



Citation: A. Kostner (2020) Karnevaleske Gebärden. Zur “Zungengelenkigkeit” des Schriftlichen von Robert Walsers “Seltsamkeitsstil”. *Lea* 9: pp. 503-515. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12454>.

Copyright: © 2020 A. Kostner. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Karnevaleske Gebärden Zur “Zungengelenkigkeit” des Schriftlichen von Robert Walsers “Seltsamkeitsstil”

Anna Kostner

DAAD Stipendiatin (<kostner.anna@gmail.com>)

Abstract

At the beginning of Robert Walser’s piece of prose of 1925 “Walser about Walser”, the author writes: “Here you can hear the writer Robert Walser speak” (SW XVII, 182). The tension between speech and writing, which is so productive in the fictional space of the Swiss writer, is expressed with extreme clarity in this sentence. Many Walser exegetes have dealt with this false promise in different ways. This paper will explore how Walser laconically intensifies the aporia of not being able to genuinely make the spoken word speak literarily. It will be argued that Walser transforms this aporia into a “field of sculpturing letters” (SW XVII, 26), which in its “apparently [...] completely unintentional and yet captivating and spellbound linguistic overgrowth” (Benjamin 1978 [1929], 126) resembles carnivalesque gestures.

Keywords: community of laughter, orality, *skaz*, speech gestures, “style of strangeness”

Am Anfang des Prosastücks “Walser über Walser” von 1925 heißt es: “Hier können Sie den Schriftsteller Robert Walser sprechen hören”¹ (SW XVII, 182). Die Spannung zwischen Rede und Schrift, die im fiktionalen Raum des Schweizer Autors so produktiv ist, kommt in diesem Satz besonders klar zum Ausdruck. Viele Walser-Exegeten haben sich auf unterschiedliche Weise mit dem falschen Versprechen auseinandergesetzt. Im Folgenden soll

¹ *Das Gesamtwerk* (1978), *Sämtliche Werke in Einzelausgaben* (1985a) und *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933* (1985b) werden im Text mit GW, SW bzw. AdB abgekürzt.

untersucht werden, wie Walser die Aporie, das gesprochene Wort literarisch nicht wirklich zum Sprechen bringen zu können, lakonisch zuspitzt und in ein "Buchstabenhervorbringungsgebiet" (SW XVII, 26) verwandelt, das in seiner "scheinbar [...] völlig absichtslosen und dennoch anziehenden und bannenden Sprachverwilderung" (Benjamin 1978 [1929], 126) karnevalesken Gebärden gleicht.

Robert Walsers Prosa wirkt zugleich absichtslos und absichtsvoll. Clownerie, Komik, burleske Sprachfaxe und Theatralik wurden in der Forschung immer wieder hervorgehoben. Walter Benjamin prägte in seinem 1929 entstandenen Walser-Essay den Topos von Walsers "Geschwätzigkeit" (Benjamin 1978 [1929], 127), seitdem ist kaum eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung um die "Sprachverwilderung" (ivi, 126) und "Sprachgirlanden" des Schweizer Autors (ivi, 127) herumgekommen: Lothar Kurzawa (1991) verweist auf die performative Leistung von Walsers Sprache, Horst Ehrbauer versteht Walsers Prosa als "monologisches Spiel" (Ehrbauer 1978), das der Autor von der Bühne auf das Papier verlegt, Dieter Borchmeyer akzentuiert die "Künstlichkeit" eines bühnenähnlichen, zum Zuschauer (sic) hin offenen "Wortlaboratorium[s]" (Borchmeyer 1987), und Annette Fuchs spricht sogar von einer "Dramaturgie des Narrentums" (Fuchs 1993 [1991], 13), wenn sie das Komische mit Blick auf die Subjektivitätskonstitution in ihr Recht setzt. Der erste, der die Mündlichkeit in Walsers Schrift systematisch herausgearbeitet und auf ihren historischen und mediengeschichtlichen Ort bezogen hat, ist Dieter Roser (1994). Er erachtet Walsers Mündlichkeit als "fingiert", weil sie in der Schrift eine neue, zweite Unmittelbarkeit von scheinbar "real" präsenten Stimmen simuliert. Gemeinsam ist diesen Beiträgen, dass die Glaubwürdigkeit ganz der Überzeugungskraft von Sprache überantwortet wird. Die angesprochenen Leser werden zunehmend prioritär. Meine These besteht darin, die "Zungengelenkigkeit" (SW VIII, 42) des Walserschen Stils als karnevalesk zu bezeichnen, weil sie zur Figur einer oszillierenden Schreibgebärde wird, in der die herkömmliche Lektüreerfahrung versagt und einzig noch das gemeinsame Lachen von Leser und Autor als Reaktion auf das Weltgeschehen möglich ist. Die Literaturtheorien des Russischen Formalismus stellen das terminologische Grundgerüst dar, anhand dessen das Modell karnevalesker Verfahren in den Texturen Walsers skizziert werden soll. Die in den Einzeltextanalysen gewonnenen Befunde verdanken sich ein er Selektivität der analysierten Textdaten im Horizont bestimmter Fragestellungen, die andere Textdaten notwendigerweise unberücksichtigt lassen muss.

Wenn in zahlreichen von Walsers Prosastücken das Theatralische sowohl Motiv als auch Metapher des eigenen literarischen Anspruches ist (vgl. Böschstein 1983), so eignet sich auch der Begriff des "Narren", um den Zusammenhang zwischen dem Rollenspiel der Figuren, der Komik, der Naivität und dem Karnevalesken zu erarbeiten. Nach dem russischen Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Bachtin ist es das Recht des Narren, "nicht anerkannte Sprachen zu sprechen und die anerkannten böswilligen zu entstellen" (Bachtin 1979, 284). Für Walsers Figuren ist es durchaus nicht selten, in vollständiger Umklammerung von Schreibdisziplin und Verwaltungsroutine ein Potential zur Recodierung von Machtbeziehungen zu erkennen und in immer wieder neuen Anläufen die Armut der modernen Verwaltungssprache zu entblößen. Ein Beispiel:

Spät bis alle Nacht herumziehende Jünglinge besangen auf Mandolinen, die sie meisterhaft zu handhaben schienen, die Größe des Verhaltens der Wirtschaftlichkeit des Vaterlandes. Auf den nahen Bergen standen riesige Erinnerungsgestalten, obwohl ich kaum sagen kann, was ich eigentlich damit meine, aber nicht wahr, es klingt so schön, und meine Wörter können vielleicht mit Tänzerinnen verglichen werden, die die Ver lumpung und Verhude lung alles Ideellen zur vielleicht etwas grotesken Darstellung bringen. (AdB I, 43)

Wenn Walser seine Worte mit Tänzerinnen verglichen wissen möchte, so deshalb, weil er dadurch die Figur der eigenen Textbewegung wieder aufgreift. Der Tanz als Motiv und Metapher zeigt den Versuch, den begrifflichen Inhalt der Sprache durch einen spielerischen Umgang zu verdrängen. Peter Utz erscheint die bildsprachliche Überhöhung von Walsers Schreibbewegung so signifikant, dass er davon den Titel seiner wegweisenden Studie „Tanz auf den Rändern“ (1998) ableitet. ‚Tanz‘ wird zur Metapher einer Schreibenthemmung, die Walser sich selbst und anderen Dichtern empfiehlt“ (Utz 1998, 362) „Prachtvoll, wie meine Dichterhand über’s Schreibpapier hinfliegt, als gliche [sie] einem begeisterten Tänzer.“ Um parodistisch jene „Verlumpung und Verhudelung alles Ideellen“ (AdB I, 43) hervorzutreiben darf der Narr natürlich an keiner Stelle verharren. Als Sprachjongleur vermischt er poetische Redesplitter mit prosaischen und deckt so das Repressive eines verwalteten Diskurses auf (vgl. Fuchs 1993 [1991], 170). Der Tanz als bewegliche Metapher und Metapher der Beweglichkeit soll der Sprache in ihre erstarrten Satz-Glieder fahren. In Walsers Feuilleton-Text „Die deutsche Sprache“ (1919) wird deutlich, wie sich die körperliche Dynamik des Tanzes in der Sprache entbindet:

Jetzt ist [die deutsche Sprache] müd und schläfrig, die Glieder sind matt, die Worte klanglos. Sie scheint gelähmt, wird aber wieder springen und tanzen und die Behendigkeit besitzen, die sie früher besaß [...] Sie ist verirrt, sie weint, wird aber den Weg finden und hellauflachen. (AdB I, 63)

Walser übersetzt den Tanz metaphorisch in die Sprache, um ihn ihr gewissermaßen einzuverleiben und sie auf diese Weise von innen her zu revitalisieren (vgl. Utz 1998, 439). Gleichzeitig stellt er, indem er sich ohne festen Bodensatz hin und her bewegt, die Legitimität der bestehenden Ordnung in Frage. Er teilt also weder die formale Dimension, noch den „working consensus“ (Goffmann 1956, 21) der Gesellschaft. Seine einzige, negativ definierte Norm besteht in der permanenten Erwartungsdurchbrechung. Die typische Ablehnung gängiger ästhetischer Normen, die Lust an der entleerten Sentenz, an der Tautologie und am Spiel mit unterschiedlichen Redewelten verführen dazu, die Texte als komisch zu rezipieren. Diese Leseart hängt freilich von der individuellen Disposition ab: Ob und wie sehr einen Walsers Texte zum Lachen bringen ist zwar für die ästhetische Erfahrung entscheidend, aber nicht operationalisierbar (vgl. Fuchs 1993 [1991], 14).

Voraussetzung und Bedingung dafür, daß sich etwas komisch ausnimmt [...], sind aufgrund der historischen, sozialen, kulturellen, psychischen, situativen Faktoren so komplex und problematisch, ein allgemein verbindlicher und gültiger Begriff des Komischen ist so unabsehbar, daß ich es für ausgeschlossen halte, die Behauptung, hier handle es sich – im Hinblick auf Intention oder Rezeption – um Komik, so zu verifizieren, daß diese Behauptung [...] absolut intersubjektive Verbindlichkeit gewönne. (Preisendanz 1976, 156)

In letzter Instanz entscheidet die konkrete Lektüre darüber, inwieweit Walsers Prosa mit dem Begriff des Komischen beschrieben werden kann. Gestützt wird der Ansatz jedenfalls von Wolfgang Preisendanz’ einschlägiger Analyse des Humors als eines ästhetisch relevanten Begriffs. In seinen Darlegungen zum Humor als Rolle bindet der Literaturwissenschaftler den Humor an eine schauspielerische Inszenierung. Diese beruht auf dem Rollenbewusstsein des Humoristen:

Humoristische Darstellung, ästhetischer Humor bedeutet demnach, daß die humoristische Subjektivität primordialer Gegenstand der Kommunikation ist. Damit ist das Rollenhafte des Humors im Grunde schon bestätigt. (Ivi, 428)

Der ästhetische Humor bzw. die ästhetisch verarbeitete Komik ist nicht schlechthin eine Optik, eine Perspektive oder Lebenseinstellung. Vielmehr handelt es sich um ein reflexives Darstellungsverfahren, durch das sich eine nicht-repressive Subjektivität kommuniziert. Damit ähnelt es einem „skaz“ (Сказ), darf aber wohl doch nicht damit verwechselt oder zusammengeworfen werden.

Der von den russischen Formalisten geprägte Begriff bezeichnet ein Verfahren „literarisch fingierte[r] Mündlichkeit“ (Strätling 2017, 26). Anfang des 20. Jahrhunderts wurde *skaz* von Vertretern der russischen Formalen Schule für eine mehr oder minder genau bestimmte Gestaltung der Erzählinstanz in der Kunstprosa verwendet und ist in diesem Sinne in die Erzähltheorie eingegangen. In Boris M. Ėjchenbaums Skizze „Illjuzija skaza“ („Die Illusion des skaz“), die 1918 als erste Überlegung zu diesem Thema überhaupt publiziert wurde, wird dieser spielerische Modus der Literatur im Sinne eines spezifischen Umgangs mit dem schriftlichen Text hervorgehoben. Anhand von Nikolaj Vasil'evič Gogol' Petersburger Erzählung „Šinel“ (*Der Mantel*, 1842) differenziert Ėjchenbaum zwei unterschiedliche *skaz*-Typen aus:

den narrativen und 2. den reproduzierenden skaz. Der erste beschränkt sich auf Witze, auf vom Sinn her bestimmte calembours u.ä.; der zweite führt die Verfahren der Wortmimik und -gestik ein, erfindet besondere, komische Artikulationen, vom Lautlichen bestimmte calembours, kapriziöse syntaktische Konstruktionen usw.²

