

Anna Fattori

«Was ich hier schrieb, verdanke ich einem Brueghelbild, das im Gedächtnis mir blieb».
Robert Walsers Mikrogramm-Gedicht «Schimmernde Inselchen im Meer» und das
«Ikarussturz»-Gemälde von Pieter Brueghel d. Ä.

Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Stuttgart, 23. Juni 2007



I. EINLEITENDE BEOBACHTUNGEN

Albin Zollinger, Wystan Hugh Auden, Erich Arendt, Stephan Hermlin, Michael Hamburger sind nur einige der Dichter des 20. Jahrhunderts, die in ihrer Lyrik auf das Gemälde von Pieter Brueghel dem Älteren «Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz» Bezug genommen haben. Das bekannteste Gedicht zum Thema stammt von Auden («Musée des Beaux Arts», 1938), wengleich dessen amerikanischer Kollege William Carlos Williams von dem flämischen Maler zu einer ganzen Gedichtssammlung inspiriert wurde, die auch einen «Landscape with the Fall of Icarus» (1962) betitelten Text enthält.

Wollte man die Autoren erwähnen, die sich in ihren Texten auf den Ikarus-Mythos schlechthin bezogen haben, so müsste die Liste wesentlich erweitert werden. Denn dazu gehören u. a. – um mich nur auf den deutschsprachigen Raum zu beschränken – Daniel Casper von Lohenstein, Wolfgang v. Goethe (im «Faust II»), Stephan George, Theodor Fontane, Gottfried Benn, Christian Morgenstern, Ernst Jandl, Sarah Kirsch, Günter Kunert und viele mehr.¹

Das 1912 im Londoner Kunsthandel aufgetauchte «Ikarussturz»-Gemälde hat wie kein anderes Bild von Brueghel die Aufmerksamkeit der Dichter bzw. der Schriftstellerinnen und Schriftsteller auf sich gelenkt. Zu Recht bemerken Achim Aurnhammer und Dieter Martin in ihrem Nachwort zu der Anthologie, die literarische Ikarus-Texte sammelt, dass «Brueghels Gemälde gerade im 20. Jahrhundert, wie kaum ein anderes, die Gattung des Bildgedichts

¹ S. die von Achim Aurnhammer und Dieter Martin herausgegebene Anthologie «Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann». Leipzig: Reclam 1998.

bereichert hat»². Hat Gisbert Kranz in seinem Standardwerk «Das Bildgedicht» 33 Autoren verzeichnet, deren Gedichte auf Brueghels «Ikarussturz» zurückgehen³, so sollte man heute noch ein paar Namen hinzufügen. Dazu gehört auch Robert Walser mit seinem 1926 entstandenen Mikrogramm-Bildgedicht «Schimmernde Inselchen im Meer», das in den achtziger Jahren – als Kranz' Beitrag erschien – noch nicht entziffert bzw. veröffentlicht worden war.⁴

In der Brueghel-Literatur liest man, der Maler sei ein «painter for poets», er werde von vielen Dichtern als «spokesman for their own miseries»⁵ betrachtet. Diese Feststellung kann man aufgrund von Walsers Selbstzeugnissen und literarischen Texten nur bestätigen. In seinem Brief vom April 1926 an Frieda Mermet schreibt Walser: «[Es gibt] zwei Maler, die Prügler od. besser Brueghel geheissen haben, der eine wurde später zum sog. Hexenbrueghel ernannt od. erhoben, weil er Hexenangelegenheiten zu Bild brachte, während man den zweiten Bauernbrueghel nannte. Er malt wunderbar. Seine Bilder sind zugleich ausgezeichnet als Kunst und muten dabei wie geistvolle Erzählungen an»⁶. Walsers Beobachtungen klingen sehr ähnlich wie das Urteil des berühmten Kunsthistorikers Max Friedländer, der über Breughel folgendes schreibt: «Er wirkt weniger mit dem Bildganzem, als mit drolligen, spasshaften und drastischen Einzelheiten. Die Darstellung ist nicht mit einem Blick aufzunehmen, sondern wird gleichsam gelesen»⁷. In seinem Text «Belgische Kunstausstellung»⁸ kommentiert Walser sowohl den «Blindensturz» – der auch im Zentrum der Prosa «Das Brueghelbild» steht⁹ – als auch das «Ikarussturz»-Gemälde; darauf komme ich später zurück.

Der Sturz von Ikarus ist der einzige antike Mythos, der sich in Brueghels Oeuvre findet. Für mythologische Stoffe zeigen weder der flämische Maler noch der Bieler Autor Vorliebe. Es gibt nur sehr wenige Bildgedichte von Walser, die auf die Mythologie zurück gehen, z. B. das «Sonett auf eine Venus von Tizian»¹⁰ und das dialogisierte Gedicht «Apollo und Diana von Lucas Cranach»¹¹. Beiden Künstlern liegen eher Alltagserlebnisse, Momentaufnahmen (man denke etwa an Brueghels «Kinderspiele»), scheinbar bedeutungslose Ereignisse, iterative Naturphänomene (man denke z. B. an die «Jahreszeiten»).

Das «Ikarussturz»-Gemälde hatte Walser in der ‚Ausstellung alter und neuer belgischer Kunst‘ gesehen, die März bis Juni 1926 in Bern stattfand.¹² Dieses wichtige Kunstereignis inspiriert die oben zitierte, im Juni des gleichen Jahres entstandene Prosa «Belgische Kunstausstellung», die als eine Fundgrube für kunst- und literaturwissenschaftliche

² Achim Aurnhammer und Dieter Martin: Nachwort. In: Mythos Ikarus. a. a. O., S. 244–267, hier S. 265.

³ Vgl. Gisbert Kranz: Das Bildgedicht. Bd. 1. Theorie – Lexikon. Köln, Wien: Böhlau 1981, S. 447.

⁴ Das Gedicht befindet sich in Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 1–4 entziffert u. hrsg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. F. a. M.: Suhrkamp 1985–1990. Bd. 5–6 hrsg. v. B. Echte, entziffert in Zusammenarbeit mit W. Morlang. F.a.M.: Suhrkamp 2000. Bd. 4, S. 286–287 (im folgenden zitiert als BG Band und Seitenzahl; Zitate aus „Schimmernde Inselchen im Meer“ erfolgen ohne Seitenangabe).

⁵ Donald B. Burness: Pieter Bruegel. Painter for Poets. In: Art Journal, 32/2 (1972–73), S. 157–162, hier S. 157.

⁶ Robert Walser: Briefe. Hrsg. v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit v. Robert Mächler. F.a.M.: Suhrkamp 1975, S. 270.

