

*Die Torheit spricht:
Wie abfällig die Menschen auch immer über mich sprechen mögen...,
so bin ich doch allein es, das darf ich betonen,
die durch meinen Einfluß Götter und Menschen aufzuheitern vermag.
Erasmus von Rotterdam: «Lob der Torheit»*

Antje Neher:

Die Sprache des Narren in der Spätlyrik Robert Walsers

Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Bern, 16. Oktober 2010

Sowohl in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch beim allgemeinen Lesepublikum ist Lyrik grundsätzlich ein literarisches Randphänomen und daher ein eher gemiedenes Terrain.¹ Gerade das lyrische Spätwerk Robert Walsers ruft bis heute bei Lesepublikum und Wissenschaft Befremden, heftige Kritik und schließlich völlige Nichtbeachtung hervor und wird infolgedessen weitestgehend ignoriert.

Gerade die sogenannte Spätlyrik traf schon bei ihren Zeitgenossen auf Unverständnis und Ablehnung. Auch für die Literaturwissenschaft standen diese Produkte lange Zeit wegen ihrer Banalität und Peinlichkeit nicht zur Debatte.²

Man riet Robert Walser, seine Gedichte nicht zu veröffentlichen, um das Ansehen seines Prosa- und Romanwerks nicht zu schaden, da es eine einzige «lyrische Stümperei»³ sei. Es ist notwendig, diese bis heute vorherrschende Meinung in ihrer Stichhaltigkeit zu hinterfragen und die späten Gedichte Walsers nicht mehr, wie bisher, zu ignorieren, da Lyrik die sprichwörtlich verdichtete Essenz der Sprache eines Autors ist. Ohne die bleibt letztlich auch das erschließende Verständnis des Prosawerks lückenhaft.

Der Grund meiner Konzentration auf den Narren hinsichtlich der Gedichte Walsers erklärt sich aus inhaltlichen und strukturellen Parallelen. Die Figur des Narren und Schelms erfuhr zur Zeit der Entstehung der späten Gedichte Walsers allgemein eine Renaissance in der modernen Literatur. Der Narr war seit altersher der Prototyp des gesellschaftlichen Außenseiters und findet sich in den verschiedenen Kulturen wieder: von den muslimischen Derwischen über den russischen Narren in Christo⁴ bis hin zu den heiligen Clowns verschiedener Indianerstämme⁵. Er galt als Synonym des notorischen Wanderers, des Zauberers, Vaganten, des Delinquenten, des knabenhaften Pagen, der schönen Seele, des Witzbolds und schließlich des Poeten schlechthin, der jegliche Regeln brach. Der griechische Gott Hermes ist sein Ahnherr und Schützer:

[E]ine Art Schalk, der schon als Kind seinem Bruder Apoll eine Rinderherde stiehlt (Hermes-Hymnos 6. Jhd. v. Chr.) Zu seinen Schützlingen gehört Homers listenreicher Odysseus [...]. Neben heroischen Zügen trägt er die aus vorhomerischer Märchen-

¹ Hans-Dieter Gelfert: «Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet.» München 2004, S. 88.

² Elke Siegel: «Aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers», Würzburg 2001, S. 128.

³ Wolfgang Rothe: «Gedichtemacheleien – Zur Lyrik Robert Walsers», zit. nach: Werner Morlang: «Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik», in: Klaus Michael Hinz und Thomas Horst: «Robert Walser», Frankfurt am Main 1991, S. 124.

⁴ Heike Pauline Grauf: «Der dreimalgrösste Eulenspiegel. Eine philosophische Hermetik des Narren im Spiegel des Tarot», Freiburg i. Br. 1996; Heide Pilarczyk: «Der literarische Narr. Seine historische Entwicklung und moderne Adaption in Alfred Jarrys Faustroll und Albert Cohens Solal-Zyklus», Münster 2004; Roswitha von dem Borne: «Der Clown. Geschichte einer Gestalt. Mit einer Bilddokumentation über Pierino von Wanda Zacharias», Stuttgart 1993.

