

Aus:

KIRSTEN SCHEFFLER

Mikropoetik

Robert Walsers Bieler Prosa.

Spuren in ein »Bleistiftgebiet« avant la lettre

Oktober 2010, 514 Seiten, kart., 38,80 €, ISBN 978-3-8376-1548-7

Die Mikrogramme Robert Walsers scheinen nahezu unlesbar. Die Schrift ist derart klein, dass sie einst für eine Geheimschrift gehalten wurde. Inzwischen sind die Texte transkribiert – doch das Rätsel bleibt. Kirsten Scheffler formuliert einen neuen Zugang zum ästhetischen Faszinosum des »Bleistiftgebiets«, von dem der Autor selbst erst 1927 sprechen wird. Doch bereits in der Kurzprosa, die während des Ersten Weltkriegs entstand, finden sich semantische Spuren. Die Lektüre einzelner Texte zeigt den Eintrag der ›Materialität‹ von Schrift und bildender Kunst – und die existentiellen Erschütterungen, die zu dieser Mikropoetik nicht ohne Mikropolitik führen sollten.

Kirsten Scheffler (Dr. phil.) hat Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Hamburg studiert und war zuletzt Lehrbeauftragte der Universität Witten/Herdecke in der Fakultät des Studium fundamentale. Sie lebt in Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1548/ts1548.php

Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Die Schwelle der Zeichenbildung | 11

I. Traumgespinste, Schriftgespinste | 23

I.1 Schriftbilder: Miniaturzeitungen, Mikrographien | 35

I.2 Das entzweite Wort: »Ich-Buch« | 47

I.3 Große und kleine Welt | 55

II. Schrift, Miniatur und Präfiguration | 63

II.1 Unlesbarkeiten | 71

II.2 Buchstabenverbot | 78

II.3 Flucht und Proszenium | 88

II.4 »Urbanität« versus »Federkrieg« | 93

II.5 Die Frage nach der Arabeske | 102

III. Hieroglyphen | 111

III.1 Undarstellbarkeit: Max Brods *Kommentar*
zu Robert Walser | 121

III.2 Palimpsest | 128

III.3 Das Datum der Unlesbarkeit: *Hans* (1916/1920) | 135

III.4 Die Sprache der Grapheme | 147

III.5 »Sympathie des Zeichens mit
dem Bezeichneten« | 151

Relais: Sigmund Freuds *Das Unheimliche* | 159

IV. Texte als »gebundene Hieroglyphen« | 165

IV.1 Poetische Reanimation: *Die deutsche Sprache* (1919) | 165

IV.2 *Freundschaftsbrief* (1919) | 168

IV.3 Ein »Miniaturbuch«: *Liebe kleine Schwalbe* (1919) | 179

IV.4 Der Klang der Inversionslinie:
Schneeglöckchen (1919) | 189

V. Macht der Substitution – Poetik der Transposition | 199

- V.1 Vom Tode gefristetes Erzählen:
Prinzip der Insertion | 205
- V.2 Der verlorene Roman: *Tobold* | 210
- V.3 Leere, Synkretismus, Überdetermination | 218
- V.4 Von den »winzig kleinen Wanderungen«
zum *Spaziergang* | 225
- V.5 Ein doppeltes *memento mori*: *Das Pferd und
die Frau* | 227
- V.6 *Zeit-Echo*: *Phantasieren* | 234
- V.7 Poetische Latenz: »spurwenig« | 240

VI. Zwischenreiche der Artikulation | 247

- VI.1 »Düster, Geflüster und Dunkel« der Toten | 248
- VI.2 »Stimme und Linie« des Traums | 251
- VI.3 Dissoziation von Bild und Ton: Frauenbilder
und -töne | 254
- VI.4 Die doppelte Zeichnung der Blätter | 264

VII. Konnotationen: »Das Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen« | 269

- VII.1 *Schnee* in Frakturschrift | 273
- VII.2 Die Auktorialität des Blattes | 281
- VII.3 Malen und Illustrieren: Briefwechsel
zum Band *Seeland* | 286
- VII.4 Bild | 295
- VII.5 Vexierbild: *Schneien* | 298
- VII.6 Arabeske | 302

VIII. »Abstraction« (Paul Klee) | 309

- VIII.1 Robert Walser als Paul Klee der Prosa | 312
- VIII.2 Der Mord an den Söhnen: *Saul und David* | 325
- VIII.3 Else Lasker-Schülers »Harfenschrift« | 329

IX. Imprimatur der Bilder | 337

- IX.1 Generativität und Genealogie | 344
- IX.2 Familiäre Emblematiken | 348
- IX.3 *Das Bild des Vaters* | 355
- IX.4 Der »Nimbus« der Schrift und das »lebendige
Bild« der Mutter | 361
- IX.5 Ordnungen des Gespenstischen | 367

X. Die Signatur des Pazifismus | 371

- X.1 Undeutlichkeit des Anfangs: »Nebelmeer« | 381

Relais: Hugo von Hofmannsthal
Chandos-Brief | 385

XI. »Brouillon« | 397

XI.1 Max Rychner als Adressat | 406

XI.2 *Das Allgemeine Brouillon* des Novalis | 410

XI.3 *Doktor Franz Blei* | 415

XI.4 »im Land der Poesie selber« | 419

XI.5 »ganz in grau« | 421

XI.6 »fast allein schon ein Gedicht« | 421

XI.7 Blei und der Bleistift | 434

XI.8 »Bleistiftgebiet« | 437

Relais: Trauma und Fetisch | 445

XII. West-östliche Elemente | 449

XII.1 »Versisches« | 460

XIII. Das letzte Prosastück | 469

Nachwort: Die Stimmen des Imaginären | 477

Literaturverzeichnis | 489

»Ist es wahr, daß Sie Gedichte schreiben?« fragte man ihn.