⁷ Max Friedländer: Pieter Bruegel. Berlin: Propyläen 1921, S. 118.

⁸ In Robert Walser: Das Gesamtwerk in 12 Bänden. Hrsg. v. Jochen Greven. F.a.M.: Suhrkamp 1978, Bd. 10, S. 273–278 (im folgenden zitiert als GW, Band und Seitenzahl).

⁹ GW X 317–320.

¹⁰ Vgl. dazu Werner Weber: Robert Walser vor Bildern I. In: Neue Zürcher Zeitung, 23.7.1972, und Wolfram Groddeck: Liebesblick. Robert Walsers «Sonett auf eine Venus von Tizian». In: Fliedl, Konstanze (Hrsg.): Kunst im Text. F.a.M.: Stroemfeld-Nexus 2005, S. 55–66.

¹¹ Vgl. dazu Anna Fattori «Robert Walsers Bildgedicht <Apollo und Diana> und seine Beziehung zu Lucas Cranachs Gemälde». In: Noble, C.A.M.: Gedankenspaziergänge mit Robert Walser. Bern, Berlin: Lang 2002, S. 99–116.

¹² Vgl. Anm. zu der Prosa «Belgische Kunstausstellung» in GW X 562 und Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil». Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1998, S. 334 f.

Untersuchungen betrachtet werden kann. Hier ist von verschiedenen ausgestellten Gemälden die Rede, wobei Walser besonders bei Brueghels «Ikarussturz» verweilt, das er später – im Dezember 1926 – in dem Gedicht «Schimmernde Inselchen im Meer» ausführlicher beschreiben wird.

Walsers Berner Jahre (1921–1929) sind durch eine ausgeprägte Unstetigkeit gekennzeichnet. «Das Unterwegssein ist Walsers Gebärde»¹³, schreibt Werner Weber. Nach verschiedenen Wohnungswechseln findet er im April 1926 in einer Mansarde an der Luisenstrasse eine Bleibe, wo er bis zu seiner Internierung in Waldau wohnen wird.¹⁴ Hier schreibt er im Dezember 1926 das Gedicht «Schimmernde Inselchen im Meer».

II. OVID UND DER IKARUS-MYTHOS

Die Geschichte von Dädalus und Ikarus ist bekannt¹⁵: In der griechischen Tradition ist Dädalus ein Baumeister, der das Labyrinth am Hofe des kretischen Königs Minos aufbaut bzw. erfindet. Um sich dem kretischen Exil zu entziehen, fertigt er für sich und seinen Sohn Ikarus Flügel aus Wachs und Federn, die es ihnen erlauben sollen, durch die Luft zu entfliehen. Der Warnung des Vaters ungeachtet kommt Ikarus der Sonne zu nah, das Wachs schmilzt und er stürzt ins Meer, das sich seither Ikarisches Meer nennt. Grundlage für Brueghels Bild waren Ovids «Metamorphosen» (1 v.–10 n.Chr.); hier (im 8. Buch, Vers 217 f.) wird der Mythos von Dädalus und Ikarus auf anschauliche und detailfreudige Weise erzählt. Um die Erzählung lebhaft und spannend zu machen, verwendet Ovid ein von Quintilian in der «Institutio Oratoria» empfohlenes Mittel, um «evidentia» (Anschaulichkeit) zu erzeugen, nämlich direkte Rede. So ermahnt Dädalus seinen Sohn vor dem Flug¹⁶: «Halte die Mitte der Bahn. Denn fliegst du zu tief, dann beschwert die / Welle die Federn, zu hoch, dann wird die Glut sie versengen. / Zwischen Beidem dein Flug!». Als sein Sohn seinen Blicken entschwimmt: «'Mein Ikarus!' ruft er, / 'Ikarus!', ruft er, 'wo bist Du? Wo soll in der Welt ich dich suchen?' / 'Icarus' rufend sieht er im Wasser treiben die Federn - / und verflucht seine Kunst. Er birgt im Grabmal des Toten / Leib. Dem Eiland war des Bestatteten Namen gegeben». Zeugen des Fluges sind bei Ovid – der Reihe nach – ein Fischer, ein Hirte und ein Pflüger, die alle «schauen und staunen und glauben Götter zu sehen». Darin liegt – wie wir sehen werden – ein wesentlicher Unterschied zu Brueghels Darstellung.

Entwickelte sich die frühe Ovid-Rezeption unter dem Zeichen der Verurteilung der Ikarus-Figur, die zum Symbol von Hochmut, Stolz und Ungehorsamkeit wird, während Dädalus den goldenen Mittelweg darstellt, so wird der Mythos im Laufe der Jahrhunderte mit verschiedenen Absichten umfunktioniert. Erwähnenswert ist die pädagogische Rezeption, die den Mythos als Mahnung zu einer richtigen, nicht abstrakten Kindererziehung interpretiert. So schreibt David Schirmer 1657: «Vergebens hat dein Sohn gemacht sich zum Sternen / Viel besser were es ihm / er hette schwimmen lernen»¹⁷. Eigentümlich ist die «amouröse Indienstnahme des Mythos»¹⁸, wie man sie z. B. im Emblembuch von Otto von Veen findet, wo der tragische Ikarus-Flug als Mahnung zu einer standesmäßigen Ehe genutzt wird: «Medio tutissimus ibis», lautet die «inscriptio», also «Der Mittelweg ist der sicherste:» «Dädalus, siehe, hält die Mitte, Ikarus die Extreme; jener fliegt hinüber, dieser ertrinkt und gibt dem Meer seinen Namen. Amor freut sich an der Mitte und sucht weder Höchstes noch

¹³ Werner Weber: Robert Walser vor Bildern III. In: Neue Zürcher Zeitung, 6.8.1972.

¹⁴ Vgl. dazu Werner Morlang: «Ich begnüge mich, innerhalb dieser Stadt zu nomadisieren...». Robert Walser in Bern. Bern: Haupt 1995.

¹⁵ S. dazu Margarete Bessau: Dädalus und Ikarus. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. v. Ernst Gall u. L. H. Heydenreich. Bd. 3. Stuttgart: Druckmüller 1954, S. 976–981.

¹⁶ Zitiert wird aus der Übersetzung von Erich Rösch: Ovid: Metamorphosen. Hrsg. v. Niklas Holzberg. Zürich, Düsseldorf: Artemis-Winkler 1996.

¹⁷ «An den Dädalus». In: Mythos Ikarus, a. a. O., S. 86.

¹⁸ Achim Aurnhammer u. Dieter Martin: Nachwort zu «Mythos Ikarus», a. a. O., S. 253.

