ auf den ‚Zwang in [H]Bezug auf Form u. s. w.‘ verlagert, ist die logische Konsequenz dieser Poetik.

Die ‚Form‘ lässt sich im [*Tagebuch*] verstehen als konzeptionelles Setting, das als selbstaufgelegter „Auftrag“³⁸ unter Einhaltung einer „Vorschrift“³⁹ erfüllt werden muss. Die Bedeutung des Textes während der Produktion zu kontrollieren, ist dabei nicht beabsichtigt. „Immerhin dürfte es nachgerade Zeit geworden sein, daß ich vom ‚Erlebnis‘ vorsichtig mich |anschiebe zu reden. Wird es etwas von Bedeutung sein. Diese Frage wird sich von selbst beantworten.“⁴⁰ Die Rolle und Arbeit des Autors in dieser Schreibszenen sind nicht die des Bedeutungstifters, sondern eher die des musikalischen Arrangeurs:

Nun muß oder aber darf man nach meinem Dafürhalten mit der wahrheitsmäßigen |Berichtablegung irgend etwas anzustellen wissen, d. h. irgend etwas Kompositionelles daraus zu machen bemüht sein, eine Aufgabe, der ich mich [hi]anlässlich |dem, was hier vor sich geht, lebhaft unterziehe, indem ich etwas so Lesenswertes wie möglich hervorzubringen versuche, und

34 Ebd., Z 16–21, das Zitat 18–19, vgl. SW 18, 60.

35 Ebd., Z 25, vgl. SW 18, 60.

36 Ebd., Z 49–50, vgl. SW 18, 62f.

37 Mkg. 308r/I, Z 1–8, vgl. SW 18, 76.

38 Ebd., Z 3 und Mkg. 309r/I, Z 19; vgl. SW 18, 76 und 106.

39 Mkg. 310r/I, Z 19; vgl. SW 18, 82.

40 Mkg. 295r/I, Z 42–43; vgl. SW 18, 62.

deßwegen bebe ich ja so sehr und 'bin [um] meiner geringen Kräfte willen in einem Meer von hin und herwogenden, wellenähnlichen Zweifeln, [č] von denen ich [h] zur hoffen kann, daß sie mich nicht verschlingen werden, was ich für außerordentlich schade hielte.⁴¹

Das sprachliche Material, obwohl es gemäß dem selbstauferlegten Auftrag aus „genauen und wahrheitstreuen Angaben herzu beziehen“⁴² ist, nicht semantisch beherrschen und kontrollieren zu wollen, sondern als kompositorisches ‚musikalisches‘ Material zu benutzen, ist vergleichbar mit den Konzepten des *objet trouvé* oder *readymade* aus der bildenden Kunst. Es stellt ein experimentelles Wagnis für den Erzähler dar. Wahrscheinlich, so könnte man mutmaßen, auch, weil er dieses Verfahren zwar in kürzeren Texten schon mehrfach praktiziert hat, allerdings noch nie in dieser Radikalität in einem längeren Text. Doch gut achtzehn Druckseiten später, im sechsten Abschnitt des [*Tagebuch*]-Textes kann der Ich-Erzähler festhalten – und auch hier fügt er direkt darauf eine musikalische Reflexion an:

Welch ein Glück[, daß] *ist* es für mich, daß ich ~~kunsttechnische~~ aus dem harten Kampf mit kunsttechnischen Befürchtungen als stiller Sieger hervorging, und so kann ich denn um so unbefangener auftischen oder zu Gehör tragen und bringen, ich hätte heute morgen gedacht, in wie starkem Grad erstens, ~~wie mir gerade in diesem Moment einfällt~~ die Tonleiter bedeutungsvoll sei, indem sie sich ja zur Grundlage für alle vorhandene Musik bildet, die in ihren |Ausgebildetheiten nachher kranke Herzen großartig tröste, niedergeschmetterte Seelen gütig wiederaufrichte, [frö] *frische* gesunde Gemüter an's Vorhandensein der Wehmut und |des Schmerzens mahne [...].⁴³

Auch die ‚a-semantische‘ Musik ist in der Lage, jenseits von Bedeutung Affekte auszulösen, und gerade dadurch ist sie „bedeutungsvoll“. Einen vergleichbaren Zustand des bedeutungslosen Bedeutens erzeugen die Kombinationstexte Walsers. Sie bestehen aus ‚bedeutendem‘ Material, das allerdings so angeordnet wird, dass nicht mehr genau gesagt werden kann, ‚worum es in den Texten eigentlich geht‘. An vielen Stellen des Textes lässt sich beobachten, dass die ‚Komposition‘ der Logik der Improvisation folgt.⁴⁴ Dazu gehört, das offen gelassen wird, ob das im Schildern begriffene „Erlebnis“ am Ende der Schilderung „etwas von Bedeutung“ sein wird,⁴⁵ oder die abschweifenden ‚Zwischenbemerkungen‘, von denen sich nicht so genau sagen lässt, ob sie nicht den Hauptanteil des Textes ausmachen. Über sie heißt es im dritten Abschnitt: „Bilden solche kleinen Zwischenbemerkungen für mich entweder etwas wie Ausruhgelegenheiten oder etwas wie Brücken, die ich |über die Momente schlage, wo mir vielleicht gerade nichts Neues mitzuteilen einfällt“.⁴⁶ Dazu gehören auch die abrupten Themenwechsel, eingeleitet beispiels-

41 Mkg. 299r/I, Z 11–16; vgl. SW 18, 69f.

42 Ebd., Z 10–11; vgl. SW 18, 69.

43 Mkg. 298r/I, Z 25–29; vgl. SW 18, 88f.

44 Vgl. oben 71–93.

45 Mkg. 295r/I, Z 43; vgl. SW 18, 62.

46 Mkg. 299r/I, Z 27–28; vgl. SW 18, 71.

weise durch einen mitten in einem Satz platzierten Übergang wie: „und nun spreche ich da plötzlich von einem vielleicht zweiunddreißig jährigen Menschen“.47 Seine eigene Schreibbewegung thematisiert der Erzähler mit den Worten, er „schlendre nun da so in's Ungewisse“.48 Das Rückgrat dieser improvisatorischen Textualisierungsbewegung ist die Rahmung durch die ‚streng‘ konzeptionelle Ausrichtung des Schreibens.

Konzeptionelle Rahmung

Schon ganz zu Beginn des Textes findet sich ein Aspekt der konzeptionellen Rahmenbedingungen, unter denen im Folgenden „[s]voraussichtlich etwa zwanzig Tage lang“ geschrieben werden soll: „Ich meine, daß ich mir vorgenommen habe, diese Zeilen [...] so ungeziert, demnach also [auf] so einfache Art wie möglich hinzuschreiben, mit anderen Worten, bin ich hier bestrebt, jedes ‚Flunkern‘ sorgfältig zu vermeiden.“49

Die Vorgabe, einen „Wirklichkeitsbericht“ zu verfassen, „der seine Wirkungen von genauen und wahrheitstreuen Angaben herzu beziehen habe“,50 wird allerdings ihrerseits erst im Schreibprozess selbst immer genauer ausformuliert. Im zweiten Abschnitt ist jedenfalls noch nicht sicher, ob „wohl die Grundlagen, das Fundament, das Gerüst für den ruhigen und sorglosen Aufbau dieser Geschichte schon vorhanden sein mögen. Ich stelle das mit unerhörtem Mut den Eventualitäten anheim.“51 Das Scheitern ist in dieser „Schreibtechnik“52 immer präsent. Zu Beginn des dritten Abschnittes heißt es: „Wie bin ich bei der nur leisesten Vorstellung, die Anstrengung, die sich auf [den] vorliegenden und folgenden Blättern abspielt, könnte mir mißlingen, unmutig gegen mich gestimmt und gesinnt [...]“.53 Erst zu Beginn des fünften Abschnittes scheint sich der Ich-Erzähler seiner konzeptionellen Entscheidungen sicher: „Endlich bin ich da also sozusagen in mein eigentliches, mir [von]wie von der Vorsehung [vorbe]als Turn oder Tumelplatz ~~zu~~ vorbestimmtes angewiesenes Gebiet hineingeraten, in ~~dasjen~~ aus dem Bereich des Phantastischen hinaus in dasjenige des Tatsächlichen.“54

Zur konzeptionellen Rahmung gehört nicht nur die thematisch-formale Orientierung an der ‚Wirklichkeitsfrage‘, sondern auch die damit

47 Ebd., Z 45–46; vgl. SW 18, 73.

48 Ebd., Z 54; vgl. SW 18, 74. Vor diesem Hintergrund kann konstatiert werden, dass eine Lektüre, die sich auf die Suche nach dem „Hauptthema des ‚Tagebuch-Projekts“ begibt, die Vielstimmigkeit des Texts und seine Schreibweise radikal verkennt und ihm versucht, mit einer Hermeneutik beizukommen, von der sich Walsers Schreibweise offensichtlich distanziert. Vgl. jüngst Stiemer, *Wenn das Schreiben...*, das Zitat 104.

49 Mkg. 2951/I, Z 5–6, vgl. SW 18, 59.

50 Mkg. 2991/I, Z 10–11, vgl. SW 18, 69.

51 Mkg. 2961/I, Z 25–26, vgl. SW 18, 65.

52 Ebd., Z 59, vgl. SW 18, 68.

53 Mkg. 2991/I, Z 1–2, vgl. SW 18, 69.

Weitere Befürchtungen, der Text könnte misslingen, finden sich bis zum letzten Abschnitt immer wieder, siehe beispielsweise den Beginn des sechsten Abschnittes: 2981/I, Z 1–3, SW 18, 86.

54 Mkg. 3101/I, Z 1–3, vgl. SW 18, 80.

verbundene Reflexion der Gattungsnormen. Auch hier kann man – wie bereits erläutert – ein prozessuales Hineinschreiben in ein von verschiedenen Gattungsparametern gerahmtes diskursives Feld beobachten. Bemerkenswert ist dabei, dass sich die Parameter von der ‚bekenntnishaftesten‘ Gattung ‚Tagebuch‘ zum eher schwach determinierten Terminus ‚Geschichte‘ moduliert.

Zu den selbstaufgelegten Regeln gehört auch, dass eine begonnene Schreibe zu einem Ende geführt werden muss. Der Schreiber schildert dies im siebten Abschnitt mit Nachdruck:

Interessiert es mich denn wirklich, die jetzige Aufgabe weiterzuverfolgen? Auf diese Frage habe ich ^htrotz allem, was ich gegen dieses Problem einzuwenden haben könnte, nichts anderes als ein kräftiges, entschiedenes Ja in Bereitschaft, denn, was ich begonnen habe, ^hmuß, muß nun einmal weiter[ge]angestrebt sein, es ist dies für mich ein Evangelium, es ist dies für mich eine eiserne, eherne, steinerne oder marmorharte Vorschrift, ^hals wenn sie mir vom him̄lischen Vater selbst erteilt worden wäre. Ein Zurück gibt es jetzt also nicht mehr sondern es existiert für mich in dieser Beziehung bloß ^hnoch ein befehlshaberisches, unweigerlichen Gehorsam [als] an der Tagesordnung ~~stehend~~ erklärendes Vorwärts.⁵⁵

Das Konzept wird auch durch den Unmut, den es beim Schreiber zuweilen auslöst, als solches präsent gehalten. Gleich im Anschluss an die zitierte Passage lässt er verlauten:

O wie ungerne ich dies alles einsehe, wie gern, mit ^hwelch versilbertem oder vergoldetem oder vernickeltem Vergnügen ich gerade in diesem Augenblick, der mir um solchen lieben frommen Wunsches willen kostbar vorkommt, wieder ~~soch~~ ^hirgend eine vielleicht ganz einfältige, aber darü ~~vielleicht~~ ^hwomöglich auch frohe lustige Geschichte erzählte, deren ich allerdings bei näherem Bedenken ~~schon~~ ^h[viele] ~~sehr~~ ^hviele, vielleicht ^hüberhaupt nur schon allzu viele verfaßt und in die weite Welt hinausgesandt habe [...].⁵⁶

An einer anderen Stelle heißt es: „Nebenbei gesagt finde ich es ja allerdings beinah ein bischen schade, daß ich hier zu Gunsten eines mir zur Vorschrift gemachten annehmbaren Betragens ^hvielleicht eine ganze Menge von Lustigkeitsblumen in die strikteste Nichtbeachtung [zu] versenken [m] ^habe.“⁵⁷ Oder:

„Fluch dir, du erbärmliche Fessel, du Knechtschaft, die ich mir betreffs der Verwirklichung der Wirklichkeitsidee auferlegen ließ“ könnte ich heute früh beinah die größte Lust haben, mit der lauttönendsten Stimme auszurufen, was ich aber wieder einmal selbstverständlich aus ~~verflé~~ dem Gefühl des verfluchten, verabscheuungswürdigen Anstandes heraus säuberlich unterlasse.⁵⁸

55 Mkg. 426r/1, Z 19–23, vgl. SW 18, 96.

56 Ebd., Z 23–26, vgl. SW 18, 96.

57 Mkg. 310r/1, Z 19–20, vgl. SW 18, 82.

58 Mkg. 426r/1, Z 7–9, vgl. SW 18, 94f.

Die Wirklichkeit des Wirklichkeitsauftrags

Das [*Tagebuch*] erfüllt jedoch höchstens auf den ersten Blick die selbstaufgelegte Forderung nach einem ‚realistischen‘ Schreiben, deren Konturen wiederum ihrerseits im Schreibprozess aufgelöst werden. Die „Wirklichkeitstheorie“⁵⁹ wird nach allen möglichen Seiten ausgeweitet. In der Wiedergabe von ‚tatsächlichen‘ Gegebenheiten lässt sich beobachten, dass sich auch die Wirklichkeit, auf die in der Erzählung verwiesen wird, nicht an die „Wirklichkeitstheorie“ hält. So berichtet der Ich-Erzähler von einem alten Schulkamerad: „er will größer, bedeutender sein, als er in Wirklichkeit ist, das tut er fraglos deßhalb, weil ihm die Wirklichkeitstheorie[entweder][t]zum Teil oder total fremd ist“.⁶⁰ Der Brief, den der Ich-Erzähler an Erna schrieb, und der im siebten Abschnitt wiedergegeben wird, erscheint gerade dadurch in seiner Authentizität gebrochen, als darin das ‚Wirklichkeitsprinzip‘ verhandelt wird. Damit bricht ein Element der Rahmenhandlung in die Binnenhandlung ein, deren ‚Realitätsbezug‘ dadurch gestört wird. Formulierungen wie „falls das nicht bloß poetisch sondern der Richtigkeit entsprechend gesagt ist“⁶¹ oder „daß Sie für mich die Schönste sind, obgleich Sie in Wirklichkeit vielleicht nur die Dritt oder Viertschönste sein mögen“⁶² führen gerade durch die Betonung des ‚Wirklichkeitsprinzips‘ das ‚Unwirkliche‘ des Erzählten vor. Etwas später im Brief folgt eine ähnlich strukturierte Vermischung der Erzählebenen:

[...] nicht wahr, ich dichte Sie eigentlich hier gar nicht an sondern schreibe Ihnen ^l eher einen wahren Geschäfts oder Benachrichtigungsbrief im Stil trockenster Berichterstattung, aber früher, d. h. schon vor manchem Jahr, sagte mir einmal ein sehr gewitztes aufgewecktes ^lMädchen in's kolossal feinfühliges Ohr, hinein, sie sei beinahe von der Überzeugung durchdrungen, daß ich leidenschaftlicher schreibe als lebe, mich lebhafter am Schreibtisch aufführe als im ^lAlltag, womit [sie] ^libr vielleicht auf etwas sehr Eigentümliches das sie ahnen mochte, anzuspielden beliebte, nämlich darauf, daß anscheinende Unwirklichkeit für mich wesentlich wirklicher ^lsei als die sogenannte weitgepriesene und gerühmte tatsächlich vorhandene Wirklichkeit.⁶³

Diese Einbrüche der Wirklichkeitsreflexion der Rahmenhandlung in den nacherzählten Brief führen schließlich dazu, dass dieser zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal Anlass zur ironischen Selbstkritik wird: „Dieser ^lBrief stellt übrigens keineswegs ein photographisch getreu abgebildetes Stück Wirklichkeit dar sondern [be] ^{er} beruht zum Teil auf immerhin vielleicht ganz hübschen Eingebildetheiten.“⁶⁴

59 Mkg. 298r/I, Z 19, vgl. SW 18, 88.

60 Ebd., Z 38, vgl. SW 18, 90.

61 Mkg. 426r/I, Z 49, vgl. SW 18, 99.

62 Ebd., Z 51, vgl. SW 18, 99.

63 Ebd., Z 75–79, vgl. SW 18, 101f.

64 Mkg. 309r/I, Z 25–27, vgl. SW 18, 107.

Ein weiterer Fall, in dem sich die referenzierte Wirklichkeit selbst nicht an ihre eigenen Regeln hält, wird gegen Ende des [*Tagebuchs*] berichtet. Der Ich-Erzähler bringt vor, er habe

in diesen bereits mehrmals erwähnten Tagen, die soeben an meinem Ich vorübergingen, indem sie Spuren, Falten, Einschnitte usw. in meinem Wesen hinterlassen zu haben scheinen, eine Frau kennen gelernt, die sich dadurch gleichsam reizend benahm, daß sie sich bedeutender gegeben haben könnte, als es die Wirklichkeit zuließ. Die genaue Wirklichkeit runzelte gleichsam einige Male bezüglich ihres Benehmens, das etwas romantisch zu sein schien, die Stirne. Nicht ich runzelte über die Frau die Stirne sondern das Wirklichkeitsprinzip tat das [...].⁶⁵

Die vermeintlich sichere Referenz des Tatsächlichen wird also vom Text als nicht verlässlich vorgeführt. Auch die vermeintliche ‚Wirklichkeit‘ ist als Garant für eine stabile Semiose nicht tauglich. Die Fiktionalität der berichteten Wirklichkeit wird vom Text auch gar nicht bestritten, sondern im Gegenteil sogar noch betont. Dies zeigt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, deutlich an der Benennung der weiblichen „Heldin“: „Zunächst schein ich um eines weiblichen Vornamens willen in nicht unerheblichen Zweifeln zu sein, den ich meiner ‚Heldin‘ anhängen möchte.“⁶⁶ Die poetische Entscheidung der Namensvergabe wird noch an zwei weiteren Stellen betont. Etwa zwanzig Zeilen nach den ersten Überlegungen folgt der erste Vorschlag: „Erna? Sollte dies die richtige Heldinnenbezeichnung sein? Noch wage ich mich hierüber nicht zu äußern, wage noch immer keine Entscheidung zu treffen nach dieser Richtung hin“.⁶⁷ Auch bei ihrer nächsten Nennung, wird noch einmal der schöpferische Akt der Namensgebung und damit jede wirklichkeitsdarstellende Abbildungsillusion zerstört: „O, wie betrug ich mich gegenüber jener Erna härrisch, die nichts dagegen einzuwenden haben wird, daß sie den Namen beibehält, der ihr verliehen wurde [...]“.⁶⁸ Mit Stephan Kammer lässt sich festhalten, dass mit der Benennung der ‚Heldin‘ „eine Ebene der Literarizität und Fiktionalisierung zum Vorschein [kommt], die ihrerseits nur schlecht mit der Absicht eines Tatsachenberichts zur Deckung zu bringen ist.“⁶⁹

Nicht nur wird jedoch im Erzählen der vermeintlich tatsächlichen Begebenheiten der Wirklichkeitsstatus derselben als problematisch herausgestellt. Auch in den ‚theoretisierenden‘ reflexiven Einschüben des Ich-Erzählers wird der Wirklichkeitsbegriff in solchem Maße erweitert, dass seine begriffliche Handhabe schließlich fragwürdig wird. Schon die Unterscheidung von theoretisierender Reflexion und erzählerischer Welt Darstellung lässt der Erzähler nicht gelten:

65 Mkg. 309r/I, Z 39–42, vgl. SW 18, 108.

66 Mkg. 296r/I, Z 1–2, vgl. SW 18, 63.

67 Ebd., Z 19–20, vgl. SW 18, 64.

68 Mkg. 299r/I, Z 42–43, vgl. SW 18, 72f.

69 Kammer, *Figurationen*, 237. Siehe dazu auch ebd., 230–233.

Was das Theoretisieren betrifft, so köm̄t es ja lediglich darauf an, ob es 'interessant geschieht oder ermüdend und ersteres ist natürlich letzterem bei weitem vorzuziehen. Die Theorie ist ganz einfach sozusagen eine „Welt“ in und an sich, und diese Welt erfordert so gut ihre Darstellung wie die praktische, [auch] *mit* andern Worten, auch die Theorie ist weiter nichts als eine „etwas andere“ Wirklichkeit, ~~wie~~ die Praxis ist die 'eine Art von Wirklichkeit und die Theorie die brüderliche oder schwesterliche.⁷⁰

Ein weiterer Aspekt der Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffs betrifft das Erleben, das unter einer unreflektierten Perspektive auf tatsächliche Begebenheiten in der realen Welt zu verweisen scheint, wie es auch die Selbstanweisung des Ich-Erzählers suggeriert, dass alles Erzählte „Auf absolutestem Eigenerleben fußen | muß“. ⁷¹ Doch im letzten Abschnitt des Textes wird festgehalten:

Ich meine, es gehöre zur Vervollständigung dessen, was wirklich ist, daß man sich hie und da etwas einreden oder einbilden dürfe, mit anderen Worten, unsere 'Einbildungen sind genau so wirklich, wie es unser ~~Sinn für~~ Wirklichkeitssinn ist. Das Gefühl ist nicht minder Wirklichkeit wie der Verstand. Dies dürfte mit geradezu 'phänomenaler Raschheit einleuchten.⁷²

Damit sind die binären Oppositionen von Phantasie und Realität, von Gefühl und Verstand außer Kraft gesetzt.

Doch nicht nur, was das Ich ‚erlebt‘ und was es nur ‚denkt‘, können denselben Realitätsstatus für sich beanspruchen. Auch das vermeintlich klar konturierbare Ich wird durchlässig. Zum Schluss des ersten Abschnitts heißt es nämlich:

Ich darf doch wohl |jedenfalls annehmen, daß das, was mir hier nach und nach, d. h. [mit] *in* aller erwünschten Gemütsruhe entsteht, mein geistiges Eigentum sei, indem ich |mich ~~auf~~ gedanklich auf ~~durchaus~~ ausschließlich eigenem Boden bewege und seelisch auf dem fuße, was mir [durch] *lediglich* durch mich selbst bekannt geworden ist.⁷³

Die Formulierung evoziert zunächst die auf Descartes zurückreichende Rhetorik der Selbstvergewisserung als Mittel, dem Chaos der Welt die Sicherheit des „Ich“ und des eigenen Denkens entgegenzusetzen. Auf dieser Logik beruht schließlich auch die Authentizität, auf die mit der Selbstbezeichnung als „Tagebuch“ angespielt wird: Ein „Ich“ schreibt über einen Gegenstand, der ihm als einziger auf der Welt gewiß ist: sich selbst. Der Text jedoch unterläuft diese Rezeptionserwartung radikal. Zu ihrem geistigen Eigentum zählt die Ich-Figur alles, was ihr durch sich ‚selbst bekannt geworden ist.‘ Damit wird die ganze Mannigfaltigkeit der ‚Welt‘ allein durch ihre Perzeption zu etwas Eigenem. Das ‚Ich‘ ist nicht mehr von der ‚Welt‘ unterscheidbar.

70 Mkg. 298r/I, Z 10–13, vgl. SW 18, 87.

72 Mkg. 309r/I, Z 27–29, vgl. SW 18, 107.

71 Mkg. 308r/I, Z 2–3, vgl. SW 18, 76.

73 Mkg. 295r/I, Z 50–52, vgl. SW 18, 63.

Ich-Buch

Die vermeintlich gesicherte Authentizität der introspektiven Schreibszenen wird im [*Tagebuch*]-Text und in unzähligen weiteren Texten Walmers überblendet mit der Totalität des Wahrnehmbaren. Entscheidend dabei ist, wie im vorherigen Abschnitt gezeigt wurde, dass weder das ‚Ich‘ noch die ‚Wirklichkeit‘ in diesem poetischen Prozess als stabile Konstanten der Semiose fungieren. Das Ich scheint dabei, gerade in Texten wie dem [*Tagebuch*] oder auch *Ottolie Wildermuth*, die offensichtlich keine ‚Geschichte erzählen‘, noch am ehesten die Illusion einer Referenz zu stiften. Doch genauso wenig wie diese Texte die Wirklichkeit erzählen, erzählen sie die Biographie ihres Autors. Das Ich ist kein referentieller Wert, sondern wird zu einer Funktion des Textes.⁷⁴ Es funktioniert als perzeptives Prisma, als Ausgangspunkt eines Verweissystems, in dem es nicht darum geht, den Ausgangs- und Endpunkt des Verweises – das ‚Ich‘ und die ‚Wirklichkeit‘ – zu fixieren, sondern die Dynamik des Verweises selbst als prozessuale ‚abzubilden‘. Alles auf welche Weise auch immer Wahrnehmbare wird über die Funktion des Ich in den Text importiert, jedoch nicht um dort hierarchisiert zu werden. Jochen Greven nennt diese Technik ein „subjektive[s] Weltprotokoll“, das sich aus einer selbstreflexiven und radikalisierten Bewegung der „Beobachtung und Selbstbeobachtung“ speist:

Aber das so entstehende subjektive Weltprotokoll ist kein wohlorganisierter Mikrokosmos, sondern eher ein Chaosmodell, bestehend aus Beobachtungssplintern, die fortwährend mit Erinnerungem reagieren, aus einem Konglomerat von Anekdoten, Lesefrüchten, gedanklichen Einsichten und Erwägungen. Deren Verknüpfung folgt keiner einsichtigen Logik, sondern wird eher von hintergründigen Assoziationen, geheimen Regeln der Anspielung und Spiegelung oder auch bewußter Aleatorik bestimmt.⁷⁵

Das Ich als Prisma, das die ‚Welt‘ in den Text überträgt, fungiert dabei, wie im [*Tagebuch*]-Text durchexerziert wird, als ‚Wirklichkeitsgeber‘: alles, was durch die Funktion „Ich“ hindurchgeht, wird dabei ‚wirklich‘. Wirklichkeit wird also nicht von Texten abgebildet, sondern in diesen poetisch hergestellt oder prozessiert, das bedeutet, ihre Wirklichkeit beruht nicht auf einer adäquaten referentialisierenden Reproduktion, sie ist vielmehr sozusagen unter ontologischer Perspektive eine Seinsweise der Sprache.

Vor dem Hintergrund der im [*Tagebuch*] ausgeführten Reflexion der strukturellen Position des Ich in diesem poetologischen Konzept ver-

74 Schon Dierk Rodewald hat in einem präzise argumentierenden Aufsatz von 1971 die „Funktionalität von ‚Ich‘“, seine Rolle als sprachliche Formel untersucht; vgl. Rodewald, *Sprechen als Doppelspiel*.

75 Greven, „... den Blick anzublicken...“, 25f.

wundert es nicht, dass genau dieser Text sich selbst als „Ichbuch“ bezeichnet.⁷⁶ Den Begriff „Ichbuch“ verwendet Walser zum ersten Mal im Text *Zückerchen*, der in seinem letzten Buch *Die Rose* im Jahr 1925 erschien.⁷⁷ *Zückerchen* ist in seinem Aufbau und seiner Struktur Texten wie dem [*Tagebuch*], *Ottilie Wildermuth* oder anderen nach der Poetik der „Kombination“ verfassten Texten verwandt. Er besteht aus zwanzig Abschnitten von denen jeder in einem bis drei Sätzen (nur ein Abschnitt ist länger) scheinbar völlig unzusammenhängende und willkürliche Eindrücke und Beobachtungen mitteilt, die nur von der erzählenden Ich-Instanz zusammengehalten werden.⁷⁸ Die ersten Sätze des Textes lauten:

In Berlin sah ich mal im Kino ein Kinderschühlistück, in Kalifornien spielend. Neulich ging ich natürlich wieder einmal spazieren. Ein Kopfschüttler begegnete mir, der schien mir in einem fort zu sagen: „Nicht doch“. Das machte mich zeitweilig tiefsinnig. Wie sahen die Alpen weich und groß aus, über nähere Hügel ragend. Gab nicht Karl Stauffer im Belvoirpark sowohl in erster Hinsicht auf sich, wie dann ja auch auf seine Gönnerin zu wenig acht? Er fühlte sich zu wohl bei ihr. Unbesorgt darf man bloß stets – scheinen. Und so kehrte ich ins Wirtshaus ein und fand gleich Beschäftigung, indem ich einer Saaltochter die Schürze umband.⁷⁹

Im ersten Satz des elften Abschnitts heißt es dann: „Ein Knödli mit Senf schmeckte mir herrlich, was mich nicht hindert, anzumerken, in einem Ichbuch sei womöglich das Ich bescheiden-figürlich, nicht autorlich.“⁸⁰

Die Dritte und wohl ‚wirkungsmächtigste‘ Erwähnung des Begriffs „Ichbuch“ findet sich im Text *Eine Art Erzählung*, der als Mikrogramm-Entwurf und als unveröffentlichte Abschrift aus dem Jahr 1928 erhalten ist.⁸¹ Im Text der Abschrift heißt es:

Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiterschreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.⁸²

76 Mkg. 309r/I, Z 19, vgl. SW 18, 106.

77 *Die Rose*, 135–138 vgl. SW 8, 80–82.

78 Vgl. dazu auch Roser, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift*, 36f.: „Zum Tragen kommt hierbei die von der Sprache vorgegebene Doppelstruktur des Personalpronomens. Als (listiger) ‚shifter‘ (Verschieber) scheint ‚Ich‘ bei Walser oft nichts weiter auszudrücken als dessen grammatische Funktion, d. h. das Personalpronomen drückt nicht Personalität aus, sondern dient lediglich dazu, Satzglieder zu verbinden. Wie es seinem konventionellen Status (neben dem existenziellen) entspricht, steht es für jeden Sprecher/Leser,

der ‚ich‘ sagen kann.“ Vgl. dazu auch Rodewald, *Sprechen als Doppelspiel*, bes. 81–86.

79 SW 8, 80.

80 Ebd., 81.

81 Mkg. 105r/I, RWZ, Slg. Robert Walser, MS 106, vgl. SW 20, 322–326. Das Mikrogrammnotat steht auf einem Honorar-Avis des *Berliner Tageblatts* vom 3. 8. 1928, weist also einen eindeutigen *terminus post quem* auf.