»Ja, ich glaube es fast«, gab er sanft, gutmütig und demutvoll zur Antwort. Klar ist, daß solch zarte behutsame Antwort allgemein belächelt werden mußte, was denn auch tatsächlich stattfand.¹

Robert Walser

Wenn in der Literatur etwas nicht auf die Stimme, das Epos oder die Poesie Zurückführbares existiert, so läßt es sich nur unter der Bedingung wieder fassen, daß man jenes Band zwischen dem *Spiel der Form* und dem graphischen Ausdruck streng isoliert. (Gleichzeitig wird man erkennen, daß auch die ›reine‹, in ihrer Irreduzibilität verstandene ›Literatur‹ Gefahr läuft, das Spiel einzuengen, das heißt es zu binden.)¹¹

Jacques Derrida

Vorwort: Die Schwelle der Zeichenbildung

Die Mikrogramme Robert Walsers scheinen Kassiber zu sein, Botschaften in eine unvordenkliche Zukunft, Amulettblätter im Gedenken an etwas unwiederbringlich Vergangenes. In gewissem Sinne sind sie beides zugleich. Die *Texte* auf diesen über fünfhundert erhalten gebliebenen Blättern, die mit einer derart kleinen Schrift versehen sind, dass diese zunächst für eine unentzifferbare Geheimschrift gehalten worden war, sind mittlerweile in großen Teilen durch Bernhard Echte und Werner Morlang entziffert. Die *Schrift* jedoch interessiert weiterhin als etwas Enigmatisches. Nach und nach nur immer noch kleiner geworden, bleibt sie bei den zuletzt entstandenen Manuskripten für diejenigen, die sie nicht empathisch zu lesen gelernt haben, unlesbar, gibt den Textsinn auch jetzt noch nicht preis. Und daran kann auf denkwürdige Art keine prothetische Vergrößerungstechnik etwas ändern. Diese Schrift ist nicht zu »beherrschen«, insofern ihr literaler Sinn, ihr Buchstabensinn nahezu verschlossen bleibt.¹

Die besondere Schreibpraxis, die das Blatt mit Schrift versiegelt, ist im Blick auf die Manuskriptbefunde erst ab 1924 nachzuweisen.² Doch in den

I | Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, 20 Bde., hg. v. Jochen Greven, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 6, S. 125f. Im Folgenden wird diese Edition mit der Sigle »SW«, nachfolgend Band und Seitenzahl, die Ausgabe der Briefe, hg. v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler, Zürich 1979, mit »Br« und die der Mikrogramme *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bde. 1-6, hg. v. Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt a.M. 1985-2000, mit »Mikro« zitiert. In Bd. 20 der *Sämtlichen Werke in Einzelausgaben* findet sich ein alphabetisches Gesamtverzeichnis der Prosa Robert Walsers: S. 486-503.

II | Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1983, S. 104.

1 | Vgl. Gerd Mattenklott: »Schriftbilder«, in: ders.: *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 132-162 [Anm. S. 246f.], S. 135.

2 | Vgl. hierzu Werner Morlang: »Das eigentümliche Glück der Bleistiftmethode. Anmerkungen zu Walsers Mikrographie«, in: *Robert Walser. Pro Helvetia Dossier*, hg. v. Elsbeth Pulver und Arthur Zimmermann, Zürich, Bern 1984, S. 95-105, S. 96,

kurzen Prosatexten, die vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg entstanden und im deutschsprachigen Feuilleton oder in den vom Autor zu dieser Zeit noch eigenhändig besorgten Textanthologien erschienen sind, zeigen sich, näher besehen, Verweise auf jenen Umgang mit der eigenen Schrift, der sich in den Mikrogrammen manifestieren wird. In der sogenannten Bieler Prosa, zu der einige der prominentesten Texte des Autors gehören, so etwa die Erzählung *Der Spaziergang*, in dieser Werkphase, die sich stets dem Vorwurf der »politischen Amnesie und hinterwäldnerischen Innerlichkeit«³ ausgesetzt sah, lassen sich semantische Spuren finden, die sich mit Blick auf die Zukunft von Robert Walsers Schreiben als deren Antizipation lesen lassen. Diese Spuren⁴ werden jedoch lesbar erst in jenem Kontinuum, als das sich das gesamte Werk darstellt.⁵

wo dieser schreibt, dass zwar »aus der Zeit zwischen 1912 und 1917 keine Bleistift-Entwürfe bekannt« seien, und »solche Belege auch für die späteren Jahre bis 1924« fehlten, dass deren vormalige Existenz aber deswegen nicht auszuschließen sei.

3 | Vgl. Tamara S. Evans: *Robert Walsers Moderne*, Bern, Stuttgart 1989, S. 18f., die diesen Vorwurf kolportiert.

4 | Emil Angehrn beschreibt in Bezug auf Sigmund Freud und Jacques Derrida den Charakter von Spuren wie folgt: »Spuren werden zum einen gelesen. Spuren sind Anlaß des Nachfragens, Anknüpfungspunkte des Deutens. Spuren sind weder wie Dokumente Ausdruck eines Sagenwollens noch wie Monumente sinnhafte Bekundungen, sondern nicht-intendierte Effekte und Überbleibsel, die aber gleichwohl von etwas Zeugnis ablegen, auf etwas hin verstanden werden können. [...] Was in uns Spuren hinterlässt, sind in herausgehobenem Sinn schmerzliche Erfahrungen, Enttäuschungen, Verwundungen: Es gibt, meint Derrida mit Blick auf Freud, keine Bahnung ohne einen Beginn von Schmerz; das Schmerzliche hinterlässt besonders tiefe, dauerhafte Spuren. Auch im Blick darauf ist das lesende Aneignen der Spur ein Ausgesetztsein und Konfrontiertwerden mit dem Anderen [...]. Spuren lesen, mit Spuren leben ist Anerkennen der Andersheit. [...] Andersheit ist das Sich-Entzogenhaben, die Uneinholbarkeit. Auch wenn man schematisch sowohl das Gewesene wie das Künftige als das Andere der Gegenwart definieren (und in einem emphatischen Sinn gerade das Kommende als das radikal Andere bezeichnen kann), ist die primäre Erfahrung der Alterität das Entgleiten und Vergehen: Wir können uns nie vom Anfang her begreifen oder vom Anfang her sein, hinter alle Vorgaben, Vormeinungen, Voraussetzungen zurückgehen, um absolut anzufangen; unsere Existenz ist im unhintergehbaren Immer-schon.« Emil Angehrn: »*Schrift und Spuren bei Derrida*«, in: »*Wunderliche Figuren*«. *Über die Lesbarkeit von Chiffrenschriften*, hg. v. Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper und Ulrich Stadler, München 2001, S. 347-363, S. 356ff.