Tiefstes; wenn Du gut heiraten willst, heirate im gleichen Stand!»¹⁹. In der Lyrik der Petrarca-Nachfolge steht der Ikarus-Sturz für die gescheiterte Werbung des Verliebten um eine Dame, die durch das Gestirn symbolisiert wird. Es scheint, dass jede Epoche bzw. jede geistige Strömung ihren Ikarus haben möchte.

Schon sehr früh – vor Ovid – wurde das literarische Leistungsvermögen dieses griechischen Mythos erfasst, nämlich von Horaz, der in den «Oden» (23–17 v. Chr.) seine literarische Tätigkeit als ein ‚Fliegen‘ beschrieb und meinte: «Bald wird’ ich bekannter als Dädalus Sohn Ikarus»²⁰. Ikarus’ Flug steht für die Kreativität und für den Ruhm, den er trotz, ja wegen seines gewagten und weitgespannten Fluges erwirbt. Somit werden Daedalus und Ikarus – wie Erich Unglaub schreibt – «zu Vergleichs- und Identifikationsfiguren für den eigenen Ruhm»²¹.

III. DAS GEMÄLDE

III.1. BILDBESCHREIBUNG

Das weder Signatur noch Datierung tragende «Ikarussturz»-Gemälde des Musée des Beaux Arts von Brüssel gehört in die Jahre um 1557 bis 1560; wahrscheinlich entstand es 1558. Eine weitere Version tauchte 1935 auf – sehr wahrscheinlich eine Kopie, die sich heute in der Sammlung Van Buuren befindet und wo die Figur des fliegenden Dädalus zu sehen ist.

Wir sehen eine breite Panoramalandschaft, die nach dem Bauprinzip des diagonalen Nebeneinanders von Nähe und Ferne konstruiert wird. Dem Schema von Joachim Patinir (1480-1524) folgend, verwirklicht Brueghel drei parallele Geländestreifen, die aber nicht horizontal, sondern schräg verlaufen. Daraus entsteht eben ein Diagonalaufbau, in dem – gemäss Patinirs Hinweisen – der erste Streifen bräunlich, der mittlere grünlich, der dritte blau bzw. hellblau ist. Den Betrachter setzt der Maler auf eine Anhöhe, die links ausserhalb des Gemäldes liegt. Den Vordergrund des Bildes nimmt ein grosser pflügender Bauer ein, den Mittelgrund der himmelwärts blickende Hirte mit den Schafen, das Schiff und die Felsen, den Hintergrund eine Hafenstadt, das weite Meer und der Himmel. Die Landschaft ist hier nicht bloss Staffage, wie dies etwa in der damaligen venezianischen Malerei typisch war. Wie Beat Wyss schreibt, schildert Brueghel hier «eine grossfigurige Szene, ohne auf landschaftliche Weite zu verzichten. Brueghels Leistung in der Geschichte der Landschaftsmalerei ist die Synthese von Patinirs Weltlandschaft und Tizians Renaissancelandschaft»²². Nicht weit vom prächtigem Schiffe und von der Küste rechts sieht man zwei strampelnde Beine und eine Hand von einem Menschen, der ins Wasser gestürzt ist; einige Federn sind noch in der Luft und im Wasser zu sehen. Niemand bemerkt aber das Unglück, denn der Bauer und der Angler halten sich an ihre Aufgabe und der Schäfer schaut nach oben – vielleicht sieht er den fliegenden Dädalus, der im Bild fehlt. Nicht ohne Mühe nimmt der Betrachter das ertrinkende Figürchen von Ikarus wahr, denn alles bewegt sich in die entgegengesetzte Richtung (Pferd, Bauer, Schiffe, die meisten Schafe, die Vögel); auch Hirte und Hund schauen in diese Richtung und der Angler, der in unmittelbarer Nähe von Ikarus sitzt, scheint sich ausschliesslich auf seine Aufgabe zu konzentrieren. Nur das auf einem Ast hockende Rebhuhn, das man aber kaum bemerkt, scheint den Unglücklichen zu beobachten. Es handelt sich um Perdix, den von Pallas in einen Vogel verwandelten Neffen von Dädalus, der ihn in Athen aus Neid ermordete.

¹⁹ Mythos Ikarus, a. a. O., S. 75.

²⁰ Ebd., S. 43.

²¹ Erich Unglaub: Der Sturz des Ikarus – ein Dichterschicksal? In: Euphorion 92 (1998), S. 457–482, hier S. 466.

²² Beat Wyss: Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus. Frankfurt a. Main: Fischer 1990, S. 19.

Mit dem scheinbar idyllischen Charakter der in hellen Farben gehaltenen Darstellung – wobei Brueghel normalerweise dunklere Farben benutzt – kontrastiert nicht nur die Tragik des von den Mitmenschen ignorierten Ikarussturzes, sondern auch zwei Todessymbole, die mit grosser Mühe links in einem dunklen Teilbereich des Bildes zu unterscheiden sind, nämlich ein Dolch und der Kopf einer Leiche im Gebüsch. Davon ist in Ovids *Metamorphosen* keine Rede.

Die Figur, die wegen ihrer Grösse, ihrer vordergründigen Stellung in der Komposition und ihrer kräftigen Farbgebung unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, nämlich der Bauer, trägt ein festliches Gewand, das sehr ungewöhnlich wirkt, vor allem weil Brueghel seine Bauern üblicherweise in zerlumpten Beinkleidern erscheinen lässt. Die feste Konturenhaftigkeit der Szene im Vordergrund, vor allem die genau, ja sogar peinlich genau gezeichneten Falten des Kleides und die symmetrischen Linien der Furchen, kontrastieren mit den zarten Farben und dem verschwommenen Profil der Landschaft im Hintergrund. Der Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka schreibt von der «zeichnerischen Verlegenheit» dieses Gemäldes und meint, das Gesicht des pflügenden Bauern sei «von einer schreienden Schwächlichkeit»²³. Tatsächlich kann man seine Gesichtszüge nicht unterscheiden; er wird nicht individualisiert – wobei sich aber fragt, ob man Individualisierung als Requisit der altniederländischen Malerei verlangen darf. Die Pose des Bauern wirkt affektiert; man hat nicht das Gefühl, dass er eine harte Arbeit ausführt, eher schon dass er dabei ist, eine Tanzbewegung auszuprobieren. In der Komposition wirkt er wegen seiner künstlichen Eleganz als anachronistisch, ja wie einer, der aus dem Mond gefallen ist, aber die Entfremdung bzw. Entrückung der Figur darf nicht – so meine ich – Brueghel vorgeworfen werden, denn das ist sein Kunstwille. Eine mimetische Absicht hat er nicht, und zwar auch und vor allem dort nicht, wenn er seine Bauern überindividualisiert und ihre Gesichtsausdrücke ins Groteske steigert, denn sie werden auf diese Art und Weise zu Typen.