82 Ms. 106, p. 1; vgl. SW 20, 322. Im Mikrogrammnotat 105r/I, Z 4–6 lautet die Stelle: „Meine Prosastücke bilden nichts anderes als Teile einer langen,

Bemerkenswert an dieser, wie Christian Benne es ausdrückt, „totzitierte[n]“ Stelle⁸³ ist erneut, wie viele Gattungsbezeichnungen in der relativ kurzen Passage zur Bestimmung des Begriffs Ich-Buch angeführt werden: Prosastück, Geschichte, Skizze, Roman. Diese Überbestimmung hat zur Folge, dass die Gattungskontur des Ich-Buchs merkwürdig unbestimmt bleibt. Die drei Adjektive ‚lang‘, ‚handlungslos‘ und ‚realistisch‘ scheinen sich dabei auch auf den [*Tagebuch*]-Text zu beziehen. Ohne die dort vorgenommene Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffs auf alles, was sich durch das Ich als perzeptives Prisma vermitteln lässt, bleibt die Bezeichnung der ganzen Prosa des Spätwerks als realistische jedenfalls höchst rätselhaft. Dass es in der Tat eine „Fehleinschätzung“ ist, dass diese Stelle immer wieder „wie selbstverständlich als Bekenntnis zum autobiographischen Schreiben gewertet worden“ ist,⁸⁴ zeigt die komplexe Reflexion der Wahrnehmung, in die der [*Tagebuch*]-Text das ‚Ich‘ verstrickt.

Dort wird an mehreren Stellen das Interesse, dem „Ich“ des Textes gewisse Eigenschaften zuzuschreiben und in ihm mehr zu erkennen als es von sich preisgibt, thematisiert und reflektiert. Im ersten Abschnitt schon werden zwei völlig unterschiedliche Meinungen aufgerufen, mit denen sich der Ich-Erzähler konfrontiert sieht. Die erste lautet:

Gibt es übrigens nicht ein paar Menschen, die sich erstens für mich interessieren und die sich [zweitens] vor einiger Zeit geäußert haben, ich wäre mit früherem Auftreten verglichen wesentlich stiller geworden? Nun ist dies nämlich vielleicht geradezu Tatsache.⁸⁵

Vier Zeilen weiter ist dann eine gegenteilige Einschätzung zu lesen: „Ich sei immer noch haargenau derselbe Ungezwungene, Natürliche, war vor einigen Wochen jemand sichtlich bemüht, mich glauben zu machen.“⁸⁶ Beiden Meinungen wird im Text nichts entgegnet. Nur in der konjunktivischen Formulierung und in der Gegenüberstellung der beiden Einschätzungen wird eine Distanzierung erkennbar. Vor allem der Nachsatz zur ersten Äußerung verdeutlicht, dass der Ich-Erzähler kein Bedürfnis hat, über ihn kursierende Meinungen durch eine sozusagen ‚autorisierte‘ Version ins ‚richtige‘ Licht zu rücken. Vielmehr betont der Satz „Nun ist dies nämlich vielleicht geradezu Tatsache“ den Sachverhalt, dass *durch* diese Äußerung zur „Tatsache“ *wurde*, dass er „stiller geworden“ ist. Alle Meinungen über den Erzähler schaffen durch ihr Geäußertwerden eine Wirklichkeit und sind damit ‚tatsächlich‘.

handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, Roman kleinere oder umfangreiche Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein [?]ch-Buch bezeichnet werden können“. Die Charakterisierung des Ich-

Buchs als ‚mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes‘ erfolgt also erst in der Reinschrift.

83 Benne, *Autofiktion und Maskerade*, 33.

84 Ebd.

85 Mkg. 2951/I, Z 38–39; vgl. SW 18, 61f.

86 Ebd., Z 43–44; vgl. SW 18, 62.

Damit liegt es nahe, das öffentliche Bild des Schriftstellers Robert Walser, der in diesem Text „Ich“ sagt, als kontextuelle Rahmung in die Erläuterung des reflexiven ‚Ich‘-Einsatzes im [*Tagebuch*]-Text miteinzu-beziehen. Dieses Bild wird zu einem großen Teil von Rezensionen seiner Bücher beeinflusst. Wie schon in der sogar als Zitat ausgezeichneten Anspielung auf eine frühere Rezension im Prosastück *Ottilie Wildermuth*⁸⁷ ist eine ähnliche Bezugnahme auch an dieser Stelle denkbar. Jedenfalls findet das Betonen des Stillerwerdens in der ersten zitierten Stelle eine inhaltliche Parallele in einer Rezension zu Walsers letztem Buch *Die Rose* von Eduard Korrodi in der *Neuen Zürcher Zeitung*.⁸⁸ Dort wird zum Ende der Rezension ein Auszug aus dem Text *Eine Obrfeige und Sonstiges*⁸⁹ zitiert und mit folgenden Worten eingeleitet: „Zum Schluß folge Walsers Gespräch über die Leisen und die Lauten, das laut für seine von innen her begründete Kunst spricht“.⁹⁰ Bei der zweiten Stelle wäre ein Bezug auf Franz Bleis *Prolog über Walser* in der ersten Nummer der Zeitschrift *Die literarische Welt* denkbar, die am 9. Oktober 1925 erschien.⁹¹ Dort heißt es:

Jene Gedichte, die Walser zwischen sechzehn und siebzehn Jahren geschrieben hatte: es gab seitdem keinen deutschen Dichter, außer Loris-Hofmannsthal, der in solchem Alter so bestimmte Physiognomie gezeigt hätte, und so originale. Denn Walser war damals, *und ist's auch wohl heute noch*, gar kein belesener Mensch, Verlaine kannte er kaum dem Namen nach [...].⁹²

In beiden Rezensionen wird, wie in vielen anderen auch, die autobiographische Komponente der Walserschen Texte betont. Korrodi schreibt: „[D]er Dichter Robert Walser schreibt am liebsten über sich. Die Ab- und Reinschrift seines bessern Selbst.“⁹³ und in Bleis *Prolog* ist zu lesen:

Das Phänomen jener gewissen Identität zwischen Person und Werk [...], Robert Walser erfüllt es. Ob es zwanzig Zeilen einer Notiz sind oder ein Buch von 260 Seiten wie die *Geschwister Tanner*: beides ist wie ein Tagebuch. Hier wird nicht anders geschrieben als gelebt, nicht anders gelebt als geschrieben.⁹⁴

Auch diese Einschätzungen gehören zum Kontext, innerhalb dessen der Ich-Erzähler des [*Tagebuchs*] über die Erwartungshaltung der Rezipienten schreibt, die schon im Voraus wissen, was sie bekommen werden:

87 Vgl. oben 120–122.

88 Korrodi, *Walser über Walser*; vgl. KWA III 3, 412–415.

89 *Die Rose*, 88–110; vgl. SW 8, 49–65, der Auszug 61f.

90 KWA III 3, 417.

91 Blei, *Prolog über Walser*, wieder in Kerr, *Über Robert Walser*, Bd. 1, 64–66. Vgl. dazu auch Gabrisch, Robert Walser und Franz Blei, v. a. 8f.

92 Ebd., 66 (Hervorhebung C. W.). Dass Walser die ihm oft zugeschriebene Rolle des ungebildeten Naturburschen als belei-

digend empfand, zeigt ein Brief an Frieda Mermet vom 20. 9. 1927, in dem zu lesen ist: „Wohl weiß ich, daß mich zürcherische und andere gescheite Herrschaften sehr gern als Hirtenknaben, als träumerischen Weltentfremdeten auffassen und nehmen möchten, wogegen aber mir die Ausschließlichkeit einer solchen Dummkopfsrolle keineswegs paßt, zu der die nötigen Grundlagen in mir übrigens absolut fehlen.“ Briefe, 305f. (Nr. 327).

93 KWA III 3, 412.

94 Zit. nach Kerr, *Über Robert Walser*, 66.

Einmal, es ist dies schon recht lange her, daß ich mit jemand zusammen, der zu[sich an] die Übrigen, die mir und ihm Gesellschaft leisteten in dem Augenblick, als ich [den]meinen Mund zum Sprechen öffnete, mit dem Ausruf wendete: „Jetzt geht's los“, so, als wenn ich nun wieder einmal, einer Plausibilität einem Ruhm oder Ruf oder einem Herumreden gehorchend oder ein Gerücht bestätigend, wahre Lustigkeitsfeuerwerke abzufeuern gewillt gewesen wäre, was ich aber keineswegs in jenem Moment im Sinn hatte. Ich erinnere mich auf das Lebhafteste, wie mich die Schablonierung, die Abstempelung meiner doch schließlich nicht lediglich aus Spaßhaftigkeit bestehenden Art und Weise aus der Stimmung, d. h. aus der guten Laune riß, die eben nun einmal bei jedem [ei]etwas sehr Feines, leicht aus dem Gleichgewicht zu Bringendes ist, die man überhaupt bei keinem allzu bequem voraussetzen sollte. Die Zurechtweisung, die ich bei jenem Anlaß dem Ausposauner meiner anscheinend speziellen Eigenart [zu]erteilte, klang freilich etwas zu hart, doch das pflegt [b]in solchen Fällen so zu geschehen, denn wie wir verstimmt werden, gelangt eben unsere Verstimtheit zum Ausdruck [...].⁹⁵

Es wäre also vielleicht angebrachter, Walsers Umgang mit biographischen Versatzstücken nicht so sehr als authentische und autorisierte Aussagen anzusehen, sondern als subversive Entgegnung auf die „Schablonierung“ und die „Abstempelung“ seiner selbst.

Eine weitere Stelle im [*Tagebuch*] thematisiert das Interesse an der Person hinter dem „Ich“. Im Brief an Erna berichtet der Erzähler,

daß ~~ich mir~~ man manchmal sehr neugierig ist [wie]wer ich eigentlich sei, wie ich mich ausdrücken, benehmen würde, wovon ich etwa spräche, welche Meinungen ich aufwürfe, denn ich bin „ihnen allen“, ich weiß das sehr wohl, viel zu still sie sagen von mir, ich sei viel zu verschlossen, aber das wurde bereits in der frühesten Jugend von mir gesagt, und ich verstehe nicht recht, weshalb man mich eigentlich immer anders haben will, als wie ich von Geburt aus bin.⁹⁶

Die Ironie der Stelle besteht natürlich darin, dass der Ich-Erzähler seinen enigmatischen Status, der ja das Interesse daran, wer dieses Ich „eigentlich sei“ erst weckt, mit einer schon „von Geburt aus“ vorhandenen Neigung zur Verschlossenheit erklärt. Die ‚autobiographische‘ Aussage benennt die gewissermassen charakterlich verankerte Unmöglichkeit, ‚autobiographische‘ Aussagen zu machen.

Das Ich spielt also – das kann man für den [*Tagebuch*]-Text wie für alle Texte der Mikrogramm-Phase konstatieren – in Walsers Texten eine funktionale Rolle und keine referentielle. Als Relais, Scharnier oder Prisma integriert es Materialien verschiedenster Art in den Text und vermittelt sie miteinander. Dass diese funktionale Verwendung des Ich die ‚Gefahr‘ des autobiographischen ‚Kurzschlusses‘ enthält, ergibt sich zum einen aus der langen Tradition von bekenntnishaften Ich-Texten, welche eine vermeintlich authentische und unproblematische biographische Referenz etabliert haben. Im [*Tagebuch*] wird diese Leseerwartung

95 Mkg. 3101/I, Z 37–44; vgl. SW 18, 84.

96 Mkg. 3051/I, Z 9–12; vgl. SW 18, 103.

ja im ersten Abschnitt durch die Ankündigung, über das „Erlebnis“⁹⁷ des „Frauenkennengelerthaben[s]“⁹⁸ sprechen zu wollen,⁹⁹ sogar noch forciert. Zum anderen entsteht dieser Effekt jedoch auch daraus, dass das Ich in Walsers Texten als ‚wirklichkeitsgebende‘ Instanz inszeniert wird. Dierk Rodewald formuliert dies so: „[W]eil immerfort ‚Ich‘ spricht, wird es möglich, die von ‚Ich‘ gesprochenen Sätze als miteinander in Zusammenhang stehend zu begreifen, als spräche ein Ich“.¹⁰⁰ Damit reflektiert der *[Tagebuch]*-Text die Bedingungen des autobiographischen oder autofiktionalen Erzählens¹⁰¹ und unterwandert dieses zugleich subversiv, nicht ohne dabei die Folgen der Entreferentialisierung des Ich, das heißt die darin angelegte ‚Überkompensierung‘ der Rezipienten durch mannigfache Projektion auf das ‚autörlliche‘ Ich zu behandeln: „Eine Erzählung im Ich-Stil oder in der Ich-Vortragsart erfordert eben |einfach etwas wie Mut [...].“¹⁰²

Das „Erlebnis“

Im Nachvollzug der Thematisierung des ‚Erlebnisses‘ über den Verlauf des ganzen *[Tagebuch]*-Textes, lässt sich ein deutlicher Eindruck gewinnen, wie zwar die Erwartungshaltung eines authentisch-realistischen autobiographischen Erzählens geweckt, aber zugleich nie eingelöst wird.¹⁰³ Gleich zu Beginn, kurz nachdem sich der Text selbst als „Journal“ oder „Tagebuch“¹⁰⁴ ausgewiesen hat, führt er sein ‚Thema‘ ein:

Was ich [¿]vorbringen möchte list, daß ich in hiesiger Stadt, die für mich sozusagen ‚wertvoll‘ geworden ist, eine Reihe, d. h. einige in der Tat nette |teilweise sogar beinahe imposante Frauen kennen zu lernen Gelegenheit hatte [...].¹⁰⁵

Die Schilderung dieser Frauenbekanntschaften wird jedoch zuerst durch andere Themenfelder verdrängt und danach stark relativiert: „Mit die-

97 Mkg. 295r/1, Z 42; vgl. SW 18, 62.

98 Ebd., Z 29; vgl. SW 18, 61.

99 Siehe unten, Abschnitt *Das „Erlebnis“*.

100 Rodewald, *Sprechen als Doppelspiel*, 82.

101 Vgl. dazu ausführlich oben 116–125.

102 Mkg. 309r/1, Z 37–38; vgl. SW 18, 108.

103 Kammer, *Figurationen*, 227–262 beschreibt diese „Disposition des erotischen Erlebnisses, die sich als Motor des Schreibens aus gibt“ (220) ausführlich als „Textualisierung“. Jens Hobus widmet dieser strukturellen Erscheinung, bezogen auf das ganze Werk Walsers, eine umfangreiche Studie, vgl. Hobus, *Poetik der Umschreibung*.

104 Mkg. 295r/1, Z 7/8; vgl. SW 18, 59.

105 Ebd., Z 10–12; vgl. SW 18, 59. Dass die Frage nach dem wirklichkeitsgetreuen Erzählen an die Schilderung eines Liebeserlebnisses geknüpft wird, ruft einen 20 Jahre vor dem *[Tagebuch]*-Text geschriebenen Brief Walsers an Christian Morgenstern in Erinnerung, worin er seinem Lektor kundtut: „Am liebsten möchte ich mich auch nicht mehr rasieren, bis ich mindestens eine halbwegs naturwahre Liebeszene fertig habe. Das Banalste ist und bleibt für den Darsteller doch immer das Schwerste.“ In der Stuttgarter Morgenstern-Ausgabe wird dieser Brief auf „vermutlich am oder nach dem 15. 12. 1906“ datiert, vgl. KWA I 3, 310; in Briefe, 49 f. (Nr. 51) auf den 18. Januar 1907.

sem Frauenkennengelernt haben ist es nun freilich [wiederum] gar keine so wichtige Sache, indem ich diese Frauen nur so vom irgendwo Gesehen haben, mit den Augen gestreift haben kenne [...].¹⁰⁶

Es ist einige Zeilen später schon nicht mehr klar, ob das „Erlebnis“ einem erotischen Abenteuer entspricht: „Immerhin dürfte es nachgerade Zeit geworden sein, daß ich vom Erlebnis vorsichtig mich anschicke zu reden. Wird's etwas von Bedeutung sein. Diese Frage wird sich ganz von selbst beantworten.“¹⁰⁷ Die Doppelbedeutung der Formulierung „von Bedeutung sein“ – d. h. die Frage nach der Semantik und die Frage nach der Geltung – spannt dabei den experimentell-thematischen Horizont der Erzählung auf. Die ‚Aufgabenstellung‘ der Arbeit kann darin gesehen werden, ob in schreibender Überprüfung des Zusammenhangs von „Erlebnis“, Erzählen und Bedeutung ein – wie es an späterer Stelle heißt –, nachweltfähiger Text zustande kommen kann. Das ‚faktische‘ „Erlebnis“, das nach konventioneller Vorstellung dem Schreibakt vorausgeht, um dann in diesem dargestellt zu werden, ist an dieser Stelle schon überblendet mit dem „Erlebnis“ des Schreibens selbst, dessen prozessuale oder improvisatorische Organisation eine Kontrolle der Bedeutung nicht vorsieht.

Im Folgenden wird das „Erlebnis“ erneut mit dem erotischen Abenteuer verknüpft, allerdings nicht ohne dass dessen Wirklichkeits- und Glaubwürdigkeitsstatus erneut in Frage gestellt wird:

Wird es sich bei allem dem, was ich hier ~~zur Sprache geben~~, wie soll doch nur schnell sagen, zur Sprache bringe um etwas wie eine Liebesgeschichte handeln. Wäre es möglich, daß ich mich hiesigenorts zu irgendwelcher Stunde gar [ü]bis über die Ohren hinaus verliebt hätte? Würde so etwas nicht womöglich geradezu unglaublich anmuten? Denn immer hielt ich mich und hielt mich [A]lle die Andern für sozusagen lieblos, unfähig begeistert zu sein, unkapabel sich zu enthusiasieren, für irgendetwas zu schwärmen, feurig für dieses oder jenes einzutreten sich ~~zu~~ entzückt, entflammt zu fühlen.¹⁰⁸

Ob das schreibende Ich überhaupt zu einem faktischen Erleben des Erlebnisses fähig ist, steht also zur Debatte.

Etwa in der Hälfte des zweiten Abschnitts, nachdem von zahlreichen anderen Dingen die Rede war, kommt der Erzähler dann auf sein Liebeserlebnis und dessen Schilderung zurück. Er berichtet von den Umständen, unter denen es dazu kam:

Nach einigen Tagen schon, nachdem ich in der neuen Wohnung wohnlich geworden war, betrat ich sodann eine Vergnügungshalle, wo ich diejenige pompös-zierlich auftreten sah, in deren Erscheinung es mir gegeben war, mich mit einem Schwung zu verlieben, den ich [n]bis dahin nicht bei

106 Mkg. 295r/I, Z 10–12; vgl. SW 18, 61.

107 Ebd., Z 42–43; SW 18, 62.

108 Mkg. 295r/I, Z 45–49; vgl. SW 18, 62.

einer Persönlichkeit aufgesucht hätte, [vo]die sich durch Trockenheit, Vorsichtigkeit usw. bis dahin *ausge* hervor[t]getan hatte wie die ist, die von mir repräsentiert wird.¹⁰⁹

Das ‚Ich‘ als Persönlichkeit, das sich tatsächlich verlieben könnte, *ist* gar nicht mehr, es verfügt über kein wirkliches Sein, über keine Existenz, es wird *repräsentiert*. Das wirkliche Moment des Verliebenseins liegt denn auch in der sprachlichen Äußerung. Es wird gleich direkt im Anschluss geschildert:

Ich hauchte bloß das eine: Bin ich bestraft oder belohnt, bereichert oder vollständig ein Ärmlicher und ist es wirklich nur ein menschliches Etwas, wirklich keine Göttin aus dem Universum herabgeflogene Göttin, die ich mit den unnützlichsten unwürdigsten Augen, die es je gab, schaue und sehe, vor deren Anblick großaufgerissenen Blickes in die Blindheit sinkend, und indem ich solches oder entsprechend ähnliches Glücksgeflüster zu mir sprach, schien es um mich geschehen.¹¹⁰

Erst das Aussprechen der Worte zu sich selbst führt dazu, dass es um den Erzähler geschehen ist. Schon wieder ist also die Wirkung, die eigentlich das faktische Erleben auslösen sollte, erst in der sprachlichen Ausgestaltung realisiert.

Die faktische Existenz der Geliebten wird im Folgenden gar dafür verantwortlich gemacht, dass ihre sprachliche Schilderung nicht ausgeführt werden kann.

Aus Rücksicht darauf daß sie noch unerschrocken und unverwundet unter den Lebenden weilt, lass ich ihre Kostümlichkeit usw, die Farbe, die sie trug, den Schnitt ihres Gewandes, ihre Gesichtszüge, ihre Höhe, Größe und besonders auch ihre Art, wie sie sich [zu] frisieren liebte, unbeschrieben. Ich brauche nur so viel zu bekennen, daß sie mir ausnehmend schön, unvergleichlich schön, unsagbar schön und ebenso in ebenso unaussprechlichem Grad wertvoll vorkam [...].¹¹¹

Eine genaue Referentialisierung der in Wirklichkeit noch Lebenden ist, ähnlich wie im Text *Damals war es, o, damals [...]* nicht beabsichtigt. Damit erweist sich das ‚wirkliche‘ Ereignis nicht in seiner Wirklichkeit darstellbar. Dies fungiert jedoch in einer paradoxen Bewegung gerade als ‚Beweis‘ für die Wirklichkeitsadäquatheit der sprachlichen (Nicht-)Schilderung. Ihre ‚Beschreibung‘ kann sich nur *in* der Sprache realisieren, die kunstvoll die Unmöglichkeit solchen Vorhabens vorführt: „unvergleichlich“ – „unsagbar“ – „unaussprechlich“ sind die einzigen Attribute, die sich mit der Schönheit in ‚Wirklichkeit‘ vertragen.

Unter diesen Bedingungen inszeniert der Erzähler zu Beginn des dritten Abschnittes den Zweifel an seinen darstellerischen Fähigkeiten.

109 Mkg. 296r/1, Z 40–43; vgl. SW 18, 66.

110 Ebd., Z 43–46 (Hervorhebung C. W.); vgl. SW 18, 66f.

111 Ebd., Z 46–49; vgl. SW 18, 67.

ten: „wie zittere ich |beispielsweise vor Verachtung gegenüber mir selbst, wenn ich mir einbilde, es könnte möglich sein, daß |mir die Schilderung des Liebeserlebnisses mißlänge, das ja den eigentlichen Gegenstand einer |Arbeit bildet [...]“.“¹¹² Dieser „eigentlich[e] Gegenstand“ wird in den folgenden Abschnitten höchstens noch zur Markierung seiner Nichtbehandlung gestreift. Erst in der Mitte des siebten Abschnittes wird er mit dem Brief an Erna wieder aufgenommen.

Vorher – im sechsten Abschnitt – wird der Begriff des „Erlebnisses“ von der Liebesgeschichte endgültig entkoppelt. Der „Spaziergang hinein in’s Gebiet meines Erlebnisses“ bezeichnet hier nur noch die Möglichkeit des Erzählens nach der ‚Wirklichkeitstheorie‘ im Allgemeinen. Das Erlebnis steht hier schon für den im Verlauf des Erzählens erweiterten Wirklichkeitsbegriff, nach dem alles als wirklich gilt, was durch das Ich im Text vermittelt wird. Dementsprechend wird auf diesem Mikrogrammblatt auch die Rolle des ‚Helden‘ der Geschichte neu vergeben. Zu Beginn wurde Erna, die Protagonistin des Liebeserlebnisses, als „Heldin“ der Geschichte bezeichnet,¹¹³ hier wird nun das Ich selbst zum „Helden dieser Geschichte“.“¹¹⁴ Diese Verschiebung in der Bedeutung des Erlebnisses zur allgemeinen Thematisierung der ‚Wirklichkeitsschilderung‘ wird im siebten Abschnitt bestätigt, wo es heißt: „Ich spreche hier von einem jungen Intellektuellen, [ein]der in meinem ‚Erlebnis‘ irgendwelche, d. h. keine so ganz nebensächliche Rolle spielt“.“¹¹⁵ Das Erlebnis ist zum Synonym für den gerade im Schreiben begriffenen Text geworden.

Auch die letzte Erwähnung des ‚Erlebnisses‘ im achten Abschnitt bestätigt diese Tendenz. Dort heißt es: „Übrigens ist es für mich unabweisbar, einzugestehen, daß |es durchaus kein großes Erlebnis ist, worin ich mich hier in allen diesen Zeilen abspiegle [...]“.“¹¹⁶ Das Erlebnis konstituiert sich nur noch aus der Bewegung der Abspiegelung des Ich. Der Text selbst wird zum Erlebnis.

Textmaterialien

Die Behandlung der Probleme des Wirklichkeitsberichts und des Erlebnisses werden im [*Tagebuch*]-Text in einer reflexiven und zirkulären Bewegung auf sich selbst zurückgewendet. Wirklich ist, was durch das Prisma der Text-Funktion ‚Ich‘ in den Text gelangt. Das anfangs als vortextliches, faktisches eingeführte Erlebnis wird in der Schreibbewegung zum Text selbst. In dieser Struktur der reflexiven Selbstbezüglichkeit stehen alle im Text verarbeiteten ‚thematischen‘ Elemente. Wie in den meis-

112 Mkg. 299r/I, Z 2–5; vgl. SW 18, 69.

113 Mkg. 296r/I, Z 2; vgl. SW 18, 63.

114 Mkg. 298r/I, Z 2; vgl. SW 18, 88.

115 Mkg. 426r/I, Z 30; vgl. SW 18, 97.

116 Mkg. 309r/I, Z 30–31; vgl. SW 18, 107.

ten Texten Walsers speist sich auch das [*Tagebuch*] sowohl aus biographischen Versatzstücken als auch aus intertextuellen und intermedialen Verweisen. Diese ‚Materialien‘ erscheinen im Modus der „Zitathaftigkeit“ im Text.¹¹⁷ Sie erscheinen gleichzeitig als ‚Inhalt‘ des Textes wie auch als Anlass der Reflexion auf die schreibende Hervorbringung desselben.

Ein illustratives und überschaubares Beispiel für diese Art der Textproduktion findet sich zu Beginn des Textes, an der Stelle, wo der Ich-Erzähler berichtet, wie er sich „gestern abend sehr spät noch auf |der stillen und [...] nächtlich ruhigen Straße mit einem unserer jungen Intellektuellen, mit einem Studierenden über den |Sinn und den Wert der Psychoanalyse“ unterhielt.¹¹⁸ Die Umstände des Gesprächs schildert er folgendermaßen: „Wie heiter, warm und schön [¿]zu diesem Zeitpunkt der Nachthimel mit Sternen prangte |Gewiß glich es einem Prangen.“¹¹⁹ In der durch die zweimalige Verwendung des Verbs ‚prangen‘ speziell markierten Wendung der prangenden Sterne, die zudem mit dem Verb ‚gleichen‘ als metaphorische ausgezeichnet wird, kann man mindestens zwei berühmte Texte gespiegelt sehen: Matthias Claudius’ *Abendlied* und das von Franz Schubert vertonte Volkslied *Viel tausend Sterne prangen*. Auf dieses Zitat reagiert nun der Erzähler seinerseits mit einer Produktion von Metaphern: „Der Sternenhimel erschien mir wie ein fruchtebeladener freundlicher Baum und dann sogleich darauf wie ein feinbesticktes |Hemd oder wie eine prächtig mit Ornamentierung ausgestaffierte Robe.“¹²⁰ Darauf folgt eine Reflexion der möglichen Wirkung dieser „Anspielung“:

Ich wünsche nicht, daß mir diese Anspielung etwa übel |genomēn, d. h. als eine Verstiegenheit oder etwas dem Ähnlichen ausgelegt werden könnte. Ich habe so die Empfindung, als habe man |heute nicht eigentlich mehr oder vielleicht besser gesagt vorläufig noch nicht das Recht, sich poetisch [aus]zu betragen und auszudrücken.¹²¹

Diese Empfindung wiederum begründet der Erzähler mit einem erneuten Zitat. Es entstammt nicht mehr einem poetischen Prätext, sondern der Zeitung:

117 Den Begriff der Zitathaftigkeit hat Rodewald, *Sprechen als Doppelspiel*, 80 in die Walserforschung eingeführt. Er schreibt: „Ein Versatzstück im sprachlich-poetischen Bereich läßt sich angemessen durch den terminus ‚Zitat‘ kennzeichnen. Es sollte deutlich geworden sein, daß sich Zitathaftigkeit, metaphorische Beschaffenheit, Funktionalität von ‚Ich‘ nicht isoliert verstehen lassen, sondern nur als verschiedene Momente eines einzigen Komplexes.“ Dabei verweist er darauf, dass Roman Jakobson auf die pauschale Zitathaftigkeit poetischer Sprache hingewiesen hat:

„Nachgerade jede dichterische Botschaft ist ein quasi-zitierter Diskurs, mit all jenen besonderen und verwickelten Problemen, die die ‚Rede in der Rede‘ dem Linguisten bereitet.“ Deutsche Übersetzung, zitiert nach Jakobson, *Linguistik und Poetik*, 192. Einen umfassenden Überblick über die theoretische Behandlung der iterativen Qualität der Sprache bietet Wirth, *Der Performanzbegriff*.

118 Mkg. 2951/I, Z 17–19; vgl. SW 18, 60.

119 Ebd., Z 19–20; vgl. SW 18, 60.

120 Ebd., Z 20–21; vgl. SW 18, 60.

121 Ebd., Z 21–23; vgl. SW 18, 60.

Das mag daher rühren, weil ich die Zeit, worin ich (in) Gesellschaft meiner Zeitgenossen lebe, für sehr ernst halte, worin ich wahrscheinlich nicht irre gehe, mich, wie ich glaube, kaum täusche, denn wovon ~~las ich~~ [anderem] unterrichtete mich gestern eine Zeitungsnotiz als von steigender Arbeitslosigkeit in dem und dem Lande?¹²²

Robert Walsers Texte ‚hangeln‘ sich also gleichsam von Verweis zu Verweis, von Zitat zu Zitat, an deren Einsatz im Text sich wiederum Reflexionen über die Zitate und ihre Rolle im Text anschließen. Einige dieser Verweise auf eigene wie auch auf fremde Texte oder andere Medien, die sich im [*Tagebuch*] finden, werden im Folgenden erläutert.

