



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Høst 2023

«...wie ich so die blasse gebirgige Ebene betrat...»

Gestisk figurering som strategi i Robert Walsers sene prosastykker

Cheyenne Madelaine Gretemeier

ABSTRACT

This thesis explores the concept of gestural figuration as a material and literary strategy in the later prose pieces of the Swiss author Robert Walser. It argues that Walser in his later prose pieces develops strategies of writing as a response to a writing-crisis which occurred around 1914. These strategies are deployed in the seeking out of a mode of language which prioritizes the transitory, unstable and dynamic modes of figuring over the permanence, which in essence characterizes the inscribed and written word. It is argued that the strategies of gestural figuration lead language back to a moment of occurrence as an event or happening. Through the emphasis on the text as created and creating – as *gestaltende Gestalt* – it is argued that textual dynamization entails a performative mirroring of the process of figuration. Viewing the writing crisis as a psychosomatic phenomenon, the thesis argues that Walser implements strategies to overcome it that are both somatic and semantic, or in other words, material and literary. Three forms of material-literary strategies of gestural figuration are introduced. The pencil is understood together with the sketch as an unfinished form; the writing of short texts for *Feuilleton* is understood as a way of seeking a transitory being of the text; and Walser's micrographical writings are understood as a way of ensuring the continuing movement of the text. In the close-reading of the three prose pieces «Eine Art Erzählung» (1928/1929), «Nun wieder diese kleine Prosa» (1928) and «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» (1927), the way in which the texts performatively reflect back on their createdness is demonstrated. It is argued that within the unmasking or demystification of the word or the illusion, there lies a different possibility of animating language, where the moment which is irretrievable can also somehow be the word on the page which reflects nothing but itself – where it is language itself which becomes movement.

SAMMENDRAG

Denne masteroppgaven utforsker gestisk figurering som materiell og litterær strategi i den sveitsiske forfatteren Robert Walsers sene prosastykker. Det argumenteres for at Walser i de sene prosastykkene utvikler skrivestrategier som respons på en skrivekrise han gjennomgikk omkring 1914. Disse strategiene brukes i søken etter en språklig modus som vektlegger det forgjengelige, flyktige og dynamiske, framfor den permanensen som grunnleggende sett karakteriserer det skriftlig nedfelte tegnet. Det argumenteres for at gestisk figurering som strategi fører språket tilbake til et opprinnelsesøyeblikk. Ved å vektlegge teksten som laget og som noe lagende – som *gestaltende Gestalt* – demonstreres det hvordan tekstuell dynamisering innebærer en performativ gjenspeiling av figureringsprosessen. Ved å anse skrivekrisen som et psykosomatisk fenomen, argumenteres det for at Walser innfører både somatiske og semantiske strategier for å komme seg over denne krisen, altså både materielle og litterære strategier. Her introduseres tre former for materiell-litterære former for gestisk figurering: blyanten forstås sammen med skissen som en uferdig form; skrivningen av korte tekster til føljetonger forstås som en søken etter tekstens forgjengelige opptreden; og Walsers mikrogrammer forstås som en måte for forfatteren å sørge for tekstens kontinuerlig fortsettende bevegelse. I nærlesingen av de tre prosastykkene «Eine Art Erzählung» (1928/1929), «Nun wieder diese kleine Prosa» (1928) og «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» (1927), demonstreres det hvordan tekstene performativt gjenspeiler hvordan de er gestaltet. Det argumenteres for at det i og med avmystifiseringen av ordet og illusjonen, ligger en annen mulighet for et dynamisert språk, der det ugjenkallelige øyeblikket også er ordet på siden som kun reflekterer seg selv – der språket i seg selv blir bevegelse.

FORORD

Mesteparten av arbeidet med denne masteroppgaven har foregått under mitt opphold i Berlin. «Berlin ruht nie, und köstlich ist das», skriver Walser i et prosastykke, «[j]eder erwachende Morgen bedeutet einen neuen angenehm-unangenehmen Überfall aufs Behagen und das tut ihm gut, dem Bequemlichkeitssinn.» Hvor godt en by som aldri hviler er for en masteroppgave kan diskuteres – allikevel er denne oppgaven på et eller annet vis blitt til.