⁵ Barbara Tedlock: «Der Weg des Clowns», in: ders. (Hg.): «Über den Rand des tiefen Canyon. Lehren indianischer Schamanen», München 1978, S. 109.

motivik stammenden Charakteristika des Schelms [...].⁶

Das Zwielfichtig-Schelmenhafte des Räubers, des Schalks und Narren zeigt sich in seiner Preisgabe jeglicher Sicherheiten von Konstrukten der menschlichen Vernunft, die schließlich auch die «Lächerlichkeit» seiner Androgynität formiert, die ein Leitmotiv der Figuren Walsers ist. Hermes, der Räuber- und Narrengott, zeugt mit Aphrodite, der Göttin der geschlechtlichen Liebe und Schönheit, Hermaphroditus, eine Zwittergottheit mit männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen.

„Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn, er schuf ihn als Mann **und** als Weib.“ (I. Mose 1, 27) [...] Gott schuf ein androgynes Wesen.⁷

Von der Vernunft und all ihren festschreibenden Kategorien wie dem Geschlecht entleert und damit auch von der Vorherrschaft des Ich, gestaltet er sich als ein sprichwörtlich «Vernarrter» und damit als ein Liebender, der sich auch in Hinsicht der Sprache für nichts zu schade ist. Er liefert sich dieser völlig aus und treibt gleichzeitig mit allem, auch mit sich selbst seinen spielerischen Spott. So aller bisherigen, auch eigenen Grundfesten beraubt, zieht er als paradigmatische Gestalt des Räubers und Lügners vermeintlichen (sprachlichen) Sicherheiten den Boden unter den Füßen weg. Die «schöne Lüge», die der niederträchtigen Lüge diametral gegenübersteht, ist wesentlicher Bestandteil der «vernarrten» Sprache in der Minnelyrik, die angesichts der *unaussprechbaren* Größe des Gefühls der Liebe Ebenen außerhalb der beengenden (Sprach)Realitätsnormen nutzt: «[...] je mehr die Worte der konventionellen Meinung widersprechen, je unwahrer sie im Sinne der Allgemeinheit sind, umso leuchtender kann ihre ewige Wahrheit erscheinen.»⁸

Gerade die altorientalische Liebesdichtung nutzt diese im Bezug auf eine starke Übertreibung (*ghuluw*) als «Exzess» der Sprache, um nur annähernd die Übermacht des Liebesgefühls zu beschreiben.⁹

Im Verlaufe der abendländischen Kulturgeschichte waren im Wesensspektrum des Narren zwei Betrachtungskomponenten der Torheit prägend. Die erste Ebene resultiert aus der Sicht des Alten Testaments, welches die Torheit als Dünkel menschlicher Vernunft beschreibt.

Die zweite Ebene umfasst die Sicht des Neuen Testaments. Narrheit ist hier die beraubende Entleerung von der Vormacht der menschlichen Vernunft, um von der göttlichen neu erfüllt zu werden.

Im ersten Korintherbrief, erstes Kapitel heißt es: «was vor der Welt niedrig geboren und was verachtet ist, hat Gott gewählt. Wenn sich jemand unter euch weise dünkt in dieser Welt, so werde er töricht, damit er weise werde.»

Die Vorstellung vom «Tor – vom Lamm Gottes» schuf ihn in der abendländischen Kultur als fundamentale Christusgestalt. Er war ein Gezeichneter und damit – wie die paradigmatische Knechtgestalt Hiob – ein Ausgezeichneter Gottes. Er galt als das bewegende Prinzip zwischen Gott und Mensch: «Er ist der Gott, der weder Fisch (=Wasser =Christus) noch Fleisch (=Erde =Adam) ist, sondern der Geist (=Luft =pneuma =spiritus) dazwischen. [...] Die Winde von Prophetie und Poesie bewohnen seinen Geist.»¹⁰

Die Leere seiner Narrheit als Nullzustand der menschlichen Vernunft wird in Walsers

⁶ Elisabeth Frenzel: «Motive der Weltliteratur. Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte», 2. Aufl. Stuttgart 1980, S. 609.