Theodor

Im vierten Abschnitt findet sich eine längere Passage, die von einem früher geschriebenen Buch handelt. Sie lautet vollständig zitiert folgendermaßen:

Was das Buch betrifft, das ich damals schrieb, es war zu der Zeit dicht vor [~~meine~~dem Anlangen bei Aufenthalt bei der Witwe, [die]mit der ich meine Leser bereits ein wenig bekannt gemacht habe, so ist [das]dieses Manuscript nie gedruckt worden, weil es zahlreiche Fehler hinsichtlich der Wirklichkeit enthielt. Unter anderem phantasierte ich in jenem übrigens umfänglich nicht allzu starken Werk von einer Liebesszene, wobei der Held des Romanes vor einer Frau von Welt in die Knie sank. Wenn [sich] dies nun tatsächlich mit mir irgendeinmal ereignet hätte, so würde die ~~Zärt~~ Beschreibung der Zärtlichkeit in Ordnung gewesen sein, da sie sich aber auf ~~Einb~~ meine sogenannte dichterische Einbildung stützte, so wurde sie und das wohl mit Recht als wertlos ~~taxiert~~, oder doch wenigstens, was ihren Wert anbelangt mochte als anfechtbar ~~taxiert~~. Ferner faselte oder phantasierte ich in jenem Manuscript von [einer] Banknote, die der Held der Erzählung eines Tages einem Mädchen aus dem Volk außerordentlich generöserweise [gesch]zum Geschenk gemacht habe, was sich neuerdings als eine Phantasiertheit ablehnenswertester Art entpuppt hat. Aber das Erhabenste und Schönste ist die Kutsche oder Karosse, die in einem Roman von mir vorkam, den ich hier, wie man sagt, einer ruhigen und freundlichen, aber was Wahrheit ~~betrifft~~ des Geschehens anbetrifft, mitleidlosen mehrseitigen Kritik oder Besprechung unterwerfe. In besagtem Fuhrwerk ließ ich bei prächtigstem Wetter unerwartet einen Abenteurer ~~springen~~ zu einer Schönheit rührendster Sorte ~~sprün~~ hinspringen, [d]um ihr zu versprechen, für sie zu sorgen, zukünftig ihr Beschützer oder etwas dementsprechendes zu sein, was ein geradezu wunderhübscher Auftritt gewesen wäre, falls er sich in Wirklichkeit so zugetragen hätte, falls [und] er die Bedingungen der Theorie von der Unerläßlichkeit des tatsächlichen Geschehenseins erfüllt hätte, was sich aber mit der charmannten Gedichtetheit und Phantasiertheit wiederum nicht bewahrheitete, natürlich zu meinem überaus großen nachherigen Bedauern, denn alle Verleger, die früher Zutrauen zu mir [*i*]gehabt hatten, weigerten sich, ein Werk in ihren Verlag aufzunehmen, dem man [Un]vielfache Unwahrheiten an-

122 Mkg. 295r/I, Z 23–26; vgl. SW 18, 60.

merkte. Der Held eines wirklich wertvollen Produkts der Literatur darf sich nicht so betragen, daß er sich nicht in einem fort, in allem dem, was er tut und spricht, mit dem Verfasser decken läßt: so und nicht anders lautet eine der bemerkenswertesten Vorschriften bezüglich der Büchermacherei, und ich zolle derartiger aufmerksamer Kontrolle meinen ungeteilten Beifall, obschon sie sich um jene Zeit gegen mich selbst richtete, wodurch mir ein gewisser Schaden entstanden sein mag, den ich aber ~~übers~~ dadurch zu überstehen in die Lage kam, daß mir jene besprochene nette Erbschaft zufiel, die mir gestattet hat, mich in aller Behaglichkeit und pekuniärer Gesicherheit auf mich gleichsam zu besinnen.¹²³

Jochen Greven ist der Ansicht, das Resümee Walsers beziehe sich „zweifellos im Kern auf den Roman *Theodor*“.¹²⁴ Dieser muss spätestens am 28. November 1921 fertiggeschrieben worden sein, da Walser das Manuskript mit einem Brief dieses Datums an den Schweizerischen Schriftstellerverein sandte und diesen bat, es aus der „Werkbelehnskasse zu belohnen“.¹²⁵ In der Folge hat er es erfolglos dem Basler Rhein-Verlag,¹²⁶ dem Grethlein Verlag¹²⁷ und dem Rowohlt Verlag, Berlin¹²⁸ angeboten.¹²⁹ Dazwischen war das Manuskript auch einmal „in den Händen Herrn Korrodi's“.¹³⁰ Es gilt heute als verschollen.

Der Zeitpunkt der Fertigstellung von *Theodor* stimmt mit der im [*Tagebuch*] geäußerten biographischen Aussage zusammen, dass dieses Manuskript „dicht vor [meine] ~~dem Anlangen bei~~ Aufenthalt bei der Witwe, [die] mit der ich meine Leser bereits ein wenig bekannt gemacht habe“¹³¹ geschrieben wurde. Walser hat vom 1. April 1922 bis Ende April 1924 bei der Witwe Emma Lenz-Gräub gewohnt.¹³²

Vom verschollenen Manuskript haben sich lediglich einige Auszüge erhalten, die im Dezember 1923 in *Wissen und Leben* erschienen sind.¹³³ Man findet darin den Hinweis auf „Kutsche oder Karosse“:¹³⁴

123 Mkg. 308r/1, Z 25–42; vgl. SW 18, 78–80.

124 SW 18, 342. Allerdings ist Greven bei der Lemmatisierung seines Kommentars unpräzise. Er bezieht ihn auf die dem Zitat vorangehende Stelle, die mit den Worten beginnt „Im Schooß einer Familie [...] schrieb ich in einem Dachkämmerchen [...] eine Art Roman“ (Mkg. 308r/1, Z 16f.; SW 18, 77.). Diese Stelle bezieht sich jedoch auf den *Räuber*-Text. Kammer, *Figurationen*, 284f. widerspricht deshalb Grevens Einschätzung, doch auch er bemerkt nicht, dass an der Stelle von *zwei verschiedenen* früheren Texten die Rede ist, die schon durch die Erwähnung ihres Entstehungsorts beziehungsweise der Entstehungszeit – Dachkammer im Schooß einer Familie im Fall des *Räubers*, vor dem Aufenthalt bei der Witwe bei *Theodor* – im Text deutlich unterschieden werden.

125 Briefe, 196 (Nr. 215). Er bekommt da-

für 1500.- Franken, wie aus einem Dankesbrief vom 20. 12. 1921 hervorgeht, in dem er den Text „meinen kleinen Roman ‚*Theodor*‘“ nennt, vgl. Briefe, 196 (Nr. 216).

126 Vgl. Briefe, 199 (Nr. 220) und 201f. (Nr. 224).

127 Vgl. Ebd., 201f. (Nr. 224) und 205 (Nr. 229).

128 Vgl. Ebd., 323 (Nr. 342).

129 Vgl. dazu auch SW 17, 512–515.

130 Briefe, 202 (Nr. 224).

131 Mkg. 308r/1, Z 25–26; vgl. SW 18, 78. Das Zimmer bei der Witwe wird im zweiten Abschnitt schon erwähnt. Der Erzähler hat es bezogen, nachdem er seinen Posten als Kanzlist aufgegeben hatte; vgl. Mkg. 296r/1, Z 36f. und SW 18, 66.

132 Vgl. Echte, *Robert Walser*, 359.

133 *Theodor. Aus einem kleinen Roman*, in: *Wissen und Leben*, Jg. XVII, Bd. 26, H. 5, 15. 12. 1923, 269–288; vgl. SW 17, 345–369.

134 Mkg. 308r/1, Z 32; vgl. SW 18, 79.

Auch eine Droschkenfahrt, wo's über Stock und Stein, durch Wald und Busch, an Seen, Bergen, blauen Flüssen, an Dörfern, Städten, Gruppen von plaudernden Menschen vorbeiging, ist mir in Erinnerung geblieben. War etwa dieser mich so viel beschäftigende Herr Steiner der Droschkenführer? Ich traue ihm das zu.¹³⁵

Den zweiten im [*Tagebuch*] geäußerten inhaltlichen Hinweis auf das frühere Manuskript, die „Banknote, die der Held der Erzählung eines Tages ¹ einem Mädchen aus dem Volke außerordentlich generöserweise [gesch.] zum Geschenk gemacht“ hat, scheint zuerst auf den *Räuber*-Text zu verweisen. Die „sozusagen berühmten hundert Franken“,¹³⁶ die durch den *Räuber*-Text geistern, werden jedoch auch dort auf ein früheres Manuskript bezogen. Im 14. Abschnitt spricht der Räuber in Gedanken zu Edith:

Du spieltest überhaupt gern die Müde, lehntest dich ¹ wie eine Lilie an den Pilaster, der die Saaldecke zu tragen half, aber hundert Franken erhieltst du nie. Hättest du sie bekommen vom Räuber, so würdest du ihn daraufhin ¹ bloß geringgeschätzt haben, denn die hundert Franken wären ja total literarischer, schriftstellervereinssmäßigerlicher Art gewesen. Er erzählte nämlich einmal in einem Manuscript, ¹ er habe einer Saaltochter hundert Franken in's Händchen gedrückt, und nun warteten alle Saaltöchter dieser Stadt auf [*?*]Aushändigung dieses poetischen Geldes.¹³⁷

Die dritte inhaltliche Hinweis auf das frühere Manuskript ist die „Liebeszene, wobei der Held des Romanes vor einer Frau von Welt in ¹ die Knie sank“.¹³⁸ Eine Beschreibung dieser Szene von einer Leserin des *Theodor*-Manuskripts hat sich in einem Gutachten erhalten, das Lisa Wenger zuhanden des Schweizerischen Schriftstellervereins anfertigte:

Der junge Theodor verliebt sich auf natürliche und naive, reizvolle Weise in eine junge Frau. Die Freude reisst ihn hin, er kniet vor ihr nieder – den Gatten der Angebeteten neben sich – und sagt ihr alles, was er auf dem Herzen hat. Dies geschieht zwar anders als es in Wirklichkeit geschehen wäre, aber es wirkt durchaus wahr.¹³⁹

Angesichts dieser Erläuterung der Wirklichkeits- und Wahrheitswirkung der im Roman geschilderten Szene kann man mutmaßen, dass der *Theodor* ein ähnlich reflexives Spiel mit der Wirklichkeitsdarstellung trieb wie das [*Tagebuch*]. In den erhaltenen Auszügen aus *Theodor* wird jedenfalls das ‚Liebeserlebnis‘ ganz klar aus poetischem Kalkül abgeleitet. In einer Szene, in der Theodor seiner Verehrten ebenfalls in Anwesenheit ihres Mannes seine Verehrung vorträgt, heißt es:

135 SW 17, 363.

136 Mkg. 488r/II, Z 3; vgl. DR, 9.

137 Mkg. 497r/I, Z 19–22; vgl. DR, 74f.

138 Mkg. 308r/I, Z 17–18; vgl. SW 18, 78.

139 Abb. in Echte, *Robert Walser*, 353.

Auf dem faksimilierten Abdruck des Gutachtens ist auch der vollständige Titel des Manuskripts zu lesen: „Theodor, ein kleiner Roman“.

Ich nahm mir draußen auf der Straße unter dem golden-blauen Himmel und dem Gezwitscher der Vöglein vor, Sie zu lieben, denn es ist höchste Zeit, daß dies geschieht, damit etwas Abwechslendes, Belebendes in mein sonst ganz trockenes Tagebuch hineinkommt. Der Verleger wird ungeduldig, ich ebenfalls, und darum erlauben Sie, daß ich öfters bei Ihnen vorspreche, damit sich zwischen uns ein Verhältnis bildet; ich brauche nämlich ein solches, Sie vielleicht nicht minder.¹⁴⁰

Das Verhältnis zwischen ‚wirklichem‘ Erleben und der dichterischen ‚Verarbeitung‘ scheint schon im *Theodor*-Roman auf eine Weise reflektiert worden zu sein, die zu den bekannten rezeptiven Irritationen führte, welche die späten Texte Walsers auslösen. Denn „alle Verleger, die früher Zutrauen zu mir [¿]gehabt hatten, weigerten sich, ein Werk [in ihren Verlag aufzunehmen, dem man [Un]vielfache Unwahrheiten anmerkte.“¹⁴¹

Man kann den ganzen [*Tagebuch*]-Text als ‚Verarbeitung‘ dieses Misserfolgs ansehen. Darauf weist jedenfalls das Wort „mehrseitig“ in der Erklärung, der früher geschriebene Roman werde „hier, wie man sagt, einer ruhigen und freundlichen, aber was Wahrheit betrifft des Geschehens anbetrifft, mitleidlosen mehrseitigen Kritik oder Besprechung“ unterworfen.¹⁴² Dabei ist die Zweideutigkeit dieses Tuns hervorzuheben. Einerseits ist der Text voll von Formulierungen, die betonen sollen, der Schreiber habe seine Lektion gelernt. So zum Beispiel der Satz:

Der Held eines wirklich wertvollen Produkts der Literatur darf sich nicht so betragen, daß er sich nicht in einem fort, in allem dem, was er tut und spricht, mit dem Verfasser decken läßt: so und nicht anders lautet eine der bemerkenswertesten Vorschriften bezüglich der Büchermacherei, und ich zolle derartiger aufmerksamer Kontrolle meinen ungeteilten Beifall [...].¹⁴³

Dazu gehört auch der zweimalige Einsatz einer *captatio benevolentiae* ganz zu Beginn und ganz zum Schluss des Textes. Am Anfang des ersten Abschnittes heißt es: „Ich meine, daß ich mir vorgenommen habe, diese Zeilen [die vielleicht Interesse auslösen werden, was ich natürlich lebhaft wünsche, so ungeziert, demnach also [auf] so einfache Art wie möglich hinzuschreiben“.¹⁴⁴ Es ist durchaus denkbar, dass als angesprochene Zielgruppe, bei der der Text „Interesse auslösen“ soll, nicht nur die ‚norma-

140 SW 17, 351f. Der Publikation in *Wissen und Leben* war eine „Vorbemerkung der Redaktion“ vorangestellt, in der auf diese Rahmenhandlung hingewiesen wird: „Robert Walser hat die Freundlichkeit, einige Abschnitte aus einem noch unveröffentlichten Roman ‚Theodor‘ auf unsere Bitte hin uns zum Vorabdruck zu überlassen. Herr Theodor, ein liebenswürdiger Phantast, ist energisch entschlossen, etwas zu erleben; muß er doch – der Verleger will es so – in einem Tagebuch allerlei

Erstrebtes und Erlebtes kunstvoll niederlegen.“ Zitiert nach SW 17, 514, eine Abbildung der ersten Seite der Publikation in *Wissen und Leben* findet sich auch bei Echte, *Robert Walser*, 352.

141 Mkg. 308r/I, Z 37–38; vgl. SW 18, 79.

142 Ebd., Z 32–33; vgl. SW 18, 79. In der Reinschrift ist das Wort „mehrseitig“ weggelassen worden.

143 Ebd., Z 38–40; vgl. SW 18, 79f.

144 Mkg. 295r/I, Z 8–10; vgl. SW 18, 59.

len‘ Leser und Leserinnen angesprochen werden, sondern die Verleger. Dies wird dadurch bestärkt, dass ganz zum Schluss des Textes wieder von Verlegern die Rede ist:

Dies ist in Wirklichkeit in Bezug auf den Knaben alles, was ich mir vornahm, in dieser sich mehr und mehr ausdehnenden und in die ‘Länge ziehenden Geschichte anzubringen, worin mit einer Gewißheit, die ich quasi freundlich belächle, bald nun der Abgesandte oder Vertreter eines ‘Verlagshauses ‘[ein]hervorzutreten Gelegenheit geb‘ bekommen wird, als wäre die Geschichte vielleicht weniger ein Salon als nur eine bürgerliche Stube und als ‘würde es [vor]draußen vor der Türe klopfen und der Beherrscher und Eigentümer des Zimers rufe mit der ihm eigenen hellen Stimme: Herein“.¹⁴⁵

Der letzte Satz des Textes schließt daran an: „Die Türe geht auf und er tritt herein und es dürfte [nun] ein Gespräch stattfinden.“¹⁴⁶ Diese auf das Wohlwollen der Verleger abzielende Rahmung ist – nebenbei bemerkt – auch ein starkes Argument dafür, dass der Text *kein* Fragment ist, sondern ein abgeschlossener Text.¹⁴⁷ Es bestimmt den Anfang und das Ende des Textes und *fasst* ihn so *ein*.

Andererseits unterläuft der [Tagebuch]-Text, wie in den vorangegangenen Abschnitten gezeigt wurde,¹⁴⁸ seine eigenen Authentizitätsbeteuerungen permanent, so dass diese nur noch als Ironie gelesen werden können. Er entspricht also keiner „mitleidlosen mehrseitigen Kritik“ des Theodor-Romans, sondern wäre als eine gegenüber dem früheren Text bezüglich seiner Abgründigkeit in Wirklichkeitsfragen noch intensiviertere *Reprise* zu bezeichnen.

Der Spaziergang

Gleich der erste Satz des [Tagebuch]-Textes evoziert den *Spaziergang* – von dem es zwei gedruckte Fassungen gibt. Die erste erschien 1917 als Einzelpublikation im Huber Verlag,¹⁴⁹ die zweite 1919 in der Textsammlung *Seeland* im Rascher Verlag.¹⁵⁰ In beiden Fassungen wie im [Tagebuch] kommt das Wort „Spaziergang“ im ersten Satz vor. Dies ist allerdings nicht der einzige Verweis auf *Der Spaziergang*. Zum Ende des sechsten Abschnitts des [Tagebuchs] berichtet das Text-Ich von einem Besuch auf dem Steueramt:

Doch schnell noch einen kleinen Beitrag betreffs Besteuerung von Einwohnern, die les zu nichts im Leben brachten wie Poeten usw. Auf eine amtliche Einladung hin, mich zu einer Taxationsbesprechung in die Büreaus die hierfür vorhanden sind, einzufinden, ging ich ‘dorthin wo mich (ein) Beamter mit

145 Mkg. 309r/l, Z 58–61; vgl. SW 18, 109f.

146 Ebd., Z 69; vgl. SW 18, 110.

147 Siehe dazu auch oben 182–184.

148 Vgl. v. a. die Abschnitte *Die Wirklich-*

keit des Wirklichkeitsauftrags, 191–193, *Ich-Buch*, 194–199 und *Das „Erlebnis“*, 199–202.

149 Vgl. SW 5, 7–77.

150 Vgl. SW 7, 83–151.

der Gutfindung zu beruhigen bestrebt war, ich sei seiner Auffassung nach ~~da~~ ihm [die ihn glauben machte, daß ihm] die Poesie als solche zart und schönsbedürftig, vor[zu]köm[en] [habe], ungefähr wie ein Dienstmädchen einzuschätzen, wonach ich erwiderte: Ich bin sehr für milde Be[ha]frachtungungsweise ungemein dankbar und Ihre Klassifizierungshustgabe hat für mich selbstverständlich etwas durchaus Erquickendes. Die Poesie geht in der Tat gern seit alten Zeiten schon 'im Sinn der Dienlichkeit' von Haus zu Haus und kann in Wahrheit [é]ebenso leicht als [männ]weiblich wie als männlich empfunden oder geno[m]en und genossen werden. Infolge dieses Gespräches wurden sowohl der Steueranordnende wie der Steuerberichtige oder besser aushändigiger in Sachen [Ein]Würdigung der Lage Situation einig.¹⁵¹

Dasselbe klärende Gespräch findet sich auch in beiden *Spaziergang*-Versionen, wo es jeweils die Funktion hat, die poetologische Bedeutung des Spazierengehens für die schriftstellerische Arbeit zu erläutern.¹⁵² Im langen Monolog vor dem Taxator wird die Wichtigkeit des Spazierens als perzeptiver Sammelvorgang betont:

Ohne Spazieren und Bericht-Auffangen vermöchte ich nicht den leisesten Bericht abzustatten, ebensowenig einen Aufsatz, geschweige denn eine Novelle zu verfassen. Ohne Spazieren würde ich weder Studien noch Beobachtungen sammeln können.¹⁵³

Im Gegensatz zum [*Tagebuch*], das seine Materialien überallher bezieht, weist *Der Spaziergang*, als Hauptmaterialquelle für das Schreiben die Wahrnehmung der Umgebung bei einem Spaziergang aus. Nur der Übereifer und der überschäumende Enthusiasmus in der Argumentation senden dabei leise Ironiesignale aus. Doch auch in diesem naivkonventionell gezeichneten Bild vom Schriftsteller, der die ‚Natur‘ nachahmt, hat sich schon eine Modulation des Bildes vom kontrollierten Dichter eingeschlichen, der die Grenzen zwischen sich als Subjekt und den wahrgenommenen Objekten immer klar ziehen kann.

Geheimnisvoll schleichen dem Spaziergänger allerlei Einfälle und Ideen nach, derart, daß er mitten im fleißigen, achtsamen Gehen stillstehen und horchen muß, weil er, über und über von seltsamen Eindrücken, Geister-Gewalt benommen, plötzlich das bezaubernde Gefühl hat, als sinke er in die Erde hinab, indem sich vor den geblendeten, verwirrten Denker- und Dichteraugen ein Abgrund öffne. Der Kopf will ihm abfallen. Die sonst so lebhaften Arme und Beine sind wie erstarrt. Land und Leute, Töne und Farben, Gesichter und Gestalten, Wolken und Sonnenschein drehen sich wie Schemen rund um ihn herum; er fragt sich: ‚Wo bin ich?‘

Erde und Himmel fließen und stürzen in ein blitzend übereinanderwogendes, undeutlich schimmerndes Nebelbild zusammen. Das Chaos beginnt, und die Ordnungen verschwinden.¹⁵⁴

Dieser Zustand der poetischen Produktivität, in dem das Ich nicht mehr weiß, wo es ist, und in dem die Ordnungen verschwimmen ist auch im

151 Mkg. 298r/l, Z 74–79; SW 18, 93f.

152 SW 7, 122–129 und SW 5, 47–54.

153 SW 7, 125; vgl. SW 5, 50.

154 SW 7, 128; vgl. SW 5, 52f.

[*Tagebuch*]-Text veranschaulicht. Doch auch in der poetologischen Rede an den Taxator im *Spaziergang* entsteht dieser Zustand nicht nur in der Verarbeitung von Naturdingen. Der Spaziergänger ist nämlich nicht nur an der Themenaufnahme für Naturschilderungen interessiert, wie es das romantisch-idealisierende Klischee, das die Textstelle auf den ersten Blick zeichnet, glauben machen könnte:

Höchst aufmerksam und liebevoll muß der, der spaziert, jedes kleinste lebendige Ding, sei es ein Kind, ein Hund, eine Mücke, ein Schmetterling, ein Spatz, ein Wurm, eine Blume, ein Mann, ein Haus, ein Baum, eine Hecke, eine Schnecke, eine Maus, eine Wolke, ein Berg, ein Blatt oder auch nur ein armes weggeworfenes Fetzen Schreibpapier, auf das vielleicht ein liebes gutes Schulkind seine ersten ungefügten Buchstaben geschrieben hat, studieren und betrachten.¹⁵⁵

In der aufgezählten Mannigfaltigkeit der Welt befindet sich auch ein Blatt oder ein Fetzen Schreibpapier unter den „kleinste[n] lebendige[n] Ding[en]“. Die Welt des Geschriebenen ist genauso lebendig wie die Dinge der Natur, ja sie ist sogar sprachlich – wie in der Metonymie des Blattes – zuweilen nicht von ihr unterscheidbar und steht ohne spezielle Behandlung unter der gleichen Pflicht der Bearbeitung durch den Schriftsteller, wie alles andere Vorgefundene auch. Somit illustriert auch diese Stelle, die im [*Tagebuch*]-Text zu beobachtende Tendenz der Enthierarchisierung von Begriffen aus dem Themenfeld der Wirklichkeitsdarstellung.

Die Bezugnahme auf die poetologische Reflexion im *Spaziergang* geschieht im [*Tagebuch*] in einem Kontext, der den Unterschied zwischen ‚Natur-Wirklichkeiten‘ und ‚Text-Wirklichkeiten‘ auflöst. Alles Wahrnehmbare, Fühlbare und Denkbare hat gleichberechtigt Anteil an der Wirklichkeit, weil es gleichermaßen auf den Rezipienten *wirkt*, und muss demnach von einem Text, der sich dem Wirklichkeitsauftrag verschrieben hat, auch gleichberechtigt behandelt werden. Der Schreiber versetzt sich in den perceptiven Zustand, in dem die mannigfachen Aspekte der Wirklichkeit ein Taumeln bewirken, in dem „das Chaos beginnt, und die Ordnungen verschwinden“, um ihn im Text zu reproduzieren.

Ebenfalls bemerkenswert an der Bezugnahme des [*Tagebuchs*] auf die Taxator-Stelle im *Spaziergang* ist, dass diese schon in ihrem originären Zusammenhang das Problem der Wirklichkeitsdarstellung abgründig werden lässt. Zum Ende der Aufzählung von Geschehnissen, die man auf einem Spaziergang erleben kann, und die gleichzeitig eine thematische Zusammenfassung der Erzählung *Der Spaziergang* liefert¹⁵⁶ – also eine *mise en abyme* der Erzählung darstellt –, sagt der Ich-Erzähler: „Das alles

155 SW 7, 126; vgl. SW 5, 51.

156 „Halten Sie es für ganz und gar unmöglich, daß ich auf solcherlei geuldigem Spaziergang Riesen antreffe,

Professoren die Ehre habe zu sehen, mit Buchhändlern und Bankbeamten im Vorbeigehen verkehre, mit Sängern und Schauspielern rede, bei geistreichen

kann vorkommen, und ich glaube, daß es in der Tat vorgekommen ist.“¹⁵⁷ Auch hier vermischen sich also die Reflexion auf realistisches Schreiben und das durch diese Reflexion modifizierte ‚realistische‘ Schreiben selber.

Diese doppelbödige Rede wird im *Spaziergang* aber trotz ihres auto-reflexiven Charakters als wirklichkeitsgetreue Schilderung akzeptiert. Der Steuerbeamte nämlich antwortet den Ausführungen des Spaziergängers mit den Worten: „Für freundlich abgelegten *Wahrheitsbericht* sowohl wie eifrig geleistete *ehrlliche Aussagen* danken wir Ihnen bestens.“¹⁵⁸

Damit zitiert der [*Tagebuch*]-Text eine Referenz, deren abgründige Auseinandersetzung mit der Transformation von ‚Wirklichkeit‘ in Poesie auch in Bezug auf seine Publizierbarkeit als ‚erfolgreich‘ bezeichnet werden kann – *Der Spaziergang* wurde sogar von zwei verschiedenen Verlegern angenommen. Der Verweis auf den *Spaziergang* führt dabei doppelt vor, was als implizite Erwartungshaltung auch das [*Tagebuch*] prägt: dass sein reflexives Spiel mit der Darstellung von Wirklichkeit als Abbildung der Wirklichkeit akzeptiert wird, wie dies der Steuerbeamte mit der Schilderung des Ich-Erzählers im *Spaziergang* tut und dass damit – wie beim *Spaziergang* acht beziehungsweise sechs Jahre zuvor – eine Veröffentlichung des [*Tagebuch*]-Textes trotz seiner chaotisch-abgründigen Reflektiertheit möglich wäre. Die Engführung der beiden Texte und damit die poetische Voraussetzung für eine positive verlegerische Beurteilung ist auch auf der Wortebene ersichtlich. Am Ende des Resümees des Manuskripts, das nicht erschienen ist, heißt es im [*Tagebuch*] über eine Liebesszene im Manuskript, das von den Verlegern abgelehnt wurde: „so wurde sie und das wohl mit Recht als wertlos *taxiert*, oder doch wenigstens, was ihren Wert anbelangen mochte als anfechtbar *taxiert*.“¹⁵⁹ Der Steuerbeamte, dem das Spaziergänger-Ich über die Notwendigkeit des Spazierens für das Schreiben Bericht abstattet, wird im *Spaziergang* „Taxator“ genannt.¹⁶⁰ Man kann ihn durchaus als poetischen Stellvertreter für die Instanz der Verleger sehen, die den Text ja auch als veröffentlichungswürdig – und das heißt im vom [*Tagebuch*] konstruierten Wertesystem –, als wirklichkeitsgetreu taxieren sollen. Somit geschieht die Bezugnahme auf *Der Spaziergang* nicht nur aus poetologischen Gründen, sondern folgt auch einer suggestiven Logik, die anzeigt, dass das [*Tagebuch*] nicht nur strukturelle Ähnlichkeiten zum *Spaziergang* aufweist, sondern auch ähnlich erfolgreich zu werden habe.

Damen zu Mittag speise, durch Wälder streife, gefährliche Briefe befördere und mich mit tückischen, ironischen Schneidermeistern wild herumschlage?“ SW 7, 128; vgl. SW 5, 53.

157 Ebd.

158 SW 7, 129 (Hervorhebungen C. W.); vgl. SW 5, 54.

159 Mkg. 308r/I, Z 29–30, (Hervorhebung C. W.); vgl. SW 18, 79.

160 SW 7, 125; vgl. SW 5, 50.

Neben der Thematisierung eigener Texte reflektiert der [*Tagebuch*]-Text auch die Rolle fremder Texte für das eigene Schreiben. Der letzte Satz des ersten Abschnitts stellt – sozusagen als *Cliffhanger*¹⁶¹ – die Frage: „Aber diese zahlreichen Büchelchen da?“¹⁶² Die Frage wird im zweiten Abschnitt auch erst in den letzten Zeilen wieder aufgenommen und gleich noch einmal zum Spannungsaufbau eingesetzt:

Unter den Bändchen, von denen ich zu sprechen versprach, was in vorangegangenem Abschnitt besorgt worden ist, befand sich eine gewisse Cheminée-geschichte. Ich begreife heute kaum noch, wie ich so etwas je las. Man lasse mich nun einstweilen ein bischen Atem schöpfen. Sogleich soll übrigen weitergefahren sein.¹⁶³

Im dritten Abschnitt, wieder ganz zum Schluss, liest man dann:

Aber ich bin mir und dem Gott über uns immerhin dankbar, [aber]klage mich aber der Saumseligkeit [meines]des [mich]mir geradezu lachhaft vorkomenden Zögerns bezüglich der Erklärung an, die ich abzulegen ^{aber} geradezu garantiert habe, als mir einfiel, von Büchelchen zu erwähnen, die Geschichten enthielten, wie z. B. der Goldfabrikant und sein Gehilfe. Ich hatte mir nämlich etwa ein Jahr lang zur sehr merkwürdigen, eigentlich ein wenig komischen Gewohnheit gemacht, erstens solche Bücherchen sehr eifrig zu lesen und zu studieren, um [hier]unmittelbar hierauf und zweitens aus dem Gelesenen eine eigene Erzählung, irgendwelches Possierliches und Witziges, Selbstisches, Vergnügtes, Tändelndes herauszuholen, über welchen Umstand, der ein literarisches Kuriosum gebildet haben und gewesen sein dürfte ich zweifellos ~~noch~~ nähere Auskunft schuldig zu sein scheine, denn die Sache mit dem Herauszipfen, Hervorrupfen von Schreibanlässlichkeit aus anderer Schriftsteller Erzeugnissen, wie ich sie zu meinem lebhaften Leidwesen ~~betrieben habe~~ zeitweise betrieben habe, hat ein, wie ich vermuten darf, Aufsehen hervorgerufen. O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand, ich meine samt deinem ergebenen Gehülfen, wie bedächtig las ich dich.¹⁶⁴

Die erste Erwähnung der „Büchelchen“ folgt direkt auf die schon zitierte Erklärung, die alles, was dem Autor-Ich durch sich selbst bekannt geworden sei, als sein geistiges Eigentum ausweist.¹⁶⁵ Der in Frage stellende Gestus des dortigen Einwands – „Aber diese zahlreichen Büchelchen da?“ – scheint sich im Laufe der Arbeit erübrigt zu haben und kann jetzt

161 Der Begriff *Cliffhanger* stammt ursprünglich aus der Trivilliteratur. Er bezeichnet eine Technik, zum Ende von in Zeitschriften publizierten Kapiteln von Fortsetzungsromanen mit einem offenen Ausgang oder einer nicht aufgelösten dramatischen Wendung einen Spannungsbogen zur nächsten Episode aufzubauen. Heute findet der *Cliffhanger* vor allem in Fernsehserien Anwendung. Die Notation des Textes auf neun Mikrogrammblättern

macht die Technik des *Cliffhangers* im Unterschied zu dieser rezeptionsorientierten Funktion als poetisch-generative lesbar: Im Text werden Anreize geschaffen, am nächsten Tag weiterzuschreiben.