5 | Die in der Robert-Walser-Forschung gängige Unterteilung orientiert sich biographisch an den Ortswechseln des Autors. John Christopher Middleton schreibt hierzu: »Es könnte so erscheinen, als zerfalle Walsers Werk in vier Abschnitte: die sieben Jahre in Zürich, die sieben in Berlin, die sieben in Biel und die letzten Jahre in Bern. Aber es wäre falsch, vier solche Perioden zu isolieren, es sei denn, man faßte sie weniger als bestimmte Phasen in einer fortschreitenden Entwicklung auf,

Und dabei lässt sich eine Entwicklung feststellen. Die Verkleinerung der Schrift vollzieht sich in Skalensprüngen, wie Wolfram Groddeck dargelegt hat, der die Mikrogramme als »geheimnisvoll-subversive Graphik einer kulturellen Ungleichzeitigkeit« liest.⁶ Und in der Tat sind diese Schriftkunstwerke nicht nur, mit Kerstin Gräfin von Schwerin, eine »Gegenwelt zur aufkommenden Mechanisierung der Schrift«⁷, sondern tiefgreifender noch von Ungleichzeitigkeit bestimmt – und zugleich von Simultaneität. Sie sind bestimmt von einer Unzeit – wie nur das Trauma sie hervorbringt.⁸ Der ästhetische Wert der Schrift scheint dabei nicht isolierbar zu sein von einem Textsinn, der verborgen bleibt; und wengleich sich auch die kleinste Schrift der Mikrogramme als eben noch entzifferbar erwiesen hat, bildet diese Schrift, daran ist noch einmal ausdrücklich zu erinnern, ein doppeltes Trugbild aus; sie *erscheint* als Kryptographie, als eine Geheimschrift, die sie nicht ist.

Im Folgenden wird es auch darum gehen, die Anfänge in diesem Prozess näherungsweise zu datieren, und zwar auf einen Zeitpunkt, der nicht zufällig in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkriegs liegt. Diese Jahre bilden, mit den ersten Nachkriegsjahren, einen »kurzen, schwindelerregenden, zerbrechlichen Augenblick« der Geschichte aus, in dem die Ernüchterung über die Kriegseignisse, die Schockstarre angesichts derart »nächtliche[r] Erfahrungen«, sich mit einem umso notwendiger gewordenen, utopischen Moment verbindet – mit dem Versuch, »die Welt vor sich selber zu retten«.⁹

Die genauere Datierung des Eintritts von Robert Walser in sein »Bleistiftgebiet«¹⁰, wie er die Mikrogramme in seinem inzwischen vielfach kommentierten Brief an den Redakteur Max Rychner nennen wird, ist allerdings nicht Selbstzweck, wo sich um 1917 auch bei anderen Autoren und Autorinnen Resonanzen auf das Weltkriegsgeschehen zeigen, die sich wenig

sondern als vier Segmente eines Kreises. Aussagen über sein Werk müssen das berücksichtigen. Ihre Leitvorstellung sollte nicht das Bild eines ungebrochenen linearen Fortschreitens von einem Werk zum nächsten sein (denn Walsers Werk entwickelt sich nicht in dieser Weise), sondern das einer Konfiguration von stilistischen und thematischen Ringen, die sich überschneiden.« John Christopher Middleton: »Der Herr Niemand. Anmerkungen zu Robert Walser – mit einer Notiz über Walser und Kafka«, in: *Über Robert Walser*, hg. v. Katharina Kerr, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1979, S. 9-40, S. 15.

6 | Wolfram Groddeck: »Schreib-Zeit. Reflexionen über Robert Walsers ›Mikrogramme‹«, in: *Zeit für Zeit. Natürliche Rhythmen und kulturelle Zeitordnung*, Basel 1998, S. 89-100, S. 99f.; zit.n. Kerstin Gräfin von Schwerin: *Minima Aesthetica. Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers mikrographische Entwürfe* Aus dem Bleistiftgebiet, Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 33.

7 | Kerstin Gräfin von Schwerin: *Minima Aesthetica*, S. 33.

8 | Vgl. Maurice Blanchot: *Die Schrift des Desasters. Genozid und Gedächtnis*, München 2005, S. 23.

9 | Peter Gay: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit. 1918-1933*, Frankfurt a.M. 1970, S. 14f., 138, 147.

10 | Brief an Max Rychner vom 20. Juni 1927, in: Br, S. 300.

explizit, nicht eben leicht zu erschließen und gerade jenseits der Semantik von Texten – in der ›Materialität‹¹¹ der Schrift – bemerkbar machen. Es