III.2. IKONOLOGISCHE BEMERKUNGEN

Konzentrieren sich die philologisch-ikonographischen Studien auf das, was im Gemälde fehlt (Dädalus), was hinzugefügt wird (Dolch, Leiche, Eiche) und was von Ovids Erzählung abweicht (die Sonnenscheibe am Horizont, wobei sie bei Ovid hoch im Himmel steht; die Blickrichtung der Nebenfiguren; die Winzigkeit von Ikarus), so geht die ikonologische Interpretation auf die von den genannten Veränderungen hervorgerufenen und für den Bildsinn relevanten Auswirkungen ein. Was den Betrachter verblüfft, ist der Umstand, dass er nach dem Subjekt des Bildes *suchen muss* und dass diese «kaum erkennbare Winzigkeit»²⁴ – also Ikarus – auch von den im Bild vorkommenden Nebenfiguren ignoriert wird. *Nobody cares*, könnte man sagen. Aus diesem kompositionellen Aspekt lässt sich die sog. kosmozentrische Deutung ableiten: Das Bild illustriert das deutsche Sprichwort «Es bleibt kein Pflug stehen um eines Menschen willen, der stirbt». Der Sturz von Ikarus sei also eine kleine Episode ohne Bedeutung in der unveränderlichen Natur. «Sogar über Ikarus wird hinweggelebt, hinweggepflügt, -geweidet, -gefischt. Es macht keinen Unterschied, wer stirbt»²⁵, schreibt Marie Luise Kaschnitz. So verliere der klassische Mythos seine Bedeutung; das Bild betone die ewigen Gesetze des Kosmos und die Notwendigkeit, sich ihnen unterzuordnen. Mit dieser lange Zeit geläufigen kosmozentrischen Interpretation geben sich manche Interpreten nicht zufrieden. Stridbeck, der eine ausführliche allegorische Deutung des Gemäldes liefert, betont die sich aus ihren Stellungen in der Komposition ergebende Antithese zwischen dem pflügenden Bauern und Ikarus: Der erste stehe für das praktische Leben, für die *Vita activa*, während Ikarus das «Sinnbild für einen ehrgeizigen, unmässigen und genussüchtigen

²³ Gotthard Jedlicka: Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit. Erlenbach, Zürich, Leipzig: Rentsch 1938, beide Zit. auf S. 543.

²⁴ Carl Gustav Stridbeck: Bruegelstudien. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1956, S. 235.

²⁵ «Wohin denn ich» in «Mythos Ikarus», a. a. O., S. 207.

Menschentyp»²⁶ sei. Verglichen mit dieser Grundantithese sei der Gegensatz zwischen Dädalus (Masshalten in der Arbeit und im Vergnügen) und Ikarus (Ehrgeiz, Hybris) von sekundärer Bedeutung. Auch die übrigen symbolischen Elemente erlauben – laut Stridbeck²⁷ – diese Deutung: Die Männerleiche in der Nähe der Eiche, die ein Bild für langes Leben ist, stehe für den natürlichen, friedvollen Tod nach einer arbeitsamen Existenz, während der Sturz von Ikarus einem wertlosen Dasein ein Ende setzt. Mit seinem Tod verbinden sich weitere Elemente des Bildes wie z. B. der trockene Busch rechts, der einen Gegensatz zu der kräftigen Eiche bilde. Stridbeck geht so weit, dass er das Rebhuhn als Luxuriaattribut interpretiert (so ist es bei Erasmus). Das Gemälde illustrierte also nicht das oben zitierte deutsche Sprichwort, sondern zwei entgegengesetzte Lebensformen: «die anspruchlose und von Arbeit erfüllte Art den Alltag zu leben und diejenige Lebenshaltung, die in der Genusssucht das Ziel und den Sinn des Daseins sieht»²⁸. Brueghel votiere für die erste Lebensform, wie aus der Symbolik des Bildes hervorgehe. Aus dieser Gegenüberstellung sei nach Stridbeck eine Morallehre zu ziehen, die durch zwei Zeilen aus Fischarts «Glückhaftem Schiff von Zürich» (1576) zu illustrieren sei:

Arbeit und Fleiss, das sind die Flügel
Die führen über Strom und Hügel

Über Brueghels «Ikarussturz»-Gemälde sind vor wenigen Jahren zwei Bücher in deutscher Sprache erschienen - eines von Beat Wyss²⁹ und eines von Christian Vöhringer³⁰ -, die auf eine akribische Weise formale, weltanschauliche, kunst- und kulturgeschichtliche Aspekte untersuchen; ich habe die Gegenüberstellung Bauer-Ikarus kurz referiert, die in der neueren Brueghel-Forschung häufig als selbstverständlich gilt, weil sie mir besonders wichtig im Hinblick auf Walsers Betrachtungsweise des Bildes zu sein scheint.

In der einschlägigen Literatur findet man bezüglich des *Ikarussturzes* Begriffe wie Primitivismus (wegen des Missverhältnisses in den Proportionen zwischen Bauern und Ikarus), Modernismus bzw. Impressionismus (wegen der zarten Farbnuancen) und Manierismus. Chronologisch fügt sich das Gemälde gut in die gemeinhin als manieristisch bezeichnete Zeit zwischen Renaissance und Barock (1520–1650 nach Hocke)³¹. An dieser Stelle kann nicht auf die Frage des Manierismus bei Brueghel eingegangen werden, ich werde mich auf knappe Hinweise beschränken. Operiert man mit den von Hocke ausgearbeiteten formalen Merkmalen der manieristischen Malerei, so sind viele davon im Ikarussturz-Gemälde zu finden: Dezentrierung, Isolation der Figuren, Geziertheit, Doppelsinn, Vorkommen von Symbolen, Vorliebe für das Panoramahafte und gleichzeitig für kleine Details, Schilderung von Seltsamkeiten.³² Obwohl das Gemälde nicht als Paradebeispiel der manieristischen Kunst gelten kann, enthält es doch nicht wenige formale Elemente, die für die manieristische Malerei typisch sind und die in Walsers Gedicht ihren Niederschlag finden.