162 Mkg. 295r/I, Z 53; vgl. SW 18, 63.

163 Mkg. 296r/I, Z 67–69; vgl. SW 18, 68f.

164 Mkg. 299r/I, Z 70–78; vgl. SW 18, 75f.

165 Siehe oben 193.

als „geradezu lachhaft vorkommende[s] Zögern“ abgetan werden. Walsers ‚gesteht‘ hier freimütig, dass ‚seine‘ Geschichte *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe*¹⁶⁶ in einem anderen Buch „enthalten“ war.

Verfolgt man diese ‚Spur‘ kann man sogar drei Prätexte für Walsers Prosastück ausmachen:¹⁶⁷ Richard A. Bermanns Geschichte *Leier und Schreibmaschine* in Kurt Pinthus’ *Kinobuch* von 1914,¹⁶⁸ in der ein inspirationsloser Dichter zu seinem finanziellen Durchbruch gelangt, nachdem er sich in die „sehr blonde, energische Muse“¹⁶⁹ Minnie Tipp verliebt, die in einem Schreibmaschinenbüro seine Texte abtippt.¹⁷⁰ Diese Erzählung ist als Prätext für den Erzählstrang in Walsers Prosastück anzusehen, in dem Angelus, der Gehilfe des Goldfabrikanten, mit einem Bündel Abschriften von einem Roman zu Hulda, der schönen Tochter seines Chefs, in ihr Schreibmaschinenbüro geht, um sie abtippen zu lassen und „unter [s]einer Angeluslichkeit in allerlei Zeitungen [zu] lancieren“.¹⁷¹ Wie in Bermanns Kinostück gesteht er ihr danach abrupt seine Liebe. Mit der negativen Erwiderung Huldas endet Walsers Prosastück in seiner gedruckten Form.

Beim zweiten Prätext für *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* dürfte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Jakob Wassermanns Erzählung *Böttiger* handeln, die in seinem Buch *Deutsche Charaktere und Begebenheiten* 1915 im S. Fischer Verlag in Berlin erschien.¹⁷² Die Geschichte handelt von der zufälligen Erfindung des Porzellans durch Johann Friedrich von Böttiger, der sich als junger Laborant in alchemistischen Studien versucht und auf einen Goldfabrikanten trifft, der unter ständig wechselndem Namen durch ganz Europa reist, um mit aufsehenerregenden Transmutationen die Ehre der Alchemie zu retten.¹⁷³ Er übergibt Böttiger zwei Unzen seiner Tinktur, mit denen dieser spektakuläre Erfolge erzielt. Böttiger zerbricht aber das Gefäß mit der Tinktur und wird, da nun erfolglos, vom sächsischen König sechs Jahre unter Arrest gehalten bis er in einer Verzweiflungstat „Materialien aller Art“¹⁷⁴ zusammenkocht und so zufällig das Porzellan erfindet. Diese Erfindung ist dem König „beinahe so lieb wie eine Goldfabrik“.¹⁷⁵ Neben der strukturellen Gemeinsamkeit des Textes mit Walsers Prosastück – in beiden betätigt sich der Gehilfe des ökonomisch erfolgreichen Meisters selbst auf ‚alchemistische‘ Weise:

166 *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe*, in: *Prager Tagblatt*, Jg. 50, Nr. 81, 5. 4. 1925, Unterhaltungsbeilage, [II]; vgl. SW 17, 336–339. Das Mikrogrammnotat beginnt als dreizehnter und letzter Text auf dem in dieser Arbeit eingehend besprochenen Blatt 482 und wird auf 183r/I weitergeführt.

167 Für eine ausführlichere Analyse von *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* siehe Walt, „O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand...“.

168 Bermann, *Leier und Schreibmaschine*.

169 Ebd., 14.

170 Vgl. zu diesem Text auch Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 434–436 und Kiening, *Die erhabene Schrift*, 93f.

171 SW 17, 339.

172 Wassermann, *Deutsche Charaktere und Begebenheiten*.

173 Ebd. 25f.

174 Ebd., 38.

175 Ebd., 39.

bei Wassermann ist das Resultat Porzellan, bei Walser sind es Texte – und der Tatsache, dass Walsers Goldfabrikant im Mikrogramm-Entwurf auch ständig seinen Namen wechselt,¹⁷⁶ kann auf der Wortebene die Formulierung der „Goldfabrik“ in Wassermanns Erzählung als entscheidendes Motivationssignal für Walsers Text angesehen werden.

Da das Autor-Ich im [*Tagebuch*] von einem Buch spricht, „das die Geschichte vom Goldfabrikanten und seinem Gehilfen enthielt“,¹⁷⁷ ist damit wohl Wassermanns Erzählung bezeichnet. Neben dieser und Bermanns Kinostück hat *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* aber noch einen weiteren Intertext, auf den man erst stösst, wenn man den Mikrogramm-Entwurf zum Prosastück liest. Die abgeschriebene Fassung macht diesen im Entwurf deutlich präsenten Bezug durch Weglassungen einiger Formulierungen und des Schlusses praktisch vollständig unsichtbar. Im Mikrogramm-Entwurf zum Text ist der Roman, aus dem Angelus abgeschrieben hat, um diese Abschriften weiterzuverwerten, samt seinem Verfasser genannt. Die erste Nennung wurde von Walser dabei wohl gleich direkt wieder gestrichen. Sie lautet: „und da ging er nun zu Fräulein Hulda hin, mit [einem] dem neuen Roman von Max Brod in der Tasche d. h. mit Abschriften, die er daraus angefertigt hatte.“¹⁷⁸ Einige Zeilen weiter unten antwortet Angelus aber auf die Nachfrage Huldas „So? Und wer schrieb denn den Roman?“. „Ein gewisser Herr Max Brod in Prag.“¹⁷⁹ Ganz zu Ende des Mikrogrammnotats wird sogar der exakte Titel der Vorlage genannt: „Das Buch, das Angelikus, der Gehilfe des Antroposofikus Alchimistikus dessen Tochter Hulda in die Hand legte ist daher nennt sich *Leben mit einer Göttin*“.¹⁸⁰

Max Brods Roman *Leben mit einer Göttin* ist 1923 beim Kurt Wolff-Verlag in München erschienen¹⁸¹ und Brod hat Walser wohl um eine Buchbesprechung gebeten. Im Goldfabrikant-Mikrogramm heißt es nämlich: „Nur so viel weiß ich, daß [ĉ]mich Brod vor Jahren bat ich möchte [ra]schnell über ein Buch von ihm sprechen. Ich bin nun diesem dem Ich kam somit der Bitte glaube nach.“¹⁸² Walser kam mit der Reinschrift des Textes der Bitte Brods gerade nicht nach, da dort jeder Bezug zu Brod oder seinem Roman unkenntlich gemacht wurde, doch hat Brod dies wohl als einziger merken können. Walser hat nämlich, wohl nicht zufällig, das Manuskript beim *Prager Tagblatt* zum Druck eingereicht, wo Brod angestellt war.¹⁸³ Dort ist das Prosastück dann am 5. April 1925 auch in der „Unterhaltungsbeilage“ erschienen.¹⁸⁴

176 Er heißt „Ortografikus“ (482r/XIII, Z 1), „Ortolonits oder Artafantikas“ (482r/XIII, Z 4), „Antroposofikus“ oder „Alchimistikus“ (183r/I, Z 32).

177 SW 18, 75.

178 Mkg. 183r/I, Z 14.

179 Mkg. 183r/I, Z 27. Abgeschrieben hat Walser nur „Ein gewisser Herr“, vgl. SW 17, 339.

180 Mkg. 183r/I, Z 32–33.

181 Brod, *Leben mit einer Göttin*.

182 Mkg. 183r/I, Z 31–32.

183 Brod arbeitete von 1924–1939 beim *Prager Tagblatt*, siehe: Doležal, Tomáš G. *Masaryk, Max Brod und das Prager Tagblatt*, 130–133.

184 Dass Brods Text in *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* nicht mehr wiederzu-

Die Hinweise im [*Tagebuch*]-Text und im Mikrogramm-Entwurf zu *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* legen also offen, dass das Prosastück aus drei verschiedenen Prätexten ‚komponiert‘ ist, nach einem ähnlichen Prinzip, wie es in Wassermanns Text beschrieben ist:

Hier ließ er nun Materialien aller Art beschaffen und verfuhr nach der berühmten mephistischen Tafel, das heißt, er kochte alles durcheinander. Und so, ganz zufällig, erfand er eines Tages [...] das braune Jaspisporzellan und später, als er schon etwas methodischer zu Werke ging, das weiße Porzellan.¹⁸⁵

Wie schon in der Bezugnahme des [*Tagebuch*] auf *Der Spaziergang* zu beobachten war, referiert der *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* auch hier auf eine Ausformulierung seines poetologischen Prinzips, die außerhalb des Texts selber steht und ‚importiert‘ es in den aktuellen Text – allerdings auf so verschleierte Art und Weise, dass es dort höchstens ‚geisterhaft‘ anwesend ist. Im Falle des *Goldfabrikanten* ist der veröffentlichte Text im Vergleich zum Entwurf von deutlichen Hinweisen genauestens gesäubert, man könnte sagen dekontextualisiert worden.¹⁸⁶

Dass Walser im [*Tagebuch*] etwa eineinhalb Jahre später eine Rekontextualisierung dieses Vorgangs vornimmt, veranschaulicht seine durch permanente Dynamisierung der Semiose charakterisierte Schreibweise. Auch wenn ein Text schon publiziert ist, wird er durch die Modifikation der semantischen Rahmung, die durch eine erneute Bezugnahme in einem späteren Text geleistet wird, neu lesbar und erzeugt neue Sinneffekte. Im Prosastück *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* erfolgt also zuerst eine Dekontextualisierung vom Mikrogrammnotat zum publizierten Text, dann jedoch eine Rekontextualisierung durch die Bezugnahme auf das Prosastück im [*Tagebuch*]-Text.

Dieser Zusammenhang der beiden Texte illustriert auch noch einmal den Begriff des „Ich-Buchs“, unter dessen Perspektive alle Prosastücke als *ein* Textgebilde, ein ‚Roman‘ wahrnehmbar werden.¹⁸⁷ Alle ‚Teile‘ dieses

erkennen war, hielt ihn offensichtlich nicht davon ab, Walser im Herbst 1927 seinen Roman *Die Frau nach der man sich sehnt* zuzusenden, den dieser im Prosastück *Hier wird kritisiert* ‚rezensierte‘, das in der Zeitschrift *Individualität*, Jg. III, Buch 1/2, Juli 1928, 308–310 erschien; vgl. SW 19, 274–277. Auch in diesem Prosastück ist Brods Roman unkenntlich gemacht, Walser unterlässt es aber auch dieses Mal nicht, Brod selbst die Unkenntlichmachung aufzudecken. Vgl. dazu ausführlich Wagner, „Direktoriell“.

185 Wassermann, *Deutsche Charaktere und Begebenheiten*, 38.

186 Für dieses Vorgehen gibt es ein veranschaulichendes Beispiel aus der Musikwelt: Das avantgardistische Künstler-

Kollektiv *The Residents* aus San Francisco, das sich seit den 1970er Jahren – in ähnlicher Manier wie Walser zu seiner Zeit für seine Texte – für ihre musikalischen und visuellen Produktionen aus dem Fundus der Populär- und Hochkultur bedient, soll beispielsweise einen Teil seiner Platte *George & James* so aufgenommen haben, dass die Musiker für die Aufnahme zu den laufenden Bändern von James Browns Album *Live at the Apollo* spielten. Diese ‚Original‘-Spuren wurden dann aber für die Veröffentlichung wieder entfernt. Wer beide Platten kennt, kann die eine nicht mehr hören, ohne die jeweils andere imaginär mitzuhören.

187 Siehe oben 194–199.

Systems stehen zueinander in einem Verhältnis, das jedoch nicht stabil ist, sondern durch das ‚weiter- und weiterschreiben‘ ständig dynamisiert wird. Dieser ‚Roman‘ wuchert, er ist auch mit allen Quellen, aus denen er sich speist, mit den Romanen, Groschenheftchen, Zeitungsberichten, Theaterstücken, Bildern, mit der Biographie seines Schreibers verbunden. Alles steht im Verhältnis zu allem und die Relationen sind zu keinem Zeitpunkt stabil. Man könnte also durchaus behaupten: Wenn es einen literarischen Gegenstand gibt, der sich zur Veranschaulichung dessen eignet, was Gilles Deleuze und Felix Guattari als *Rhizom* bezeichnet haben,¹⁸⁸ dann wäre es das Schreiben Robert Walsers. Es ist durch und durch gekennzeichnet vom ersten und zweiten rhizomatischen „Prinzip der Konnexion und der Heterogenität. Jeder Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden.“¹⁸⁹

Olivia, oder die unsichtbare Lampe

Ein weiteres Beispiel für die Verweisstruktur des [Tagebuch]-Textes findet sich zu Beginn des vierten Abschnitts. Dort liest man:

Endlich bin ich da also sozusagen in mein eigentliches, mir [von]wie von der Vorsehung [vorbe]als Turn oder Tümelplatz ~~zu~~ vorbestimm angewiesenes Gebiet hineingeraten, in dasjen aus dem Bereich des Phantastischen hinaus in dasjenige des Tatsächlichen. Nicht oft und nicht aufrichtig genug scheine ich mir hiezu gratulieren zu können, denn wohin, in welche Lächerlichkeit hinab würde ich gelangen, wenn ich’s mir in den Kopf setzte, fortzufahren, Geschichten zu verfassen, die etwa mit den Worten anfangen: Die Portiere oder der Vorhang flog zurück und eine hoch[ge]aufgerichtete hohe Frauengestalt zeigte sich in gebieterischer Haltung und ungefähr mit solcher Miene ihrem über einen so überwältigenden Anblick in jeder Hinsicht und nach allen Richtungen hin tiefbenommenen, zugleich erschrockenen und entzückten Liebhaber, der selbstverständlich in seiner Freude, seine Geliebte wieder zu sehen, körperlich sowohl wie seelisch zu schlottern begann.“ [Ein]Momente lang herrschte peinliches Schweigen, bis sie mit einem prächtig Brustton sagte: „Du wagst es, dich überhaupt nochmals vor meinem dich mit gebührender Geringschätzung strafenden Antlitz blicken zu lassen? Entferne dich!“

188 Deleuze und Guattari, *Rhizom*.

189 Ebd., II. Auch Germann, „Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung“ bezeichnet das „Bleistiftgebiet als rhizomatischen Schreibraum“ (64), jedoch scheint sie die rhizomatische Struktur als pathologisches Symptom zu deuten, wenn sie etwa schreibt: „Es spricht vieles dafür, Walsers Prosa als sinnfälliges Beispiel für die auswegslosen Verstrickungen eines Autors im rhizomatischen Sprachnetz zu sehen. Oftmals sieht sich ein ohnmächtiger Schreiber einer mächtigen Sprache gegenüber, die ihm den Gehorsam ver-

weigert.“ (68) Oder noch schlimmer: „Walsers Texte sind in ihrer rhizomatischen Struktur Spiegelbild dieser ‚vollgestopften Gehirnuhr‘, das Schreiben in asignifikanten Brüchen adäquater Ausdruck einer Sprache, die sich, wie das Rhizom, jedem Ordnungsversuch widersetzt. Bei einem Dichter wie Walsers, der in unzähligen Metareflexionen beständig auf seine Autorität als Schreiber pocht, müssen solche anarchischen Tendenzen des eigenen Schreibens unabwendbar zu inneren Konflikten führen.“

Wie sähe es in einem Zeitalter, wie les das unsrige ist, das an nüchternen und praktischen Einrichtungen und Meinungen nichts zu wünschen übrig läßt, aus, wenn sich ein Dichter oder Schriftsteller herausnehmen wollte, sich von einer so überspannt-romantischen Seite zu zeigen.¹⁹⁰

Die Stelle erscheint wie eine Selbstkritik und entspräche damit dem Duktus, den der *[Tagebuch]*-Text auch anlässlich der Kritik an dem von zahlreichen Verlegern abgelehnten *Theodor*-Manuskript inszeniert. Doch in Walsers Werk, zumindest im erhaltenen, kommen die zitierten Sätze nicht vor. Eine verblüffend ähnliche Stelle findet sich jedoch erneut bei Jakob Wassermann, und zwar in dessen Erzählung *Olivia oder Die unsichtbare Lampe*, die 1916 in drei Teilen in *Velhagen & Klasings Monatsheften* erschien.¹⁹¹

Die Geschichte handelt von Olivia Khuenbeck und dem um einiges älteren Robert Lamm, der als Freund des Hauses Khuenbeck Olivia aufwachsen sieht und sich in sie verliebt. Sie hegt jedoch gemischte Gefühle für ihn. Im Krieg wird sie Krankenschwester und bringt den alten inzwischen Hofrat gewordenen Bekannten Lamm, der an seiner nicht erwiderten Zuneigung zu ihr leidet, dazu, in einem Teil seines großen Hauses ein Lazarett einrichten zu lassen, in dem sie auch arbeitet. Nach einer längeren Zeit, in der sich die beiden nicht gesehen hatten, kehrt Lamm von einem Aufenthalt in den Bergen nach Hause zurück, wo alle von Olivia schwärmen. Er kommt auf einem abendlichen Spaziergang in seinem Garten mit dem Gärtner an der Krankenstation vorbei, vor deren Fenster sie lauschend stehenbleiben.

Die Umriss einer Gestalt fielen plötzlich auf den hellen Vorhang. Das Fenster wurde jäh geöffnet. Die es öffnete und nun in den Ausschnitt trat und einen Blick in den Abend warf und die beiden sah und Robert Lamm erkannte, war Olivia.

Robert Lamm nannte ihren Namen. Er stützte sich mit bebenden Armen auf den Sims und war ihr so nah wie damals, als er ihren Händen das Jagdmesser entwunden hatte. Doch die Schwestertracht verlieh ihr eine Würde, die ihn unwillkürlich veranlaßte, einen Schritt zurückzuweichen. [...]

Als sei er von einer überirdischen Erscheinung geblendet, senkte Robert Lamm den Kopf.

Nach einer Weile ging er in das Giebelzimmer hinauf, das er ehemals bewohnt hatte und das von der Verwandlung des Hauses nicht berührt worden war.¹⁹²

Die korrespondierende Stelle im *[Tagebuch]* lautet: „Die Portiere oder der Vorhang flog zurück und eine hoch[ge]aufgerichtete hohe Frauengestalt zeigte sich in gebieterischer Haltung.“¹⁹³ Das „körperliche und see-

190 Mkg. 3101/I, Z 1–11, vgl. SW 18, 80f.

191 Wassermann, *Olivia*; der erste Teil im Heft 1, September 1916; der zweite Teil im Heft 2, Oktober 1916 und der dritte Teil im Heft 3, November 1916.

192 Ebd., 170.

193 Mkg. 3101/I, Z 5–6, vgl. SW 18, 81.

lische Schlottern‘ Lamms wird in den folgenden Absätzen beschrieben. Unter anderem heißt es dort:

In dumpfer Trauer schritt er auf und ab. Es dünkte ihm, als habe er kein Recht, hier zu sein, als müsse er sich das Recht erst erkämpfen. Gegen wen aber erkämpfen? Offenbar doch gegen Olivia. Wer wünschte, sich mit ihr auseinanderzusetzen, dabei fühlte er, daß ihr an einer Auseinandersetzung gar nichts gelegen war [...].¹⁹⁴

Er lässt Olivia rufen und diese tritt bald ins Zimmer, worauf Lamm ihr einen Vortrag hält, sie solle sich nicht aufreiben, sie übernehme sich und richte sich zugrunde, worauf sie ihm

mit befremdeter Miene das Gesicht zu[wendet]. „Was weißt du von mir?“ fragte sie. „Was weißt du denn eigentlich von mir?“ [...] „Hast du mich deshalb von der Arbeit wegrufen lassen, um mir Vorwürfe zu machen?“ fuhr sie fort. „So will ich dir sagen, daß du dazu kein Recht hast und daß ich dir das Recht auch nicht einräume. Du bist nicht Herr über mich. Du bist es kaum über dich. Was willst du?“¹⁹⁵

Die korrespondierende Stelle im [*Tagebuch*] lautet: „Du wagst les, dich überhaupt nochmals vor meinem dich mit gebührender Geringschätzung strafenden Antlitz blicken zu lassen? Entferne dich!“¹⁹⁶

Vor dem Hintergrund dieser intertextuellen Bezugnahme wird aus der inszenierten Selbstkritik ein Angriff auf einen Erfolgsschriftsteller seiner Zeit. Wassermanns Text kann jedenfalls durchaus attestiert werden, dass er sich von jener „so überspannt-romantischen Seite“ zeigt, über die sich das Autor-Ich des [*Tagebuchs*] lustig macht. Unter dem Deckmantel der Selbstgeißelung verspottet es so Wassermann: Es würde sich in „Lächerlichkeit hinab“ begeben, wenn es solche „Geschichten verfassen“ würde wie *Olivia, oder die unsichtbare Lampe*. Den Verlegern hält der Erzähler-Autor gleichzeitig vor, dass sie die Sentimentalitäten Wassermanns drucken, ihn aber als „unzeitgemäßen Romantiker“ tadeln.¹⁹⁷ Denn direkt im Anschluss an die oben zitierte Stelle liest man:

Erinnere ich mich doch, vor noch nicht gar langer Zeit ein Manuscript eingesandt zu haben, das ~~mir~~ der Herausgeber des Blattes, das ich mit meiner Einsendung zu beehren oder zu beglücken dachte, mit der belehrenden Bemerkung flugs wieder in meinen Besitz wandern ließ: Für unzeitgemäße Späße [h]bin ich zu meinem Bedauern unempfindlich, mein lieber Herr Romantiker, oder wie Sie sich angeredet haben wollen und wenn Sie mir noch

194 Wassermann, *Olivia*, 170.

195 Ebd., 171.

196 Mkg. 3101/I, Z 8–9, vgl. SW 18, 81.

197 Wassermann als Zielscheibe Walsers wird umso wahrscheinlicher, wenn man dessen Essay *Kolportage und Entfabelung* in Betracht zieht; vgl. dazu ausführlicher

oben 138f. Dort beklagt Wassermann die „Entfabelung“ der Gegenwartsliteratur: „All dies Ernüchternde, Schleierlose, Betriebsame, Zielstrebige, Anarchische ist Entfabelung. Daneben dann als Ausgleich, Narkotikum und Nervenhammer: Kolportage.“

mals irgendeine Arbeit aus Ihrer Feder zukommen lassen wollen, so ist es dringend nötig, daß [S]Ihnen vorher einfällt, daß ich [mich] an einer Entwicklung leifrig beteiligt habe, die nicht aufzuhalten gewesen ist, und mit welcher die gesamte denkende Menschheit Schritt zu halten für geziemend erachtet hat.¹⁹⁸

Das *Theodor*-Manuskript war den Verlegern zu wenig realistisch, andere ‚eingesandte Manuskripte‘ werden als zu wenig zeitgenössisch, zu romantisch und altmodisch eingestuft. Das Ressentiment gegen die „Lächerlichkeit“ der Texte Wassermanns, der zu den Erfolgsschriftstellern seiner Zeit gehörte, verwundert vor diesem Hintergrund nicht.

Don Juan

Neben der verschleierte Bezugnahme auf Wassermanns *Olivia, oder die unsichtbare Lampe* und die zumindest nicht explizit benannten auf den *Theodor*, den *Spaziergang* und den Entstehungskontext von *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* finden sich im [*Tagebuch*]-Text auch deutlich markierte Verweise. An zwei Stellen wird beispielsweise die „Mozartoper Don Juan“ erwähnt.¹⁹⁹ Mit dem Don Juan-Thema hat sich Walser Zeit seines Schaffens immer wieder befasst.²⁰⁰ Die beiden Texte *Glosse zu einer Premiere von Mozarts „Don Juan“*²⁰¹ und *Über Mozarts „Don Juan“*²⁰² dürften in ungefähr der gleichen Zeit entstanden sein, wie der [*Tagebuch*]-Text. Am 8. Oktober 1926 hatte die Oper im Berner Stadttheater Premiere²⁰³ und es ist zumindest wahrscheinlich, dass Walser diese besucht und textlich verarbeitet hat.

Der [*Tagebuch*]-Text thematisiert dabei jedoch weder Details der Opernpremiere oder des Stücks, noch verweist er inhaltlich auf andere Don Juan-Texte Walsers. Vielmehr beschäftigt ihn ein formales Pro-

198 Mkg. 310r/1, Z 11–15, vgl. SW 18, 81f.

199 Mkg. 299r/1, Z 20; vgl. SW 18, 70. Die zweite Erwähnung findet sich auf Mkg. 310r/1, Z 56–62; vgl. SW 18, 86.

200 Siehe: *Don Juan*, in: *Die Schaubühne*, Jg. VIII, Bd. 1, Nr. 13, 28. 3. 1912, 372–374, aufgenommen in die Textsammlung *Aufsätze* von 1913, vgl. SW 3, 50–53; *Brief Don Juans*, in: *Der Bund*, Jg. 74, Nr. 317, Sonntagsausgabe, 29. 7. 1923, 3–4, vgl. SW 17, 228–230; den nur als mikrographischen Entwurf erhaltenen Text *Erdbeerimareili und Don Juan*, Mkg. 476r/II, vgl. AdB 1, 280 (dort datiert auf Mai–Juli 1925); *Über Mozarts „Don Juan“*, vgl. SW 18, 261–267: Diesen Text sandte Walser am 29. 10. 1926 mit einem Brief an Willy Storrer, den Redaktor der Zeitschrift *Individualität*, vgl. Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich...*“,

29 und Brieftranskription im RWZ, Bern. Der Text wurde gesetzt und Walser erhielt eine Druckfahne zur Korrektur, publiziert wurde er jedoch nicht. Ein mikrographischer Entwurf findet sich auf Mkg. 297/1; *Glosse zu einer Premiere von Mozarts „Don Juan“*, in: Berliner Tageblatt, Jg 55, Nr. 601, Abendausgabe 21. 12. 1926, [2], KWA III 1, 107–110, mikrographischer Entwurf auf Mkg. 293/II; und das Gedicht *Don Juan*, in: *Prager Presse*, Jg. 11., Nr. 53, 22. 2. 1931, vgl. SW 13, 140. Die Aufzählung umfasst nur die Texte, in denen Don Juan im Titel erscheint, in mehreren Texten taucht er auch nur kurz als Figur auf.

201 KWA III 1, 107–110.

202 SW 18, 261–267.

203 SW 18, 342 und Greven, „*Indem ich schreibe, tapeziere ich...*“, 27.

blem im Zusammenhang mit dem Don Juan-Stoff, der zur Zeit seines Entstehens gegen die Ständeklausel der klassizistischen Poetik verstieß und sich weder der Tragödie noch der Komödie klar zuordnen ließ – Don Juan als Adliger durfte eigentlich nur der Held einer Tragödie sein, sein Handeln allerdings hatte nur in einer Komödie ihren berechtigten Platz.²⁰⁴ So reflektiert das Autor-Ich im dritten Abschnitt des [*Tagebuchs*] denn auch:

Vergangene Nacht kam mir Folgendes in den Sinn, das vielleicht etwas Belustigendes enthält: Was das Element des Komischen betrifft, so kann man es ernst nehmen, und was die Bedeutung des Ernsten oder Tragischen anbelangt, so kann man etwas Lustiges, Komisches darin entdecken. Letzthin berührte mich beispielsweise anlässlich eines [*?*]Theaterabends das Finale der Mozartoper Don Juan beinahe ein bisschen belustigend, was ich [mich] keinen Augenblick verhindern will, ehrlich herauszusagen. Das Tragische bedeutet meinem Gefühl oder meiner sogenannten Anschauung nach die eine Hälfte des Erdkugel oder des Erdenlebens, während man d[ie]em andere Hälfte gleich Komischen genau soviel Wichtigkeit darstellend die andere Hälfte auszumachen ebenso große Hälfte auszumachen erlauben darf wird. Ich für mich empfinde dies ganz einfach als ein ethisches Grundgesetz, worüber natürlich Viele, die über solche Erscheinungen nachdenken, anders zu urteilen sich genötigt sehen können.²⁰⁵

Das faszinierende am Don Juan-Stoff ist also das praktizierte Verschmelzen der vermeintlich binären Gegensatzpaare ‚tragisch‘ und ‚komisch‘. Das ausbalancierte, nicht-hierarchische gleichzeitige Nebeneinander wird als „ein ethisches Grundgesetz“ bezeichnet. Dass der Don Juan-Stoff mit einem Helden, der landläufig nicht unbedingt als Beispiel für ethisches Handeln angesehen wird, als Ausgangspunkt für ein ethisches Grundgesetz verwendet wird, führt die beschriebene Verschmelzung von vermeintlich Unvereinbarem gleich noch einmal vor.²⁰⁶

An diese Argumentationsbewegung, in der aus dem Unethischen die Ethik hervorgeht, schließt die zweite Don Juan-Stelle im [*Tagebuch*] direkt an. Gegen Ende des fünften Abschnittes heißt es dort:

Um auf Mozarts Don Juan zurückzukömen, dessentwegen ich mich [*s*]bereits einmal verlauten ließ, so fällt ohne Schwierigkeit auf, daß dieser Gestalt jedenfalls das Verdienst beizumessen ist, viel von sich reden, mancherlei über

204 In diesem Zusammenhang steht auch der Hinweis von Kammer, *Figurationen*, 296 auf die „Gattungsangabe des Librettos – „Dramma giocoso“ –, lustiges Drama.