⁷ Ernst Joachim Berendt: «Nada Brahma. Die Welt ist Klang», Frankfurt am Main 1983, S. 248.

⁸ Hugo von Hofmannsthal, zit. nach: Andrea Hübner: «Ei', welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivialliteratur», Tübingen 1995, S. 175.

⁹ Christoph Bürgel: «Sie reden, was sie nicht tun. Zum Spannungsverhältnis von Sinn und Unsinn in vormoderner islamischer Dichtung», in: Theodor Stemmler, Stefan Horlacher (Hg.): «Sinn im Unsinn. Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums», Mannheim 1997, S. 15.

¹⁰ Grauf: «Der dreimalgrösste Eulenspiegel», S. 76 u. 77.

Werk immer wieder variiert und spielt unter anderen in der Praxis des Zen eine tragende Rolle, dessen Philosophie gerade in den Kunst- und Literaturkreisen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts vermehrt rezipiert wurde. Die «narrische Entleerung» formt gleichsam die «hohle Klangschale» als verdichtenden (Sprach)Raum korrelierender Gegensätze. Die paradoxen Sprachmittel der unio mystica-Erfahrung, die für die Minnedichtung Pate stand, geben hiervon ein Beispiel. Gleich dem göttlichen Ur-Sein vermag sich so alles unverbrüchlich als eines zusammenzufügen. Im Zuge der verstärkten Rezeption von mystischen und anderen weltreligiösen Schriften wollte man in der Dichtung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts dieses verlorene Paradies einer Ursprache, die alles widerspruchslos umfasst, als Gegenwelt zur segmentierenden Moderne wieder erwecken. In der Narrheit dieser Ursprache, die noch außerhalb einer differenzierenden Vernunft steht, ermöglicht sich das einstmals Ungleiche als Gleichung, als Analogie. Diese ist Leitstruktur des alchemistischen Grundsatzes: «Wie oben, so unten». ¹¹ Herr und Knecht werden nach diesem narrischen Prinzip einander gleich, tauschen die Rollen und ihre jeweiligen Sprachmodi: «Der Größte unter euch soll euer Diener sein. Denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt, und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht.» ¹²

Die Narrheit – das zum Kind werden, die für das Gedichtemachen, so Robert Walser, notwendige Verblödung ¹³ ist gleich der Liebe das Verbindende, das verdichtende Dritte zwischen der Zweiheit des Widerspruchs von Herr und Knecht. Ihre beständige Inversion – Vertauschung wird in Walsers gesamtem Werk immer wieder aufgerufen. Denn, so Walsers geistiger Urvater Jean Paul, die strenge Philosophie der Dialektik, die Lehre von der Synthese der Gegensätze ist Ursprung des narrischen Humors als poetischer Geist und beruht auf der magischen Dreieinigkeit. ¹⁴ Daraus folgte Jean Paul, dass der Humorist und Narr das größte poetische Genie sei. ¹⁵ Er formulierte Witz, Ironie und Humor als drei Potenzen des erkennenden Geistes der Poesie. Die erste Potenz, der Witz, ist eine Verhältnissetzung von Antagonismen, der als verkleideter Priester jedes Paar miteinander zu kopulieren vermag. ¹⁶ Die Ironie als zweite Potenz des betrachtenden poetischen Geistes ist der kühle *Scharfsinn* des Intellekts. ¹⁷ Es ist die Distanznahme des Subjekts, die Spaltung des Ich gegenüber dem Komischen und damit ein Paradigma der Entzweiung. ¹⁸ An die Verstandeskraft der Ironie schließt sich, so Jean Paul, die dritte und letzte Potenz, der *Tiefsinn* des Humors an. ¹⁹ Sein *Tiefsinn* ist im wahrsten Sinne *Vertiefung*, Versenkung als religiöse Haltung der Demut, welcher sich im Komischen absolut verkörpert und mit dem Lächerlichen verschmilzt. Hier zeigt sich erneut der religiöse Aspekt des Abstiegs in die Narrheit des Humors als Form des Aufstiegs. ²⁰ Die Menschwerdung Gottes, sein Abstieg in das Kreatürliche bis zur letzten Konsequenz des Kreuzes ist die höchste Form der Narrheit.