11 | Eine kurze Diskussion des Begriffs der Materialität von Schrift: Sprache ist für Ferdinand de Saussure in seinen *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [1916], hg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, 2. Aufl., Berlin 1967, S. 18, »das Depot der Lautbilder und die Schrift die greifbare Form dieser Bilder«: »Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen. [...] Aber das geschriebene Wort ist so eng mit dem gesprochenen, dessen Bild es ist, verbunden, daß es mehr und mehr die Hauptrolle für sich in Anspruch nimmt. Man gelangt schließlich dazu, der Darstellung des gesprochenen Zeichens ebensoviel oder mehr Wichtigkeit beizumessen als diesem Zeichen selbst. Es ist so, als ob man glaubte, um jemanden zu kennen, sei es besser, seine Photographie als sein Gesicht zu kennen.« (Ebd., S. 28.) Schon das Lautbild ist für Saussure dabei nicht materiell zu nennen, es ist sensorisch, »und wenn wir es etwa gelegentlich ›materiell‹ nennen, so ist damit eben das Sensorische gemeint im Gegensatz zu dem andern Glied der assoziativen Verbindung, der Vorstellung, die im allgemeinen mehr abstrakt ist.« (Ebd., S. 77.) Werner Kogge schlägt jüngst eine an Ernst Cassirer und Nelson Goodman angelehnte Auffassung von einer Materialität der Schrift vor, wonach »dem elementaren Atomismus der Schriftzeichen eine Erscheinungsweise in der Fläche korrespondiert, die sich auf eine nicht-piktorale Weise darbietet«. Dem liegt der Gedanke zugrunde, »dass wir uns zu Schrift weniger wie zu Bildern, sondern eher wie zu Gesichtern verhalten, dass die Materialität der Schriftfläche nicht bildhaft, sondern physiognomisch aufzufassen ist«. Goodman, der die Symbolformen Cassirers radikal vom Begriff der Bezugnahme her denke, »also vom Verhältnis zwischen Bild und Abgebildetem, zwischen Lautschrift und Aussprache, Bauplan und Realisierung etc.«, unterlaufe ontische Differenzen, das heißt es wäre beispielsweise verfehlt, »von der Anordnung der Zeichen in der Fläche auf die Bildhaftigkeit von Schrift zu schließen und ihr piktorale Eigenschaften zuzuschreiben«; und so sei die von Lessings *Laokoon* aufgemachte Alternative »von einer als Sukzessivität gedachten Sprachlichkeit und einer als Synchronizität gedachten Bildlichkeit« zu kurz gedacht: »Demgemäß genügt es auch nicht, der Schrift neben ihrer Artikuliertheit außerdem noch ein bildliches Potential zuzuschreiben.« Werner Kogge: »Elementare Gesichter: Über die Materialität der Schrift und wie Materialität überhaupt zu denken ist«, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. v. Susanne Strätling und Georg Witte, München 2006, S. 85-101, S. 86 und S. 92f. Um die Unterschiede von Symbolsystemen deutlich zu machen, vergleicht Goodman selbst die Kurvenlinie eines Elektrokardiogramms mit einer Zeichnung des Fuji von Hokusai, um festzustellen, dass die beiden Linien oder besser Lineamente, Liniengefüge, in ihrer äußeren Erscheinung exakt die gleichen sein können – und doch gibt es einen entscheidenden Unterschied, da in der Zeichnung sehr viel mehr Aspekte von Bedeutung zu finden sind: »Jede Verdickung oder Verdünnung der Linie, ihre Farbe, ihr Kontrast mit dem Hintergrund, ihre Größe, sogar die Eigenschaften des Papiers – nichts von all dem wird ausgeschlossen, nichts kann ignoriert werden.« Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst*.

mag eine Sprachkrise um 1900 gegeben haben, wie sie im Zusammenhang mit dem Chandos-Brief von Hugo von Hofmannsthal konstatiert worden ist, um 1917 aber gibt es eine Schriftkrise.

Auf der anderen Seite und dem entgegenstehend hat Jochen Greven, der die Schrift der Mikrogramme einst nicht für eine Kryptographie, sondern im Gegenteil für entzifferbar gehalten und damit die Bemühungen zu ihrer Transkription eingeleitet hatte, die eigene Gewissheit darüber bekundet, dass »Autoren zu allen Zeiten anders gearbeitet haben«,¹² als Robert Walser es hierbei tat. Und so gilt es, in der weitgehenden Konzentration dieser Studie auf Robert Walser, insbesondere auch jenen Zug der Schrift zu beleuchten, den schon die Schwester Lisa Walser im Jahre 1937, auf Nachfrage des juristischen Vormunds und späteren Nachlassverwalters des zu dieser Zeit bereits seit acht Jahren psychiatrisch internierten und erst 1956 verstorbenen Schriftstellerbruders, kommentiert hatte. An Carl Seelig schreibt sie: »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.«¹³

Die Unsicherheit ist sprechend. Diese kleine Schrift unterscheidet sich noch einmal von den vertraut kleinen und immer kleiner werdenden Buch-

Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M. 1997, S. 212f.; zit.n. Werner Kogge: »Elementare Gesichter«, S. 93. Dabei aber muss zugleich nichts in einer bestimmten Art und Weise realisiert sein, damit Schrift gelesen und verstanden werden kann. Vielmehr scheint die Identifizierbarkeit des Zeichens, die durch die Differenz konstituiert wird und die in der Realisierung eines bestimmten Elements gegenüber einem anderen liegt, das einzige materiale Merkmal von Schrift. Vgl. Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: *Bild, Schrift, Zahl*, hg. v. Sybille Krämer und Horst Bredekamp, München 2003, S. 157-176, S. 162-164. Kogge denkt Materialität als jene Ermöglichungs- und Restriktionsbedingungen, die sich in der Praxis zeigen. Materialität äußere sich nicht darin, wie etwas faktisch verwendet wird, sondern wie etwas verwendet werden kann: »In diesem Sinne ist es z.B. bedeutsam, dass Schriftgebilde nebeneinander und untereinander stehen können, aber nicht hintereinander. Würden die Schriftzeichen einander verbergen, so dass jeweils nur eines nach dem anderen wahrgenommen werden könnte bzw. an die Stelle des anderen gesetzt werden würde, dann hätten wir es mit einer Erscheinungsweise zu tun, die unsere Praktiken des Lesens und Schreibens verunmöglichte.« Schrift erlaubt – im Unterschied zum Bild – den Rückgang auf ein definiertes Einzelzeichen. Schrift hat jedoch zugleich eine Materialität, die sich nicht im Buchstäblichen erschöpft, sondern mit der *Gruppierung* von Zeichen verknüpft ist. Ebd., S. 96.

12 | Jochen Greven: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, Frankfurt a.M. 1992, S. 29.