205 Mkg. 299r/I, Z 18–24, vgl. SW 18, 70f.

206 Es verwundert vor dem Hintergrund dieser Überlegungen nicht, dass Walser einer der bekanntesten Verarbeitungen des Don Juan-Mythos – derjenigen von Molière – das oben 187f. behandelte musikalische Attribut des Komponiertseins

verleiht. Im Text *Marktbericht* heißt es: „Und nun ist da wieder so eine Festlichkeit in unserer Stadt abgehalten worden, und meine Wenigkeit, nachdem sie sich an einer bezaubernden Komposition, nämlich am Molièreschen Don Juan, gleichsam sattstudiert hatte, machte sich nunmehr an die Aufgabe des Studiums des Marktes und geriet hiebei in ein verhältnismäßig großes und doch wieder glücklicherweise nicht allzu heftiges Gedränge, Gemengsel.“ SW 17, 102.

sich denken, raisonieren gemacht zu haben. Don Juan [i]stellt den Schlechten dar, über den so und so viele Gute immerhin zu etwas wie ihrer Erquickung ehrlich haben staunen, an dessen Veranlagung und Auftreten sich die Erwähnten ein lebendiges Beispiel nehmen durften mahnendes Beispiel haben nehmen dürfen, und dessen Figur zahlreiche Kunstbeflissene, wie Dichter, Maler oder Musik Komponisten zu Darstellungs [oder] Symbolisierungsversuchen begeistert hat. Eine derartige Tatsache, was die Belebung der Moral betrifft, wird man meiner Ansicht nach nicht außer Betracht eher Grund haben in Betracht zu ziehen als zu ignorieren, denn von solcher [Art von] Sichbewußtwerden hängt gerade für eine allgemeine Entwicklung viel ab.²⁰⁷

Vom Don Juan-Stoff existiert nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Musik und der bildenden Kunst eine Vielzahl von Bearbeitungen. Diese Tatsache ist für Walsers poetologisches Selbstverständnis doppelt interessant. Zum einen sind die vielen Bearbeitungen des Don Juan-Stoffs in der Literatur²⁰⁸ eine Legitimation für die eigene Schreibweise, selbst Texte und Stoffe anderer aufzunehmen und weiterzuarbeiten.²⁰⁹ Zum anderen entspricht die Kombination von „Dichter[n], Maler[n] oder Komponisten“ als Schnittmenge von künstlerischen Verfahrensweisen dem Erweiterungsdrang der Walserschen Texte, ihre semantischen Möglichkeiten jenseits von konventionellen textuellen Verfahren zu suchen.

„Du sollst so dichten und schreiben, mein Lieber, daß es mir leicht einleuchtet“

Neben diesen ausführlich besprochenen Bezugnahmen auf eigene und fremde Prätexte und -medien finden sich im [Tagebuch]-Text noch zahlreiche weitere Belege für dieses, wenn man so will, rhizomatische Schreiben. An eigenen Texten Walsers kommen prominent die „Gedichte [...], die ich schon sehr früh als jugendlicher Mensch schrieb und die später vielleicht [in einer] etwas zu prunkvollen Ausgabe herauskamen“²¹⁰ mehrfach vor, da der Erzähler sie seiner ‚Heldin‘ schenkt. Aber alle „früheren Bücher“ werden in die Reflexion des eigenen Schreibens eingeschlossen. Im Brief an Erna heißt es:

207 Mkg. 310r/I, Z 36–61, vgl. SW 18, 86.

208 Siehe hierzu beispielsweise die Textsammlung Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*.

209 Ein schönes Beispiel für dieses Schreiben der intertextuellen Kommunikation findet sich auf Mkg. 476r/II. Der Text *Erdbeerimareili und Don Juan* beginnt folgendermaßen: „Auf meinem Schreibtisch liegen beieinander das fröhlich dem Leben entgegennende, schwärmerisch seinem Schloßfräulein dienende Erdbeerimareili von Jeremias Gotthelf und der freche Molière’sche Don Juan in fried-

licher Gemeinschaft, beides in [i]hrer Art Prachtwerke. Gotthelf und Molière! Pourquoi pas? Beide waren bedeutende Künstler auf dem Gebiete des Geistes.

Ich ahne nur, irgendwo begegneten sich das Erdbeerimareili und Don Juan und letzterem gefiel es folgendes zum Bernermeitschi zu sprechen: Eine seltsame Figur. Voyons. So einfach. Ach, Einfachheit kann seltsam sein. Mädchen du rührst mich.“ Vgl. AdB I, 280.

210 Mkg. 310r/I, Z 50; vgl. SW 18, 85.

Wollen Sie auch dies noch mitanhören, daß ich früher Bücher |schrieb oder verfasste, worin ich mich gleichsam verkappt, maskiert habe, indem ~~ich~~ da irgendwelche Ungenauigkeit bezüglich ~~der~~ W dessen, was man als „wahr“ anerkennt, mitspielt |nämlich, daß der Verfasser etwas eitel in dem jedesmaligen Romanhelden abspiegelte, den er doch zum Teil erfand, der er |allzuviel Schönes, Bedeutendes |andichtete, als wie es sich mit der Bescheidenheit, mit dem Mittelmaß, das ja eigentlich die Welt regiert, vertrug.²¹¹

Die inszenierte Selbstkritik bezieht sich dabei nicht darauf, dass die ‚Bücher‘ nicht ‚realistisch‘ genug gewesen wären, sondern dass sie die realistisch-biographische Illusion erzeugen, die keine Wirklichkeitsreferenz aufweist. Es macht den Anschein, dass sich der Autor „in dem jedesmaligen Romanhelden abspiegelte“, doch diese Illusion beruht auf einem Maskenspiel, da der Verfasser seine Helden „doch zum Teil erfand“.²¹² Die Selbstkritik geht noch weiter:

Derlei Beschaffenheit, oder falls man sagen darf und will, |Machwerk oder romantische Fabrikation, derlei Verschönerung, die sich aus strengeren exakteren Grundsätzen nicht rechtfertigen ließ, derlei Aufbau von allzu rosigen und |angenehmen Erscheinungen, vor allem derlei Selbstverherrlichung, Selbstschmeichelei sind mir im Lauf der [~~ie~~]Zeit von der Lesewelt teilweise arg übelgenömen worden [...].²¹³

Die Formulierung „Aufbau von allzu rosigen und |angenehmen Erscheinungen“ kann dabei als Anspielung auf Walsers letztes, 1925 im Ernst Rowohlt Verlag, Berlin erschienenes Buch *Die Rose* gelesen werden. Die Einschätzung, dass ihm seine Texte „von der Lesewelt teilweise arg übelgenömen“ wurden, formuliert Walser jedenfalls in Bezug auf seine jüngste Veröffentlichung auch in einem Brief an Otto Pick: „Mein Büchlein ‚Die Rose‘ scheint mit Acht und Bann belegt worden zu sein. Rowohlt behandelt mich als ächter Germane infolge des Mißerfolgs dieses Buches mit jeder erdenklichen Unartigkeit.“²¹⁴

Neben den veröffentlichten Büchern werden auch die im Feuilleton veröffentlichten Texte in die Reflexion des eigenen Schreibens integriert:

[...] wie gern, mit |welch versilbertem oder vergoldetem oder vernickeltem Vergnügen ich gerade in diesem Augenblick [...] wieder ~~so~~ |irgend eine vielleicht ganz einfältige, aber dafür ~~vielleicht~~ womöglich auch frohe lustige Geschichte erzählte, deren ich allerdings bei näherem Bedenken ~~schön~~ [~~viele~~]sehr viele, vielleicht |überhaupt nur schon allzu viele verfaßt und in die Welt hinausgesandt habe, mir vermutlich meinen guten Ruf wenn nicht vollständig so doch zum Teil |verderbend.²¹⁵

211 Mkg. 3051/I, Z 13–16; vgl. SW 18, 103f.

212 Vgl. hierzu auch Benne, *Autofiktion und Maskerade*, der genau dieses Phänomen untersucht.

213 Mkg. 3051/I, Z 13–16; SW 18, 104.

214 Briefe, 254f. (Nr. 279)

215 Mkg. 4261/I, Z 23–27; vgl. SW 18, 96.

Damit hat Walser nicht nur den *Theodor*-Roman, sondern praktisch sein ganzes Werk einer „mitleidlosen mehrseitigen Kritik“²¹⁶ unterworfen. Diese Kritik ist aber nicht nur deshalb eine ironische, weil darin mehr oder weniger das gesamte Werk als ‚fehlerhaft‘ erklärt wird. Sowohl die (verlegerischen) Forderungen nach einem ‚wirklichkeitsgetreueren‘ Wiedergeben von ‚Erlebnissen‘, als auch die autobiographische Instanz als Garant für eine stabile Semiose werden im Verlauf des Textes so lange in ihrer Selbstwidersprüchlichkeit gewendet, bis sie sich vollständig und buchstäblich aufgelöst sehen.

Dass diese „Schreibtechnik“ sowohl zu Schwierigkeiten, verlegt zu werden, wie zu einer problematischen Rezeption führt, reflektiert der Text dabei mit. Anhand der Person des alten Schulkameraden, der sowohl für die Verleger wie für die Leser steht, betont er dezidiert, dass keine poetologischen Zugeständnisse gemacht werden:

In Bezug auf meine Schriftstellerei vertraute er (mir) einst mit ~~Gebie~~ einer belachenswerten Gebieterstimme und miene an, er vermöge nicht klug daraus zu werden, er begreife jedesmal nicht, [~~id~~]ob ich's ehrlich mit meiner Sprechweise meine oder nicht. Er weiß also nicht recht, ob er mich für aufrichtig oder für unaufrichtig halten soll, was natürlich [weder] für seine Intelligenz ~~nicht~~ besonders schmeichelhaft sein kann (noch für seine Gemütsart). Du sollst also dichten und schreiben, mein Lieber, daß es mir leicht einleuchtet besaß er die Unverfrorenheit ~~zu be~~ mir gegenüber zu beantragen. Es ist klar, daß ~~ich den Antrag~~ mir der Antrag als eine Lächerlichkeit vorkam, an der ich keinen Augenblick zweifelte.²¹⁷

216 Mkg. 308r/I, Z 33; vgl. SW 18, 79.

217 Mkg. 298r/I, Z 59–63; vgl. SW 18, 92.

„PARALLELBESTREBUNGEN“ (SCHLUSS)

Wie im ersten Kapitel der Arbeit gezeigt wurde, kann schon die Notationsform der Mikrographie als Ausdruck einer mannigfaltigen kontextuellen Ausrichtung des Schreibens verstanden werden. Die Niederschrift der mikrographischen Texte erfolgt in einem polyvalent gerahmten topographischen Sinn-Raum. Dazu können schon auf dem jeweiligen Blatt notierte andere Texte gezählt werden, zu denen als Folge der radikalen Verkleinerung der Handschrift die Texte in unmittelbare Nachbarschaft geschrieben werden. In vielen Fällen wird dieser topographisch-semantiche Schreibraum auch durch die Konnotation der Textträger mitbestimmt. Selbst wenn sie kein sichtbares semantisches Material enthalten, wie dies beispielsweise für die Rückseiten des Tusculum-Kalenders aus dem Jahr 1926, Korrespondenz an Walser oder buchhalterische Bescheinigungen des ‚Werts‘ veröffentlichter Texte auf Lohnavisen gilt, sind die Textträger in vielen Fällen konnotiert – oft durch im weitesten Sinne mit dem schriftstellerischen Metier verbundene Inhalte (unbedruckte Teile von Korrekturfahnen, Streifbandumschläge aus Prag, Ausschnitte aus Zeitschriften). Mit diesen durch die Materialität sowie die Geste der Schreibszene bestimmten Faktoren korreliert ein ‚inhaltlich‘-stofflicher. Walsers Schreiben ist geprägt von einer fundamentalen ‚Zitathaftigkeit‘, die jedoch – wie die exemplarischen Lektüren des Prosastücks *Ottilie Wildermuth*, der Texte auf dem Mikrogrammblatt 482 und des [*Tagebuchs*] gezeigt haben – nicht darauf ausgerichtet ist, ein stabiles Verhältnis zu den ‚zitierten‘ Elementen zu etablieren.

Als solcherart be- und verarbeitetes Material kommt prinzipiell alles in Frage: literarische Texte, ob aus der Hoch- oder Populärkultur, Bilder, Theater- und Operaufführungen, Filme, Zeitungsnachrichten und Zeitdiskurse, aber auch eigene Texte, Versatzstücke der eigenen Biographie und ‚Erlebnisse‘, wie Wirtshausbesuche und Spaziergänge. Die Art und Weise, wie diese Materialien versatzstückhaft eingesetzt werden, reklamiert dabei keine Kontrolle über ihre ‚Bedeutung‘. Sie erscheint vielmehr als Verfahren zur Ermöglichung einer potentiellen oder potentierten Bedeutungsproduktion.¹

Der Modus dieses Einsatzes lässt sich aus mehreren Gründen als Improvisation beschreiben. Zum einen wird aus der Beschreibung der

1 In diesem Sinn ließe sich Walsers Schreiben durchaus als Vorform des Oulipo verstehen.

Schreibszene die Tendenz sichtbar, dass Walser seine Texte seit seinen schriftstellerischen Anfängen als initiale Direktniederschrift praktiziert hat. Eine solche wiederholt er auch in der zweistufigen mikrographischen Abschrift. Es scheint wahrscheinlich, dass die mikrographischen Notate das Resultat jeweils einer ‚Entwurfssitzung‘ sind. Zudem folgt der Schreibvorgang einem sukzessiven Ablauf. Nachträgliche Eingriffe ins bereits Notierte sind nicht festzustellen. Vielmehr ist zu beobachten, dass ‚korrigierende Eingriffe‘ in den Text nicht in einem separaten Arbeitsschritt ausgeführt werden, sondern in die fortlaufende Produktion des jeweiligen Textes projiziert werden. Die Arbeit am Text wird selbst textualisiert. Diese Beobachtungen entsprechen einem Begriff von Improvisation, der sich durch die Irreversibilität seiner Akte auszeichnet und sich in der Realisation seiner Performanz konstituiert.

Zum anderen ermöglicht es die Lektüre der Walserschen Texte als Improvisation auch, bisher nur als einzelne und auf ganz verschiedenen Ebenen beschriebene poetologische Verfahren unter einem konzeptionellen Gesamtaspekt wahrzunehmen. Die Vorstellung von Improvisation bedarf dafür der begrifflichen Schärfung. Improvisation stellt demnach kein voraussetzungsloses Schaffen dar, sondern ist zu begreifen als Ensemble von Techniken, die zur Prozessierung des Unvorhersehbaren eingesetzt werden. Grundsätzlich ist die Improvisation charakterisiert durch eine Spannung zwischen Konzept und Akt. Darin vermag sie das Verhältnis zu beschreiben, das die späten Texte Walsers zu normativen Vorgaben verschiedener Art unterhalten. Dazu können ‚Gattungsvorschriften‘ oder selbstaufgelegte Regelsysteme gezählt werden, wie sie beispielsweise den *[Tagebuch]*-Text prägen. Es ließen sich aber auch experimentell-konzeptionelle ‚Erlebnis‘-Anordnungen wie der im Mikrogrammnotat 482r/XII beschriebene Vorsatz, sich in der Öffentlichkeit ‚cooganmäßig‘ aufzuführen unter diesem Gesichtspunkt anführen.² Wie die Improvisation sind auch die Texte Walsers geprägt von einer Spannung zu solchen konzeptionellen Setzungen. Das Erzeugen dieser Spannung spielt sich auf einer Bandbreite ab, die von der subversiven Unterwanderung der Regeln durch ihre Übererfüllung – wie sie bei den Sonetten des Blattes 482 zu beobachten ist –, bis zur ironischen Demontage der konstitutiven Grundlage einer Vorschrift reicht – wie es in der performativen Zersetzung des ‚Wirklichkeitsprinzips‘ als Grundlage ‚realistischen‘ Schreibens im *[Tagebuch]* vorgeführt wird.

Ein weiteres Element der Improvisation ist der eingangs beschriebene Umgang mit Materialien. Als ein paradoxes Merkmal der Improvisation kann angesehen werden, dass sie auf Materialien zurückgreift,

2 So verstanden ließe sich die Schreibszene ausweiten auf eine quasi-existenzielle Art der konzeptionellen Lebensführung zum Zweck der Literaturproduktion, in der auch die Wohnsitua-

tion oder ‚experimentell‘ herbeigeführte Erregung öffentlichen Ärgernisses als Momente eines Textualisierungsprozesses jenseits von biographischer Abbildung verstanden werden könnten.

Versatzstücke einsetzt und zitiert. Die Struktur, die diesen Einsatz in den Texten Walsers regelt, ist die von ihm selbst so genannte „Kombination“. Sie weist „die Eigenart“ auf – wie es im Mikrogrammeintrag 423 r/I heißt, „daß sie[man] sich zur selben Zeit teppichweberisch, möglichst viel Behendigkeit und Geschmeidigkeit an den Tag legend, mit Verschiedenheiten, deren Manigfaltigkeit im Auge behaltend, beschäftigt.“³ Dieses Arrangement von Verschiedenheiten geht einher mit einer ständigen Verschiebung der kontextuellen Rahmungen im Schreibprozess. Die zitierten Versatzstücke werden aus ihrem originären Kontext entfernt und zu neuen Konstellationen zusammengefügt, in denen die ursprünglichen Konnotationen gleichzeitig anwesend und abwesend sind.

Als Spiel mit dieser kontextuellen Rahmung ist nicht nur die Bleistift-niederschrift im mikrographischen Schreibraum zu begreifen, sondern auch die Übertragung in die Reinschrift. Dies gilt nicht nur für die Fälle, wo die Zweitniederschrift gegenüber der Erstiniederschrift verändert wurde. Hier ist zwar besonders deutlich zu beobachten, wie Walser das Prinzip der Kontextmodulation zur Erzeugung semantischer Drifts einsetzt, doch auch eine nur marginal abweichende Abschrift greift durch die Entfernung des räumlich mikrographischen Umfelds in das Rahmensetting des Textes ein. Unter dieser Perspektive gehört auch noch die Wahl des Publikationsorts mit zur kontextmodulierenden Schreibszene. Auch sie ist begreifbar als Moment des Spiels mit den kontextuellen Rahmungen.

In allen erwähnten Bereichen dieser kontextmodulierenden Schreibszene wird deutlich, dass es dabei weniger um eine intentionale Kontrolle der Kontexte, als um eine experimentelle Umschichtung, Veränderung, Modulation derselben und die dadurch entstehende transitorische Sinnbewegung geht, die geprägt ist von Kontingenz.⁴ Ihr Einsatz als kontextuell-topographische Semiose setzt sich, wie die Lektüre der Texte zeigt, bewusst dem Zufall aus.

Der hier vorgeschlagene Begriff der Improvisation vermag auch ein neues Licht auf die Funktion des Autors in den Texten zu werfen. Gerade in der Walserforschung, in der tendenziell immer noch eine relativ unreflektierte identifizierende Beziehung der ‚Ich‘-Figuren in den Texten mit der Person Robert Walsers vorherrscht, erscheint dies auch notwendig. Sowohl die Annahme eines ‚autobiographischen‘ wie auch diejenige eines ‚autofiktionalen‘ Erzählens setzt – verkürzt gesagt – die Selbstdarstellung oder ‚Selberlebensbeschreibung‘ als Thema des Schreibens, als ‚Autofiktion‘ zwar – wieder verkürzend – unter Anerkennung der prinzipiellen Unmöglichkeit dieses Tuns. Das ‚Ich‘ in Robert Walsers Texten hat jedoch eine andere Funktion: Es fungiert als perzepti-

3 Mkg. 423 r/I, Z 8–9; vgl. AdB 6, 543.

4 Vgl. dazu auch Groddeck, *Überlegungen zum Editionsmodell der ‚Mikrogramme‘*.

ves Prisma oder Vermittler der mannigfaltigen Materialien, die im Text ‚verarbeitet‘ werden. Die funktionale Verwendung des ‚Ich‘ vermittelt im Modus der „Kombination“ das Unvermittelte des eingesetzten Materials. Das ‚Ich‘ übernimmt im Schreibprozess, ähnlich wie in der Improvisation, die Funktion des Transmitters. Der Prozess geht durch das ‚Ich‘ hindurch, transzendiert es gleichsam und richtet sich auf die Möglichkeiten der Sprache, das heißt auf die *Möglichkeit des Bedeutens* und nicht auf die ‚Darstellung‘ der Elemente, aus denen er gebildet ist. Die Seinsweise des Sinns wird als dynamische aufgefasst, nicht als statische. Darauf zielt auch der berühmte Satz aus dem Prosastück *Meine Bemühungen*: „ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vor-¹handen, die es eine Freude sei zu wecken.“⁵

Nicht zuletzt unterhält die Improvisation ein konstitutives Verhältnis zum Scheitern: Improvisationen müssen misslingen können, um Improvisationen zu sein. So hält auch Bernhard Böschstein in Bezug auf Walser fest: „Das Verhältnis dessen, der so schreibt, zum Mißlingen ist erotisch.“⁶ Die permanente Reflexion des möglichen Scheiterns im *[Tagebuch]*-Text kann als illustratives Beispiel für dieses auch in zahlreichen anderen Texten ausgestellte Bewußtsein verstanden werden. Zu den Paradoxien der Improvisation gehört jedoch, dass ihr Scheitern sich sowohl der Wahrnehmung wie der Beschreibung entzieht. Denn damit etwas misslingen kann, muss eine genaue Vorstellung seines Glückens vorhanden sein, was wiederum ein planvolles Handeln voraussetzt. Die Improvisation richtet sich jedoch in ihrer dynamischen Prozessualität auf die Bedingungen des Mediums selbst. In dieser performativen Ausrichtung offenbart sich auch ihre Beziehung zum Ereignis.

Darin stellt die Improvisation auch für die Interpretation eine Herausforderung dar. Durch ihre a-teleologische dynamische Performativität zwingt sie die Interpretation zu einer Auslegung der Konzepte, Verfahren und Materialien, aus denen sich der improvisatorische Vollzug speist und vor deren Hintergrund er überhaupt erst wahrgenommen werden kann. Dabei zeichnet sich ab, dass ein auf etwas anderes als auf die Reflexion des poetischen Selbstvollzugs gerichteter Sinn in der improvisatorischen Schreibszene gleichsam nur als flüchtiger ‚Nebeneffekt‘ entsteht.

Versteht man die „Schreibweise“ mit Roland Barthes als „Moral der Form“, die sich definiert „durch die Reflexion des Schriftstellers über den sozialen Gebrauch seiner Form und die Wahl, die er auf sich nimmt“,⁷

5 Ms. 177, hier p. 3; vgl. SW 20, 429f.

6 Vgl. Böschstein, *Herakles im Treppenhau*s.

7 Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, 19. Vgl. dazu erläuternd auch White, *Schreiben im Medium*, 317: „Ich meine, daß Barthes

einen Begriff des ‚Schreibens‘ zu erweitern versuchte, den er 1953 in *Le degré zéro de l'écriture* entworfen hatte. Dort war es um den wichtigen Unterschied zwischen der Sprache (*langue*), Stil und Schreiben/Schrift (*écriture*) gegangen. Barthes hatte

so erscheint Robert Walsers improvisatorisches Mikrogramm-Schreiben mit all seinen Implikationen wiederum als Herausforderung an eine Moral des Lesens. Diese wäre nicht bestrebt, die Vielstimmigkeit der Walserschen Texte in einem Sinn aufzulösen, sondern sie als solche wahrzunehmen. Im *[Tagebuch]*-Text findet sich für die Vielgestaltigkeit der improvisatorisch experimentellen Bemühungen das Bild der Parallele, die mit der „moralischen Welt“ in Verbindung gebracht wird. Der Erzähler berichtet dort – nicht ohne auf das Risiko des Scheiterns aufmerksam zu machen – über die im Entstehen begriffene Geschichte:

„Bricht sie zusammen, so würde ich |mir halt [irge]sogleich irgend etwas Anderes, etwas Neues vornehmen, da ich mich nie auf eine einzige Schaffensidee stütze sondern [mich] regelmäßig innerlich darauf |berufe, daß es etwas Vorzügliches, Ausgezeichnetes in der moralischen Welt gibt: die Parallele, womit ich das sich nebeneinander hinziehende |Zusammengehen verschiedener Absichten, Wünsche oder Bestrebtheiten meine, die sich nicht täuschend wie Zwillinge oder Drillinge, aber doch einigermaßen |ähneln wie artige und glücklich miteinander sich abfindende Geschwister.“⁸

Dieses ‚nebeneinander hinziehende Zusammengehen verschiedener Absichten, Wünsche oder Bestrebtheiten‘ nicht auf einen einzigen Sinn zu reduzieren, sondern als Pluralität wahrzunehmen, lehrt das Lesen der Mikrogramme Robert Walsers.

behauptet, daß Sprache eine öffentliche und Stil eine persönliche Angelegenheit, ‚Schreiben‘ hingegen weder das eine noch das andere, sondern vielmehr die Wahl eines menschlichen Verhaltens (‚le choix d’un comportement humain‘) sei. Sprache und Stil sind ‚Objekte‘, Schreiben hingegen eine ‚Funktion‘, die ‚Beziehung zwischen dem Schöpferischen und der

Gesellschaft‘. Beim Schreiben werde die literarische Sprache ‚durch ihre soziale Bestimmung, [...] als in ihrer menschlichen Relevanz ergriffene Form verwandelt [...]‘. Und weil es all dies ist, ist das Schreiben nichts anderes als ‚die Moralität der Form‘.“

8 Mkg. 296r/1, Z 26–30; vgl. SW 18, 65.

EDITORISCHER ANHANG

Im Folgenden wird eine Transkription der mikrographischen Erstniederschrift zum Text *Ottolie Wildermuth* (229r/I), sowie der Reinschrift des Prosastücks (Ms. 181) und der Aufzeichnungen auf dem Mikrogrammblatt 482 gegeben. Die Darstellung der Umschriften folgt soweit möglich den Prinzipien der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe*. Allerdings bleibt die Edition der Mikrogrammtexte hier aufgrund des verwendeten Formats gegenüber der KWA unterkomplex. Dort wird das ganze Blatt zusätzlich in einer kongruenten Umschrift lesbar, in der die Transkriptionen, der topographischen Verteilung der Texte auf dem Mikrogrammblatt entsprechend, positionsgenau angeordnet sind. Außerdem besteht in der digitalen Komponente der Ausgabe die Möglichkeit, vergrößerbare Digitalisate der Manuskripte zu konsultieren.

Von einem vollständigen Abdruck des [*Tagebuch*]-Mikrogramms und der Reinschrift wurde abgesehen. Eine diplomatische Umschrift der Mikrogrammblätter bietet Bernhard Echte (TB).

Die Entzifferung des Mikrogrammblatts 482 und des Mikrogrammnotats 229r/I stammen aus den Vorarbeiten zu Bänden aus der Abteilung VI der KWA, die Entzifferung des Reinschriftmanuskripts aus den Vorarbeiten zu KWA V 1 *Berner Manuskripte*. Beide sind hier noch als vorläufig anzusehen.

Der Zeilenzähler in den Prosatexten und den szenischen Texten richtet sich nach den Grundzeilen, Über- und Unterzeilen werden nicht mitgezählt. Bei den lyrischen Texten werden alle Zeilen gezählt.

Eine Übersicht über die verwendeten editorischen Zeichen findet sich im Anschluss an die Transkription (255).