Jeg vil gjerne takke *Graduiertenkolleg Literatur- und Wissensgeschichte Kleine Formen* ved Humboldt-Universität zu Berlin for at jeg har fått ta del i kollegiets aktiviteter i løpet av mitt år i Berlin. Det har inspirert meg i arbeidet med masteroppgaven og åpnet meg opp for å se små former på utallige nye måter. I tillegg ønsker jeg å takke Walsers oversetter til engelsk og biograf Susan Bernofsky for både et spennende seminar om oversettelse ved Freie Universität Berlin, og for uvurderlige innsikter fra hennes flere tiår lange beskjeftigelse med Walser.

Jeg ønsker å takke min veileder Peter Svare Valeur for tålmodig og grundig veiledning, samt alltid inspirerende tanker om litteratur. Han inspirerte meg enormt da jeg begynte på litteraturstudiet, og jeg anser meg som svært heldig som har fått ha ham som veileder. Takk også til mine medstudenter i Berlin – særlig Hannes for gjennomlesing og hjelp – mine gode venner og medstudenter i Bergen – særlig Vera og Ragnhild for gjennomlesning, Sivan for inspirerende samtaler underveis i arbeidet med oppgaven, og Tonje for omsorg og hjelp i innspurten. Aksel også, må takkes, for alt, og foreldrene mine, som kanskje ikke vil forstå denne oppgaven, men som allikevel forstår at jeg har ønsket å skrive den.

Cheyenne Madelaine Gretemeier

Høsten 2023

INNHOLD

KAPITTEL 1. «in die Verborgenheit geworfen»: Introduksjon til den sene Walsers prosastykker	8
1.1. Oppgavens emne og problemstilling	8
1.2. Robert Walsers sene prosa	9
1.2.1. Oppgavens tekstutvalg og avgrensninger.....	11
1.3. Forskningstradisjon.....	14
1.3.1. Relevant sekundærlitteratur	15
1.4. Teoretiske overveielser: Gestisk figurering.....	17
1.4.1. Overflate og performativitet.....	21
1.5. Skriftens gestalt: Metodiske overveielser	22
1.5.1. Schreibszone	23
1.5.2. Verfahren og Verkettung	24
1.6. Oppgavens utforming	26
KAPITTEL 2. Walsers foreløpige figurer: Skizze og Skizzenhaftigkeit	28
2.1. Skrivesperre, eller: Problemene med pennen.....	28
2.1.1. Bleistifterei	31
2.2. Skizze og skizzenhaftigkeit.....	34
2.2.1 Sitrende omriss	39
2.3. Forfatteren med hammer: Nærlesing av «Eine Art Erzählung» (1928/1929)	41
2.3.1. Konklusjon: Severdige ovner.....	48
Avslutning.....	49
KAPITTEL 3. Forgjengeligheit og Feuilleton: Prosastykket som Buchstabenhervorbringungsgebiet.....	50
3.1. Prosastückli	50
3.1.1. Prosastykket som føljetong «im Lande der verwirrten Gattungen».....	53
3.2. «Die Aufgabe des Schreibens».....	57
3.2.1. Zeilenreichtum og neologismer	60
3.3. Kleinigkeiten: Nærlesing av «Nun wieder diese kleine Prosa» (1928).....	64
3.3.1. Konklusjon: Plapring på prosa	71
Avslutning.....	72
KAPITTEL 4: «d.h.», eller: Om forskyvning og tekstens fortsettelse	73
4.1. Mikrografisk Sprachverwilderung.....	73
4.1.1. Sozusagen: «eine Million Traurigkeiten» og andre «irrigte Begriffe»	78
4.2. Forskyvning på overflaten.....	82
4.2.1. «irgendwelche unbekannte Lebendigkeit»	86
4.3. Kilende kniver: Nærlesing av «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen»(1927).....	89
4.3.1. Konklusjon: Ordet som er for hånden.....	96
Avslutning.....	97

KAPITTEL 5. Konklusjon: «unbeirrbare Oberflächlichkeit», eller: Ord uten røtter.	98
<i>Oppsummering</i>	98
<i>Konklusjon</i>	99
LITTERATURLISTE.....	104
APPENDIKS.....	110

FORKORTELSER

- AdB Walser, Robert. *Aus dem Bleistiftgebiet, Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933*. 6 bind. Utgitt av Bernhard Echte og Werner Morlang, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985-2000.
- KWA Walser, Robert. *Kritische Ausgabe sämtliche Drucke und Manuskripte*. Utgitt av Wolfram Groddeck og Barbara von Reibnitz. Basel, Frankfurt am Main: Schwabe, Stroemfeld. 2008-.
- SW Walser, Robert. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. 20 bind. Utgitt av Jochen Greven. Zürich/Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985-1986.