Der «Thyrusstab» ²¹ des Humors müsse, so Jean Paul, das Gift, die «Geißel» ²² der unterscheidenden Ironie als Instrument des profilierenden Ichs überwinden. Der Humor als trinitarischer «Polterabend der Brautnacht» ²³ widersprechender Sprachebenen stehe

¹¹ Ebd. S. 24, S. 67.

¹² Matthäus 23, 11, 12.

¹³ Robert Walser: Brief an Max Rychner vom 18.3.1926, in: ders.: «Briefe», hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler, Frankfurt am Main 1979, S. 266.

¹⁴ Christian Sinn: «Jean Paul. Hinführung zu einer Semiologie der Wissenschaft», Stuttgart 1995, S. 261.

¹⁵ Ebd., S. 266.

¹⁶ Jean Paul: «Die Vorschule der Ästhetik», Hamburg 1980, S. 173 u. 174.

¹⁷ Ebd., S. 172.

¹⁸ Ebd., S. 127.

¹⁹ Ebd., S. 172ff.

²⁰ Simone Weil: «Cahiers», 1. Bd., München 1994, S. 251ff. u. 253.

²¹ Paul: «Die Vorschule der Ästhetik», S. 125.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 202.

der «toten Polterkammer»²⁴ des sich endlos differenzierenden Geistes der Ironie entgegen. Er ist der fließende «Saft» (homoures), der die polaren Fronten aufweicht, den asthenischen Geist belebt und daher schon in der Medizin des Mittelalters als Maß der Gesundheit galt. Humor ist die höchste Kraft der Erkenntnis, welche wie die Liebe die Zweierheit als Analogie vereint. Durch diesen Zusammenhang zur Trinität in ihrer religiösen Dimension erfährt die umgangssprachliche Formulierung wenn Zwei sich streiten, so freut sich **der** Dritte, der Narr, der Dichter seine spezifische Bedeutung. Es gilt daher zu überprüfen, ob der Begriff der Ironie als Beschreibungskategorie für Walsers Sprachduktus des Humors noch hinreichend ist.

Der Narr und Poet als «ioculator Dei»²⁵, als ein «Jongleur, Artist, als ein Seiltänzer Gottes» liefert sich existenziellen und letztlich sprachlichen Grenzbereichen aus und unterläuft – binäre Kategorien, wie männlich/weiblich, Gut/Böse, Liebe/Nichtliebe, Spott/Huldigung, Leben und Tod.²⁶ Letztlich werden so auch Bereiche der Hoch- und Trivialliteratur unverbrüchlich in ihm verbunden. Die «Archipoeta Vagantenbeichte» der Carmen Burana Lieder formuliert diese Narrenfreiheit seines doppelgesichtigen Humors, der jeglichen Logozentrismus ausschaltet wie folgt:

[...] Ach, erschaffen bin ich nur
aus sehr leichter Masse,
bin dem Blatte gleich, das ich
Winden überlasse.
Kluge Leute werden ja
darauf sorgsam schauen,
dass sie auf den Felsen fest
ihre Wohnung bauen;
doch ich Narr bin wie ein Fluß,
dessen Wasser gleitet,
still an keiner Stelle steht,
immer weiter schreitet.

Wie ein Schiff ohne Steuermann
werde ich verschlagen,
wie ein Vogel durch die Luft
hin und her getragen.
Keine Schlösser halten mich,
keine Fesseln binden [...].²⁷

Die Narrheit, die sprichwörtliche Kopf-, Gedanken- und somit Vernunftlosigkeit ermöglicht erst, so Hugo von Hofmannsthal in seinen Briefen über Gedichte, ein Inwendigsein der Sprache im zu umdichtenden Gegenüber. Das Gedicht – die Sprache macht sich in der Konsequenz völliger Hingabe geradezu selbst zum Narren, zur Minna, zum Minnedienst, zum Diener und wird – so Joseph Brodsky²⁸ – ein «Es spricht mich» außerhalb jeglichen Manierismus. Der Anspruch von Walsers literarischen Zeitgenossen war, dass die Dinge gleichsam selbst sprechen sollten – der Dichter einzig ihr Instrument sei.