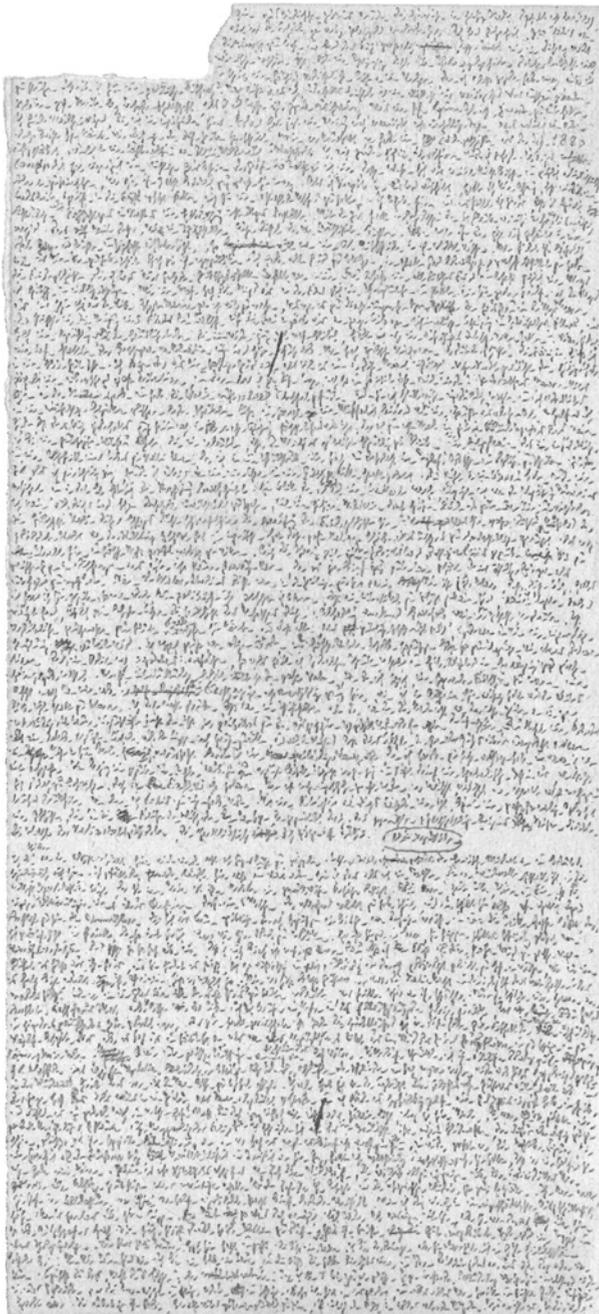
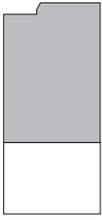


Abb. 27: Mkg 229r (Originalgröße) © Keystone / Robert Walsler-Stiftung Bern



229r/1

1 Einem ausländischen Zirkus wurde die Einreise in hiesige Stadt deßhalb
2 nicht bewilligt, weil er den Behörden zu wenig Platzgeld anboten hat.
3 [i]Ich fand Gelegenheit, Quo vadis von Sienkiewitz zu lesen und fand
4 das Buch großartig erzählt, dessen Tonart mir eine durchweg weltmänn-
5 nische erschienen ist. Auf einem Spaziergang dachte (ich) über Theater-
6 angelegenheiten denkbar lebhaft nach und schrieb einen höflich ver-
7 drieblichen Brief an einen Verleger, dem ich Anlaß gegeben haben mag,
8 über mich zu stutzen. Schreibe ich hier einen politischen Aufsatz? Noch
9 weiß ich es nicht. Jedenfalls leistete ich einer vielleicht nur vorüberge-
10 hend etwas unschön gewordenen Schönen zehn Minuten lang insofern
11 Gesellschaft, als ich mich tapfer ihr gegenüber ausschwig, was eine sehr
12 bequeme Art ist, jemanden zu unterhalten. Ich finde Mädchen reizend,
13 die mit mir unzufrieden sind. England hat jetzt meiner Meinung nach
14 womöglich nicht unwesentliche Sorgen, was natürlich ein Anderer
15 ebenso leicht sagen könnte wie derjenige, der diese Zeilen hier schreibt,
16 worin er kundgibt, er habe eine ~~z~~ Kindergeschichte aus dem Jahr 1880
17 aufgestöbert, nämlich in einem Töchteralbum von Ottilie Wildermuth.
Weßhalb ich mich gerade hierfür interessiere wurde ich gefragt. Übrigens
erhalte corre[i]spondiert [i]seit einiger Zeit eine einstige Hauslehrerin
des Grafen von Tolstoi mit mir, dessen Wesen sich aus eminent künstle-
rischen und zugleich antikünstlerischen Elementen zusammensetzte, was
für ihn selbst bedenklich genug gewesen sein mag. Als ich [mich] seinerzeit
im Ausland aufhielt, hatte ich keine Ahnung, daß ein Teil meiner
Landsleute [sich] inzwischen in die Köp[i]fe gesetzt hatten, mich für
einen „strahlenden Menschen“ zu halten. Ich kehrte heim, und es stellte
sich heraus, daß ich bezüglich des beständigen Kopfhochtragens und
Strahlens eine Enttäuschung ersten Ranges darstellte. Mit der Zeit sank
infolgedessen der „Glaube an mich“ verhältnismäßig rapid. Da^s ~~auch~~
kommt daher, weil ein Schriftsteller Bücher dichtet, die von Fröhlichkeit
leuchten. [i]Wenn man ihn dann jetzt auch persönlich in einem fort
[i]prangen und leuchten und sieghaft auftreten sieht, so beginnt man
will man eine Art Aufschneider in ihm entdeckt wissen. Man findet ihn
lächerlich weil es keinen Sinn zu haben scheint, froh zu ihm emporzu-
blicken. Ich habe allen Grund, zu beklagen, im starken Grad lebensbeja-

6 stutzen] Mglw. fluchen

hend geschriftstellert zu haben. ¹Die Kindergeschichte, die ich las, wies 18
 folgenden hübschgedrehten [*z*]Inhalt vor: eine Frau besaß ein aller-
 liebtes Kind und besaß zugleich eine Magd ¹mit hübscher und niedli- 19
 cher Schürze. Wie eine Rose sah die Magd aus und das Kind glich einem
 Schneeglöckchen und streckte ¹immer seine zarten Händchen nach der
 Magd ¹aus und schien sich aus der Liebe besagter Mama gar nicht viel zu 20
 machen, weswegen es zu diversen unangenehmen Szenen [*kam*]zwischen
 der Hausfrau und der Magd kam. ¹Du stiehst mir die Neigung meines 21
 Kindes, du Falsche rief die Frau empört aus, am ganzen Leib von tief-
 innerlicher Bestürzung und Entrüstetheit zitternd, und ¹solch eine Er- 22
 zählung [*des*]aus dem häuslichen Leben, die ¹immer wieder jung, weil wahr
 bleibt, hätte ~~mich~~ nicht mein aufrichtiges Interesse wecken sollen? 23
 [*z*]Vor zirka ¹vier Jahren stattete das Herrscherpaar von Rumänien unse-
 rem Land seinen Besuch ab. Man sah hübsche Uniformen, bedeutende
 Gesichter, die Königin ließ sich ¹in einem blauen Hut sehen. Ich bringe 24
 das aus keinem sonstigen Grund vor, als weil es mir in diesem Moment
 einfällt. Unsere Stadt gewährt dem hiesigen Theater ¹jährlich eine über- 25
 raschend große Subvention, und dann las ich ja diese Tage, nach so und
 so vielen Jahren wieder einmal J. P. Jacobsens Roman Niels ¹Lyhne in der 26
 Reclamausgabe und habe die Lektüre außerordentlich interessant gefun-
 den, indem sie mich stellenweise ungeduldig machte und mich andern-
 teils ¹in einem aufrichtigen Entzücken gleichsam baden, schaukeln ließ, 27
 mir sowohl ~~zu~~ eine Mühsamkeit bereitend wie [*zu*] einem [*z*]Genuß aus-
 erlesener Art verhelfend. Ich ¹finde, daß das Buch jedenfalls auch heute 28
 noch in ~~jeder~~ mancher Beziehung höchst lesenswert ist, das ich zum ers-
 ten Mal in [*einem*] Zürich^r [*Bü*]Kleinbürgerhaus las, worin ¹ich bei ei- 29
 ner gutherzigen Wirtfrau logierte, die mir erlaubte, ihr den Mietzins
 zeitweise schuldig zu bleiben, ein Entgegenkömē, das mir in jeder Wei-
 se ¹in einem Abschnitt meines Lebens zu Statten kam, der mich in eine 30
 Schreibstube eilen sah, um daselbst im Taglohn Adressen und derglei-
 chen zu schreiben. Zu [*der*]r¹Zeit, als ich zur Schule ging, wurde ich üb- 31
 rigens von einem meiner Lehrer um meiner Handschrift willen stark ge-
 lobt. Du wirst in ein Büro treten, wurde mir ¹versichert, und in der Tat 32
 hat sich die Prophezeiung bewahrheitet. Ein Blick, den ich [*neulich*] auf
 eine Landkarte warf, überzeugte mich von der Vergrößerung Rumäniens
¹Ich kömē auf dieses Land schon deshalb unwillkürlich zu sprechen, weil 33
 ein hiesiger Redakteur dort früher Kinder aus guten Familien unterrich-
 tete. ¹Die hübscheste Partie dieses Essays dürfte sehrwahrscheinlich die 34
 Erwähnung der Kindergeschichte sein. ~~Man lese irgend~~ Was für große
 Dichtungen [*z*]Rußland der ¹gebildeten Welt vor dem Weltkrieg [*z*]ge- 35
 schenkt hat und inzwischen hat diese große Nation scheinbar nichts Bes-
 seres zu bewerkstelligen gewußt, als nach ~~allen~~ überall hin in höchstem 36

22–24 *Durch die Worte* weil, Besuch und
 vor *Tintenstrich*

26 Lyhne] *Mglw.* Lyne

Maß problematisch zu wirken. Auch die Schweiz geriet [~~z~~zum] [dem] 37
Geburtsland Dostojewskis gegenüber ~~in nicht~~ bis zu |gewissen Grenzen
in Differenzen, was weiter nicht Staunen hervorrufen kann, da es ja bei- 38
nah [~~z~~zum] guten Ton gehört, d[ie]as östliche Europa als |unbehaglich zu
empfinden. Vom Diktator Italiens liest man in den Zeitungen zur Zeit 39
wenig. ~~z~~ ~~z~~ Mir ist jetzt klar, daß dieser Brief, falls |ich [~~z~~was ich hier
schreibe, so nennen darf, kein politischer ist, obschon ich bekenne, daß 40
mir Leitartikel zu Gesicht gekom̄en sind, worin [ich] Ungarn lobend |er-
wähnt fand, ähnlich wie besagter Lehrer die [Knaben]handschrift des
Verfassers dieser „Abhandlung“ anerkennend hervorhob, worin er[gern] 41
gesteht, er glaube, daß |Unglückliche gewissermaßen zum Glück auser-
sehen sein könnten, und daß allem, was ~~z~~ zeitweise geschmäht wird, ir- 42
gendwann und wie eine eigenartige |Genugtuung ~~z~~ zu Teil wird. Ich
sprach gewiß von obigen Ländern und [den] höchsten Vertretern dersel- 43
ben sozusagen bloß [~~z~~so zum Vergnügen wie etwas Dekorativem, damit
meine Arbeit nach „irgendetwas“ aussähe, so als hätte ich irgenwelchen 44
Schmuck ernstlich und heiter lächelnd in Erwägung [gez]zu ziehen |für
gegeben erachtet. [~~z~~Manchem Literaturkundigen beliebt vielleicht den
großen Polen, von dem ich sprach, einen sogenannten Kitschier zu nen- 45
nen, meiner |Ansicht nach kann man aber mit ~~solchen~~ ~~z~~ [bei] Klassifizie-
rungen nicht vorsichtig genug sein, wie ich im Allgemeinen für wichtig 46
halten würde, vieles lieber nicht stark zu betonen. Ich darf wohl glauben,
daß wenn ein Schriftsteller wie der, von dem die Rede ist, [den Lesern] 47
von den ersten Zeilen an ein ganz |merkwürdiges Vertrauen einzuflößen
imstande ist, er zweifellos zu den ausgezeichneten gezählt werden darf. 48
[~~z~~Eine schöne Frau kehrte eines Abends |[de]mit einem denkbar vergnüg-
ten Lächeln auf den Lippen nach Hause zurück, und auf dem Umstand,
daß dies Lächeln dem Herrn des Hauses überaus unangebracht vorkam 49
|einen ~~z~~ Riß in seiner Seele ~~z~~ verursachte, baut sich ein ~~Roman~~ zweibän-
diger Roman auf, den ich soeben zu lesen an[~~z~~gefangen habe und wo-
von ich mir viel verspreche. Sie beging mir gegenüber einen Fehler, wo- 50
rüber sie [~~z~~man vergnügt lächelt“ spricht er zu sich und stößt beinahe ei-
nen theatralischen Schrei aus, versteht |sich jedoch zu beherrschen. Doch 51
d[ie]er ~~Fra~~ Konflikt ist geboren, kann nicht mehr ungeschehen gemacht
werden, er wächst, wächst und erstreckt (sich) auf nahezu |tausend Druck- 52
seiten, von denen ich Kenntnis zu nehmen haben werde. Mit einer Klei-
nigkeit wie dieses Lächeln eine ist, beginnt eine großformatige Angele- 53
genheit |eine Geschichte, die in die ~~z~~ Kreise der Wissenden [der]man
kann sagen, der ganzen Welt drang. Das spannendste gesellschaftliche
Ereignis [~~z~~dieser Saison bildete |die Wahl des Nationalratspräsidenten, 54
die charakteristisch ~~ausfiel~~ d. h. zeitgemäß ausfiel.

40 handschrift] *Umgedeutet aus Hand-*
schrift

44 [~~z~~Manchem] *Mglw.* [Lit]Manchem

46 den ersten Zeilen] *Mglw.* der ersten
Zeile

Hier spielt gegenwärtig mit behördlicher Bewilligung
eine außerordentlich habile Truppe. Ich fand das Buch
5 eines anerkannten Schriftstellers so großartig, daß ich
von seine[r]m noch immer ungenügenden Anerkanntworden-
sein überzeugt bin. Aus meiner Stube flog ein wo-
-möglich nicht unelegant verfaßter Brief fort[.], der seinen
Empfänger freuen wird. Wieder, wie nun schon so oft,
10 wurde eine Schöne aus Unzufriedenheit mit mir un-
-interessant. Diese Abhandlung hier wird mir glücken,
ich weiß es. Kandelabria macht mir Sorgen, obschon ich
nicht behaupten möchte, ihre Verdrießlichkeit verdrieße
mich. Mein Gleichgewichtstalent grenzt an's Fabelhaf-
15 -te. Mir kam eine Kindergeschichte vor's Gesicht. Übri-
-gens korrespondiert seit einiger Zeit eine auf eine
bewegte Vergangenheit zurückblickende, einstige
Gouvernante mit mir. Auch ich galt ja einstmals als
[s]Strahlender. Heute halte ich mich für einen geschmei-
20 -digen Unbeugsamen. Meine Landsleute schätzen
jedenfalls meine Tugenden. Indem ich schriftstellere,
vergesse ich, daß ich Schriftsteller bin, und ich finde
alle Lachenden lächerlich.
Die Kindergeschichte hat folgenden Otilie-Wilder-
25 -muth-Inhalt: Eine Frau von Welt, wie man
so sagen mag, besaß ein Kind, das allerliebste
war, und sie nannte außerdem eine Magd ihr

nigen, die wieder hauptsächl. eine geistliche Thätigk.
 zu befehl und eine eine Posa rüchse, und nach dem
 das Kind die Gänse und hundert. Wachtel ist das
 Kind und das. Manne, die eine eine Linn
 gänse, nicht so viel wie die das ~~zu~~ ~~zu~~
~~gibt~~ ~~von~~ ~~Wachtel~~? Unvermeidlich Benutzung
 der Gänse und das Linn zu Anhalten,
 die in der Obelvermeidlichste beifällig erzählt
 sind.

Ich erwähne die Linn beifälligen Thätigk., als
 weil's mir einfällt, daß in der letzten Jahren
 in unserer Umgebung eine Feingewandtheit zu
 = gesehen wurde. In nach die feinsten Thätigk.
 man die Linn konnte. Die Linn nicht
 gemachten Bemerkung machte mich ungenügend. Dabei
 = darauf selbst das Thätigk. von mir geistliche Feingewandtheit.
 Ich Linn nicht nur eine große geistliche
 Thätigk. geistliche zu sein. Meine Thätigk. befehle
 ich meine Thätigk. nach zu geistlich. Das Zeit zu
 Zeit ist ich in ein Linn, um das die Linn
 abzugeben, daß ich im Zustand der Obelvermeidlich
 geistlich gesehen kann. Linn das das Linn
 meine Linn meine Linn. Die Linn nicht
 die Linn das hat sich nicht geistlich, das
 Linn befehle, daß mich die Thätigk. ungenügend,
 nach eine das Linn in mich geistlich.
 Die feinsten Thätigk. Linn Thätigk. Thätigk.
 = nicht zu verzeihen sind.

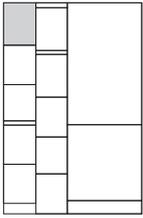
Abb. 29: Ms. 181, p. 2 (verkleinert) © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

eigen, die wieder ihrerseits eine zierliche Schür-
 -ze besaß und wie eine Rose aussah, und nach der
 das Kind die Händchen ausstreckte. Machte sich das
 Kind aus der Mama, die wie eine Blume
 5 prunkte, nicht so viel wie aus de[m]r Stück-Simpli-
 -zität von Mamsell? Unvermutet kam es zwischen
 der Hausfrau und der Dienerin zu Auftreten,
 die in der Wildermuthgeschichte bildhübsch erzählt
 sind.

10 Ich erwähne aus keinem triftigern Grund, als
 weil's mir einfällt, daß in den letzten Tagen
 in unserer Umgebung eine Prinzessinstatue ausge-
 -graben wurde. In welch ein hoheitsvolles Antlitz
 man da schauen konnte! Die Lektüre eines
 15 genialen Romanes machte mich ungeduldig. Sekun-
 -denweise erhielt das Werk von mir geistige Prügel.
 Ich scheine mitunter von einer großartigen
 Kleinbürgerlichkeit zu sein. Meinen Mietszins bezahle
 ich meiner Ansicht nach zu pünktlich. Von Zeit zu
 20 Zeit eile ich in ein Bureau, um dort den Beweis
 abzulegen, daß ich im Zustand der Abgelenktheit
 exackt rechnen kann. Bereits sehr früh lobte einer
 meiner Lehrer meine Handschrift. Ein Blick auf
 die Landkarte hat für mich etwas Kräftigendes, das
 25 darin besteht, daß mir die Welt weidlich imponiert,
 was eine Art Schönheit in mir erzeugt.
 Die hübscheste Partie dieses Kurzbriefes dürfte Ottilie Wilder-
 -muth zu verdanken sein.

Handwritten manuscript page with dense Latin text in two columns. The script is a cursive Gothic hand. The text is organized into several paragraphs, with some lines starting with large initial letters. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear.

Abb. 30: Mkg. 482r (Originalgröße) © Keystone / Robert Walsler-Stiftung Bern



482r/1

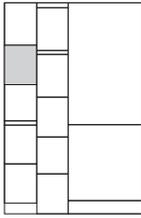
Wie rannte er begehrllich her und hin
von der Tribün erklärt er Klassenhaß
ihn warf der Vater in ein Essigfaß,
und sprang begeistert zu den Tuilerien

- 5 Danton und Marat, ~~Camille~~ Roland Desmoulin
befeueren mit Worten unsre Mass'
die nicht recht wissen konnte wie und was
das Volk glich [i:]*einem* 'speienden Delphin

- Hier schoß [i:]*der* Freund auf seines Freundes Brust
10 damals hat niemand was Genaues gewußt
die [Götter]*Gottheiten* spielten ~~mit~~ un[s]d wir war'n die Kart

- Man war beschmutzt bestaubt betört berußt
Wie ging's lustig zu wie [i:]*lieblos* und hart
s' ging
15 jung und unbekannt starrt' Bonapart'
noch
still vor sich hin starrt General

3 ihn warf der] *Mglw.* ich warf den



482r/II

schwarzes sänge
 Ihr ²[~~z~~]schwarzes Haar sieht aus als ob es ~~träume~~
 die Glieder schimern weiß wie Glanz von Sahne
 als wenn der holde Körper selber ahne
~~daß~~ er [die]sei die [süße]zarte Sumē süßer Klänge

5

Sie liegt in ihrer gleichsam flehn'den Länge
~~beaglich träumend~~ auf [~~z~~]ner Art von Ottomane
 gelagert schlank ³ruhig leibgewordne gewachsne
 als wär sie eine ⁴lachend hängende Fahne
 die ~~z~~ freundlich zu den Menschen niederhänge

10

lächelt ihr
 Ein Veilchensträußchen hält sie in den Händen
 um Dufte dem Beschauer zuzusenden
 [Ein]Die Mädchen Dien'rin kniet devot vor dem Altare

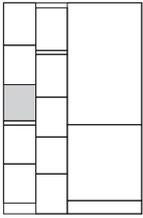
15

O, einen Blick nochmals jetzt auf die Haare
 und jetzt noch einen auf die spiegelklare
~~z~~abbildung dieser lieben Lenden
 Demuts solcher
 ihrer

20

2 träume] Mglw. brenne

5 [süße]zarte] Mglw. [schönste]zarte



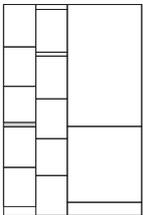
482r/III

Sklavinnen mit purpurnen Liebeslippen
[setz]warf seinen Schlangen er zur Speise vor
~~wenn da nicht schier die Fassung ich verlor~~
meine
5 wenn ich da nicht die Fassung schier verlor
so will ich nie mehr wieder Süßes nippen

Geistreiche [ɛ]Leute stieß er über Klippen
was war er für ein ~~abscheulicher~~ Tor
ungeheurer
10 wer sich im Stillen gegen ihn verschwor
den [z]rechnet er auch schon zu den Gerippen

Was muß ich nicht beinah erstarrt vor Grauen
in seinem Zirkus für ganz [ɛ]aus [Stein]Marmor ausgehauen
für fürchterliche Wahngebilde schauen

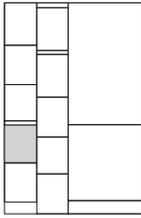
15 Die Vaterstadt ließ er an manchen Stellen
anzünden bis sie lodert und als Quellen
bezeichnet er die Intellektuellen



482r/A

Die Jesusjünger die da so zu Zwein

- 3 ~~schier]~~ Mglw. schon
13 [ɛ]aus [Stein]Marmor ausgehauen]
Mglw. [in]aus [Marmor]Steinen aus-
gehauen



482r/IV

Hält er denn eigentlich es mit dem Pöbel
fragte sich ~~manch~~ ab und zu sich ernstlich seine Dame
Bald sah [es] s^r ^{nur} ~~nicht~~ aus, als mach er Reklame
und pfeife auf's Geredel und Gelöbel

5

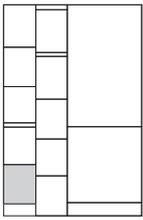
[i:] Um so ein
Und solches unverbesserliches Möbel
[i:] muß stündlich täglich zittern eine liebe Zahme
Erzählte man [?][sich] ~~nicht~~ üb'rall sich infame
Geschichten über diesen wilden Röbel

10

Denn Robert hieß der Führer der Fabriken
Agathe sie, man sah sie häufig sticken
Einst hatten sie ein Rendezvous im Wald

Und ob er hier auch seine Fäuste ballt
wie ein Bandit von Delacroix gemalt
er sah sie gram und vorwurfsvoll nur nicken

15

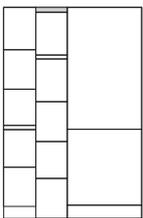


482r/V

Eines Tags geschah es daß vor Jesus der
Sohn Gottes sich vom Volke nennen ließ
ein Mädchen niederkniete auf die Flies'
und zu ihm sagte viel [zu]von deiner Ehr

- 5 kam mir [đ]von üb'rall schon zu Ohren her
Bist du an Geltung nicht ein wahrer Ries'
an allen Orten es nur i \bar{m} er hieß
du seist an Menschenliebe Erster, wer
- 10 hätte da nicht Müh [?]nicht [đđ]geben wollen dich
zu sehen zu beko \bar{m} en, küsse mich
rief sie nun hell aus in reizender [?]Ergeb[ung]ender Besce lung

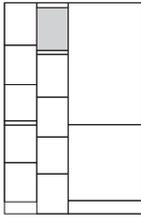
Er lächelte sie gütig an und wick
zart ihr anschmiegun glustigen Geberdung
15 zart der
aus und stand in unerreichbarer [?]Labung



482r/B

Im Anfang tat er scheinbar recht behende

- 10 [?]nicht] *Mglw.* sich
12 nun hell aus] *Mglw.* in hell und



482r/VI

[?]Am Hof betrug er sich durchaus scharmant
nur stellten sie ihn leider dann vor Proben
Durchs Feuer zu laufen mußte er geloben
Gottlob daß er sich da
hat er dabei sich nicht verbrannt

5

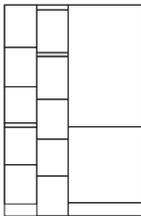
Ins Wasser haben sie ihn dann gesandt
~~Sie sahen sich tagtäglich auf~~
in ihren hohepriesterlichen Roben
sahen sie sich alle trefflich aufgehoben
er betete inzwischen unverwandt
flötete

10

Nun legten sie ihn in ein eis'ges Schweigen
verwiesen ihn auf des Orchesters Geigen
im übr'gen auf die Wohltat der Geduld

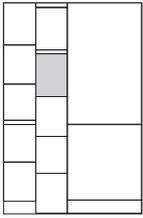
Unschuldig fühlte er sich voller Schuld
O wie viel Selbstentäuß' rung muß er zeigen
im Glauben an der Königstochter Huld

15



482r/C

Was siehst du



482r/VII

[ǝ]In einem spärlich nur erhellten Zwinger
lag hingebettet auf dem Sarkophag
gehüllt in sāmetgrünen Todestrag
scheintot ʔjene als sie sich am Finger

- 5 erfaßt empfand Die wundervollen Dinger
dies ʔ[gefunkel]funkteln^{de} demantene Getrag
das nehme ich und trag es auf die Waag
flüstert der Lotterbube Rodrich [ǝ]Ringer

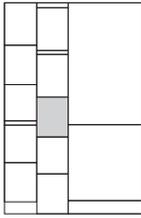
Schon wollter die [ǝǝ]Geschmeide an sich bringen

- 10 da war es ihm als hör er ~~lieblich~~ ^{schimmernd} singen
[da]er bebt getroffen wie von einem Schlag

Bist du es den ich liebe, bitte, sag

Kein Wort vermochte er sich abzuringen

- 15 schaut bloß ~~auf~~ die an, die fragend vor ihm lag



482r/VIII

Was stiefelst du auf einmal stolz herum
rebbbergbewachender Bedientensohn
Was frömt dir solcher hochvornehmer Ton
Was schaut heraus bei allem dem Gebrum̄

Du kriegst den Bürgerlichen niemals rum
[e]der hat für dich ja weiter nichts als Hohn
geladen ist die Luxusflinte schon
zz paß auf, die schießen dich noch krum̄ und stum̄
zzzzzzzz

5

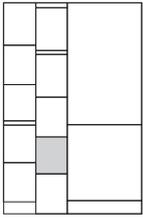
W[as]o willst du mit der röm'schen Schönheit hin
Schlag dir sie lieber wacker aus dem Sinn
dein väterlicher Freund Colonna da

10

in Liebessorgen
als er dich [in]so den Tränen nahe sah
[war]kam [i]deshalb außer Rand und Band beinah
dein Schatz entwickelt sich zur Buhlerin

15

1 steifelst] *Mglw.* stiefeltest



482r/IX

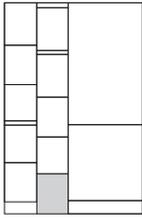
Daß die die sich erwähl'n sich müssen kränken
Verbündete zerrissen müssen sein
was litten er und sie für hohe Pein
in beider Seel'n empfindlichem Gedenken

5 Wie durft er einer anderen sich schenken
und sie wie durft sie mit gewahrtem Schein
~~lächelnd~~ ^{Liebes}
im Grab seiner ~~z~~wildnis 'rein
z̄ [z̄] ~~wenn~~ alle ~~Glücklichen~~ Traulichen so sänken

10 Still war es im Gemach, da sagte sie
Hat dich mein Herz je abgeschüttelt? Nie
und Ich bin Mutter hörte er sie stāmeln

Unmöglich konnt er die Riegel rāmeln
vor seiner Frau unfähig sich zu sāmeln

15 fiel er vor [z̄]Mitleid vor ihr <auf> die Knie



482r/X

Hast du je einen solchen Kapitän ^{reichen}
so¹ch¹ einen glücklichen und unglücksvollen
gefahren-trotzenden und dennoch weichen
so weit du dich besinnen kannst gesehn

5

Ein sehenswertes Unrecht war geschehn
Er sah sich eingeschlossen bei den Leichen
den schrecklich anzusehenden und bleichen
der Atem glich einem Roß mit sträubender Mähne

Hierauf enteilte er auf eine Insel

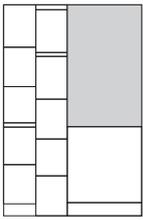
10

worauf der ~~ii ii ii~~ am Pinsel

solch [i]ein Rubine- und Smaragdgepinsel
daß er sich als der Herr der Welt empfand

Die Rache nahm dann freilich überhand
schad daß er's seiner nicht unwürdig fand
zu hören seiner Feinde Leidgewinsel

15



482r/XI

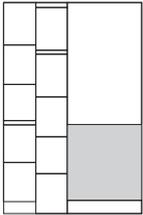
1 Damals war es, o, damals, ich verbrachte sonnige junge, du^me harm-
2 lose unbewußte Tage im ^lStädtchen Thun, das um seiner schönen Lage
3 willen berühmt ist. Diese Bergwelt, und dann wieder dieses alte ^ldunk-
4 le Zi^mer, worin ich mich sozusagen verbarg. Verbarg? Weißhalb ich das
5 wohl sage? Es hat ^lja weiter gar keinen Sinn. Ich sag es bloß so und werde
6 vielleicht später darauf zurückko^men. Und was nun? ^lwohl? Aha, ~~z~~ dieser
7 Schi^mer. Ja, ja, dieses leise Geigentonhafte, dieses schon sozusagen halb
8 ver^lklungene, vergessene Stück Wien. Ja, ja, das ist es. Ich werde übrigens
9 davon wahrscheinlich nachher noch sehr ^lausführlich reden. Ich werde
10 auf diesen Schi^mer speziell, wie ich glaube, sehr gern zurückko^men. Jetzt
11 vor allen ^lDingen, na, wie soll ich schon rasch sagen, ist es mir also da so
12 um das Städtchen Thun zu tun, wo ich ^lmich sozusagen als Comis einer
13 Sparkasse still verbarg. Damals, o, damals war's, wo ich einem überaus ^lge-
14 bildeten Menschen die Worte in einer würdevollen Aufwallung schrieb:
15 Ich befehle Ihnen. Das war natürlich ^lverrückt. Aber wozu ist man denn
16 jung, als um sich gewissermaßen verrückt [^z]aufzuführen. Ich nehme
17 Verständnis ^lan und erinnere [^z]mich jetzt wieder dieser Hochstehenden,
18 die ich neulich im Film sah und die mich wundersam mit ihrem ^lengan-
19 liegenden Reitrock anrührte. Sie tändelte so mit der Peitsche und war
20 anscheinend sorglos und tief tief ^lunselig. Ach, was mir das für einen
21 [?]tief[^z]ergreifenden, einschneidenden Eindruck machte. Ich vermag das
22 gar nicht ^lgeziemend auszudrücken. Das Und damals in Thun erhielt ich
ja einen Brief von einem anscheinend lebenswürdigen ^lMenschen, und
dieser Mensch, ich werde vielleicht [^a]später ausgiebig auf ihn noch zu
sprechen ko^men, diente jener Hoch[~~z~~]stehenden ^lund [?][^z]frei in's Leben
Blickenden als Vorleser, und dieser Vorleser gab ja dann auch in der Tat in
jenen Tagen, die ich ^lals sonnig zu bezeichnen mich für berechtigt halte,
eine Zeitschrift, eine Art Magazin heraus, worin [^{die}] Gedichte erschie-
nen ^ldie ~~ich~~ mir dazumal formlos und durchaus freiwillig entstanden,
indem sie mich gar nicht erst noch lange ^lum diesbezügliche höfliche
Erlaubnis ersuchten, sondern so aus mir herausflogen, worüber ich wohl
nachher ^lausführlich mich noch verbreiten werde, falls ich dazu ko^me.
Der Hochstehenden Kleid schien mir aus Samt ^lund so verhielt es sich