13 | Briefkarte von Lisa Walser an Carl Seelig vom 28. April 1937 (Hervorh. v. LW) [Autograph im Robert Walser-Archiv]; zit.n. Kerstin Gräfin von Schwerin: *Minima Aesthetica*, S. 22.

staben in den früheren Briefen, die an die Schwester gerichtet waren, weil diese Manuskripte »gar keine rechten Buchstaben« mehr aufzuweisen scheinen. Und wirklich ist der Umstand, dass die Schrift der späten Mikrogramme sich weder dem bloßen Auge noch dem Vergrößerungsglas erschließt, einem *scheinbaren* Verlust der »Zeichenhaftigkeit der Schriftgebilde« geschuldet, wie Bernhard Echte formuliert hat. Das Schriftbild verliert mit dem Abstumpfen des Bleistifts zunehmend an Signifikanz, es tendiert zur Abstraktheit.¹⁴

Robert Walsers Abbreviaturisierung der Schrift weist dabei auf etwas Unausgesprochenes, Unausgeschriebenes im doppelten Sinn des Wortes, denn die nicht voll ausgebildete Figuralität der Buchstaben bewirkt eben auch, dass der Kontext, in dem die Manuskripte entstanden sind, gewissermaßen nicht überschritten werden kann, dass das Strukturmerkmal der Schrift, unabhängig von den zeitlichen und räumlichen Koordinaten ihrer Entstehung noch lesbar zu sein und zu bleiben, gestört ist. Die Schrift der Mikrogramme ist so den Daten, den Gegebenheiten ihrer Entstehung buchstäblich weiter verhaftet.

Und über die Verschliffenheit des Zeichencharakters, über die ungeheure Miniaturisierung der Schrift hinaus, geht es um ein ganzes Ensemble von Verfahren, von dem Robert Walser in jenem Brief an Max Rychner vom Juni 1927 als von einem Territorium, von seinem »Bleistiftgebiet«¹⁵ sprechen wird. Bereits in diesem Neologismus, in der Prägung des neuen Wortes, gibt sich die Privilegierung eines anderen Materials zu erkennen. Es steht im Gegensatz zu den zuvor verwendeten klassischen Schreibutensilien in Form von Feder und Tinte. Der Bleistift ist nun der Werkprozessor. Zudem ist das »Bleistiftgebiet«, das zuweilen unterschiedliche Textgattungen auf einem Blatt versammelt, durch die Verwendung von vorbenutztem, teils vorbedrucktem und für die eigenen Zwecke erst noch zurechtgeschnittenem Papier bestimmt und so in seinen Umrissen durch diese buchstäblichen Vorschriften in Gestalt der Vordrucke bestimmt. Oft sind es offiziöse Formulare, die als Substrat ubiquitärer Machteinschreibung¹⁶ säuberlich, nur eben nahezu unlesbar, mit einer Art Kolumne versehen sind. Die Kolumnen, die den Text in Blöcke einrücken lassen, bilden jedoch teils nicht immer »ganze« Texte aus, sondern finden sich mit Textsäulen auf anderen Blättern erst in der Rein- als Abschrift zu solchen zusammen. Im Übertrag von Textteilen aus dem »Bleistiftgebiet« in die Reinschriften, die dann an die Redaktionen der Zeitungen und Zeitschriften des europäischen Feuilletons versandt wurden, springen die Kolumnen erst zum Integral des einen Textes zusammen.

14 | Vgl. Bericht zur Edition von Bernhard Echte, in: *Mikro*, Bd. 6, S. 701-711, S. 703.

15 | Brief an Max Rychner vom 20. Juni 1927, in: *Br*, S. 300.

16 | Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M. 1976, S. 78ff.

Motive lassen sich dabei, über Jahre und Jahrzehnte hinweg, in immer neuer Anordnung wiederfinden. Die Texte Robert Walsers stehen immer in einem reichen Beziehungsgeflecht, haben eine »enge Fühlung« zu den anderen Texten des Autors, wie Werner Morlang in Bezug auf die in den Mikrogrammen konstellierte Arbeiten konstatiert hat.¹⁷ Doch das Phänomen gilt umfassend. Es lässt Lektüren der Texte potentiell zu einer uferlosen Synopsis, zu einem endlosen Lesen *zwischen* den Texten werden, einem ›Zusammenlesen‹. Nichts kann in Robert Walsers Werk isoliert betrachtet werden. Nicht ein einziger Satz.

Und dies ist eine Form der Unlesbarkeit, von der die *Semantiken* betroffen sind, bei denen sich ebenfalls das Gefühl einer »latenten Unentzifferbarkeit«¹⁸ einstellt, wie Paolo Chiarini bald nach Erscheinen der ersten beiden Mikrogrammbände in der Edition *Aus dem Bleistiftgebiet* in einer widerspruchsvollen (entweder sind die Texte unentzifferbar oder sie sind es eben nicht), doch darum nicht weniger treffenden Formulierung bemerkt hat. Vom Modus einer scheinbaren Geheimschrift sind die Texte, ist die Semantik nicht ausgenommen.

Und so erstaunt es auch nicht, dass Selbstaussagen zur Miniaturisierung der Schrift rar oder besser gar nicht vorhanden sind. Lediglich in einem Brief Robert Walsers vom 7. August 1918 an Frieda Mermet, in dem es im Briefkopf heißt: »Biel, [Hotel] Blaukreuz, das Datum fällt mir leider nicht in den Kopf«,¹⁹ kommt zur Sprache, was sonst, abgesehen vom Brief an Rychner, weder in den Texten noch in der Korrespondenz des Autors je thematisiert worden ist: »Ich strenge Ihre Augen ein wenig sehr an mit diesem engen Gekribsel, nicht wahr, liebe Mama.«²⁰ Bereits die Anrede im Brief lautet: »Liebe Mama; mit andern Worten/Liebe Frau Mermet«. Der Name »Mermet« scheint jedoch nicht nur wegen seiner artikulatorisch leichtgängigen Alliteration im Konnex mit der ähnlich geformten »Mama« zu stehen. Die *Verschiebung* scheint vielmehr dasjenige zu sein, was etwas ansonsten Undarstellbares *bezeugt*: eben »mit andern Worten«.²¹

Mit der Mutter ist auf eine Vergangenheit verwiesen, die in die Gegenwart hineinreicht und diese auf ihre ganz eigene Weise datiert; im »Gekribsel« kommen nicht nur verschiedene räumliche Verfahren und körperliche

17 | »Editorischer Bericht« von Werner Morlang, in: *Mikro*, Bd. 3, S. 242-254, S. 242.