²⁴ Ebd.

²⁵ Peter Gülke: «Mönche/Bürger/Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters», Leipzig 1975, S. 129.

²⁶ Heide Pilarczyk: «Der literarische Narr. Seine historische Entwicklung und moderne Adaption in A. Jarrys Faustroll u. A. Cohens Solal-Zyklus», Münster 2004, S. 35.

²⁷ «Archipoeta, Carmen X», auch «Carmen Buranum 191»: «Archipoeta Vagantenbeichte», in: Karl Langosch (Hg.): «Vagantendichtung», Latein/Deutsch, Leipzig 1984, S. 133ff.

²⁸ Joseph Brodsky: «Das unverwechselbare Gesicht», in: ders.: «Der sterbliche Dichter. Essays», Frankfurt am Main 2000, S. 73 u.74.

Die Spätlyrik Walsers strukturiert sich sowohl inhaltlich als auch formell durch eine närrische Gleichzeitigkeit von Huldigung und unmittelbarer Nichtanerkennung bisheriger Lyrikkonventionen. Größtenteils gleichen die Gedichte einem lyrischen «Turnierspiel» von wechselnden Rhythmus, Metrum, Verslängen, Zeilensprüngen, geradezu kalauernden Paarreimen und reimloser prosaischer Sprache. Diese sprichwörtliche rhythmische und semantische Leichtfüßigkeit verkörpert das Sprach- und Liebesspiel des Narren, welches Harken schlägt und durch seine labyrinthischen Kapriolen jeglichen Festlegungen als «Vorlautbarkeit des Ich»²⁹ und des Intellekts entgegensteht. Diese kindliche Tändelei einer gleichsam «vernarrten» Sprache ermöglicht ihre Verzweigungen, die sich durch lyrische Fehlritte, Wagnisse, genussvolle Neckereien erst ergibt. Denn, was neckt, das liebt, das dichtet. Die Vollkommenheit der Poesie, so Karl Kraus³⁰, ein dichtender Zeitgenosse Walsers, bedarf des kleinen Fehlers, des Reizmoments, dessen sprichwörtliche Abwegigkeit Sprache provozierend herausfordert.

Die in den Gedichten vermehrt auftretende Paarreimung wie im Gedicht «Ein Schullehrer aus dem Kanton Bern «zurückersehende Frau / Ein Pinscherchen am Wasser machte wau.»³¹ mit zum Teil trivialen Bildern verbunden, knüpft bewusst an die Signatur des Kalauers, des faden Wortwitzes. Dieser ist ein beliebtes Mittel der literarisch wenig rühmlichen Festtagsdichtung. Die bewusste Trivialität als Nivellierung des Ich zählt zu den entscheidenden Kriterien närrischer Sprache und ist Kennzeichen ihrer Kindwerdung und Authentizität. Sie steht bewusst den Ansprüchen hoher Stilistik von Lyrik entgegen und figuriert die für die Dichtung nach Walser «durchaus nötige Intellektualabwesenheit.»³².

Arno Holz, Lyriker und Zeitgenosse Robert Walsers schreibt: «Der erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der tausendste, vorausgesetzt, dass ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin.»³³