2 Lage] Mglw. Berge

10 würdevollen] Mglw. wundervollen

auch, und [ɛ]ihre Umgebung duellierte sich 'wegen [nichts]ihr anderem
als. Sie flößte allen einen 'so nachhaltigen 'Respekt [ɛ]ein und sie strei- 23
chelte mit ihren Wunder von Händen schlanke schneeweiße und zutrau-
liche Hunde, und so irrte sie auf ihrer Lebenshöhe herum, fand den Weg 24
nicht, und ich saß da und mußte das so 'mitanschauen und dachte dabei
an Thun, und dann übte sie sich in hohen Schuhen im Fechten und dann 25
meldete 'sich jemand, der sie zu sprechen wünschte. Ich [ɛ]kann sagen,
daß mich der Film bezauberte. Ich möchte natürlich sehr 'sehr gern hie- 26
rüber [ɛɛ]noch bezeichnender reden, bin aber einstweilen zufrieden und
bitte Sie, es ebenfalls zu sein 'denn es ist in so schweren Zeiten wie die 28
unseren es sind, unbedingt nötig, daß wir alle artig sind, liebevoll und
gütig 'wie es einst Goethe schließlich [ɛ]war. O wie bin ich gerade auf 29
'[ɛ]dieses Wörtchen „schließlich“ so ungemein stolz, 'ich kann gar nicht
sagen, wie. Die Gebietende, ich meine die, die im Film gebot und groß 30
hervorleuchtete, 'fand '[ɛ]nirgends rechte Ruhe. Sie war also sehr unru-
hig. Verstehen Sie mich nun aber auch in vollstem 'Ausmaß? Speziell be- 32
friedigte ihre Ehe sie nicht, sie suchte sich natürlich diesbezüglich zu
entschädigen, aber 'lob ihr das gelang, wer, wer vermag es zu wissen? O 33
welch einen hoheitvollen wehmutreichen Hut sie trug '[ɛ]Sie begab sich
häufig auf Reisen. Ihr armer Mann saß dann den Kopf in die Hand stüt- 34
zend da, er fühlte sich 'einsam. Und ich saß auch so im Zuschauerraum
da. Auf dieses Sitzen köm̄e ich vielleicht noch zurück, wenn Sie es 'mir 36
erlauben. Für gütig genug, um das zu tun, halte ich Sie. Es ist ja so nett,
so außerordentlich angenehm, 'sich von den Menschen ein schönes Bild 37
zu machen. Ich suche mir diese Annehmlichkeit sooft wie möglich zu
verschaffen 'und es gelingt mir [ɛ]im Grunde īmer wieder, weßhalb ich 38
riesig, ich möchte sagen milliönisch zu beneiden bin. Ich 'beneide mich
um dieser Beneidenswürdigkeit willen. Verstehen Sie, wie ich das meine. 39
Und nun wieder jener Vorleser, 'von dem ich sagte, ich würde gelegent-
lich auf ihn zurückköm̄en. Ich frage mich, wie er heißt. Er lebt vielleicht 40
noch 'und da[rum]s Namennennen könnte ihn verstim̄en. Man muß
Sorge tragen, daß man niemand weh tut. Das ist eine 'unserer obersten 42
und feinsten Pflichten. Vielleicht gab sich die, die auf des Daseins Höhe
stand, auch ab und zu 'mit Dichten u. s. w. ab. Vielleicht auch mit Ma- 43
len. Sie besaß [ɛ]jedenfalls eine Reihe entzückend gelegener Schlösser,
und 'dennoch schien ihr ständig etwas zu fehlen. Hierüber vielleicht 44
später mehr. Nicht wahr, Sie sind mit diesem '[a]Aufsatzhaften hier ein-
verstanden? 'War es fein. Gewiß, ich glaube selber an das Dezentere darin. 45
Ich bin von 'meinem Erzeugnis ganz benȫmen, fast beklōmen, und ich
finde das hübsch. Unsicherheiten [ɛɛ]verleihen uns Ruhe 'und die Sicher- 47
heiten, ich meine, die Bestim̄theiten, geben uns manchmal [ɛ]wieder zu
[ɛ]Unbestim̄theiten [ɛɛ]hübsch Anlaß. 'Und so will ich denn glauben, ich 48
hätte euch einen genügenden Begriff von meiner Hochachtung vor der
Hochzuachtenden 'gegeben, die sich einen Vorleser hielt, der mir ein-
mal vor vielen vielen Jahren einen riesigen Brief schrieb und 'den ich 49
50

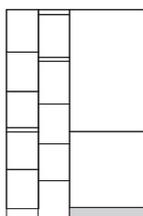
aus Zartheitgründen nicht nenne, was ich bereits demutvoll hervorhob
 51 und ¹nochmal um der Wichtigkeit willen sage, denn daß wir aufeinander
 52 Rücksicht nehmen, würden Sie gewiß ¹auch für tunlich erachten und für
 köstlich und wichtig halten. Adieu unterdessen. Ich muß zum Essen



482r/XII

1 Das lass ich mir aber nicht auch nehmen. Nachgerade wurde mir doch
 2 schon beinah allzu viel untersagt Ich sah den Cogan, ~~Sie wissen~~, diesen
 3 Stern am Filmhimmel, und seitdem ich ihn sah, imitiere ich ihn, ¹wo mir
 das passend vorkom̄t. Ich fand nämlich, er sei ein kleines Genie. Soll man
 4 nun etwa ¹Genies nicht nachahmen dürfen. Das kann doch gar keine Frage
 5 sein. Co[¹é]gan [¹é]zu spielen, ¹bleibt für mich ein Genuß, den ich ersuchen
 6 möchte mir zu gönnen. Bin ich etwa nicht schon arm genug? Seine
 Augen sind schwarz, die meinigen sind blau, von einer gewissen stähler-
 7 nen Bläue. [¹é]Ob dieser ¹Unterschied ein Hinde[¹é]rnis darstellen könnte.
 Ich find es nicht, und andere werden so höflich sein, ¹sich [¹é]auch nicht
 8 auf diese Meinung zu versteifen. Etwas Heiteres ist an ihm, ~~und wie ich~~
 9 ~~glaube~~, Heiterkeit scheint mir erstrebenswert ¹An der Heiterkeit ist etwas
 in gesundem Rahmen Soziales, etwas wie ich [¹é]glauben möchte, Harm-
 10 los-Internationales. Allen Völkern sowohl wie Individuen, gleichviel
 11 unter welchem Breitengrad sie leben, ¹tut sicher ein wohlabgewogenes
 Maß von Fröhlichkeit gut. Er spielt ~~sich~~ freilich gern ein bischen den
 12 Vornehmen und [¹é]tut das vielleicht allzu [¹é]ungezwungen. Sein Spiel
 13 amüsiert ihn, [¹é]aber indem [es]dies der Fall ist, ¹amüsiert er damit auch
 andere. Und [¹é]weil ich diesen kleinen Helden so allerliebste fand, wo-
 14 für man ¹womöglich Entschuldigung findet, ging ich z. B. vorgestern
 15 hin, wohin ich vielleicht besser getan hätte, ¹nicht hinzumarschieren,
 nämlich in's Café zur hohen Gottheit oder wie Sie's betitelt [¹zu] haben
 16 wünschen ¹könnten und führte mich da hochgradig coganmäßig auf. Ich
 17 war und blieb unnahbar. [¹é]Auf die Musik ¹zu lauschen, verbot ich mir
 strengstens. Eintretende anzuschauen, meine [¹é]Mitmenschen also eines
 18 [¹é]Blickes zu ¹würdigen, erschien mir als außerhalb meiner Rolle liegend.
 19 Ich war etwas wie ein Königssohn, ¹hielt am Glauben fest, jede Bewe-
 20 gung sei für mich un[¹é]geziemend. Infolgedessen saß ich (auf) samtüber-
 zogenem ¹Stuhl regungslos da, gleich einem Emailbildnis. Fordern Sie

nie und nīmer von mir, ich solle Ihnen auseinanderlegen, wie ich mir 21
 spaßhaft vorkam. Sollte es etwa verboten sein, sich auf unschuldige Art 22
 zu lamüsieren? Ich kann es mir nicht denken. Ein schönes zartes Mäd- 23
 chen blieb von mir [ɛ]so ignoriert, wie es |schwer ist, verständlich zu ma-
 chen. Ich schaute unverwandt geradeaus in [dɛ]’s Hohe, als würd ich von 24
 dorthier hart^hherzig in Augenschein genōmen und mitleidlos geprüft. 25
 Stillzusein macht mir eben einmal Vergnügen. Zwei |in meiner Nähe
 Sitzende begriffen das aber nicht. Der eine nannte mich lächerlich, der 26
 andere herrisch. Indem ich mich ⟨als⟩ |Künstler darin auswies, Gespro-
 chenen keinerlei Beachtung zu schenken, mußte ich ~~de~~ demokratische 27
 Empfindungen |in Menge verletzen. Soll ich erzählen, wie es hierauf zum
 Wortwechsel kam zwischen mir und meinen Nachbarn |kam? Ich glaube, 28
 daß das nicht nötig ist. Die Beschreibung würde mir nur Lesergruppen
 abschrecken und so sag |ich denn nur so viel: ich hatte mein Coganbe- 29
 nehmen insofern zu bezahlen, als mir „Preusse“ nachgerufen worden |ist,
 was ~~ich auf’s äußerste~~ ich sehr bedaure. Ach, mein lieber Freund, es ~~ist~~ 30
 wird ~~immer~~ schwieriger, [ɛ]als [?]Kind |Abkömmling eines feinen Hauses auf-
 zutreten. Laß mich schweigen. Ich hätte Lust zu seufzen, aber das hilft 31
 |nichts. Mein Kinovorbild ging verloren und ist wiedergefunden worden. 32
 O wenn ich doch auch verloren |gehen und [wieder]nach so und so viel 33
 Zeit wieder zum Vorschein kōmen könnte. Das wäre so schön. Ich würde
 so etwas |einfach für einzig halten. Jedenfalls gefiel er mir, das siehst du. 34



482r/XIII

Ortografikus, er wird mir gestatten, ihn so zu nennen, besaß in Angelus, 1
 der nichts [?]dagegen haben |kann, daß man ihn so benamset, einen so flin- 2
 ken zuverlässigen Angestellten, wie er [ihn]sich [z]nie [zu] geträum[t]en
 |gewagt hätte, je einen aufzufinden. Ortolontis oder [?]Artafantikas, ich 3
 meine unser Ortografikus|[ɛ]nannte auch noch eine bildschöne Blondine 4
 sein eigen, nämlich als geborene und rechtmäßig erzogene

↓ Fortsetzung auf 183r/1

EDITORISCHE ZEICHEN UND ABKÜRZUNGEN

normale Type	Grundschrift des Manuskripts, deutsche Kurrentschrift
serifenlose Type	lateinische Schreibschrift
「Graph」	Einfügung in der Zeile
Gra[f]ph	Überschreibung einzelner Graphen
Graph	einfache oder mehrfache Streichung
<u>Graph</u>	Unterstreichung
Graph	Unterpungierte Streichung
ı	unentziffertes Graph
ıı	unentzifferte Graphenfolge
?Graphenfolge	unsichere Entzifferung
Graph	Zeilenumbruch
[Graph]	Einfügung in der Überzeile
[Graph]	Einfügung in der Unterzeile
<Graph>	Herausgeberergänzung
<i>umgedeutet aus</i>	Durch eine Umarbeitung des Kontexts bedingte, aber nicht ausgeführte Änderung
<i>Mglw.</i>	Andere mögliche Lesung
<i>Vmtl.</i>	Vermutlich
Mkg.	Mikrogramm
Ms.	Manuskript
Nl.	Nachlass
PNP	Památník Národního Písemnictví, Prag (Museum des nationalen Schrifttums)
RWA	Robert Walser-Archiv im RWZ, Bern
RWZ	Robert Walser-Zentrum, Bern
SLA	Schweizerisches Literaturarchiv, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern
Slg.	Sammlung

Die Manuskripte aus dem Bestand des RWA werden bei ihrer ersten Nennung mit der vollen Archivsignatur verzeichnet (RWZ, Slg. Robert Walser, RW MS Nr.), danach in abgekürzter Form (Ms. Nr.). Da alle überlieferten Mikrogramme im RWA liegen, wird hier auf die volle Nennung der Signatur verzichtet (RWZ, Slg. Robert Walser, RW MKG Nr.) und nur die abgekürzte Form verwendet (Mkg. Nr.).

Handwritten text in a cursive script, likely a transcription of a manuscript. The text is dense and fills most of the page.

Endlich liess ihn Hirschen nachher nach. Vielleicht hätte sie mit dem andern Hirschen, da kein Geld weiss Besitzen zu machen. Es scheint, dass sie Reproduktionen, wie oben zu sehen. Vermutlich wurde er an anderen Orten, wie zum Beispiel in der Fremde, oder es ist nicht mit ihm, und von allen Dingen ist wieder nichts mit ihm zu sehen. Vermutlich wurde er an anderen Orten, wie zum Beispiel in der Fremde, oder es ist nicht mit ihm, und von allen Dingen ist wieder nichts mit ihm zu sehen. Vermutlich wurde er an anderen Orten, wie zum Beispiel in der Fremde, oder es ist nicht mit ihm, und von allen Dingen ist wieder nichts mit ihm zu sehen.

Abb. 31: Mikrographischer Selbstversuch; Abschrift des ersten Räuber-Abschnitts (Mkg. 488r/II; © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern) in Originalgröße. Der Zeilenfall stimmt mit dem Mikrogramm überein.

TEXTREGISTER

Im Folgenden sind die in der Arbeit behandelten Texte Robert Walsers mit Titel beziehungsweise Incipit aufgeführt. In der Klammer steht je nach Überlieferungslage die Mikrogrammnummer, das Manuskript und der Ort der Erstveröffentlichung. Vollständige Publikationsnachweise, Manuskriptsignaturen und Stellennachweise in den verschiedenen Editionen sind im Findbuch der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* aufgelistet.

- Allerlei (Die Zukunft,
4. 2. 1911) 105
- Am Hof betrug er sich
(482r/VI) 163, 246
- Aquarelle (266r/IV; Das
Tage-Buch, 3. 1. 1925) 22
- Behandelt hat er sie gewiß
(383r/II) 83f.
- Belgische Kunstausstellung
(339r/I; Prager Presse,
4. 8. 1926) 85
- Biedermeiergeschichte (59r/III +
59v/I; Ms. 8) 85
- Bleistiftskizze (39r/II; Ms. 12)
11, 36
- Brief an ein Mitglied der Gesell-
schaft (41r/VI + 40r/I; Neue
Schweizer Rundschau, Sept.
1927) 11, 13, 23, 29, 139
- Brief Don Juans (Der Bund,
29. 7. 1923) 219
- Bühnenbesprechung (368r/II +
367r/II + 123r/VI; Prager
Presse, 20. 8. 1936) 24, 75
- Couplet (500r/II; Neue Schweizer
Rundschau, Juni 1927) 139
- Damals war es, o, damals
(482r/XI) 88, 170–176, 201,
251–253
- Das Haar (462r/II; Ms. 24) 85
- Das Kind (Die Ähre, 11. 4. 15) 124
- Das laß ich mir aber nicht auch
noch nehmen! (482r/XII)
170, 176–178, 226, 253f.
- Das Porzellanfigürchen
(421r/VI; Wissen und Leben,
20. 6. 1925) 138
- Das Van Goghbild (NZZ,
5. 5. 1918) 81
- Daß die, die sich erwähl'n
(482r/IX) 165, 249
- Den Boden meines Zimmerchens
(125r/I) 88f.
- Der beleidigte Korridor (153r/II;
Prager Presse, 20. 8. 1927)
39, 97
- Der Eingeschüchterte (255r/II;
Ms. KL/ST 2; Der Neue Merkur,
März 1925) 22
- Der Gehülfe (Berlin 1908)
72, 118f.
- Der Goldfabrikant und sein
Gehilfe (482r/XIII + 183r/I;
Prager Tagblatt, 19. 4. 1925)
29, 170, 212–216, 219, 254
- Der junge Dichter (NZZ,
7. 8. 1918) 124
- Der Kuß (6r/III; Individualität,
Juni 1926) 124
- Der Mädchenhändler (55v/II,
Ms. PNP; Prager Presse
7. 12. 1927) 85

- Der Mann aus dem Jura (518r/IV + 517r/I; Ms. 56) 115, 161f.
- Der Schlingel (403r/I) 91
- Der Schurke Robert (263r/VIII; Ms. UB BS; Der Basilisk, 30. 11. 1924) 22, 68
- Der Spaziergang (Frauenfeld und Leipzig, 1917) 26f., 136f., 208–211, 215
- Der Wilddieb (380r/III) 163–165
- Die Dame (Wissen und Leben, 15. 1. 1919) 138
- Die Einfachen / können den Geisteschwachen (365r/I) 67
- Die leichte Hochachtung (92r/I; Berliner Tageblatt, 12. 11. 1927) 77, 79, 84,
- Die nicht wissen, wer ich bin (265r/VI) 30
- Die Rose (Berlin 1925) 94f., 97, 118, 122f., 195, 197, 222
- Die Ruine (508r/II + 508r/I + 509r/I; Neue Schweizer Rundschau, März 1926) 23, 112, 138f.
- Die schöne Aufseherin (248r/I; Berliner Tageblatt, 27. 11. 1926) 85
- Die Tasse Kaffee erlebte er wirklich (84r/I) 119
- Die weiße Dame (357r/I; Prager Presse, 21. 11. 1926) 88
- Do het si gäng e dummi cheibe Schnure (383r/I) 83f.
- Don Juan (Die Schaubühne, 28. 3. 1912) 219
- Don Juan (Prager Presse, 22. 2. 1931) 219
- Dort, wo mich einstmal's gute Menschen sah'n (62v/I) 66
- Eigentlich kannte ich nie (349r/I) 72–74
- Ein Dramatiker (42r/I; Frankfurter Zeitung 4. 4. 1927) 179f.
- Ein Etwas richtet sich (262r/II + 476r/I) 165f.
- Ein Frauen-Buch (Berliner Tageblatt, 11. 9. 1931) 85
- Ein Kaffer (81r/I; Ms. 117) 89f.
- Eine Art Erzählung (105r/I; Ms. 106) 195f.
- Eine Gottfried Keller-Gestalt (381r/I; Ms. PNP; Prager Presse, 18. 4. 1933) 24f.
- Eine Ohrfeige und Sonstiges (Die Rose, 1925) 197
- Eines Tags geschah es (482r/V) 162f., 245
- Einmal erzählte einer (Berliner Tageblatt, 22. 1. 1931) 89
- Elmenreich (422r/I + 423r/I; Sport im Bild, 26. 10. 1928) 23, 83, 102f., 227
- Endlich ließ sie sich herab (271r/V) 33f., 72f.,
- Enttäuschung (Wiener Rundschau, August 1899) 172
- Erdbeerimareili und Don Juan (476r/II) 219, 221
- Er, dem sie eine Rose geben wollte (62r/II) 66
- „Es kann sein“, schrieb eine Frau (444r/X + 444v/I) 85
- Etwas über Jesus (18r/I; Ms. 131) 85
- Felix-Szenen 30, 31, 34, 35, 41f., 53, 72
- Freiburg (Ms. DLA Marbach; Alemannenbuch, 1919) 17f.
- Freundschaftsbrief (Ms. Privatbesitz; Die Republik, 22. 2. 1919) 15
- Gedichtbesprechung (282r/I; Ms. 228; Individualität, Okt. 1926) 86f.
- Geschwister Tanner (Berlin 1907) 20, 117, 118f., 120–122, 197
- Glosse (502r/I; Neue Schweizer Rundschau, Juli 1927) 139

- Glosse zu einer Premiere
von Mozarts „Don Juan“
(293r/II; Berliner Tageblatt,
21. 12. 1926) 219
- Hält er denn eigentlich es mit
dem Pöbel? (482r/IV)
161, 244
- Hast du je einen solchen Kapitän
(482r/X) 166f., 250
- Helle (Sonntagsblatt des Bund,
8. 5. 1898) 172f.
- Hier wird kritisiert (424r/I; Indi-
vidualität, Juli 1928) 85, 215
- Ich bin die erfolggekrönte Dichte-
rin Vögeli [...] (475r/II) 55
- Ich denke, ich schüttle diesen Mo-
reau [...] (479r/VI) 149
- Ich erteile mir den Befehl, mir ein-
zubilden [...] (445r/I) 85
- Ich ging wieder einmal ins Theater
(197r/I + 196r/IV; Ms. PNP;
Prager Presse, 19. 7. 1925) 88
- Ich komme mir heute wohl vor
(324r/II) 46–48
- Ich schreibe hier dekorativ (66r/I;
Ms. 152) 111f.
- Ich schrieb der Tränentrinkerin
(327r/I; Ms. PNP; Prager
Presse, 25. 5. 1930) 85
- Ich soll arbeiten (487r/III +
488r/I + 138r/I + 332r/I;
Prager Presse, 30. 6. 1926) 23
- In dem Reisekorb oder Wäsche-
korb (236r/II) 30
- In einem spärlich nur erhellten
Zwinger (482r/VII) 163–165,
247
- Jakob von Gunten (Berlin
1909) 118
- Kann ich abstreiten (220r/II +
219r/I) 85
- Kann sie mich anders als glücklich
wünschen (479r/III; Wissen
und Leben, 20. 6. 1925) 138
- Kasimir's Lebenslauf (268r/III;
Ms. PNP; Prager Presse,
6. 12. 1931) 25f.
- Kinderspiel (Wiener Mittag,
24. 12. 1918) 138
- Kleine Komödie (117r/V;
Ms. 163) 85
- Kombination (Ms. 166) 103f., 180
- Krachen wie Schlangen (44r/I)
91
- Leicht gesagt (Wiener Rundschau,
August 1899) 172f.
- Meine Bemühungen (455r/I;
Ms. 177) 85, 93f., 124, 228
- Mit meinen schwachen Kräften
(347r/I) 87
- Müdigkeit (Wiener Rundschau,
August 1899) 172f.
- Nachdem ich einige Zeit (29r/IV)
85
- Obgleich Molière mit seinen
Theaterstücken (88r/I) 85
- Olympia (510r/I + 512r/I; Prager
Presse, 1. 11. 1925) 23, 155–158
- Ottilie Wildermuth (229r/I;
Ms. 181) 8, 24, 39, 80, 97,
101–139, 177, 178, 179, 185, 187,
194, 195, 197, 225, 232–239
- Potpourri (400r/I + 401r/I +
402r/IV + 402v/I; Ms. 182) 23
- Problem (500r/IV; Neue Schwei-
zer Rundschau, Sept. 1927)
139
- Prosastück (119r/II; Ms. 183)
45, 66
- Rätsel (386r/II; Neue Schweizer
Rundschau, Sept. 1927) 139
- Räuber 30, 31, 35f., 39, 41, 42, 51,
53, 54, 58f., 61, 71f., 82, 85, 86,
88, 205, 206
- Reise in eine Kleinstadt (116r/VI +
116v/I; Ms. 185) 85
- Sätze (93r/III; Frankfurter Zei-
tung, 20. 3 + 10. 4. 1927) 61f.

- Sie schüttelte sie alle ungemain
zart ab (62r/I) 66
- Sklavinnen mit purpurnen
Liebeslippen (482r/III)
113, 158–161, 179, 243
- Sonett auf eine Venus von Tizian
(482r/II; Prager Presse,
i. I. 1927) 97, 150–158, 159,
163, 242
- Spruch (Wiener Rundschau, Au-
gust 1898) 172f.
- Stil ist eine Art Betragen (124r/II +
126r/II) 79
- Sultan, so nennen wir einen
(270r/IV) 84f.,
[Tagebuch] 8, 22, 36, 41, 71f., 80,
84, 88, 130, 136, 169, 181–223,
225, 226, 228, 229, 231
- Theodor. Ein kleiner Roman
(verschollenes Manuskript)
19, 204–208, 217, 219, 223
- Theodor. Aus einem kleinen
Roman (Wissen und Leben,
15. 12. 1923) 138, 205
- Tobold (verschollenes Manu-
skript) 17, 19, 72
- Trug (Wiener Rundschau, August
1899) 172f.
- Über Mozarts „Don Juan“ (297r/I;
unbek. Zeitung/Zeitschrift)
219
- Über Tausende von Gestalten
(365r/II) 68
- Und gieng (Wiener Rundschau,
August 1899) 172f.
- Verehrung unterbreche ich
(254r/II) 163
- Versteckt sie sich (186r/V) 32f.
- Von einigen Dichtern und einer
tugendhaften Frau (Die Rose,
1925) 94f.
- Wahrheiten (349r/II + 361r/I;
Prager Presse, 12. 3. 1937) 72f.
- Walser über Walser (NZZ,
19. 7. 1925) 122–124
- Was stiefelst du auf einmal stolz
herum (482r/VIII) 165, 248
- Wenn ich einmal Leute ange-
schaut habe (251r/I) 30
- Wenn ich mich mit diesem Auf-
satz über Theaterzustände
(328r/II) 49f.
- Wer darf sagen, er kenne das Da-
sein! (234r/III; Wissen und
Leben, 20. 6. 1925) 138
- Wie die Hügelchen lächelten
(234r/IV + 186r/I; Wissen und
Leben, 20. 6. 1925) 138
- Wie rannte er begehrllich
(482r/I) 147–150, 241
- Wollt ihr wohl eure kecken
(62v/II) 66
- Zeitweise betrieb meine teure
Mutter eine Epicerie (472r/IV
+ 470r/I) 124
- Zu der Arlesieren von Van Gogh
(Ms. 227; Kunst und Künstler,
1. 6. 1912) 81
- Zu philosophisch (Wiener Rund-
schau, August 1899) 172f.
- Zückerchen (Die Rose, 1925)
118, 195
- Mikrogrammblatt 482
67, 80, 141–180, 187, 225, 226,
240–254
- Rychner-Brief (R. W. an Max
Rychner, 20. 6. 1927) 11–16,
20, 21, 23, 28, 29, 49, 62, 80, 94,
112, 137

LITERATURVERZEICHNIS

Literatur von Robert Walser (Siglenverzeichnis)

- AdB Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, hrsg. v. Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt am Main 1985–2000.
- BS Robert Walser, *Bleistiftskizze*, Faksimile des Mikrogrammblattes 39 mit Umschrift. Faksimile der Reinschrift mit Umschrift. Mit einem Nachwort von Wolfram Groddeck, hrsg. v. der Robert Walser-Gesellschaft, Zürich 2008 (= Jahrgabe der Robert Walser-Gesellschaft).
- Briefe Robert Walser, *Briefe*, hrsg. v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler, Genf 1975.
- DG SBB Robert Walser, *Der Gehülfe*, mit einem Kommentar von Karl Wagner, Frankfurt am Main 2010 (Suhrkamp Basisbibliothek 102).
- DR Robert Walser, *Der Räuber*. Roman. Faksimileausgabe, hrsg. v. Bernhard Echte und Werner Morlang, im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung, Zürich und Frankfurt am Main 1986.
- GW Robert Walser, *Das Gesamtwerk*, hrsg. v. Jochen Greven, Genf und Hamburg 1972.
- GWS Robert Walser, *Das Gesamtwerk*, hrsg. v. Jochen Greven, Frankfurt am Main 1978.
- KWA Robert Walser, *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hrsg. v. Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Frankfurt am Main und Basel 2009f.
- MA Robert Walser, *Mikrogramme*. Mit 68 Abbildungen, Nach der Transkription von Bernhard Echte und Werner Morlang, im Auftrag der Robert Walser-Stiftung Bern ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Lucas Marco Gisi, Reto Sorg und Peter Stocker, Berlin 2011.
- SW Robert Walser, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Jochen Greven, Zürich und Frankfurt am Main 1986.
- TB Robert Walser, „*Tagebuch*“-*Fragment*. Faksimile und Transkription des „Mikrogramm“-Entwurfs, Transkription und Edition: Bernhard Echte, hrsg. v. der Carl Seelig-Stiftung, Zürich 1996.
- VB Robert Walser, *Vor Bildern*. Geschichten und Gedichte, hrsg. v. Bernhard Echte, Frankfurt am Main und Leipzig 2006.

Sonstige Literatur

- Ackermann, Gregor, *Wiederentdeckte Walser-Drucke IV*, in: Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft 18 (2011), 17–20.
- Adler, Jeremy und Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim 1987.
- Aebli, Adriano, „Diese Art von belächelnswerten Sächelchen“. Ein Vorschlag zur Lektüretechnik des Bleistiftgebiets, in: Text und Kritik 12/12a (2004), 181–191.
- Andres, Susanne, *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, Göttingen 1997.
- Angehrn, Emil, *Schrift und Spur bei Derrida*, in: Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper und Ulrich Stadler (Hg.), „Wunderliche Figuren“. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften, München 2001, 347–363.
- Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*, Paris 1918.
- Arburg, Hans-Georg von, Michael Gamper und Ulrich Stadler, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), „Wunderliche Figuren“. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften, München 2001, 9–14.
- Assmann, Aleida, *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose*, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, 237–251.
- Assmann, Jan, *Die Zauberflöte. Ein literarischer Opernbegleiter*. Mit dem Libretto Emanuel Schikaneders und verwandten Märchendichtungen, München 2012.
- Barthes, Roland, *S/Z*, übers. v. Jürgen Hoch, Frankfurt am Main 1998.
- *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main 2006.
- *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift* (excerpta classica II), Mainz 2006.
- Baßler, Moritz, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen 1994.
- Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [Fassung letzter Hand], in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitarbeit von Christoph Gösde, Henri Lonitz und Gary Smith, Bd. VII.1, Frankfurt am Main 1991, 385–433.
- Benne, Christian, *Autofiktion und Maskerade: Robert Walsers Ästhetik des Biographieverzichts*, in: Christian Benne und Thomas Gürber (Hg.), „... andersteils sich in fremden Gegenden umschauend“. Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser, Kopenhagen und München 2007.
- *Was ist Autofiktion? Paul Nizon's ‚erinnerte Gegenwart‘*, in: Christoph Parry und Edgar Platen (Hg.), Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, München 2007, 293–303.

- „*Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?*“: *der surrealistische Robert Walser*, in: Friederike Reenst, unter Mitarbeit von Anika Meier (Hg.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, New York 2009, 49–70.
- Bermann, Richard A., *Leier und Schreibmaschine*, in: Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*, Leipzig 1914, 13–18.
- Blei, Franz, *Prolog über Walser*, in: *Die Literarische Welt I (1925)*, 4; wieder abgedruckt in Kerr, *Über Robert Walser*, Bd. 1, 64–66.
- Bolte, Johannes, *Die Sage von der erweckten Scheintoten*, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 20. Heft 1 (1910), 353–381.
- Borchmeyer, Dieter, „*Ich bin ganz Ohr*“. *Musik in Robert Walsers Prosa*, in: *Text und Kritik* 12/12a (2004), 155–160.
- Borgards, Roland, *Literatur und Improvisation. Benjamins Auf die Minute und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), 268–286.
- *Gesetz, Improvisation, Medien. Improvisationsliteratur bei Thomas Mann (Der Bajazzo) und Hugo Ball (Flametti, Cabaret Voltaire)*, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, 41–63.
- Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke, *Improvisieren: eine Eröffnung*, in: dies. (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, 7–19.
- Böschstein, Bernhard, *Sprechen als Wandern. Robert Walsers Aus dem Bleistiftgebiet*, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmerman (Hg.), „Immer dicht vor dem Sturze...“. *Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main 1987, 19–23.
- Brod, Max, *Leben mit einer Göttin*, München 1923.
- *Die Frau nach der man sich sehnt*, Berlin 1928.
- Brupbacher, Fritz, *60 Jahre Ketzler*. *Selbstbiographie von Fritz Brupbacher*, Zürich 1935.
- Bürger, Gottfried August, *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde zu erzählen pflegt*, Leipzig [1912].
- Campe, Rüdiger, *Die Schreibszene. Schreiben*, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main 1991, 759–772.
- Coleman, Ornette und Jacques Derrida, *La langue de l'autre* (Interview), in: *Les Inrockuptibles* 115 (20. 8.-2. 9. 1997), 37–40.
- De Man, Paul, *Autobiographie als Maskenspiel*, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, 131–146.