18 | Paolo Chiarini: »Unvorgreifliche Gedanken eines Walsers-Lesers«, in: *Immer dicht vor dem Sturze ...*. *Zum Werk Robert Walsers*, hg. v. Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a.M. 1987, S. 13-16, S. 13.

19 | Brief vom 7. August 1918 an Frieda Mermet, in: *Br*, S. 138f.

20 | *Ebd.*, S. 139.

21 | Vgl. Karl-Josef Pazzini: »Das Undarstellbare des psychoanalytischen Prozesses macht erfinderisch – möglicherweise«, in: *Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen. Zur »Rücksicht auf Darstellbarkeit« in der Psychoanalyse*, hg. v. Tanja Jankowiak, Karl-Josef Pazzini und Claus-Dieter Rath, Bielefeld 2006, S. 227-244, S. 227.

Sensationen zusammen; es finden sich auch unterschiedliche Zeiten hierin aufgehoben. Die Gegenwart der Briefschrift und die mit der Mutter assoziierte Vergangenheit bilden zwei Zeitspannen, von denen eine sich dabei grundsätzlich entzieht. Die Ähnlichkeit der Laute markiert also gerade eine grundstürzende Unverfügbarkeit; sie verbindet sich mit einer Schwelle der Zeichenbildung – und der Lesbarkeit.

Die Lektüre eines Textes, die Lektüre von Schriftzeichen bemächtigt sich des Sinns, ist jedoch immer auch Suspendierung von Lesbarkeit, insofern sie sich als Realisierung einer bestimmten, jeweils erstarrten Lesbarkeit manifestiert.²² Gerade diese Realisierung als Verlust verhindert die Schrift der Mikrogramme. Aber schon die Schwelle der Zeichen-, der Wortbildung hat Roman Jakobson als Ineinandergreifen beschrieben, das mit einem Verlust einhergeht, denn: »An die Stelle der phonetischen Fülle des Lallens tritt die phonematische Kargheit der ersten Sprachstufen«, wobei

22 | Vgl. Bettine Menke: »Magie« des Lesens – Raum der Schrift. Über Lektüre und Konstellation in Benjamins Lehre(n) vom Ähnlichen«, in: *Namen, Texte, Stimmen – Walter Benjamins Sprachphilosophie*, hg. v. Thomas Regehy (unter Mitarbeit von Iris Gniosdorsch), Stuttgart 1993, S. 109-137, S. 122. Für Roland Barthes ergeben sich, in *Die Lust am Text*, Frankfurt a.M. 1996, S. 19, »zwei Arten der Lektüre: die eine steuert direkt auf die Wendungen der Anekdote zu, sie betrachtet die Ausdehnung des Textes, sie ignoriert die Sprachspiele [...]; die andere Lektüre läßt nichts aus; sie ist schwerfällig, sie klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfaßt an jedem Punkt des Textes das Asyndeton [d.i. griech. »Unverbundenes«, die Reihung gleichgeordneter Wörter, Wortgruppen, Satzglieder oder Sätze, die ohne Konjunktionen miteinander verbunden sind, Anm. d. Verf., KS], das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote: nicht die (logische) Ausdehnung fesselt sie, die Entblätterung der Wahrheiten, sondern das Blattwerk der Signifikanz [...].« Mit dem »Blattwerk der Signifikanz« spielt Roland Barthes auf eine figurative Qualität von Texten an, die jenseits von Figurengedichten liegt, wie sie etwa noch im Barock verbreitet waren: »Technopaignia oder Carmina Figurata, Versus Cancellati, Rebus: diese Formen visueller Textgestaltung oder Text-Bilder tauchen seit der hellenistischen Zeit in der Literaturgeschichte zu fast allen Zeiten immer wieder auf. Die frühesten Ahnen der Textbilder beschränken sich noch auf einfache Umrißformen wie Beil, Flügel, Ei, Syrinx oder Altar.« Im 4. Jahrhundert folgen die ersten »Gittergedichte«. Durch farbige Hervorhebung werden dabei einzelne Lettern und Textbahnen figural aus dem Textgrund hervorgehoben. Im 16. und 17. Jahrhundert werden dann die antiken Formen des Figurengedichts variiert: »Jacques Cellier zeichnet zwischen 1583 und 1587 mit Schriftzeilen minuziöse Kalligramme.« Doch im 18. Jahrhundert wird die »Entwicklungslinie der Figurengedichte« unterbrochen, und erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzt, ausgehend von Stéphane Mallarmés »Seh-Dichtung«, dann eine große allgemeine Revision des Kunstbegriffs und der künstlerischen Gattungen ein, deren Ausformungen die Studie von Christina Weiss aufzeigt: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*, Zirndorf 1984, S. 17ff.

»der Erwerb des Sprachschatzes und das Absterben des vorsprachlichen Bestandes sich parallel abspielen.«²³ Das Kind erbringt eine beträchtliche Konzentrationsleistung, bis es zu einer Lauteinheit wie dem Wort ›Mama‹ fähig ist. Was im Umkehrschluss bedeutet, dass die Anstrengung, die Robert Walsers Brieftext in Bezug auf das Lesen des »Gekribsel[s]« antizipiert, eben auch auf Seiten des Schreibers liegt, der sich im Brief als *infans* und das heißt in einem wörtlichen Sinne als ›das Sprachlose‹²⁴ in die Szene gesetzt hat. Die Anstrengungen des Kindes, die »gewöhnlich in gut abgeschirmten Räumen« stattfinden und »von einem wohlwollenden Wesen« gelenkt werden, das »unzählige Male ›Mama‹ vorsagt«²⁵, führen schließlich zur Artikulation des Wortes ›Mama‹, als einem Schutzzeichen. Und ein ebensolches Schutzzeichen scheint der Name Mermet zu sein. Er umgibt das »Gekribsel«, er schafft eine Sphäre, die unter dem Schutz tragender Anleitung steht; und doch bleibt diese Sphäre von der Übertragung des ›Namens der Mutter‹ auf den der Freundin gekennzeichnet. Der Rückgang auf den Ursprung erfolgt über das Sekundäre, Abgeleitete, das aber eben, wie nichts sonst, auf den Ursprung *verweisen* kann.