IV. WALSERS GEDICHT

Als Walser 1926 «Schimmernde Inselchen im Meer» verfasste, hatte er das Gemälde nicht vor sich, er schrieb also ‚aus dem Kopf‘ und meinte, im Bild sei «der Mond» zu sehen und

²⁶ Stridbeck, a. a. O., S. 237.

²⁷ Vgl. ebd., S. 238–239.

²⁸ Ebd., S. 239–240

²⁹ Beat Wyss, a. a. O.

³⁰ Christian Vöhringer: Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz. Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert. München: Fink 2002.

³¹ Vgl. Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg: Rowohlt 1956, S. 9 f.

³² Vgl. Gustav René Hocke: Malerei der Gegenwart. Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation. Wiesbaden, München: Limes 1975, bes. S. 216 f.

«einer» (der Schäfer) sitze «auf einem vorgeschichtlichen Stein», was nicht mit dem Original übereinstimmt. Aber dies sind Nebensächlichkeiten, denn Walser geht es nicht – um Bernhard Echte zu zitieren – um «eine nachprüfbare Richtigkeit der Beschreibung, sondern um die Inspiration zu eigenen Einfällen»³³.

Laut der Terminologie von Gisbert Kranz handelt es sich um ein beschreibendes Bildgedicht im Präsens. Zuerst schildert Walser den Hintergrund des Gemäldes, dann schreitet er zum Vordergrund (den Bauern), dann geht er kurz auf Ikarus ein, auf den er zurückkommen wird («wir werden später sehen», liest man), um schliesslich beim Hirten zu verweilen. Ikarus' Tragödie wird durch «O weh» eingeleitet und auf eine verspottend-ironische, nicht unpoetische Weise erzählt: «[Er] schwur, / er wolle die Schwere / nur über Meere / besiegen, sich mit der göttlichen Schönheit im Azur / selig vermählen und Wurzeln / am Lande verlachen, nun wird er im Purzeln / zum ausgezeichneten Meisterlein». Gegen Ende alterniert das beschreibende Präsens mit einem gnomischen Präsens («Anerkennenswert sind die Gaben [...]»), das nach einem textreflexiven Einschub im Präteritum («Was ich hier schrieb [...]») wieder in einem moralisierenden Satz erscheint, welches den Text abschliesst: «Allem Streben über das gemeine Leben / uns emporzuheben, / ist ein Ziel gesetzt im Leben.». Dadurch erlangt das Gedicht einen emblematischen Charakter: Eine *inscriptio* gibt es wohl nicht, denn seine Mikrogramm-Gedichte betitelt Walser nicht, aber doch eine *pictura* (die Beschreibung des Gemäldes) und eine *subscriptio*, d. h. einen Lehrsatz, wie dies in den Kompositionen der Emblembücher typisch ist.

Walser folgt schon in der Kennzeichnung der Figuren dem von Brueghel durch Perspektivierung und Grösse verwirklichten Rollentausch zwischen Ikarus und Pflüger, indem er den Bauern als «landwirtschaftlichen Helde[n]» definiert und indem er den Protagonisten Ikarus, dessen Name im Gedicht nicht erscheint, als «ein[en] mit Flügeln» einführt.

Die Tonlage und die formale Gestaltung sind für Walsers Spätlyrik nicht untypisch. Das Gedicht besteht aus fast durchwegs paarweise gereimten freien Versen; dem scheinbar heiteren Ton entsprechen die manchmal banalen, manchmal unreinen, manchmal überraschenden Reime, die hier und da zu Assonanzen werden und die für jene (scheinbare?) «Verwahrlosung» sprechen, die Benjamin Walser zuschreibt.³⁴ Einem heroischen Thema angemessen ist die Sprache nicht: nichtssagende Reime, ungewöhnliche Neologismen («Batzenzusammenrackerer»), sehr unpoetisch wirkende auktoriale Einschübe («Wir werden später sehen, wie er wedelt im Aether»), Fremdwörter («gestikulieren») sind eher Elemente der Alltagssprache bzw. der mittleren oder sogar niedrigen Stilebene. Auch die aus den Diminutivformen und aus dem Rhythmus herkommende Verniedlichung des Stoffes lässt sich mit dem klassischen Mythos nicht versöhnen. Zur Entmythisierung der Ikarus-Geschichte trägt eine weitere Komponente bei, nämlich die Komik, die bei Brueghel keinen Platz findet. Ikarus' Tat wird – wie Annette Fuchs schreibt – «als ein burlesk-sportliches ‚Herunterpurzeln‘»³⁵ bezeichnet und sein Anliegen als «unerlaubte Kulturabsichten». Erinnern Diminutivformen (Inselchen, Vögelein, Meisterlein) und leicht unheimlich wirkende Anthropomorphisierungen (der Mond, der «verschmitzt ausschaut»; der Meeresbusen, der «munter mit höchstem Gezier lächelt») an das Märchen, so lassen sich stereotypische Bilder wie das «singende, fliegende, in's Zwitschern verliebte Vögelein» und die Schafe, die «sich selbst überlassen / friedlich im blassen rötlich geschmückten Abendland weiden» auf die

³³ Bernhard Echte: Nachwort. In: Robert Walser: Vor Bildern. Hrsg. v. B. Echte. Frankfurt a. Main, Leipzig: Insel 2006, S. 103–113, hier S. 110.

³⁴ Vgl. Walter Benjamin: Robert Walser. In: Kerr, Katharina (Hrsg.): Über Robert Walser I. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1978, S. 126–129.

³⁵ Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München: Fink 1993, S. 94.

Schäferdichtung zurückführen. Aber idyllisch ist das Gedicht nicht: Die scheinbar bukolische Darstellung verdeckt – ähnlich wie bei Brueghel – die Tragödie. Gerade in der Mitte der Zeile, die mit dem sich auf die Schafe beziehenden «weiden» beginnt, wird durch den Ausruf «O weh, eine Hand» die Idylle abgebrochen, obwohl keiner es merkt. Der sprachlich-erzählerisch abrupte Umschlag der Idylle in die Tragödie kann als literarische Widerspiegelung der Abseitigkeit der Ikarus-Szene in Brueghels Gemälde betrachtet werden, wo keine Figur Notiz vom Geschehen nimmt, weil jeder Mensch eine Insel ist. Wie in Brueghels Bild stehen Alltäglichkeit und unerhörtes Ereignis dicht nebeneinander, sie kommen sogar in der gleichen Zeile vor, ohne dass das eine den geringsten Einfluss auf das andere hat. Aus dieser ungelösten Spannung entstehen – bei Walser wie bei Brueghel – die Abgründigkeit und das Rätselhafte, die den Leser bzw. den Betrachter befremden und ihn bezüglich der Rezeptionsweise des Werkes verunsichern, weil er keine oder aber nur widersprüchliche Anhaltspunkte zur Interpretation findet. Desorientierung und Erstaunen („stupore“ nach G. R. Hocke) sind für die manieristische Kunst kennzeichnend, die die geläufigen ästhetischen Kategorien zur Deutung des Werkes scheitern lässt.