Holz spielt hier auf das französische Wort «cretin» – zu deutsch Schwachsinniger an, welches ein Synonym für die Trobadoure ist, die als Vorgänger der mittelalterlichen Minne galten. Die Diktion der «lässig beschwingten Lieblosigkeit» des fahrenden Narren, des Vaganten- von vagant – wörtlich leer – kitzelt gleichsam in den Gedichten Walsers am Nerv der Sprache. Der variable Rhythmus der Gedichte, ihr permanent sich selbst widersprechende Sinn strukturieren sich wie eine herumtollende «Witzfigur» und versetzen festen Normen wie in dem Gedicht «Schön ist die Liebe» formuliert mit «wahrem Vergnügen einen Tritt» (AdB 2, 321). Schon Wolfram von Eschenbach wurde von Zeitgenossen kritisiert, der, so Gottfried von Straßburg, «des hasen geselle sei / und auf der wortheide / hochsprünge» vollführe.³⁴ Liebe als monotones und somit ausschließendes «Lieb-Sein» wird durch das geradezu «kindliche Necken» – und damit schließlich auch einer Sterilität einer Vernunftsdichtung – närrisch widersprochen. Gerade in den ausgewiesenen Liebesgedichten Robert Walsers ist eine bewusste Nivellierung lyrischer Etikette zu verzeichnen. Im maßgebenden Zuge der neuzeitlichen Aufklärung, insbesondere der Klassik hinsichtlich von dichtungstheoretischen Ansprüchen, war der Liebe beispielsweise als Ideal der Harmonie alleinig durch gedichtstrukturelle Perfektion gerecht zu werden. Friedrich Schiller bemerkte in seinem Aufsatz «Über Bürgers Gedichte», dass nur der reife Geist ein vollkommenes Gedicht zu schaffen vermöge und störende Züge dem Ebenmaß

²⁹ Ulf Bleckmann: ««... ein Meinungs-labyrinth, in welchem alle, alle herumirren». Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers zur Moderne», Frankfurt am Main 1984, S. 117.

³⁰ Zit. nach Christoph Hönic: «Neue Verschule», Paderborn 2008, S. 97.

³¹ Robert Walser: «Aus dem Bleistiftgebiet», im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung (Zürich) entziffert und hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt am Main 1985ff.; Zitate aus dieser Ausgabe werden in Klammern mit der Sigle AdB und Seitenangabe nachgeführt, hier: AdB 2, S. 338.

³² Robert Walser: Brief an Max Rychner vom 1.3.1926, in: ders.: «Briefe», S. 266.

³³ Arno Holz: «Selbstanzeige», zit. nach Ludwig Völker: «Lyriktheorie», Stuttgart 1990, S. 273.

³⁴ Hönic: «Neue Verschule», S. 98.

der Harmonie unterworfen werden müsse.³⁵ Diese sollten letztlich als Maß für Moralvorstellungen fungieren und dem «Kontrollorgan» der sich gerade im Zuge des Idealismus profilierenden Vernunft unterstehen. Die Gedichte Walsers jedoch verhalten sich in ihrer Struktur wie unbequeme Antipoden diesem bestimmenden Muster der Aufklärung gegenüber und antworten gleichzeitig auf eine jahrhundertealte Tradition paradoxer Struktur in der Liebesdichtung, die sich sowohl im Minneparadox einer beanspruchten Nichterfüllung der Liebe in der mittelalterlichen Minnelyrik zeigt als auch in der das literarische Abendland prägenden arabischen Liebesdichtung. Das im bereits erwähnten Gedicht «Schön ist die Liebe» beschriebene «freche Gebar» (AdB 2, 321) der Lyrik Walsers kommt geradezu einer Anarchie, einer formellen Delinquenz gleich. Die eigene dichterische Autorität als «gebildeter Universalgeist» im Geiste der neuzeitlichen Aufklärung wird somit bewusst und im wahrsten Sinne auf das (sprachlyrische) Spiel gesetzt. Robert Walser bemerkte 1906 in einem Brief an Christian Morgenstern:

Aber dieses Dichten ‹von oben herab›, ich möchte es ein hochnäsiges Dichten nennen, liegt wohl in der Zeit. Es ist namentlich den deutschen Artisten eigen, wenn ich daran denke. Was will ein Dichter zu sagen haben, wenn er nicht einmal in seinem Leben die Hand des Todes ‹gespürt› hat?³⁶