Das »Gekribsel« kontaminiert in Robert Walsers Brieftext das Gekritzel und das mit dem Verfahren im »Bleistiftgebiet« ebenfalls verbundene Geschnipsel, das heißt das Auseinanderschneiden der Blätter, mit einem ›Kribbeln‹, wie es sich einstellt, wenn taub gewordene Glieder sich wieder beleben, vitale Funktionen sich wieder regen. Das Datum allerdings ist im buchstäblichen Sinne des Wortes dabei entfallen; es »fällt leider nicht *in* den Kopf«, es ist vielmehr *aus* dem Kopf gefallen. Und das »Gekribsel« scheint von dieser Art der Vergessenheit affiziert. Die Miniaturisierung der Schrift, in der ein Maß der Verräumlichung und damit der Lesbarkeit weit unterschritten ist, scheint das graphische *analogon* einer buchstäblich ›im Grunde‹ undarstellbaren Schwelle der Zeichenbildung.

Auch die Mikrogramme tragen kein Datum. Sie unterscheiden sich darin grundlegend von einem Tagebuch. Nachträgliche Datierungen müssen sich auf den Augenschein verlassen, auf die Unterscheidung von Papiersorten – wie sie Jochen Greven bereits für die in den *Sämtlichen Werken* gesammelten Texte unternommen hatte.²⁶ Für die Mikrogramme gilt grundsätzlich: Je kleiner die Schrift, desto später der Text. Doch finden sich darüber hinaus noch andere materiale Indizien.

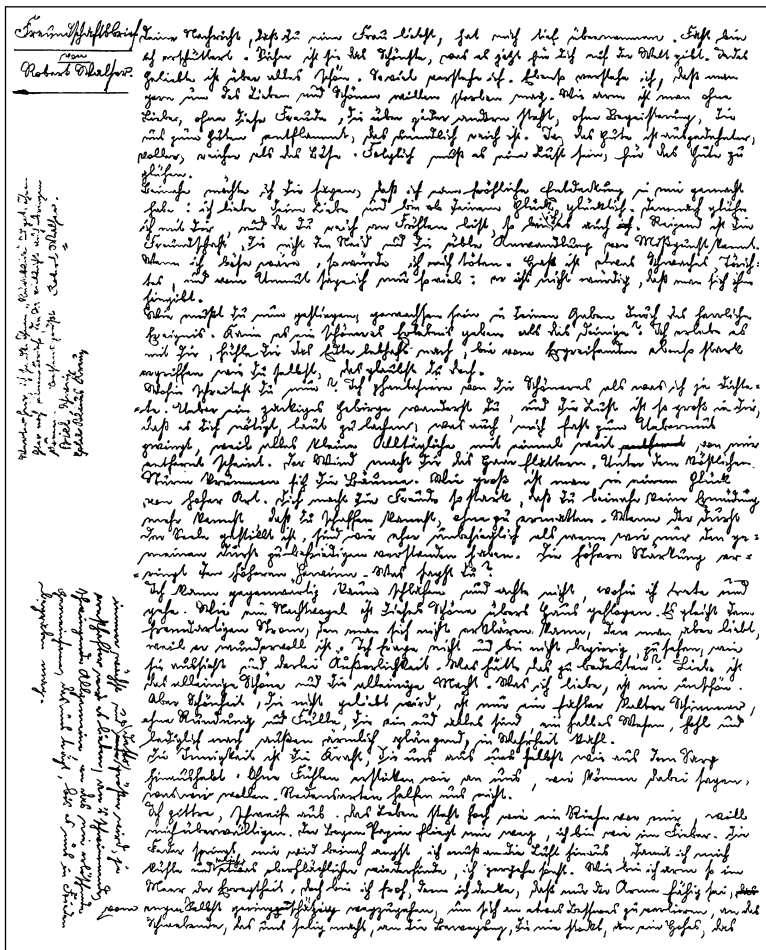
23 | Roman Jakobson: *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Frankfurt a.M. 1969, S. 26 und S. 31; zit.n. Christoph Türcke: *Philosophie des Traums*, München 2008, S. 179.

24 | Vgl. Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt a.M. 1995, S. 15.

25 | Roman Jakobson: *Kindersprache*; zit.n. Christoph Türcke: *Philosophie des Traums*, S. 179f.

26 | Vgl. Jochen Greven: »Editorische Berichte. Zur Datierung des handschriftlichen Nachlasses«, in: SW 20/457-476, S. 460.

Abbildung 1: Manuskript zum Text Freundschaftsbrief mit einem Anschreiben an den Redakteur, Eingangsstempel »16.9.1918«, Standort unbekannt.



In einem Anschreiben auf dem Blatt der Erstfassung zum Prosatext *Freundschaftsbrief* lässt sich der Zug der Schrift ins Kleine bereits erkennen (vgl. Abb. 1). Auch die explizite Erwähnung des Bleistiftentwurfs in einem Brief an den Hermann Meister Verlag aus dem Jahre 1919 weist auf diesen Zeitpunkt.²⁷ Dass Robert Walser jedoch bereits 1917 zeitweise sehr klein geschrieben hat, zeigt sich auf der Rückseite einer Postkarte vom September des Jahres an den Verlag Huber & Co.²⁸ Jochen Greven hat vermutet, dass die »Übung des Bleistiftentwurfs [...] erst ab 1918/19 (Entstehung des verlo-

27 | Vgl. Brief vom 8. Mai 1919 an den Hermann Meister Verlag, in: Br, S. 167.
 28 | Vgl. Anm. zur Postkarte vom 13. September 1917 an den Verlag Huber & Co., in: Br, S. 396.