Die dominante Form des *skaz* in „Šinel“ sei letzterer Typus. Die Verbindung von Passagen deklamatorisch-pathetischer und sentimental-melodramatischer Art führe zu jener Stilgroteske, „in der die Mimik des Lachens mit der Mimik der Trauer abwechselt“ (Ėjchenbaum 1969b [1918], 147). Dies ist auch ein Spezifikum von Walsers Texten. Die Demarkationslinie zwischen Lachen und Weinen lässt sich nicht nachvollziehen:

Ein Dichter beugt sich über seine Gedichte, deren er zwanzig gemacht hat. Er schlägt eine Seite nach der anderen um und findet, daß jedes Gedicht ein ganz besonderes Gefühl in ihm erweckt. Er zerbricht sich mit großer Mühe den Kopf, was das wohl für ein Etwas ist, das über und um seine Person schwebt. Er drückt, aber es kommt nicht heraus; er stößt, aber es geht nicht hinaus; er zieht aber es bleibt alles, wie es ist, nämlich dunkel. Eins aber ist sicher, der Dichter, der sie gemacht hat, weint noch immer über das Buch gebeugt; die Sonne scheint über ihn; und mein Gelächter ist der Wind, der ihm heftig und kalt in die Haare fährt. (GW I, 111)

Der Text spiegelt die Spaltung der Sprache und des Subjekts: einmal tief in sich verkrochen, weinend, einmal außer sich, im Gelächter. Die Darstellung hebt diese Spaltung aber auf: Walser scheint über sich, den Dichter, zu sprechen, der sich selbst liest. Innen und Außen sind so ineinander verschränkt, dass außen steht, wer von innen und übers Innen spricht und umgekehrt (vgl. Hart Nibbrig 1987, 159).

In seinen Schlussfolgerungen kommt Ėjchenbaum nochmal auf seine Differenzierung des komischen *skaz* zurück und ordnet beiden Formen je einen bestimmten Typ von Erzähler zu:

²Übers. von Striedter in Ėjchenbaum 1969b [1918], 123-124. Orig. ivi, 122: „При этом можно различать два рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые ламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д.“

Es ergab sich, daß dieser *skaz* kein narrativer, sondern ein mimisch-deklamatorischer war: nicht ein volkstümlicher Erzähler, sondern ein Darsteller, fast ein Komödiant, verbirgt sich hinter dem gedruckten Text des *Mantel*.³

Was Ejchenbaum am Beispiel von Gogol's "Šinel" herausstellte, gilt auch für Robert Walser: Der Erzähler wird zum Darsteller, sein Ton "nimmt den Charakter einer grotesken Gebärde oder einer Grimasse an" (Ejchenbaum 1969b [1918], 149):

Mir deucht auch diese Selbstverständlichkeit sehr merkwürdig, aber ich halte mir die Hand vor den Mund, sonst fallen noch viel viel mehr Eigentümlichkeiten daraus heraus, es könnten ihrer leicht zu viele werden, meinst du nicht auch? (AdB I, 90)

Die Sätze werden nicht mehr vornehmlich nach logischen Prinzipien gebildet und miteinander verbunden, sondern "mehr nach dem Prinzip ausdrucksvoller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, den lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt" (Ejchenbaum 1969b [1918], 129):

Die Langsamkeit, die mir eigen ist! Essays schreibe man nicht bloß, nein, man lächle, hauche sie blitzartig. Sie müssen wie geatmet sein und sollen Ähnlichkeit mit etwas Auftretendem haben, das so gleich gefälligst wieder verschwindet. (SW XVIII, 220-221)

Wenn Texte also "nicht bloß erzählen, nicht nur sprechen, sondern mimisch und artikulatorisch Worte reproduzieren", so eröffnet das lebendige Spiel des *skaz* ein "Spiel mit der Realität" (Strätling 2017, 128), das über theatrale Qualitäten verfügt. Es scheint, als würde Walser in seinen Texten bewusst mit dem gesprochenen Wort spielen und damit einen Raum der Ambivalenz zwischen Fiktion und Realität eröffnen, in dem ein Sachverhalt in immer wieder variierender Art und Weise dargestellt und interpretiert und eine Erwartungshaltung enttäuscht wird, ohne dass eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitstehe. In "Problema skaza v stilistike" (Das Problem des *skaz* in der Stilistik, 1925) betont Viktor Vinogradov fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Ejchenbaums Aufsatz, dass *skaz* aber auch mehr und anderes ist als eine Sprechtheorie der Schrift:

Der *skaz* ist die eigenwillige literarisch-künstlerische Orientierung am mündlichen Monolog des narrativen Typs, er ist die künstlerische Imitation der monologischen Rede, welche, die Erzählfabel gestaltend, sich scheinbar als unmittelbarer Sprechvorgang aufbaut. Es ist völlig klar, dass der *skaz* nicht notwendig ausnahmslos aus spezifischen Elementen der mündlichen lebendigen Rede bestehen muß, sondern auf sie fast völlig verzichten kann (vor allem, wenn seine sprachliche Struktur sich vollkommen in das System der Literatursprache einfügt).⁴

³ Übers. ivi, 147. Orig. ivi, 146: "Выяснилось, что сказ это – не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант, скрывается за печатным текстом 'Шинели'".

⁴ Übers. von Striedter in Vinogradov 1969 [1925], 191. Orig. ivi, 190: "Сказ – это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения. Совершенно ясно, что 'сказ' не только не обязан состоять исключительно из специфических элементов устной живой речи, но может и почти вовсе не заключать их в себе (особенно, если его словесная структура вся целиком укладывается в систему литературного языка)".