- De Bruyker, Melissa, *Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas Der Verschollene, Schnitzlers Therese und Walsers Räuber-Roman*, Würzburg 2008.
- Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen übersetzt von Joseph Vogl, München 1992.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977.
- Dell, Christopher, *Prinzip Improvisation*, Köln 2002.
- *Subjekte der Wiederverwertung (Remix)*, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, 217–233.
- Derrida, Jacques, *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 325–351.
- *Das Gesetz der Gattung*, in: ders., *Gestade*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1994, 245–283.
- *Überleben*, in: ders., *Gestade*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1994, 119–218.
- *Die différance*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1998, 29–52.
- *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003.
- *Joue – Le Prénom*, in: *Les Inrockuptibles* 115 (20. 8.–2. 9. 1997), 41–42.
- Doležal, Pavel, *Tomáš G. Masaryk, Max Brod und das Prager Tagblatt (1918–1938). Deutsch-tschechische Annäherung als publizistische Aufgabe*, Frankfurt am Main 2004.
- Du. Schweizerische Monatschrift*. Karl Geiser (1898–1957) und Robert Walser (1878–1956) zum Gedenken, Zürich, 1957.
- Dutt, Carsten, *Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion*, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.), *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 49–61.
- *Walsers Skizzen – Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion*, in: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.), „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg 2011, 199–211.
- Echte, Bernhard, *Versuch über das Grotteske in Walsers Spätwerk*, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmerman (Hg.), „Immer dicht vor dem Sturze ...“ Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, 32–46.
- *Nie eine Zeile verbessert? Beobachtungen an Robert Walsers Manuskripten*, in: Peter Utz (Hg.), *Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch. Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne*, Bern u. a. 1994, 61–70.
- *Ein möblierter Zimmerherr. Robert Walsers Jahre in Bern*, in: *Konturen. Magazin für Sprache, Literatur und Landschaft* 1 (1994), 5–14.

- *Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen. Robert Walser und das Kino*, in: *Cinema* 40 (1994), 153–162.
- „*Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen*“. *Bemerkungen zur Edition von Robert Walsers ‚Mikrogrammen‘*, in: *TEXT* 3 (1997), 3–23.
- *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt am Main 2008.
- Eicher, Thomas und Ulf Bleckmann (Hg.), *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Bielefeld 1994.
- Eichhorn, Rolf, *Mörikes Dinggedichte. Das schöne Sein der Dinge. Interpretation und Deutung*, Marburg 2007.
- Fahrer, Sigrid, *Cut-up: Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg 2009.
- Fattori, Anna und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.), „*Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa*“. *Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Heidelberg 2011.
- Fechner, Jörg-Ulrich (Hg.), *Das Deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente*, München 1969.
- Foucault, Michel, *Dies ist keine Pfeife*. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Walter Seitter, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1997.
- Fuchs, Anne, „... *eine kleine Phantasieentgleisung*“ oder die Seligkeit des Kitsches. *Zu Robert Walsers trivialliterarischen Parodien*, in: *runa* 1 (1994), 61–80.
- Gabrisch, Anne, *Robert Walser und Franz Blei – Oder: vom Elend des literarischen Betriebs*. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Berlin 1999, <http://www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/vortraege/gabrisch99.pdf>
- Gasché, Rudolph, *The Scene of Writing*, in: *Glyph* 1977, 150–171.
- Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.
- Germann, Stefanie, „*Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung*“. *Zwei theoretische Lektüreveruche zu Robert Walsers Mikrogramm-Werkstatt*, in: Christian Schärf (Hg.), *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen 2002, 59–88.
- Gigerl, Margit, „*Bang vor solchen Pinsels Schwung*“ – *Robert Walsers Lektüre der Bilder Van Goghs*, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.), *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 117–127.
- Gigerl, Margit und Barbara von Reibnitz, *Sammeln und lesbar machen. Von der Bewahrung des Zerstreuten in Archiv und Edition*, in: Wolfram Grodeck u.a. (Hg.), *Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung*, München 2007, 159–176.
- Gisi, Lucas Marco, *Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers ‚Felix‘-Szenen*, in: Elio Pellin und Ulrich Weber (Hg.), „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder

- zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion, Göttingen, Zürich 2012, 55–70.
- Giuriato, Davide und Stephan Kammer, *Die graphische Dimension der Literatur? Zur Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt am Main 2006, 7–24.
- Graf, Marion, *Robert Walser als Anleser französischer sentimentaler Romane*, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.), *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 201–211.
- Greber, Erika, *Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonett. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption*, in: Susi Kotzinger und Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam 1994, 57–80.
- Greber, Erika, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln, Weimar, Wien 2002.
- Grésillon, Almuth, *Literarische Handschriften: Einführung in die „critique génétique“*, Bern u. a. 1999.
- Greven, Jochen, *Vorbermerkungen zur Abschrift des „Räuber“-Romans von Robert Walser*, 1968, Typoskript im Robert Walser-Archiv.
- *Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters*, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmerman (Hg.), „Immer dicht vor dem Sturze...“. Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, 83–94.
- „...den Blick anzublicken, ins Anschauen zu schauen“. *Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser*, in: runa 21 (1994), 7–29.
- „Einer, der immer irgend etwas las“. *Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt am Main 1999, 37–65.
- *Gelesenes als Klaviatur*. Referat an der 6. Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Basel, 15. Juni 2002, <http://www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/vortraege/greveno2.pdf>.
- *Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung*, Regensburg 2003.
- *Robert Walsers Schaffen in seiner quantitativen zeitlichen Entwicklung und in der Materialität seiner Überlieferung*, in: TEXT 9 (2004), 129–140.
- *Poetik der Abschweifungen. Zu Robert Walsers Prosastück Die Ruine*, in: Wolfram Groddeck u.a. (Hg.), *Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung*, München 2007, 177–186.
- „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, 13–31.
- *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*. Reprint der Originalausgabe von 1960, Mit einem Nachwort und dem Publikationsverzeichnis des

- Verfassers hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Reto Sorg, München 2009.
- Groddeck, Wolfram, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt am Main, Basel 1995.
- „Weiß das Blatt, wie schön es ist?“ *Prosastück, Schriftbild und Poesie bei Robert Walser*, in: TEXT 3 (1997), 23–41.
- *Schreib-Zeit. Reflexionen über Robert Walsers ‚Mikrogramme‘*, in: Jenni, Leo und Piero Onori (Hg.), *Zeit für Zeit. Natürliche Rhythmen und kulturelle Zeitordnung*, Liestal 1998, 89–100.
- *Liebesblick. Robert Walsers Sonett auf eine Venus von Tizian*, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Kunst im Text*, Frankfurt am Main 2005, 53–66.
- *Gedichte auf der Kippe. Zu Robert Walsers Mikrogrammblatt 62*, in: Davide Giuriato und Stephan Kammer (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt am Main 2006, 7–24.
- *Jenseits des Buchs. Zur Dynamik des Werkbegriffs bei Robert Walser*, in: TEXT 12 (2008), 57–70.
- „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, 97–108.
- „*Versuch, ein Selbstbildnis herzustellen*“. *Ein philologisch-poetologischer Kommentar zu Robert Walsers Prosastück Meine Bemühungen*, in: Elio Pellin und Ulrich Weber (Hg.), „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*, Göttingen, Zürich 2012, 29–53.
- *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht*, Frankfurt am Main, Basel 2012.
- *Verzweigte Bezüge. Robert Walser und Paul Verlaine*, in: Uta Degner und Elisabetta Mengaldo (Hg.), *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*, München 2014, 39–56.
- *Überlegungen zum Editionsmodell der ‚Mikrogramme‘ in der Kritischen Robert Walser-Ausgabe*, in: Michael Stolz und Yen-Chun Chen (Hg.), *Internationalität und Interdisziplinarität der Editionswissenschaft* (= Beihefte zu editio 38; in Vorbereitung).
- Grube, Gernot und Werner Kogge, *Zur Einleitung: Was ist Schrift?*, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, 9–19.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*, aus dem Amerikanischen von Jochim Schulte, Frankfurt am Main 2003.
- Heffernan, Valerie, *Provocation from the Periphery. Robert Walser re-examined*, hrsg. v. Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

- Hinz, Klaus-Michael, *Robert Walsers Souveränität*, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmerman (Hg.), „Immer dicht vor dem Sturze...“. Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, 153–171.
- Hobus, Jens, „*Kämpfe auf den Feldern des Schreibpapiers*“. *Zur Materialität des Sprache im Werk Robert Walsers*, in: *Variations* 17 (2009), 73–87.
- *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*, Würzburg 2011.
- Hofmeister, Andrea, *Textkritik als Erkenntnisprozeß: sehen – verstehen – deuten*, in: editio 10 (2005), 1–9.
- Hübner, Andrea, „*Das Märchen ja sagt...*“ – Märchen und Trivialliteratur im Werk von Robert Walser, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), Robert Walser und die moderne Poetik, Frankfurt am Main 1999, 167–186.
- Jakobson, Roman, *Linguistik und Poetik*, in: ders., Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe., hrsg. v. Hendrik Birus und Sebastian Donat, Bd. 1: Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, Berlin 2007, 155–216.
- Jürgens, Martin, *Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa*, Kronenberg 1976.
- Jürgens, Martin, „... daß man ihn von nun an kenne und grüße“. *Zu Robert Walsers Räuber-Roman*, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmerman (Hg.), „Immer dicht vor dem Sturze...“. Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, 47–54.
- Kammer, Stephan, *(Ab)Schreiben. Zur Genese von ‚Autorschaft‘ in Robert Walsers ‚Mondscheingeschichte‘*, in: TEXT 5 (1999), 83–103.
- „*sorgsam übersetzt*“? *Robert Walser als ‚Verdeutscher von Verlaine‘*, in: Bodo Plachta und Winfried Woesler (Hg.), Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000, Tübingen 2002 (= Beihefte zu editio, 18), S. 149–164.
- *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen 2003.
- *Textur. Zum Status literarischer Handschriften*, in: Christiane Henkes u. a. (Hg.), Schrift – Text – Edition. Hans Walter Gabler zum 65. Geburtstag, Tübingen 2003, 15–25.
- *Reflexionen der Hand. Zur Poetologie der Differenz von Schreiben und Schrift*, in: Davide Giuriato und Stephan Kammer (Hg.), Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur, Frankfurt am Main 2006, 131–161.
- Kammer, Stephan und Roger Lüdeke, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), Texte zur Theorie des Textes, Stuttgart 2005, 9–21.
- Kemp, Friedhelm, *Das europäische Sonett*, Bd. 1, Göttingen 2002.
- Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1978.

- Kiening, Christian, *Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne*, in: Christian Kiening und Martina Stercken (Hg.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Zürich 2008, 9–126.
- Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003.
- Krämer, Sybille, „Schriftbildlichkeit“ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, 157–176.
- Lachmann, Renate, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*, in: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.), *Das Gespräch*, München 1984, 135–138.
- Lapacherie, Jean Gérard, *Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)*, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990, 69–88.
- Lemmel, Monika, *Robert Walsers Poetik der Intertextualität*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt am Main 1999, 83–101.
- *Angelesen? – Robert Walsers Schiller-Texte*, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.), *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intemedialität bei Robert Walser*, München 2008, 193–200.
- Link, Jürgen, *Der Vorhang. Das Symptom einer generativ-poetischen Aporie in der goethezeitlichen Schreiburszene*, in: Martin Stingelin (Hg.), „Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte (= Zur Genealogie des Schreibens 1), München 2004, 120–139.
- Lippegaus, Karl, *John Coltrane*. Biografie, Hamburg 2011.
- Locher, Elmar, *Der Vorhang, die Lippe des Munds springt auf. Rahmungen bei Robert Walser*, in: ders. (Hg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck u. a. 2001, 167–196.
- *Topologien labyrinthischen Schreibens bei Robert Walser und Franz Kafka*, in: Vesna Kondrič Horvat (Hg.), *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin 2010, 63–82.
- *Die Gattungsfrage zwischen ‚gewaltausübender‘ und ‚gesetzgebender‘ Hand oder die Kategorie des ‚Übergangs‘ bei Robert Walser*, in: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.) „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg 2011.
- Lux, Joseph August, *Volkswirtschaft des Talents. Grundsätze einer Volkswirtschaft der Kunst*, Leipzig 1906.
- Mächler, Robert, *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, Frankfurt am Main 1976.
- Meyer, Urs, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006.
- Mönch, Walter, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955.

- Morlang, Werner, *Das eigentümliche Glück der Bleistiftmethode. Anmerkungen zu Walsers Mikrographie*, in: Elsbeth Pulver und Arthur Zimmermann (Hg.), Robert Walser. Reihe Dossier der Schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia. Literatur 3, Zürich und Bern 1984, 95–103.
- *Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik? Anmerkungen zu den späten Gedichten Robert Walsers*, in: Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst (Hg.), Robert Walser, Frankfurt am Main 1991, 115–133.
- *Transcittore – Traditore? Zur Kennzeichnung einer zwielichtigen Tätigkeit*, in: Peter Utz (Hg.), Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch. Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne, Bern, Berlin, Frankfurt am Main 1994, 71–80.
- *Melusines Hinterlassenschaft. Zur Demystifikation und Remystifikation von Robert Walsers Mikrographie*, in: runa 21. 1 (1994), 81–100.
- Müller, Wolfgang G., *Dinggedicht*, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin, New York 1997, 366–368.
- Müller-Kampel, Beatrix (Hg.), *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*, Leipzig 1999.
- Neukom, Marius, *Verloren im Labyrinth ‚postmoderner‘ Sprachspiele? Lesarten eines Mikrogramms von Robert Walser*, in: *Psyche* 56 (2002), 1197–1226.
- Nietzsche, Friedrich, *Der Antichrist*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Bd. 6, München 1980, 165–254.
- Nietzsche, Friedrich, *Schreibmaschinentexte*. Vollständige Edition, Faksimiles und kritischer Kommentar, aus dem Nachlass hrsg. v. Stephan Günzel und Rüdiger Schmidt-Grépály, Weimar 2002.
- Nörtemann, Regina, *Robert Walser und Georg Büchner. Ein Beitrag zur Rezeption und Transformation von literarischen Vorbildern*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 2008, 438–458.
- Ong, Walter J., *Oraliät und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987.
- Opitz, Martin, *Gesammelte Werke*. Kritische Ausgabe, hrsg. von George Schulz-Behrend, Band II: Die Werke von 1621 bis 1626, 1. Teil, Stuttgart 1978.
- Oppert, Kurt, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*, in: *DVjs* 4 (1926), 747–783.
- Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 1 (A–Glä), hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Nach Vorarbeiten von Anton Bettelheim und Oswald Redlich unter Mitwirkung bewährter Sachkenner und der Leitung von Leo Santifaller, bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach, Graz und Wien 1957.
- Pinthus, Kurt, *Quo vadis – Kino? Zur Eröffnung des Königspavillon-Theaters*, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909–1929*, München und Tübingen 1978, 72–75.

- Potthast, Barbara, *Moderne Souveränität aus Schönheit und Wahnsinn. Bayernkönig Ludwig II. in Robert Walsers Prosaminiatur Der Kostbare (1932)*, in: DVjs 87 (2007), 109–135.
- Prusák, Mariana, *Visuelle Wahrnehmung als Poetologie. Ekphrasis in Robert Walsers später Lyrik*, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich, 2011.
- Quintilianus, M. Fabius: *Institutio oratoria X. Lehrbuch der Redekunst*, 10. Buch. Lateinisch/Deutsch, übers., kommentiert und mit einer Einleitung hrsg. v. Franz Loretto, Stuttgart 1974.
- Ramshaw, Sara, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, in: Critical Studies in Improvisation 2. 1 (2006).
- Reibnitz, Barbara von, *Feuilletons für Zürich, Berlin, Frankfurt und Prag. Zum druckortbezogenen Editions-konzept der Kritischen Robert Walser-Ausgabe*, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXII, 3 (2012), 589–598.
- *Erstdrucke in Zeitungen. Zur editorischen Kontextdokumentation am Beispiel von Robert Walsers Feuilletons*, in: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski (Hg.), Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation, Berlin, Boston 2014 (= Beihefte zu editio, Bd. 37), S. 219–235.
- Reuß, Roland, *Neuerlich im Bleistiftgebiet. Zur Faksimile-Edition des ‚Tagebuch‘-Fragments von Robert Walser*, in: TEXT 3 (1997), 153–161.
- *Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe*, in: Franz Kafka, Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Einleitung, hrsg. v. Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff, Basel und Frankfurt am Main 1999.
- *Zur kritischen Edition von „Beschreibung eines Kampfes“ und „Gegen zwölf Uhr [...]“*, in: Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes / Gegen zwölf Uhr [...], hrsg. v. Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle und Joachim Unseld (Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Basel und Frankfurt am Main 1999, 3–11.
- *Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘*, in: TEXT 5 (1999), 1–25.
- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sielber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt am Main 1955.
- Rodewald, Dierk, *Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse*, Bad Homburg, Berlin und Zürich 1970.
- *Sprechen als Doppelspiel. Überlegungen zu Robert Walsers Prosa*, in: Bernd Hüppauf (Hg.), Provokation und Idylle. Über Robert Walsers Prosa (= Der Deutschunterricht, 23. Jg. Beih. 1), Stuttgart 1971, 71–92.

- Roser, Dieter, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Würzburg 1994.
- Rossum, Walter van, *Schreiben als Schrift. Überlegungen zu Robert Walsers Mikrogrammen 1924/25*, in: *Merkur* 40. 3 (1986), 235–240.
- Roussel, Martin, *Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie*, Frankfurt am Main und Basel 2009.
- Rüve, Gerlind, *Scheintod. Zur kulturellen Bedeutung der Schwelle zwischen Leben und Tod um 1800*, Bielefeld 2008.
- Sacher-Masoch, Leopold von, *Venus im Pelz*, mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze, Frankfurt am Main und Leipzig 1980.
- Scheffler, Kirsten, *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein „Bleistiftgebiet“ avant la lettre*, Bielefeld 2010.
- Schnerer, Maximilian, „TEXT“. *Untersuchungen zur Begriffsgeschichte*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 39 (1996), 103–160.
- Schmidt-Hellerau, Cornelia, *Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers*, Zürich 1986.
- Schmitz-Emans, Monika, *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1995.
- Schwahl, Markus, *Die Wirklichkeit und ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethische Implikationen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main 2001.
- Schwarz, Anette, *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung*, Wien 1996.
- Schwerin, Kerstin Gräfin von, *Minima Aesthetica. Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers mikrographische Entwürfe aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt am Main 2001.
- „Vollendetheiten sind eine Fäulnis.“ *Zum Fragmentcharakter von Robert Walsers mikrographischen Entwürfen*, in: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.), „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg 2011, 87–109.
- Seelig, Carl, *Wanderungen mit Robert Walser*, Frankfurt am Main 1977.
- Sidran, Ben, *Talking Jazz. On Oral History. 43 Jazz Conversations*, [ohne Ort] 1995.
- Siegel, Elke, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*, Würzburg 2001.
- Sorg, Reto, *Selbsterfindung als Wirklichkeitstheorie. Zu Robert Walsers nachgelassener ‚Tagebuch-Erzählung‘ aus dem Jahr 1926*, in: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.), „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg 2011, 111–129.
- Stendhal (Henry Beyle), *Italienische Novellen und Chroniken*, München 1956.

- Stiemer, Hendrik, *Das Feuilleton als Publikations- und Interpretationskontext*. Studien zu Robert Walser (1878–1956), in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXII, 3 (2012), 645–648.
- *Wenn das Schreiben Hand in Hand mit dem Leben geht. Zu Robert Walsers „Tagebuch“-Fragment von 1926*, in: DVjs 87 (2013), 93–122.
- Stingelin, Martin, ‚Schreiben‘. Einleitung, in: ders. (Hg.), „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, 7–21.
- (Hg.), „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* (= Zur Genealogie des Schreibens 1), München 2004.
- Stocker, Peter, *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Paderborn u. a. 1998.
- Strelis, Joachim, *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main 1991.
- 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 Wirtz (Hg.), Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität in literarischen Schreibprozessen und Textgenesen, Göttingen, Zürich 2011, 247–262.
- Thut, Angela, Christian Walt und Wolfram Groddeck, *Schrift und Text in der Edition der Mikrogramme Robert Walsers*, in: TEXT13 (2012), 1–15.
- Todorow, Almut, *Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays*, in: Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann (Hg.), Essayismus um 1900, Heidelberg 2008, 223–246.
- *Ekphrasis im Prager Feuilleton der Zwischenkriegszeit. Malerei-Texte von Robert Walser*, in: Sibylle Schönborn (Hg.), Grenzdiskurse. Zeitungen deutschsprachiger Minderheiten und ihre Feuilleton in Mitteleuropa bis 1939, Essen 2009, 193–208.
- *Intermediale Grenzgänge. Die Essayistik Robert Walsers*, in: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.), „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg 2011, 67–85.
- Tofi, Leonardo, *Von der Leinwand zur ‚kinematographierten‘ Literatur: Robert Walser und ein Film über Maria Walewska*, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.), Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser, München 2008, 213–218.
- Tolstoi, Lew, *Anna Karenina*, Aus dem Russischen neu übersetzt und kommentiert von Rosemarie Tietze, München 2011.
- Treichel, Hans-Ulrich, *Über die Schrift hinaus. Franz Kafka, Robert Walser und die Grenzen der Literatur*, in: Jochen C. Schütze, Hans-Ulrich Treichel und Dietmar Voss (Hg.), Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne, Hamburg 1988, 48–64.

- Treichel, Hans-Ulrich, *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*, München 1995.
- Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*, Frankfurt am Main 1998.
- „Wenn ich reden will, so leihe ich mir sogleich zwecks Zuhörerschaft das Ohr“: *Walsers Obralität*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt am Main 1999, 231–251.
- *Zu kurzgekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne*, in: Elmar Locher (Hg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck u. a. 2001, 133–165.
- „Odol“ und andere literarische Quellen – Am Beispiel von Robert Walsers Prosastück *Na also*, in: Stéphanie Cudré-Maroux, Annetta Ganzoni und Corinna Jäger-Trees (Hg.), *Vom Umgang mit literarischen Quellen*, Genf 2002, 159–180.
- *Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition*, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.), *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 33–48.
- *Erschriebenes Leben. Ist Robert Walsers Poetenleben eine „Autofiktion“?*, in: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.), *„Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“*. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg 2011.
- Wagner, Karl, *Herr und Knecht: Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“*, Wien 1980.
- „Direktoriell“. *Robert Walser liest Max Brod*, in: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hg.), *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 155–167.
- *Kommentar zu DG SBB*, ebd. 276–312.
- Walt, Christian, „O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand, wie bedächtig las ich dich!“ *Kontext und Dekontextualisierung in Robert Walsers ‚Bleistiftmethode‘*, in: DVjs 83 (2009), 471–483.
- „Den Lyrikern empfehl’ ich dringend, / sich dem Zwang des Reims zu unterziehen...“ *Zur Übererfüllung von Gattungsnormen in Robert Walsers späten Gedichten*, in: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.), *„Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“*. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg 2011, 157–175.
- Wassermann, Jakob, *Deutsche Charaktere und Begebenheiten*, gesammelt und hrsg. v. Jakob Wassermann, Berlin 1915.
- *Olivia oder Die unsichtbare Lampe*, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, Bd. XXXI. Jahrgang, 1. Band, Berlin u. a. 1916/1917, 1–19, 161–182, 305–324.
- *Kolportage und Entfabelung*, in: Neue Schweizer Rundschau. Wissen und Leben XIX. Jahrgang, 29. Band, H. 4 (1926), 362–367.

- Weber, Ulrich, *Doch diese zahlreichen Büchelchen da? Zur poetologischen Funktion der Trivialroman-Lektüre bei Robert Walser*, Lizentiatsarbeit, Universität Bern, 1990.
- Weber, Werner, *Robert Walser vor Bildern. I. Altar statt Truhe*, in: Neue Zürcher Zeitung, 23. 7. 1972, 41.
- White, Hayden, *Schreiben im Medium*, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Schrift*, München 1993, 311–318.
- Widmer, Johannes, *Dichter und Denker*, in: Polis. Eine Monatsschrift. Sozialpolitische Rundschau Jg. 1, Nr. 7, 1. 6. 1907, 106–110.
- Wilson, Peter Niklas, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999.
- Wirth, Uwe, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Idexikalität*, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, 9–60.
- 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, 95–106.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Abbildungen von Manuskripten aus dem Bestand der Robert Walser-Archivs erfolgen mit freundlicher Genehmigung der Robert Walser-Stiftung Bern: © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern.

- 1 Statistische Korrelation zwischen der Anzahl der Erstdrucke und der Anzahl überlieferter Mikrogrammblätter 19
- 2 Ms. PNP, Prag: *Eine Gottfried Keller-Gestalt*, S. 3 (verkleinert) 25
- 3 Mkg. 186r/V (verkleinerter Ausschnitt; hell eingefärbt) mit gestrichenem Entwurf (links) und verschiedenen Ansätzen für das letzte Terzett 33
- 4 Mkg. 271r/V, Z 19 (vergrößerter Ausschnitt) 33
- 5 Illustration der Verteilung der Texte auf den Blättern zweier sogenannter ‚Ketten‘ mit Textfortsetzungen auf anschließenden Blättern 45
- 6 Brief vom 4. August 1926 an die Redaktion der *Individualität* (verkleinerter Ausschnitt), RWZ MSB1 INDI 1 46
- 7 Mkg. 324r/II, Z 1–10 (vergrößerter Ausschnitt) 47
- 8 Mkg. 324r/II, Z 1–2 (vergrößerter Ausschnitt) 47
- 9 Mkg. 475r/II, Z 4 (vergrößerter Ausschnitt) 55
- 10 Mkg. 248r/II, Z 41 (vergrößerter Ausschnitt) 59
- 11 Beispiele für Kalligramme: *Elephant* von absurdynka und das Gedicht *Il pleut* von Guillaume Apollinaire 65
- 12 Mkg. 365r/I und II (vergrößerter Ausschnitt mit markierten Textpassagen) 67
- 13 Mkg. 263r/VI und VIII (vergrößerter Ausschnitt) 68
- 14 271r/V, Z 16 (vergrößerter Ausschnitt) 73
- 15 Mkg. 349 (vergrößerter Ausschnitt) 74
- 16 Mkg 383 (verkleinert) 84
- 17 Ms. 166: Kombination (verkleinert) 104
- 18 Ms. 181: Otilie Wildermuth (verkleinert) 105
- 19 Vier Filmstills aus *Scaramouche* (1923) 150
- 20 Tizian: *Venus von Urbino*, (1538), Öl auf Leinwand, 119 × 165 cm, Florenz, Uffizien 152
- 21 Giorgione: *Schlummernde Venus* (um 1508/10), Öl auf Leinwand, 108,5 × 175 cm Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister 156
- 22 Edouard Manet: *Olympia* (1863), Öl auf Leinwand, 130,5 × 190 cm Paris, Musée d’Orsay 157

- 23 Szene aus dem Film *Quo vadis?* (1924) 160
- 24 Zwei Filmstills aus *Quo vadis?* (1924) 161
- 25 Acht der neun Tusculum-Blätter, auf deren Rückseiten der
[*Tagebuch*]-Text notiert ist (zusammengesetzt und verkleinert) 182
- 26 Ms. 34a, p. 1: [*Tagebuch*]-Reinschrift (verkleinerter Ausschnitt) 183
- 27 Mkg. 229r/I (Originalgröße) 232
- 28 Ms. 181, p. 1 (verkleinert) 236
- 29 Ms. 181, p. 2 (verkleinert) 238
- 30 Mkg. 482r (Originalgröße) 240
- 31 Mikrographischer Selbstversuch: Abschrift des ersten Räuber-
Abschnitts (Mkg. 488r/II) in Originalgröße 256

DANK

Zuallererst danke ich meinem Doktorvater Wolfram Groddeck, ohne den diese Arbeit weder begonnen noch zu Ende geführt worden wäre. Bei ihm habe ich lesen gelernt. Er hat mich nie gedrängt, obwohl es nicht immer so schnell vorwärtsging, aber ist mir immer mit gutem Rat zur Seite gestanden. Karl Wagner danke ich für die Übernahme des Korreferats.

Meinen Kollegen und Kolleginnen von der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* – Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz, Matthias Sprünglin und Angela Thut – danke ich für manchen wichtigen Hinweis und ein äußerst befruchtendes, freundschaftliches Arbeitsklima. Mit Angela Thut arbeite ich seit sieben Jahren an der Edition und Transkription der Mikrogramme. Sie war in dieser Zeit, in der sich meine interpretatorische Haltung den Mikrogrammen gegenüber maßgeblich entwickelt hat, für viele in der Arbeit vertretene Standpunkte das erste Gegenüber.

Meinen Kollegen und Freunden am Deutschen Seminar der Universität Zürich – Marc Caduff, Felix Christen, Mathias Kundert, Thomas Forrer – danke ich für ihre Bereitschaft, immer wieder über Teile der Arbeit zu diskutieren.

Roland Reuß hat mich in typographischen Fragen geduldig beraten.

Dem Robert Walser-Zentrum, Bern danke ich für die freundliche Gewährung der Bildrechte an den in seinem Besitz befindlichen Manuskripten.

Das „Kabinett für sentimentale Trivalliteratur“, Solothurn hat mir bei der Suche nach dem leider noch nicht identifizierten Ottilie Wildermuth-Text aus einem Töchteralbum von 1880 geholfen.

Jochen Greven, der mit einem immensen Wissen um das Werk Robert Walsers und seinem unbestechlichen Urteil sowohl die Edition wie die Forschung begleitet hat, war für viele Argumentationsschritte der Arbeit mein impliziter Leser. Es ist sehr schade, dass mit ihm nun kein Gespräch mehr stattfinden kann.

Meinen Eltern danke ich dafür, dass sie mich in allen Dingen immer vorbehaltlos unterstützt haben. Florian Faller und Michael Walt waren zu allen Zeiten mein verlässliches soziales Auffangnetz. Und Anna Dreykluft danke ich für ihr Verständnis, ihre Unterstützung und dafür, dass sie mir immer ein Zuhause war.

Zürich, im August 2014

Christian Walt