KAPITTEL 1. «in die Verborgenheit geworfen»:¹ Introduksjon til den sene Walsers prosastykker

1.1. Oppgavens emne og problemstilling

Denne masteroppgaven handler om *gestisk figurering* som strategi i den sveitsiske forfatteren Robert Walsers (1878-1956) sene prosastykker. Undersøkelsen vil rette blikket mot, og forstå i lys av hverandre, materielle og litterære strategier i den senere delen av kortprosaproduksjonen fra 1913-1933, med fokus på perioden etter 1924. Særlig oppmerksomhet og inngående analyse vil rettes mot de i Walsers levetid upubliserede prosastykkene «Eine Art Erzählung» (1928/1929), «Nun wieder diese kleine Prosa» (1928) og «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» (1927). En skrivekrise Walser opplevde rundt 1914, og strategiene han utvikler for å overkomme denne, vil utgjøre innrammingen og konteksten for undersøkelsen. Søken vekk fra tegnets permanens i retning av det foreløpige, forgjengelige og fortsettende vil leses som motivasjon for utviklingen av skrivestrategier.

Et påfallende trekk ved Walsers prosa på denne tiden er hvordan den synes å sette fokus på en språklig dynamikk knyttet til tilsynekomst og nærvær av en slik samtidighet som innebærer at den ikke *overlever* tilsynekomstøyeblikket. Walter Benjamin peker i sitt essay om Walser på tendensen til at hver setning synes å ville få den foregående til å bli glemt – «ein Wortschwall bricht aus, in dem jeder Satz nur die Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu machen».² Tekstens bevegelser vil bli lest i en slik dialektikk mellom tilsynekomst og forsvinning. Oppgaven vil vise at, og hvordan, den sene Walser etter sin skrivekrise hadde en særlig utviklet forståelse – og kanskje til og med angst – for skriften som medium og som stivnet permanens. Det vil bli foreslått at han eksperimenterer med måter å undergrave, forstyrre eller avvikle den skriftlige stabiliteten gjennom det som i oppgaven vil kalles *gestisk figurering*, dvs. måten han skriver frem plutselige, øyeblikksaktige figurer, scener, og prosastykker av *nærvær*, *samtidighet* og *overfladiskhet*. Oppgaven retter derfor søkelyset mot det som vil omtales som *de litterære og skriftmessige gestene* i Walsers tekster, og måten han gjennom disse søker å dynamisere skriftspråket og løsrive det fra dets stivnede finalitet. Følgelig vil Walsers interesse for tekstens fortsettende bevegelser bli diskutert, og hvordan tekstene hans utgjør en aktivistisk,

¹ SW 16, 322.

² Benjamin, «Robert Walser», 350.

kroppsrelatert, febrilsk og selvbevisst skriveprosess, der hvert ord eller hver setning fremstår som en nervøs korreksjon eller ironisk revokering av de foregående, så vel som en hyperrefleksiv kommentar på sin egen tilsynekomst på papirets overflate.

Oppgavens overordnede problemstilling er spørsmålet om Robert Walsers sene prosastykker kan leses som uttrykk for en poetikk hvor skriftens gjenvunne mulighet etter skrivekrisen finnes i materielle og litterære strategier som søker seg mot en språklig modus som vektlegger det forgjengelige, flyktige og dynamiske. Dette sees som en reaksjon på, og avvisning av, den permanensen som grunnleggende sett karakteriserer det skriftlig nedfelte tegnet. Det vil undersøkes om denne språklige modusen finnes i tekstens performative fremvisning av seg selv som noe provisorisk, potensielt, og foranderlig.