Vinogradov beschreibt den *skaz* nicht als Imitation mündlicher Rede, sondern sieht dessen weitergehende Möglichkeiten als stilistisches Phänomen. *Skaz* gibt dem Schriftsteller nicht nur den Umgang mit mündlichen Äußerungsformen auf, sondern ermöglicht ihm, neben dem “Inventar von Volksdialekten, Jargons” auch frei über die “verschiedenen Genres [...] schriftliche[r] Rede” (Vinogradov 1969 [1925], 201) zu verfügen. Innerhalb des Erzählwerks charakterisiert die durch den *skaz* vorgegebene mündliche Rede nämlich eine künstlerische Konstruiertheit, die ihrerseits die bekannten Formen der mündlichen Rede “erheblich veränder[t]” (ivi, 179). Indem die mündliche Sprache in die Schriftsprache eingeht, nimmt sie selbst deren Elemente auf. Damit generiert *skaz* Wortformen, deren Stellenwert sich noch und gerade im schriftlichen Text gestaltet. Diese Verflechtung in der Literatursprache kann als karneavaleskes Schreiben konzeptualisiert werden. Walser exponiert es folgendermaßen:

Die Feder spricht dieses Wort aus, nicht mein Mund, aber die Stahlfeder ist der lautlose und klangvolle Mund des Schriftstellers [...]. (SW XIX, 139)

Die Frage klöpfelt mir auf die Achsel, ob ich hier leise oder laut schrieb; ebenso frage ich mich, ob vorliegende Skizze spitzig oder stumpf töne. (SW XIX, 97)

Darf ich ihn nunmehr, nachdem ich ihn mit obigen einleitenden Worten dem werten Leser vorgestellt habe, selber reden lassen? (SW XXVIII, 50)

Auch Ejchenbaum plädiert für eine vom Buchstaben losgelöste Wahrnehmung des Wortes, das für ihn eine “lebendige, bewegliche Tätigkeit ist, die von der Stimme, der Artikulation und Intonation gebildet wird, zu denen dann Gesten und Mimik hinzutreten” (Ejchenbaum 1969a [1918], 161). Für Ejchenbaum ist das Moment der Lebendigkeit des Erzählens grundlegend⁵. Dessen Ursprünge sah er abseits der “Gelehrsamkeit” (ivi, 465) des Schrifttums in den Erzählungen von alten Bäuerinnen und Figuren aus der Volkspoesie:

Das Schrifttum ist für den Wortkünstler nicht immer ein Positivum. Ein richtiger Wortkünstler trägt die primitiven, aber organischen Kräfte des lebendigen Erzählens in sich. Aufgeschriebenes ist in seiner Art ein Museum.⁶

In seiner Studie “Leskov i sovremennaja proza” (Leskov und die moderne Prosa, 1925) bestimmt Ejchenbaum *skaz* als “Deformierung” der Literatursprache, welche die “Fühlbarkeit des Worts” (Ejchenbaum 1969c [1925], 231) erhöhe. Insofern kommt auch Walser durch seine konsequente Bewegung hin zum “fühlbaren Wort”⁷, zum *skaz*:

Sie hörten vielleicht mehr auf meine Stimme als auf den Inhalt meiner Darlegung. Als ich sprach, war mir, meine Rede würde zur körperlichen Form, woran sie sich mit ihren Augen weideten. Sie schauten mit glänzend-schönen-ehrlichen Augen auf mich. Weißt du, es war so, als würde jedes Wort, das mir zum Mund heraustrat, zu einer Frucht, die ich ihnen gleichsam zum Essen darböte. (GW X, 521)

⁵ Darin gleicht er Nietzsche, der aus Tautenburg an Lou von Salomé [z]ur *Lehre vom Stil* schreibt: “Man muß erst genau wissen: ‘so und so würde ich dies sprechen und vortragen’ – bevor man schreiben darf. Schreiben muß eine Nachahmung sein” (Nietzsche 1988, 244).

⁶ Übers. von Striedter in Ejchenbaum 1969 [1918], 167. Orig. ivi, 166: “Письменность для художника слова – не всегда добро. Настоящий художник слова носит в себе примитивные, но органические силы живого сказительства. Написанное – это своего рода музей”.

⁷ Übers. d. Verf. Orig. Ejchenbaum 1969c [1925], 231: “ощутимое слово”.

Da auch die Lautinszenierung eine Rolle spielt, wird die Beziehung zwischen Wort und Schrift verwischt. Im Textaufbau des vornehmlich erzählerischen Werks kündigt sich eine Gattungsexzentrizität⁸ an, die sich auf poetisch anmutende, gattungstheoretisch gesättigte Beobachtungen stützt. Neben lyrischen Einschüben gewinnt Walsers Prosa zunehmend an Dialogizität, sie tritt in unübersehbare Nähe zum Drama:

Ein Wort ums andere flog aus mir heraus wie Wanderer aus einer Herberge ins Freie, wenn es tagt. Es war etwas Helles, Aufgestandenes, Gewecktes und darum Weckendes an mir, während ich redete. Die Hörer bewegten ihre Lippen, als sprächen sie mir alles nach, und ich brauchte mich mit dem Schallenlassen meiner Stimme nicht anzustrengen, da es im Raum, der uns einfaßte, still blieb. (GW X, 522)

Der Übergang vom narrativen zum performativen Modus ist augenscheinlich: “Alles wird nicht mehr als Erzähltes wahrgenommen [...], sondern als etwas, was sich vor unseren Augen auf einer Bühne vollzieht” (Ėjchenbaum 1969c [1925], 209). Durch verschiedene Verfahren der “Wortmimik” (ivi, 123) wird der Erzähler zu einem Darsteller oder Schauspieler, er bestimmt “die Komposition [...] durch ein gewisses System verschiedenartiger mimisch-artikulatorischer Gesten” (ivi, 125). So findet ein Übergang vom Erzählen zum Darstellen statt, der beim Leser das “Gefühl des Wortes als besonderes, von der Physiologie bisher unberücksichtigtes Gefühl” (Ėjchenbaum zit. b. Strätling 2017, 127) stimuliert. Jurij Tynjanov spitzt diese These später zur Formulierung “der *skaz* macht das Wort sinnlich wahrnehmbar” (Tynjanov 1982 [1924], 82) zu:

[D]ie ganze Erzählung wird zu einem an jeden Leser gerichteten Monolog -, und der Leser tritt ein in die Erzählung, beginnt zu intonieren, zu gestikulieren und zu lächeln, er liest die Erzählung nicht, sondern er spielt sie. Der *skaz* führt anstelle des Helden den Leser in die Prosa ein. Hier liegt sein enger Zusammenhang mit dem Humor. Humor lebt vom Wort, das reich an gestischer Kraft ist und an die Sinne appelliert – durch das zudringliche Wort. [...] der komische *skaz* [rundet] das Wort gewissermaßen physisch [...].⁹