Nachdem die Ikarus-Geschichte entmythisiert und der Held zum «Meisterlein» «im Purzeln» lächerlich gemacht worden ist, scheint das lyrische Ich auf der Seite der preisgegebenen Figur zu stehen («Anerkennenswert sind die Gaben [...]»), um dann mit einer resignativen Sentenz das Gedicht abzuschliessen. Soll uns Ikarus' Unglück nach Walsers Ansicht etwas lehren? Wie steht sein Text zu dem von Brueghel auf eigentümliche Art dargestellten Mythos?

Warum der Bieler Autor sich zu diesem Gemälde besonders hingezogen fühlte, lässt sich ohne Mühe verstehen. Der flämische Maler hat nämlich in seinem Bild das verwirklicht, was Walsers geläufigem Wahrnehmungsmodus entspricht: Brueghel sieht über das zentrale Ereignis hinweg, er dezentralisiert auf eine manieristische Weise das Hauptgeschehen und konzentriert sich auf die Nebenfiguren. Eine ähnliche Einstellung zeigt Walser – wie Peter Utz auf exemplarische Art gezeigt hat³⁶ – in seiner Rezeption der «Pietà» von Roger van der Weyden: Er lässt die heilige Familie völlig ausser Acht und konzentriert sich auf ein winziges Bäumchen am Rande der Komposition. Brueghels manieristische «spielerische Verkehrung von Wichtigem und Unwichtigem»³⁷ liegt dem Bieler Autor, weil man die Hauptfigur *erst bei genauerem Hinsehen* wahrnimmt. Nach Ikarus, wie nach Walser, *soll gesucht werden*. Die Grazie und die Grazilität von Ikarus' Zeichnung erinnern an die Winzigkeit und die Zartheit von Walsers Mikrographie, hinter der der Autor sich versteckt, um gesucht und entdeckt zu werden (C. A. M. Noble spricht vom «Versteckspiel»³⁸). Walser verschwindet *nicht* hinter seinen kaum lesbaren Schriftzeichen, sondern fordert den Betrachter – und den Interpreten – auf, sie zu entziffern und ihn zu suchen. Bei Brueghel wie bei Walser stehen wir vor einer Herausforderung.

In erster Linie fühlt sich also der Bieler Autor wegen der von Brueghel angewandten Aufbautechnik von dem Gemälde angezogen. Anders gesagt: Wäre ein anderes Subjekt statt Ikarus am Rand gewesen, hätte die Originalität der Darstellung Walsers Aufmerksamkeit gleichfalls auf sich gelenkt. Dass es sich gerade um Ikarus handelt, hat auch Walsers *stoffliches* Interesse geweckt, denn im Schicksal des griechischen Helden sieht er Gemeinsamkeiten mit seinem eigenen dichterischen und menschlichen Schicksal in den Berner Jahren.

Wird das Bäumchen in der «Pietà» von van der Weyden für Walser zum «Emblem seines eigenen Schreibens»³⁹, also seiner Marginalität, wie Utz schreibt, so wird die ins Meer

³⁶ Vgl. Peter Utz, a. a. O., S. 9–10.

³⁷ Vöhringer, a. a. O., S. 167.

³⁸ C. A. M. Noble: *Selbstdarstellung oder Selbstverstellung? Robert Walsers Versteckspiel mit dem (Auto)Biographischen*. In: Noble, C.A.M. (Hrsg.): *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser*, a. a. O., S. 147–169.

³⁹ Peter Utz, a. a. O., S. 9.

abgestürzte, eher vibrierende als um Hilfe rufende, grazile Ikarus-Gestalt zur Identifikationsfigur für die künstlerische und menschliche Existenz des Bieler Künstlers. Ikarus steht für Walsers Dasein, das er selbst als ein in beruflicher wie in privater Hinsicht missglücktes betrachtet, ohne jedoch darauf zu verzichten, seinen Widerstand gegen «das Schicksal» zu leisten.

In der Prosa «Belgische Kunstaussstellung» hatte er Brueghels «Ikarussturz» folgendermassen kommentiert:

Ein rotberockter Bauer pflügt seinen Acker. Ein Schafhirt schaut «zur Natur hinauf», hört die Vögel singen, bestaunt ihren leichten Flug. Ein Prachtsegelschiff ankert am Gestade. Man sieht auf eine Bucht hinaus, die mit Inseln besät ist, auf denen sich Ansiedlungen sehen lassen. Ikarus ist soeben ins Meer hinuntergepurzelt, sozusagen aus schwindelnden Höhen, aus den Keckheiten und Unerlaubtheiten seiner Kulturabsichten herab. *Man nimmt an, er werde sich erholen, seine Versuche erneuern* [H. v. A. F.]. (GW X 277–78).

Man sieht, die Stelle enthält inhaltliche und formale Elemente, auf die sich Walser ein paar Monate später im Gedicht konzentrieren wird: Der Schäfer, der die Vögel anschaut und hört; die Inseln mit den Ansiedlungen («auf der Insel gibt es viel Kultur», liest man im Gedicht); Ikarus, welcher ins Meer «hinuntergepurzelt» ist (wobei man im Gedicht liest, dass er «im Purzeln / zum ausgezeichneten Meisterlein wird»). Es scheint, dass Walser hier die Hybris des Helden verurteilt, wie dies in der kanonischen Rezeption des Mythos typisch war, denn er spricht – wohl nicht ohne Ironie – von den «Keckheiten und Unerlaubtheiten seiner Kulturabsichten», die im impliziten Gegensatz zur Naturlandschaft stehen. Was aber verblüffend wirkt, sind die Schlusszeilen. Wer den Mythos kennt, weiss nämlich, dass Ikarus sich im Wasser nicht «erholt», dass er seine Versuche nicht mehr unternehmen wird bzw. kann, weil er ertrinkt. Ikarus werden hier von Walser – obwohl auf eine konjekturale Weise – eine Hartnäckigkeit und eine Widerstandsfähigkeit zugeschrieben, die er im klassischen Mythos nicht besitzt. Dass er in dieser Prosa überraschenderweise und gegen die ‚Wahrheit‘ des tradierten Mythos dem gestürzten Helden die Möglichkeit offenlassen möchte, seine «Versuche [zu] erneuern», ist ein Beweis dafür, dass er *seine eigene* Widerstandsfähigkeit auf Ikarus projiziert.