Dette vil innebære noen teser. For det første vil oppgaven foreslå at denne strategien gestalter tekstfeltet og den individuelle teksten på et endimensjonalt plan, og overflate og overfladiskhet blir dermed karakteristiske trekk ved tekstene. For det andre foreslår oppgaven at det tekstuelle øyeblikket blir en hendelse, og at dette fører til at øyeblikket prioriteres framfor narrativ sammenheng og logisk struktur. For det tredje foreslår oppgaven at en slik dynamisering av språket oppnås gjennom tekstens fremvisning av sin egen gestaltning, heller enn å skjule sin gestaltethet eller formethet. Oppgaven vil for det fjerde foreslå at gestisk figurering innebærer en språklig dynamisering som spesifikk er litterær, og som dermed er mekanisk heller enn organisk.

1.2. Robert Walsers sene prosa

Den litteraturhistoriske innordningen av Robert Walsers forfatterskap er komplisert. Ikke bare er det store forskjeller mellom den tidlige og den sene produksjonen; forfatterskapet motsetter seg også konsekvent kategorisering, både genremessig og litteraturhistorisk. En viss «Zerstreuung» må dermed være utgangspunktet for enhver klassifisering, der den eneste homogene faktoren man kan peke på er nettopp tekstfeltets heterogenitet. På grunn av den språklige selvbevisstheten og metarefleksjonen som karakteriserer særlig den sene prosaen, er en klassifisering av Walser som modernist nærliggende, men nettopp en slik innordning er noe han aktivt motsetter seg. Et ønske om at omslaget til bøkene hans skulle være karakterisert av en utpreget «Unmodernität»³, og det faktum at typisk moderne temaer trer tilbake til fordel for

³ «Mein sehr lebhafter, inniger Wunsch in dieser Hinsicht ist: Unmodernität!» (Walser til Verlag Huber & Co, Biel, 19. juni, 1917, 104.

motiver som natur, det landlige, vakre og lille, viser til en anti-modernistisk holdning. Samtidig varierer Walsers publikasjonssteder fra borgerlige aviser til avantgardistiske tidsskrifter. I følge Moritz Baßler «fehlt [seinen Texten]...durchweg ein modernistischer Gestus.»⁴ Relasjonen forblir uansett komplisert, idet Walsers fornektning av moderniteten tyder på en språklig selvbevissthet og omgang med språket og tradisjonen som nettopp kan kategoriseres som modernistisk: Motstanden mot kategorisk innordning er grunnleggende sett et moderne trekk, for ikke å si postmoderne.⁵ Slik blir Martin Roussels formulering om at Walsers «Bezug zur Modernität ist Distanz»⁶, kanskje den mest passende, da det både vektlegger «Bezug» og «Distanz», og ser relasjonen mellom Walser og det moderne som preget av en avstand som likevel er relasjonell.

Walsers forfatterskap deles tradisjonelt inn i fire verkfaser, der bosted er den avgjørende faktoren, men som også reflekterer det som behandles tematisk i gitte perioder.⁷ Inndelingen er altså tids- og ikke genremessig.⁸ Walser kommer til verden den 15. april 1928 i Biel, og den første verkfasen regnes fra 20 år etter dette. Perioden 1898-1905 inneholder Walsers første utgivelser, der boken «Fritz Kochers Aufsätze» (1904), samt eventyrdramolettene «Aschenbrödel» og «Schneewittchen» (1899) – den sistnevnte omtales av Benjamin som «eines der tiefsinnigsten Gebilde der neueren Dichtung»⁹ – er de viktigste. Fra denne perioden har man også mange av Walsers dikt. En endring i stoff og stil, samt nye publikasjonsmuligheter og forflytning til Berlin definerer den andre fasen, «Berliner Zeit», som varer fra 1905-1913. Fra denne fasen har man de fleste av de publikasjonene som gjorde Walser til en kjent forfatter i samtiden. Walsers tre romaner «Geschwister Tanner» (1907), «Der Gehülfe» (1908) og «Jakob von Gunten» (1909) publiseres og Walser resenseres av bl.a. Hermann Hesse, Robert Musil, og anerkjennes av forfattere som Franz Kafka, Elias Canetti og Max Brod. Hovedmotivene i denne fasen er storbyen, kunstnere og teateret. Den tredje fasen relaterer til hans tilbakeflytting til hjembyen i Sveits, og «Bieler Zeit», som man regner fra 1913-1921, karakteriseres ved publikasjonen av «Der Spaziergang» samt publisering i avisføljetonger¹⁰ og offentliggjøring av samlinger av prosastykker skrevet for føljetong: *Kleine*

⁴ Baßler, «Robert Walsers Moderne», 68.