Walsers zahllose Szenen zwischen mündlicher und schriftlicher Aktivität heben die sprachlichen Hierarchien aus den Angeln. Meta-mediale Praktiken wie “sekundäre Oralität” (vgl. Ong 1982) und “lautes Schreiben” (vgl. Sorg 2007) sowie die Figur des “Vor Augen Stellens” (vgl. Todorow 2005) wurden von der Kritik auf vielfältige Weise reflektiert. Die Absicht der vorliegenden Arbeit besteht darin, jenen Aspekt von Walsers poetischem Sprachraum zu akzentuieren, der Machtverteilungen fluktuiert und endgültige Entscheidungen aus herkömmlichen Kommunikationsformen aufhebt. Performative Theatralik und Mehrstimmigkeit dienen dem Autor als kreatives Ferment, um die Aufmerksamkeit auf das Akustische, auf Stimmen, Sprache und Klänge des Mündlichen zu lenken, was eine zunehmende Permeabilität zu den virtuellen Adressaten zur Folge hat. Dieses Verfahren verfolgt den spezifischen kommunikativen Zweck, eine “Lachgemeinschaft” herzustellen und ich würde es im Sinne Bachtins als “karnevalesk”

⁸ Den Begriff der “Gattungsexzentrizität” übernehme ich von Carsten Dutt (2008, 52): “Walsers *Skizzen* – Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion” (2011). Walser läge es v.a. an “sprachspielerischer Distanz zur Begrifflichkeit der Gattungsklassifikationen und Gattungshierarchisierungen”, weshalb Dutt die “kreative Subversion eines Literaturverständnisses, das Textsorten in eine starre Wertskala, in das Oben und Unten einer konventionellen Rangordnung presst” konstatiert.

⁹ Übers. von Strätling 2017, 127-128. Orig. Tynjanov 1977, 160: “весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю - и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя. Здесь – близкая связь с юмором. Юмор живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии, - навязчивым словом... комический сказ как-то физически наполняет слово”.

bezeichnen. An der Stiluntersuchung einiger konkreter Beispiele aus Walsers Bleistiftaufzeichnungen soll dies verdeutlicht werden.

Die 526 Blätter, für die sich der Terminus "Mikrogramme" eingebürgert hat, stehen im Zeichen jenes exzentrischen Umgangs mit Gattungsbezeichnungen, den Walser gelegentlich programmatisch als "Seltsamkeitsstil" (AdB I, 90) bezeichnete:

O, wenn ich in diesem Seltsamkeitsstil Bände füllte? Was hast du diesbezüglich für eine Meinung? Selbstverständlichkeiten zu Unerhörtheiten auseinanderspinnen. Enorm! (AdB I, 90)

Wort für Wort lässt sich dieser witzige, selbstreflexive Kommentar mit den Überlegungen zum *skaz* zusammenbringen. So geht es beim Auseinanderspinnen des Selbstverständlichen um eine Positionsbestimmung des Wortes, weniger gegen die als vielmehr in der Schrift. Dies macht eben jenen grotesk anmutenden "Seltsamkeitsstil" (AdB I, 90) aus, in dem sich das Karneleske des Subjekts realisiert. Indem er seine Texte mit "Witz würzen und Lachhaftigkeit zu verschönern" (AdB I, 283) sucht, kommuniziert Walser eine humoristische Subjektivität auf eine nicht-diskursive Weise:

Und nun hineingesprungen in's Milieu unserer allerneusten Geschichte. (AdB I, 111)

Was meinst du, wer der Franzose gewesen ist? Aber ich möchte mich hüten, diesbezüglich etwas zu verraten. Es kommt ja passenden Ortes schon heraus. (AdB I, 86)

Die eingeschobenen Fragen in Walsers Prosa ermöglichen trotz ihres zunächst "monologischen" Charakters eine innere "Dialogizität" und "Mehrstimmigkeit", wie sie Bachtin beschreibt. Die oben zitierten Textbeispiele machen deutlich, dass der Erzähler ein "familiäres" (Bachtin 1990 [1969], 49) Bündnis mit dem Leser eingeht, wie es nach Bachtin zur Tradition des Karnelesken gehört:

Die [...] Karnevals-Kategorien, besonders die Kategorie der freien Familiarisierung von Mensch und Welt [...] förderte die Zerstörung der epischen und tragischen Distanz und die Versetzung des Dargestellten in die Zone des intim-familiären Kontakts. Sie beeinflusste wesentlich die Organisation des Sujets, den Aufbau von Sujetsituationen, sie bestimmte die (in den hohen Gattungen nicht mögliche) spezifische Familiarität der Einstellung des Autors zu seinen Helden, sie brachte in alles die Logik der Mesalliancen und der profanierenden Erniedrigungen hinein, sie veränderte endlich den Wortstil der Literatur. (Ivi, 49-50)¹⁰

Zwar hat Bachtin in Zusammenhang mit der Karnealisierung der Literatur vor allem den polyphonen Roman vor Augen, es liegt aber auf der Hand, dass sich auch Komik und Humor damit in Verbindung bringen lassen. Für Walsers Literatur gilt freilich, dass sich die karnevalistische Tradition besonders im "reduzierten Lachen" (ivi, 67) äußert:

¹⁰ Übers. von Kaempfe in Bachtin 1990 [1969], 49-50. Orig. Bachtin 1972 [1929], 209-210: "Эти карнавальные категории, и прежде всего категория вольной фамилляризации человека и мира... Фамилляризация способствовала разрушению эпической и трагической дистанции и переводу всего изображаемого в зону фамиллярного контакта, она существенно отражалась на организации сюжета и сюжетных ситуаций, определяла особую фамиллярность авторской позиции по отношению к героям (невозможную в высоких жанрах), вносила логику мезальянсов и профанирующих снижений, наконец, оказывала могучее преобразующее влияние на самый словесный стиль литературы".