Die zweite Hälfte der 20er Jahre war für Walser eine ebenso fruchtbare wie heikle, ja kritische Zeit. 1927 empfiehlt ihn die Feuilletonredaktion vom «Berliner Tagblatt», das Walser viele Prosastücke abgenommen hatte, ein halbes Jahr zu schweigen, d. h. literarisch nicht tätig zu sein. Als er 1939 diese Episode an Seelig berichtet, gesteht er: «Ich war verzweifelt [...] total ausgeschrieben. Totgebrannt wie ein Ofen [...] Damals habe ich ein paar stümperhafte Versuche unternommen, mir das Leben zu nehmen»⁴⁰. Er hat kaum Umgang mit Freunden und Kollegen, lebt in gewollter Einsamkeit, fühlt sich von Literaten und Mitbürgern verspottet. Als Carl Seelig ihn 1950 fragt, mit wem er in Bern verkehrt habe, antwortet er «Mit mir selber!!»⁴¹ Kein Wunder, dass Walser in der zweiten Hälfte der 20er Jahre die eigene Existenz als eine missglückte betrachtet. Für seine Kunst hatte er alles aufs Spiel gesetzt: Er hatte sich als junger Lehrling ab und zu stellenlos gemacht, um dichten zu können; er hatte intensiv gearbeitet, hatte Romane geschrieben, die aber nicht das gewünschte Echo fanden; in den fruchtbarsten Jahren seiner Berner Zeit hatte er 40% seines Gesamtwerkes geschrieben. Er hatte eine sehr grosse literarische Schöpferkraft bewiesen, aber die lange ersehnte öffentliche Anerkennung war nicht gekommen.

⁴⁰ Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1977, S. 26.

⁴¹ Ebd., S. 128.

Nach dem Ludwig Binswanger⁴² ist die schöpferische Tat Ausdruck eines Zuges nach oben, eines Evasionsbegehrens, einer Sehnsucht nach Überwindung der Erdschwere, die Felix Philipp Ingold mit dem Ikarussturz in Beziehung setzt.⁴³ Verstiegenheit, Verschrobenheit und Manieriertheit sieht Binswanger als Symptome eines missglückten Daseins. Das Subjekt strebt nach oben (wie Ikarus, der den Wagenden repräsentiert), ohne dass aber die notwendigen Voraussetzungen in der Horizontallinie gegeben sind, d. h. Stabilität, Erfahrung und praktische Kenntnisse (diese werden von Daedalus vertreten, dem Wissenden). Mag aus der metaphysischen Perspektive der Umstand, dass Ikarus «die Selbstübersteigerung mit dem Leben bezahlt, nur in den Augen der Zurückgebliebenen ein Scheitern»⁴⁴ sein, weil der Held sich sowieso durch seinen Flug ewigen Ruhm verschaffen hat, so ist doch *das Moment des Scheiterns* nicht vom Ikarussturz wegzudenken. Und dies, so meine These, hat den Bieler Autor dazu veranlasst, sich mit ihm zu identifizieren.

In den Berner Jahren muss sich Walser mit der eigenen Erfolglosigkeit abfinden. Der Schweizer Schriftsteller hat versucht, aus seiner Berufung einen Beruf zu machen: Seine Kunst hat er nie als blosse ikarische Schwärmerei, sondern als eine inspirierte, gewissenhafte und – wortwörtlich – handwerkliche (man denke an die Mikrogramme) Tätigkeit betrachtet, was ihn in die Nähe des pflügenden Bauern rückt, der das Alltagsleben und das arbeitserfüllte Dasein vertritt. Das Ergebnis fiel jedoch enttäuschend aus, denn er war ‚abgestürzt‘, also gescheitert. Seine Kunstauffassung ist von den Umständen – u. a. von den Redakteuren und Verlegern, die lieber Texte von Hermann Hesse oder Thomas Mann veröffentlichten – in Frage gestellt worden. Er muss sich mit dem Umstand abfinden, dass Fischarts Lehre «Arbeit und Fleiss, das sind die Flügel, / Die führen uns über Strom und Hügel», in seinem Fall *nicht* gilt. Daraus entsteht Walsers Tragik, die ihn dazu führt, ab und zu Selbstmordgedanken zu äussern, z. B. im Mikrogramm-Gedicht *Ja, ich gestehe's* («Ja, ich gestehe's, dass ich seit manchem Jahr / ohn' eigentlichen Lebensmut mehr war, / [...] Die Wahrheit zu gestehen, / sah ich mich oft mit meinem Mut mich blähen», BG VI 480) und in *Ich könnte mich veranlasst sehen* («Ich könnte mich veranlasst sehen / an meinem Leichenhemd zu nähen», BG VI 418). Besonders erwähnenswert ist das Gedicht *Das Leben auf dem Lande hat das Schöne*, das explizit zum Ausdruck bringt, *wie* Walser sterben möchte:

Das Leben auf dem Lande hat das Schöne
dass man sich kann mit sich selbst beschäft'gen.
Wie herrlich ist zum Beispiel der Gedanke
nur schon ganz einfach einmal an den Tod,
[...]
Dort [...] auf dem Lande kann man
gestorben sein nach Noten und Belieben,
das stört die Vöglein im Gesange nicht
und auch die Bäume nicht im grünen Prangen.
[...]
Gewissermassen mit Vergnügen legte
ich mich in's Grab. O, auf dem Lande, im Freien
darf man das schon, weil einem niemand
das bisschen Denken vom Gesichte abliest,

⁴² Vgl. Ludwig Binswanger: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. v. Max Herzog. Bd. 1.: *Formen missglückten Daseins*. Heidelberg: Asanger 1992, S. 241–248.

⁴³ Vgl. Felix Philipp Ingold: *Ikarus novus. Zum Selbstverständnis des Autors in der Moderne*. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1987, S. 269–350, bes. S. 286 f.

⁴⁴ Ebd., S. 290.

[...]
Sich tot zu denken, o wie froh macht das,
wenn nur die andern weiterleben müssten,
und mich behelligte kein Wünschen mehr. (BG VI 474)

Eine bukolische Landschaft wird hier als idealer Hintergrund für eine barock gedachte *praeparatio mortis* betrachtet.⁴⁵ Die Gemeinsamkeiten mit dem *Ikarussturz*-Gemälde liegen auf der Hand. Der Reiz des Lebens auf dem Lande liegt nach Walser darin, dass man sich ungestört, *unauffällig* ins Grab legen kann, wobei «die andern weiterleben müssten». Ikarus verwirklicht auf eine emblematische Weise Walsers Todesprojekt, weil er auf dem Land mitten in der Natur stirbt, und zwar – wie William Carlos Williams in seinem Gedicht schreibt – «unsignificantly [...] quite unnoticed»⁴⁶.