⁵ Hobus, «Robert Walsers 'schwatzhafte Moderne'», 289.

⁶ Roussel, «Robert Walsers monströse Moderne», 366.

⁷ Gisi, «Werkphasen», 73.

⁸ Genreklassifiseringer innad i verket er noe tekstene konsekvent motsetter seg. Slik bl.a. sitatet «Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa» eksemplifiserer. (Adb 4, 270.)

⁹ Benjamin, «Franz Kafka», 353.

¹⁰ Med føljetong vises det til *Feuilleton* slik det oppstod på 1800-tallet i Frankrike, og betegnet opprinnelig den delen av avisen tilegnet kultur, ikke serieromaner, slik det norske begrepet har kommet til å bety. I tyskspråklig sammenheng har *Feuilleton* fortsatt den samme betydningen som den gang, men for enkelthetens skyld vil den norske oversettelsen føljetong anvendes, men med de nevnte forbehold.

Dichtungen (1915) og *Seeland* (1920). Den siste litterært produktive fasen, «*Berner Zeit*», fra 1921-1933, er den mest produktive, til tross for at den også karakteriseres av færre publikasjonsmuligheter – skjønt noen prosastykker trykkes i føljetongene og samlingen *Die Rose* (1925) publiseres, til dels bestående av tekster som ikke tidligere var publisert. Fra denne fasen stammer noe av det merkeligste Walser etterlot seg, nemlig hans *mikrogrammer* – miniatyrtekster skrevet med blyant på ofte allerede beskrevne papirflater. Blant disse mikroprogrammene finnes Walsers siste roman *Der Räuber* (1925). Bern-tiden utgjør den siste fasen i Walsers forfatterskap til tross for at hans død inntreffer først i 1956. Etter en psykisk krise i 1929 skriver Walser seg selv inn på pleieanstalten Waldau for psykisk syke i Bern, hvor han diagnostiseres med schizofreni. Han fortsetter forfattervirksomheten i denne perioden, men etter en tvangsoverflytning til pleieanstalten Herisau i 1933 gir han opp å skrive. En eventuell femte fase er altså «*Die Herisauer Zeit*» fra 1933-1956, men til tross for at denne fasen er den lengste er dette ikke en periode med litterære produksjoner.¹¹ Fra denne perioden har man korrespondanser som tidvis tenderer i retning av fiksjonalisering. Walser dør den 25. desember 1956 på en spasertur i snøen.

1.2.1. Oppgavens tekstutvalg og avgrensninger

Denne oppgaven vil konsentrere seg om de to siste verkfasene, nemlig Biel- og Berntiden, hvor tiden i Bern særlig vil bli vektlagt.¹² Den tidsmessige avgrensningen har to årsaker: For det første er de to siste verkfasene i større grad enn de to første preget av kortprosaproduksjon – særlig kortprosa skrevet for føljetong. For det andre daterer Walser en skrivekrise til rundt 1914 i senere brev. Denne skrivekrisen utgjør en kontekst som Walser behandler både i litterære og i biografiske tekster, og det er grunn til å tro at denne skrivekrisen fører til en endring i hans måter å skrive på. Den ytterligere vektleggingen av den siste litterært produktive verkfasen har med de av Walsers mikrogrammer som er overlevert å gjøre. De første kjente mikroprogrammene dateres til 1924, og selv om Walser selv daterer skrivekrisen, og løsningen på denne til rundt 1913-1914, er den skrivestrategien Walser selv kaller *Bleistiftmethode* fortsatt nært knyttet til publiseringsmuligheter og offentlig forfattervirksomhet. Man antar dermed at man ikke har

¹¹ Den viktigste kilden for denne perioden er Walsers formynder og venn Carl Seelig, som i boken *Wanderungen mit Robert Walser* (1957) beretter om sine spaserter med Walser under hans opphold ved Herisau. I samtalene forekommer Walser som en reflektert forfatter, og det bemerkes gjerne at han virker å ha få likhetstrekk slik han framstår i disse samtalene med sine forfatterkarakterer. Selv om boken er en viktig kilde for Walsers tanker om sitt eget verk og om litteratur generelt, må Seelig som forfatter og som observatør bemerkes. Leseren ser og hører Walser her gjennom hans øyne.