Es bestimmt zwar weiterhin die Struktur der Gestalt, wird aber stark gedämpft. Wir sehen gleichsam die Spur des Lachens in der Struktur der dargestellten Wirklichkeit – das Lachen selbst hören wir nicht.¹¹

Das Lachen wird zurückgenommen, aber die fröhliche Relativierung durchzieht die Literatur als Grundprinzip. Bei Walser entspringt die Lust, die das verschluckte Lachen gewährt, einer Befreiung vom Druck des Verbotenen. Zugleich ist sie dessen stumme Affirmation (vgl. Hart Nibbrig 1981, 181). So heißt es im „Jakob von Gunten“ (1909):

Ich mag mich sehr, sehr gern am Herausschallen des Lachens verhindern lassen. Das kitzelt so wunderbar: es nicht loslassen zu dürfen, was doch so gern herausschießen möchte. Was nicht sein darf, was in mich hinab muß, ist mir lieb. Es wird dadurch peinlicher, aber zugleich wertvoller, dieses Unterdrückte. Ja, ja, ich gestehe, ich bin gern unterdrückt [...] etwas nicht tun dürfen, heißt, es irgendwo anders doppelt tun. (GW VI, 104)

Das feine, unterdrückte Lachen lädt den Leser ein, einzustimmen; die literarische Kunstübung soll ihm Spaß machen. Das Spiel, das Walser mit seinen Rezipienten eingeht, ist oft dialogisch angelegt, dabei ironisch und freilich nicht selten raffiniert gebrochen. So zielt der Autor denn auch nicht auf das simpel regressive Lachen eines erzählten Witzes, sondern eher auf jenes der Erweiterung und Befreiung (vgl. Greven 1992, 82). Dies gilt einerseits für die frühen Romane, v.a. aber für die Berner Prosa, in der sich immer mehr disparate Motive, paradoxe Sprachfiguren, verdeckte Zitate und vieldeutige Chiffren finden, welche eine ambivalente Zuwendung zum Publikum veranschaulichen. Je mehr sich das Erzählen aus dem Diktat einer sprachlich allmächtigen, homogenisierenden Erzählinstanz emanzipiert, desto deutlicher treten die Überblendungen unterschiedlicher Sprach- und Lebenswelten hervor (vgl. Utz 2015, 256). Diese wiederum deuten auf eine innere Mehrstimmigkeit des Erzählens hin. Im „Räuber-Roman“ (1925) werden nicht nur das Erzähler-Ich und die Titelfigur aneinander gebunden, sondern in die Erzählerstimme mischen sich zusätzlich die gesellschaftlichen Ansprüche, die der Räuber geschickt internalisiert: „Was ich für ein vieltöniger Mensch bin, ein wahres Orchester“ (AdB I, 243). In der kombinatorischen und abschweifenden Erzählweise, die sich durchgehend selbst kommentiert, widersetzt sich der Roman den bürgerlichen Ansprüchen und durchkreuzt wiederholt die Erwartungshaltung. Gleichzeitig offenbart sich in der Differenz zwischen literarisch-ästhetischer Autonomie des Schriftstellers und der gesellschaftlichen Erwartungshaltung an seine Produkte ein Plädoyer für die Anerkennung der humoristischen, parodistischen und arabesken Form. Damit schließt Walser an die von Bachtin gewiesene mittelalterliche „Lachkultur“ an, deren Universalismus eine „Gegenwelt gegen die offizielle Welt“, eine „Gegenkirche, gegen die offizielle Kirche“, einen „Gegenstaat, gegen den offiziellen Staat“ (Bachtin 1990 [1969], 32) aufbaut:

Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt. Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. (Ivi, 48)¹²

¹¹ Übers. ivi, 67. Orig. ivi, 282: „Он продолжает определять структуру образа, но сам приглушается до минимума: мы как бы видим след смеха в структуре изображенной действительности, но самого смеха не слышим“.

¹² Übers. ivi, 48. Orig. ivi, 207: „Карнавальная же жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» (‘monde à l’envers’). Законы, запреты и ограничения, определявшие строй и порядок обычной, то есть внекарнавальнoй, жизни, на время карнавала отменяются“.

Die kollaborative Autorschaft zwischen Räuber und Erzähler betrifft einerseits die Performanz der Darstellung selbst, ermöglicht aber andererseits, dass sich der Roman durch den Prozess seiner eigenen Produktion substituiert. Erzählzeit und erzählte Zeit gleichen sich an (vgl. Andres 1997, 144).

Während sich der Karneval in einem zeitlich festgelegten Rahmen bewegt, der womöglich erst die beruhigende Prämisse für närrische Ausschweife bildet, werden bei Walser die Grenzen dauerhaft suspendiert. An die Stelle der konventionellen, sozialhierarchischen Ordnung tritt ein anderer Beziehungsmodus. Dieser ist mit der Kategorie der Exzentrizität verbunden: Benehmen, Geste und Wort sind an keine hierarchische Stellung gebunden, sondern werden deplatziert. Diese Deplatzierung betrifft alle Werte, Gedanken und Phänomene. Darin begründet sich die karnevalistische Mesalliance:

Der Karneval vereint, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten. (Ivi, 49)¹³

Mit diesem dyadischen Prinzip wendet sich der Karneval gegen die von Staat, Kirche und Gesellschaft repräsentierte offizielle Kultur. Auch Walser ist Bestandteil einer Gesellschaft, die er gleichzeitig untergräbt. Die Spur des ambivalenten, "reduzierten Lachens" (ivi, 67) samt dem Verkleidungsspiel, der Parodie, der Neigung zum Grotesken, zur "Umstülpung" (ivi, 48) der Welt zieht sich von seinen frühesten Dichtungen durch sein gesamtes Werk. Walsers Loslösung von vorgegebenen Deutungsmustern wurde besonders in Valerie Heffernans Monographie "Provocation from the Periphery" (2007) hervorgehoben. Die Autorin weist nach, dass der Dichter durch bewusst eingesetzte Darstellungsverfahren wie Mimikry, Nachahmung, Parodie und Travestie seine marginale Position gegenüber dem Gesellschaftsbetrieb spielerisch-subversiv kundtut. Bachtin sieht in der Unterminierung der gefürchteten Autoritäten durch das Lachen Stimuli für die graduelle Veränderung der offiziellen Institutionen. In einem breiten Panorama übersteigter Kreativität werden die Autoritäten und Institutionen einem Lachen preisgegeben, das die Degradation in die regenerative Materialität des Unten feiert (vgl. Pilarczyk 2004, 31-32). Insofern findet eine indirekte politische Reaktion auf ein System abstrakt legitimierter Autoritäten statt, die auch bei Walser zu finden ist. So wie der Karneval sich zwischen Entgrenzung und Begrenzung bewegt, so oszillieren auch Walsers Figuren zwischen Perpetuierung und Veränderung ihres gesellschaftlichen Hintergrunds. Die Lachkultur des Karnevals äußert die besiegte Furcht vor Autorität, Macht und Gewalt. Damit ist es ein soziales und weltanschauliches Lachen, das eine gewisse utopische Freiheit impliziert:

Die Literatur als moderne Erbin des Karnevals hat für Bachtin [...] eine exzentrische (Sinn-) Position: Innerhalb der sprachlich-kulturellen Ordnungen befindlich ist sie gleichzeitig außerhalb dieser Normen angesiedelt. Ihre Außerhalbbefindlichkeit bezeugt die "umgestülpte Welt" des bachtinschen Karnevals, wo es innerhalb der (gesellschaftlichen, kirchlichen, sprachlichen) Hierarchie einen Freiraum gibt, von dem aus die herrschenden Ordnungen zwar nicht gestürzt, doch allerdings (schreibend) unterminiert werden könnten. (Gietema 1988, 429)

Wie der Karneval ein Schauspiel ohne Rampe ist, das eine festliche Gemeinschaft stiftet, eröffnet Walser eine nichtfiktive Wirklichkeit von Leser und Erzähler. Mit fortlaufenden Selbst-

¹³ Übers. ivi, 49. Orig. ivi, 209: "Карнавал сближает, объединяет, обручает исочетает священное спрофаным, высокое снизким, великое сничтожным, мудрое слупым и т.п."

unterbrechungen, Interjektionen, Kommentaren, Einfällen und Einwürfen entstellt der Autor die Geschlossenheit seiner Texte.

Mir ruft eine Stimme zu: "Befreien Sie sich doch endlich von all diesen Lappalien!" Ich erwiderte: "Schon gut, nur Geduld", und fahre fort. (AdB I, 100)

Stellen Sie sich das bloß vor, aber ich bitte Sie, da hört ja manches, wenn nicht überhaupt schon alles auf, vor allen Leuten, die aus dem Fenster schauten, pflegte er sie per Auto abzuholen. (Ivi, 124)

Die Karnevalisierung nach Art der hier zitierten Beispiele ist gemeinschaftsstiftend. Aus dem Verfahren der Komik entspringt eine sozialisierende Nähe, die sozusagen eine die Textgrenzen transzendierende "Lachgemeinschaft" (Röcke, Velten 2005) stiftet. Indem der Leser als Spielpartner einbezogen und Emotionen mit ihm geteilt werden, entsteht ein gemeinsamer Affekt, den Röcke und Velten folgendermaßen theoretisieren:

[Lachgemeinschaften] sind nicht auf Dauer angelegt, können sich rasch wieder auflösen, sie sind nicht auf eine bestimmte Teilnehmerzahl [...] fixiert und haben keine festen Orte. Sie schaffen keine verlässlichen Strukturen, sondern verändern sich fortwährend und enden ebenso spontan, wie sie entstanden sind. (Ivi, XV)

Zwar gibt es bestimmte soziale Voraussetzungen, aber eine Lachgemeinschaft muss nicht unbedingt immer auf der Basis einer bereits bestehenden Gemeinschaft gebildet werden. Sie entsteht und vergeht mit ihrem Lachen, weshalb sie als "an den Rändern offen, flüchtig und kontingent" (ivi, 130) charakterisiert wird. Walser funktionalisiert seine Texte, indem er auf die außertextliche Wirklichkeit anspielt, diese allerdings nicht einfach abbildet. Stattdessen setzt er die Komik ein, um nach außen, auf die Rezipientenebene hin zu wirken. Es geht also um eine komplexe Verbindung unterschiedlicher Ebenen von Textgestaltung und Textrezeption, bei der verschiedene Faktoren zusammenwirken, um einen Vergleich der Ebenen zu ermöglichen. Rhetorische Aufarbeitung der im Text dargelegten Komik kann dazu beitragen, dass der Rezipient sich zum Lachen angeregt sieht. Dazu kann der Erzählerkommentar einen entscheidenden Beitrag leisten:

"Ich danke dir", riefen zehn Vagabunden zusammen aus. Zehn Vagabunden? Um Gottes Willen, wo kommen denn die plötzlich alle plötzlich alle ungeniert her? Zehn Vagabunden, das wäre entsetzlich. Zum Glück ist's nur ein Fehler im Vortrag, gleichsam eine kleine Phantasieentgleisung. (Ivi, 113)

Indem die Komik als Brückenphänomen die Textgrenzen zu transzendieren vermag, leistet sie Entscheidendes im Hinblick auf die anthropologische Betrachtung der Gesellschaft, zu der sie gehört. Den vielen rhetorischen Anreden ist eine Außenwirkung eingeschrieben, die mit größter Vorsicht zu entziffern, aber aufmerksam gelesen von besonderem Erkenntniswert ist. In einem kurzen Dialog zwischen der Hauptfigur Lindner, einem reichen Erben, und seinem heruntergekommenen Schulfreund Brieger heißt es:

"Alte Kameradschaft, lieber weinerlicher Brieger, der du sicher schon seit vielen Jahren nicht mehr aus dem Weinen herausgekommen bist, rostet nicht", sprach er zu ihm, indem er ihm ermutigend auf die Vagabundenschulter klopfte. "Wenn ich dich bitten darf, lieber Lindner, so unterlaß dieses gering-schätzungs-ausdrückende Schultertupfen gütigst", ermahnte das Stück Heruntergekommenheit das Stück im Aufstieg begriffensein. (AdB I, 112)

Durch das Prinzip der Benennung und die groteske Wortbildung verleiht Walser seinen Figuren ein komisches Metabewusstsein ihrer Rollenfunktion. Er sprengt die Erzähllogik mit der inzwischen vertrauten, parodistischen Erzähllogik humoristisch auf. Lässt sich der Leser auf diese intendierte Lachhaftigkeit ein, so ratifiziert er mit seiner körperlichen Reaktion das karnevaleske Bündnis mit dem Erzähler (vgl. Fuchs 1993 [1991], 131-132). Die Verfremdung des Sprachspiels intendiert den Umschlag in Nähe auf einer unkonventionellen Ebene. Sie stiftet eine in der modernen Literaturgesellschaft höchst ungewohnte familiäre Lachgemeinschaft.