Die bewussten Fahrlässigkeiten von Rhythmus, Metrum und Reim, die wiederum in anderen Gedichten Walsers, vor allen in den Sonetten mit gleichzeitiger Formstrenge gepaart sind, veranschaulichen die Buntheit einer in ein «Narrengewand» gekleideten Sprache. Ihr «Farbenspiel» schließt auch Dissonanzen in sich ein und entgeht so der «Schwarz-Weiß-Malerei» einer formellen Zwangsharmonisierung. Die lyrische Sprache Walsers, ihr närrisches Treiben *verdichtet* sich so sprichwörtlich durch die «Pirouetten» ihrer permanenten Widersprüchlichkeit. Wie in einem Kaleidoskop arrangiert sie sich als arabeskes Flächenmuster einer sich ständig neu formierenden Dualität. Ihre «Narrenfreiheit» bedient hierbei bewusst sprachkonventionelle Erwartungen. Parallel dazu macht sie sich diese zunutze, überformt und «beherrscht» sie, indem sie als beengendes Korsett gebrochen und damit gleichzeitig neu benannt werden. Robert Walser verwendete beispielsweise die hohe Form des Sonetts wie in dem Gedicht «Denk' gar nicht dran, bei ihr zu sein» (AdB 2, 356). Dieses erfüllt durchaus die Regeln des Sonetts, wie das Kreuzreimschema, die regelmäßig wechselnde Rhythmus- und Metrumsstruktur sowie eine Quartett- und Terzetteinteilung der Strophen. Der Vierzehnzeiler «Aus dem Verzagen erwachsen mir Stunden» (AdB 2, 306) oder auch «Aufrichtigkeit ist banal» (AdB 2, 318) wiederum zeigen, dass der Autor diese hochliterarische Normgröße nur zitiert, andeutet. Das Sonett als formeller Ausdruck von Erlesenheit ermöglicht bei Walser mit den «kalauernden Störmomenten» von Sinn sowie Struktur eine dynamisierende Reibungsfläche von Hoch- und Alltagssprache. Insofern nutzte Robert Walser das Sonett und die daran gelagerten Erwartungen für seine «prikelige Kochkunst»³⁷. In deren Alchemie muss es geradezu «krachen und zischen», damit gleichsam das Gold seiner lyrischen, sprich legierenden Sprache zu entstehen vermag. Die gegenseitigen Tangierungen von Hoch- und Trivialsprache ermöglichen die Ausweitung lyrischer Normgrößen wie dem Sonett. Dies waren auch die Bestrebungen des expressionistischen oder auch des impressionistischen Sonetts Hofmannsthals oder der «Duineser Elegien» Rilkes, der durch Reimfreiheit, Zeilensprünge usw. diese Form in ihrer sprachlichen Weiträumigkeit ertasten wollten. Neben dem

³⁵ Zit. nach Völker: «Lyriktheorie», S. 116.

³⁶ Robert Walser: Brief an Christian Morgenstern, Anfang Oktober 1906, in: «Der Schnee fällt nicht hinauf. Dreiunddreißig Gedichte», ausgewählt und interpretiert von Urs Allemann, Frankfurt am Main 2009, S. 96.

³⁷ Ders: Brief an Lisa Walser vom 5.5.1898, in: ebd., S. 96.

aristokratischen Muster des Sonetts finden sich auch stringent durchgehaltene Volksliedstrophen als Signum der Narrensprache in der Spätlyrik Walsers, welche sich außerhalb von lyrischen Raffinements wie eines Stefan Georges beispielsweise positionieren. Das Gedicht «Hier wird sorgsam übersetzt» (AdB 3, 355) ist in regelmäßigen jambischen Drei- und Vierhebern mit Kreuzreimschema verfasst. Der Bezug auf den französischen Symbolisten Paul Verlaine, der als Neuerer der modernen Lyrik gilt, macht den paradoxen, sprichnährischen Moment dieses Gedichts aus. Die Lyrik der Romantik rehabilitierte das Volkslied mit seiner einfachen Reimpaarbindung, um zum Kindheitszustand der Sprache zurückzukehren. Die Eingängigkeit des Volkslieds war jedoch angesichts literarischer Innovationsbestrebungen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts als leere Hülse einer überstrapazierten Idyllendichtung verpönt.