Wie ist aber die Sehnsucht, unauffällig zu sterben, mit dem Wunsch zu versöhnen, gesucht zu werden? Sind es widersprüchliche Identifikationsmöglichkeiten? Liegt Ikarus' Tragik nicht gerade darin, dass er – ein Held - unbemerkt stirbt? Tief melancholische, makabre Gedichte wie die soeben zitierten zeugen für Walsers vereinzelte kritische Momente, die er dadurch überwindet, dass er seine düsteren Gefühle und Gedanken literarisch gestaltet. Zu Recht bemerkt Echte, dass gerade diesen Momenten «Walser immer wieder Texte von ungeheurer Eindringlichkeit ab[gewann]»⁴⁷. «Umgestaltung, welche Möglichkeiten birgst Du!» (BG I 19), schreibt der Autor in einer Prosa aus dem Bleistiftgebiet. Trotz Selbstzweifeln und vorübergehender Krisen vermag Walser bis zuletzt – bis 1933 –, gerade seine Schwierigkeiten, seine manchmal unheimlich anmutenden Sehnsüchte, seine Trübungen und seine Enttäuschungen in faszinierende, graziös-abgründige Texte zu verwandeln und damit seine Widerstandsfähigkeit zu bewahren.

Kennzeichen von Walsers eigenwilliger Umgestaltung des Mythos ist die manchmal prosaische, manchmal anmutig-niedliche formale Oberfläche, die «Feierlichkeits- und Hoheitskundgebungen»⁴⁸ zunichte macht, um dem Künstler seine Kreativität zu gönnen. Diese innovative Komponente ist Walsers ikarischer, also provokatorischer Zug, der im vorliegenden Gedicht paradoxerweise dadurch zutage kommt, dass er gerade Ikarus verspottet. Dass der Schweizer Autor sich mit Ikarus identifiziert und sich gleichzeitig über ihn lustig macht, ja seine Tat zu einem kindlichen Spiel degradiert – wie das meistens in Bezug auf kleine Kinder benutzte ‚purzeln‘ suggeriert –, spricht für Walsers Ironie und Selbstironie und ausserdem für jene Freude am Schreiben, die – trotz allem – seine Schriftstellerei bis zuletzt gekennzeichnet hat

Aus den im literaturgeschichtlichen wie im metaphorischen Sinn emblematischen Schlusszeilen «Allem Streben über das gemeine Leben / uns emporzuheben, / ist ein Ziel gesetzt im Leben», die einen Gegensatz zur Affirmation der Unternehmungslust bilden, die in den vorhergehenden Versen zu finden ist, spricht aber jene tragische Resignation, die Walser durch das Schreiben des Gedichts zu bannen versucht hat. Hat sich Ikarus dem Gesetz des Kosmos auf tragische Weise zu entziehen versucht, hat ebenso Walser auf eine höchst konsequente Weise seine eigene Kunstauffassung beibehalten und durchzusetzen versucht, so muss er doch anerkennen, dass das Sich-Nicht-Fügen fatale Auswirkungen gehabt hat, die er jedoch tapfer akzeptiert. Sich fügen: Dies hat Walser erst in der Klink getan. Aus der beharrlichen Ablehnung des Sich-Fügens lässt sich Robert Walsers Tragik ableiten; er akzeptiert sie, indem er sie künstlerisch darstellt und damit – allerdings wohl auf eine prekäre

⁴⁵ Vgl. dazu Anna Fattori: *Ipertropia connotativa e antitesi barocche. Osservazioni su alcune poesie microgrammatiche di Robert Walser*. In: *Studi Germanici* 44/1 N. F. (2006), S. 121–142.

⁴⁶ William Carlos Williams: *Landscape with the Fall of Icarus*. In: *Mythos Ikarus*, a. a. O., S. 204.

⁴⁷ Bernhard Echte: Nachwort zu BG VI 568–584, hier S. 580.

⁴⁸ Werner Weber: *Robert Walser vor Bildern I*, a. a. O.

Weise - überwindet. Aus dieser Perspektive kann das Gedicht *Schimmernde Inselchen im Meer* als eine bestrickende, unverzagte und sprachlich gewagte dichterische Schilderung der tragischen Resignation angesehen werden, die Walsers Berner Jahre geprägt hat.

Schimmernde Inselchen im Meer

Schimmernde Inselchen im Meer,
Fregatten kommen von irgendwoher,
auf den Inseln gibt's anscheinend viel Kultur,
so gegen neunzehn bis zwanzig Uhr
abends mag's sein,
doch nein,
noch nicht so spät, denn ein Ackerer,
so ein emsiger Batzenzusammenrackerer,
arbeitet noch auf seinem Feld
als landwirtschaftlicher Held,
der spielt sein Spiel, verdient sein bisschen Geld,
die Erde ist schwärzlich braun.
Einer [mit] Flügeln sich will anvertrau'n
den Lüften, wir werden später
sehen, wie er wedelt im Aether.
Wunderbar verschmitzt
schaut der Mond aus, einer sitzt
staunend ob dem Tempel der Natur
auf einem vorgeschichtlichem Stein,
betrachtet weiter nur
ein singendes, fliegendes, in's Zwitschern verliebtes Vögelein,
indes seine Schafe, sich selbst überlassen,
friedlich im blassen,
rötlich geschmückten Abendland
weiden. O weh, eine Hand
gestikuliert im stürzenden, stummen Hilfeschrei'n
von oben herunter,
und wie der Meeresbusen munter
lächelt mit höchstem Gezier, denn der schwur,
er wolle die Schwere
nun überm Meere
besiegen, sich mit der göttlichen Schönheit im Azur
selig vermählen und Wurzeln
am Lande verlachen, nun wird er im Purzeln
zum ausgezeichneten Meisterlein,
und wird sich jetzt verhältnismässig klein
vorzukommen haben.
Anerkennenswert sind immerhin die Gaben
der Unternehmungslust, was ich hier schrieb,
verdanke ich einem Brueghelbild, das im Gedächtnis mir blieb
und dem ich höchste Achtung zahlt',
weil mir schien, es sei vortrefflich gemalt.
Allem Streben
über das gemeine Leben
uns emporzuheben,
ist ein Ziel gesetzt im Leben. (BG IV 286-287)