Doch auch dieser karnevaleske Bund ist bei Walser nicht von Dauer. Das Verdeutlichen die oftmals abgründigen, tieftraurigen Verbeugungen des Narren vor dem Hofstaat seiner Leserschaft: "Aber ich bin ja nichts, ich kann ja nichts, habe in Gottes Namen nichts, und in dieser weiten großen Welt bin ich nur ein armer, schwacher, machtloser Mensch" (GW II, 217). Karnevaleske Lachbereitschaft kann nur noch gegen den Text auf ihre Kosten kommen. Dass Walsers selbsterklärte Habenichtse weiter "sorglos und heiter [...] durch das schöne grüne Land" (ivi, 217) wandern – das ist das politische Vermächtnis, das Walser seiner Leserschaft überlässt: "Ich habe nichts, du gutes Tier. Gern gäbe ich dir etwas, wenn ich etwas hätte" (ivi, 218). Als eine Art metaphysische Grünschnäbel führen sie einem vor Augen, wie man mit den Menschen sein kann, ohne eine Beziehung zu ihnen einzugehen. Ihr Narrenkleid werden sie dabei nicht los.

Bibliographie

- Andres Susanne (1997), *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, Göttingen, Cuvillier.
- Bachtin Michail M. (1990 [1969]), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. und hrsg. von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main, Fischer. Orig. (1972 [1929]), *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Izdat. Chudožestvennaja Literatura.
- (1979), "Das Wort im Roman" (1934-1935), in Id., *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. und eingeleitet von Rainer Grübel, übers. von Rainer Grübel, Sabine Reese, 154-300. Orig. (1975), "Slovo v romane", in *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 72-233, <https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/slov_rom.php> (11/2020).
- Benjamin Walter (1978 [1929]), "Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.), *Über Robert Walser*. Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 126-129.
- Borchmeyer Dieter (1987), "Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke", in Paolo Chiarini, H.D. Zimmermann (Hrsg.), *Immer dicht vor dem Sturze [...] Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 129-143.
- Böschstein Bernhard (1983), "Theatralische Miniaturen: Zur frühen Prosa Robert Walsers", in Benjamin Bennett, Anton Kaes, W.J. Lillyman (Hrsgg.), *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*. Tübingen, Niemeyer, 67-81.
- Dutt Carsten (2008), "Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion", in Anna Fattori, Margit Gigerl (Hrsgg.), *Bildersprache, Klangfiguren, Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 49-61.
- (2011), "Walsers Skizzen – Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion", in Anna Fattori, Kerstin Gräfin von Schwerin (Hrsgg.), *Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Heidelberg, Winter, 199-211.
- Ehbauer Horst (1978), *Monologisches Spiel. Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers*, Nürnberg, Hans Carl.
- Ėjchenbaum Boris M. (1969a [1918]), "Die Illusion des skaz / Illjuzija skazza", in Striedter 1969, 160-167.
- (1969b [1918]), "Wie Gogol's Mantel gemacht ist / Kak sdelana Šinel' Gogol'ja", in Striedter 1969, 122-159.
- (1969c [1925]), "Leskov und die moderne Prosa / Leskov i sovremennaja proza", in Striedter 1969, 208-243.
- Fuchs Annette (1993 [1991]), *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, München, Fink.

- Gietema Eika (1988), "Narrenfreiheit oder Subversion? Versuch einer Funktionalisierung des Intertextualitätsbegriffs bei Arno Schmidt in Richtung auf die humoristische Subjektivität", *Neophilologus*, vol. 72, 418-433, doi: 10.1007/PL00020414.
- Goffmann Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday Anchor.
- Greven Jochen (1992), *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (2008), " 'Indem ich schreibe, tapeziere ich' - Zur Arbeitsweise Robert Walsers in seiner Berner Zeit", in Anna Fattori, Margit Gigerl (Hrsgg.), *Bildersprache, Klangfiguren, Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 13-32.
- Hart Nibbrig Ch.L. (1981), *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1987), *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Heffernan Valerie (2007), *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-examined*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Kurzawa Lothar (1991), " 'Ich ging eine Weile als Frau'. Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser", in Klaus-Michael Hinz, Thomas Horst (Hrsgg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 167-179.
- Nietzsche F.W. (1988), "Briefe. Januar 1880 – Dezember 1884", in Id., *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. I, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München, dtv.
- Ong W.J. (1982), *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, übers. von Wolfgang Schömel, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Pilarczyk Heide (2004), *Der literarische Narr. Seine historische Entwicklung und moderne Adaption in Alfred Jarrys Faustroll und Albert Cohens Solal-Zyklus*, Münster, Lit.
- Preisendanz Wolfgang (1976), "Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit", in Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hrsgg.), *Das Komische*, München, Fink.
- Röcke Werner, Velten H.R., Hrsgg. (2005), *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkung von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Berlin-New York, De Gruyter.
- Roser Dieter (1994), *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Sorg Reto (2007), " 'Doch stimmt bei all dem etwas nicht'. Robert Walser als Vorleser eigener Texte", in Reto Sorg, Wolfram Groddeck, Peter Utz, et al. (Hrsgg.), *Robert Walsers 'Ferne Nähe'*, München, Fink, 61-74.
- Strätling Susanne (2017), *Die Hand am Werk. Poetik der Poesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn, Fink.
- Striedter Jurij, Hrsg. (1969 [1925]), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, übers. von Jurij Striedter, München, Fink.
- Todorow Almut (2005), "Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays", in Wolfgang Braungart, Kai Kaufmann (Hrsgg.), *Essayismus um 1900*, Heidelberg, Winter, 223-246.
- Tynjanov Jurij N. (1982 [1924]), "Literarisches heute", übers. von Brigitta Schroeder, Waltraud Schroeder, Wolfram Schroeder, in Ralf Schröder (Hrsg.), *Jurij Tynjanov Poetik. Ausgewählte Essays*, Leipzig-Weimar, Kiepenheuer&Witsch, 65-92. Orig. (1977 [1924]), "Literaturnoe segodnja", in Id., *Poëtika, istorija literatury, kino*, Moskva, Nauka, 150-167.
- Utz Peter (1998), *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers "Jetztzeitstil"*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2015), "Inszenierungen der Sprache", in L.M. Gisi (Hrsg.), *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 253-261.
- Vinogradov Viktor (1969 [1925]), "Das Problem des skaz in der Stilistik / Problema skaza v stilistike", in Striedter 1969, 169-207.
- Walser Robert (1978), *Das Gesamtwerk*, Bd. I-XII, Frankfurt am Main-Zürich, Suhrkamp.
- (1985a), *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 20 Bde.
- (1985b), *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 6 Bde.