renen Romans *Tobold*) anzunehmen« ist.²⁹ Im Brief Robert Walsers an Max Rychner vom 20. Juni 1927, der das Wort vom »Bleistiftgebiet« einführt und das veränderte Erscheinungsbild der Schrift mit einem Kunstwort, einem »Papierwort«, manifestiert, ist der Beginn des Verfahrens hingegen implizit auf das Jahr 1917 datiert. Über den vorangegangenen »Krampf«, aus dem sich die Hand im Wortlaut des Briefes auf dem »Bleistiftwege« befreit haben will, heißt es dort jedoch zugleich: »es begann dies schon in Berlin«.³⁰ Die Syntax lässt offen, ob die Datierung auf die Ätiologie zu beziehen sein wird, auf die Entstehungsgeschichte einer Konversion, einer Verschiebung in das körperliche Symptom – oder aber im Gegenteil auf den »Bleistiftweg«, der aus dieser Somatisierung heraus- und in das Schreiben zurück- oder besser in eine neue Art des Schreibens wieder hineinführt.

Werner Morlang geht, wie Greven, davon aus, »dass der Beginn der Mikrographie vor 1920 angenommen werden darf, und dass folglich diese frühe mikrographische Produktion nicht erhalten geblieben oder besser in die Reinschriften und veröffentlichten Texte jener Zeit eingegangen ist«.³¹ Und wie zu zeigen sein wird, geht diese Produktion in der Tat auch in die Semantik der Texte jener Zeit ein. Weil sich auf der Rückseite eines Briefes aus dem Jahr 1924³² der mikrographierte Entwurf eines Briefes an den Verlag Bruno Cassirer befindet, sei zu folgern, so Morlang, dass diese »Konzeptschrift« hin und wieder im Zusammenhang mit der brieflichen Korrespondenz von Robert Walser verwendet wurde. Doch fehlten weitere Hinweise hierzu, »es sei denn, man lasse die Beobachtung dafür gelten, dass viele Texte Walsers aus den Berner Jahren, insbesondere auch in den [damals noch; Anm. d. Verf., KS] unveröffentlichten »Mikrogrammen«, die Briefform fingieren«. Um 1927 wird der Brief in mehreren Texttiteln Robert Walsers explizit, so im *Brief an ein Mitglied der Gesellschaft*. Ähnlich aber,

29 | SW 19/462 [Anm. zum Text *Bleistiftskizze*]. Eine Spur im Prosatext *Freiburg*, auf den weiter unten zu kommen sein wird, deutet Greven dahingehend, dass Robert Walser bereits vor Abschluss des *Tobold*-Romans im März 1919 mit der Bleistifttechnik begann, also im Verlauf der Arbeit an diesem Roman, dessen Manuskript verschollen, mutmaßlich vom Autor selbst vernichtet ist. Vgl. das Nachwort des Herausgebers in: SW 16/418-424, S. 422f. Es kann aber, wie in der Folge nachzuweisen versucht wird, der Text *Hans* mit dem Datum seiner Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Die Schweiz* im Sommer 1916 als *terminus post quem*, mit seinem Erscheinen im Band *Seeland* im Herbst 1920, dessen Vorgeschichte in das Frühjahr 1917 zurückreicht (vgl. Jochen Grevens Nachwort, in: SW 5/209ff.), als *terminus ante quem* für die Praxis der Mikrogramme gelesen werden. Und das gilt ebenso für den Text *Der Doktor*, zuerst erschienen im März 1914 in den *Deutschen Monatsheften (Die Rheinlande)*, im Vergleich zu seiner späteren Fassung mit dem Titel *Doktor Franz Blei* im Januar 1917 in der Zeitschrift *Die Schaubühne*.

30 | Brief vom 20. Juni 1927 an Max Rychner, in: Br, S. 301.

31 | Vgl. das Nachwort in *Mikro*, Bd. 2, S. 507 sowie Werner Morlang: »Das eigentümliche Glück der Bleistiftmethode«, S. 96f.

32 | Vgl. Brief (mutmaßlich vom August 1924) an Frieda Mermet, in: Br, S. 218.

wie sich »die in den ›Mikrogrammen‹ gehäuft auftretenden, intermittierenden Anreden«³³ der Leserschaft bereits in früheren Prosastücken finden, ist auch der Brief bereits in der Bieler Prosa Titelwort – so im *Freundschaftsbrief*. Und das Manuskript dieses Prosastückes enthält eben die mikrographierte briefliche Mitteilung an den Redakteur, »deren minimalisierte Schriftzüge den Entwürfen um 1924/25 in keiner Weise nachstehen«, deren Schriftzüge sich nicht von den frühesten, erhalten gebliebenen Mikrogrammen unterscheiden, wie Morlang feststellt.³⁴ Anders als in den späten Texten aus der Zeit um 1927 fällt jedoch auf, dass es in der Bieler Prosa daneben direkte Apostrophen, Briefanreden gibt, wie etwa in den Titeln *Liebe kleine Schwalbe* und *An den Bruder!* Und der letztere Titel lässt dabei, emphatisch mit einem Ausrufungs- als Anrufungszeichen versehen, Joseph von Eichendorffs Gedicht *An meinen Bruder* (1815) anklingen. Gerade auch die Texte der Bieler Prosa weisen, so die These, kryptiert auf den Beginn der Mikrographie. Und wenngleich grundsätzlich unwägbar bleibt, wie nahe der Erstabdruck eines Textes an das meist unbekannteste Entstehungsdatum heranführt,³⁵ lassen die Erscheinungsdaten dieser Texte so doch auch auf einen Zeitpunkt für den Beginn des Verfahrens schließen.³⁶

33 | Werner Morlang: »Das eigentümliche Glück der Bleistiftmethode«, S. 97.

34 | Werner Morlang: »Nachwort« in *Mikro*, Bd. 2, S. 506-522, S. 507.

35 | Vgl. Nachwort des Herausgebers Jochen Greven, in: SW 16/424.

36 | Vgl. SW 19/462, Anm. zu S. 119.