Die Demokratisierung von «hoher» und «niedriger» Dichtungsform, welche ein besonderes Bestreben der Romantik war, zeigt sich insbesondere auch in den Prosagedichten Robert Walsers. Das Prosagedicht bildet allgemein ein Kommunikationsnetz lyrischer und prosaischer Ausdrucksformen, in welchem die Grenzen ihrer Funktionsbereiche ausgelotet werden. Wie die Sprache des Narren zeichnet sich das Prosagedicht durch die Prägnanz seiner Zwischenstellung aus. Sprachliche Überlagerung und dynamisierende Gleichzeitigkeit verschiedener literarischer Indikatoren, von Alltags- und lyrischer Hochsprache lösen hier den Gattungsvertrag zwischen Leser und Autor auf. Bereits Novalis Hymnen der Nacht versuchten durch ihr enges Zusammenspiel von Lyrik und Prosa die Inversion von Transzendenz und vermeintlicher Realität darzustellen. Novalis antwortete dabei insbesondere auf Friedrich Schlegels Konzept einer alles umfassenden Universalpoesie. Diese sollte den Kindheitszustand einer unterschiedslosen Ursprache, der *lingua adamica* rekapitulieren, welche vor dem «Sündenfall» babylonischer Sprachverwirrung existierte. Die bewusste Interferenz der Gattungen und Sprachebenen in der Frühromantik widersprach der Differenzierung als Instrument eines rationalisierenden Intellekts und einer präventösen Vernunftsdichtung. Dazu zählt letztlich auch Novalis Entwurf von der Poesie als unendlicher Wechselprozess von Romantisieren als Apotheose des Gemeinen und gleichzeitiger Logarithmisierung als trivialisierendes «Bekannt- und Endlichmachen» des Göttlichen. Gerade an dieser Stelle zeigt sich die enge Verknüpfung von Robert Walsers lyrischen Narrentums seiner späten Gedichte mit den Anschauungen der Frühromantik.

Eine Gemeinsamkeit aller doch sehr unterschiedlichen dichtungstheoretischen Ansätze der Moderne zeigt sich darin, dass «äußere» Poetizitätskriterien wie z. B. Gattung, Reim oder Metrum entautomatisiert werden sollten. Die Rekapitulation des närrischen Humors wie in der komischen Lyrik und der Nonsensedichtung, die ihre Blüte zur Entstehung der Spätlyrik Walsers erlebten, steht dem vor allem seit der neuzeitlichen Aufklärung bestimmenden «Rechtfertigungstribunal»³⁸ der Vernunft und ihrem Nützlichkeitsverdikt entgegen. Die Raffinesse der Ungeschicklichkeit, des reizenden kleinen Fehlers der Narrensprache wollte eine mechanisierte und vernunftskontrollierte Sprache aufbrechen. Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Wilhelm Busch, Erich Kästner und schließlich Christian Morgenstern, um nur wenige zu nennen, suchten ähnlich wie Robert Walser in der lyrischen Sprache gleichsam den «Stein des Narren»³⁹. Man rekapitulierte die Tradition der Dichtung, widersprach ihr aber als elitäre Äußerungsform eines eingekapselten Bildungsbürgertums, indem man diese brach und somit fortführend erweiterte.

Abschließend lässt sich sagen, dass sich die Narrensprache der Spätlyrik Robert Walsers bruchlos in den Kontext moderner Sprachinnovationen ihrer Zeit einfügt. Letztlich sollte hierbei auch deren immense gesellschaftspolitisch-kulturelle Tragweite und Brisanz nicht außer acht gelassen werden.

³⁸ Dieter Langewiesche: ««Fortschritt», «Tradition» und «Reaktion» nach der Französischen Revolution bis zu der Revolution von 1848», in: Jochen Schmidt (Hg.): «Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart», Darmstadt 1989, S. 448.

³⁹ Helga Bemann: «Joachim Ringelnatz. Leben und Werk des Dichters, Malers und Artisten», Berlin 1996, S. 172.