¹² Der det er hensiktsmessig vil tidligere eksempler også kunne trekkes fram for å demonstrere for eksempel en tematisk behandling av noe som i den senere prosaen behandles formmessig. Dette vil dermed ikke si at oppgaven ser på de ulike delene av forfatterskapet komparativt og i forhold til hverandre. Oppgaven avgrensner seg til, og interesserer seg for å se (lovmessigheter) i den sene prosaen.

mikrogrammene fra før 1924 nettopp fordi de ble behandlet som skisser til tekster som ble renskrevet og sendt inn til aviser og tidsskrift. I Bern-tiden blir publiseringsmulighetene færre, men produksjonen vokser, og man kan se en aktiv tilvenning til, og utforskning av, dette «Bleistiftgebiet», slik han selv betegner det. De tre tekstene som skal nærleses i oppgaven, stammer alle fra denne siste fasen, og nærmer seg 1930-tallet og Walsers litterære *Verstümmung*.

Den tidsmessige avgrensningen for oppgavens undersøkelse vil suppleres med ytterligere avgrensninger. Slik tittelen for oppgaven indikerer, vil *prosastykker* utgjøre emnet for oppgaven. Med prosastykker betegnes et heterogent tekstfelt som til tross for heterogeniteten kan betegnes som «Prosastücke».¹³ Jochen Greven forstår prosastykket som en «Nicht-Gattung»¹⁴, men allikevel som et samlebegrep for de tekstene som Walser gir diverse navn: «Glosse», «Skizze» og «Aufsatz», for å nevne noen. Det tekstfeltet Greven forstår med begrepet er dermed noe større enn de tekstene denne oppgaven vil avgrense seg til. Oppgaven vil se på korte tekster som er skrevet utelukkende, eller nesten utelukkende, på prosa. Dette vil innebære at oppgaven hverken ser på dikt, dramoletter eller romaner. En viktig avgrensning er romanen *Der Räuber*, en mikrogrammtekst datert til 1925 som antagelig aldri ble renskrevet av Walser. Lengre prosastykker som «Der Spaziergang» og «Tagebuch-Fragment» vil ikke utelukkes der de kan være relevante for diskusjonen, men oppgaven vil hovedsakelig konsentrere seg om kortere prosastykker.

Tekstfeltet som oppgaven forholder seg til er til tross for de tids- og genremessige avgrensningene stort.¹⁵ Oppgaven vil på den ene siden behandle det avgrensede tekstfeltet som sammenhengende, altså som et nettverk av fortsettende tekstbevegelse, men på den andre siden vil også enkelte tekster behandles individuelt. Dette gjelder særlig de prosastykkene som nærleses. Kristin Schefflers poeng om at «[n]ichts kann in Robert Walsers Werk isoliert betrachtet werden. Nicht ein einziger Satz»¹⁶, vil informere undersøkelsen, og stemmer overens

¹³ I etterordet til SW 15 skriver utgiveren Jochen Greven «Einen «Shakespeare des Prosastücks» soll der Schweizer Literaturkritiker Max Rychner Robert Walser einmal genannt haben...Tatsächlich ist das Prosastück Walsers ganz eigenes und sein eigentliches literarisches Medium...Von einer Gattung kann man kaum sprechen, dafür ist es zu vielgestaltig». (Greven, «Nachwort», 127.)

¹⁴ Begrepet etablerer Greven i teksten «Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters» i *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Se særlig s. 21.

¹⁵ Lucas Marco Gisi gir en fin oversikt over tekstfeltet man har å gjøre med i Walser-forskningen. Oversikten illustrerer nødvendigheten av avgrensninger: «Walser hat selbst 15 Bücher zur Publikation gebracht. Er hat über 1000 Texte (Prosa, Gedichte, dramatische Szenen) in mehr als sechzig Zeitschriften, Anthologien oder Jahrbüchern und mehr als vierzig Tageszeitungen veröffentlicht. Ungefähr ein Drittel dieser Texte erschienen auch in von Walser selbst veranstalteten Autorsammlungen. Überliefert sind zudem rund 300 Reinschrift-Manuskripte (Prosa, Gedichte, dramatische Szenen), von denen keine Veröffentlichung bekannt ist. Auf den 526 nachgelassenen Mikrogrammen finden sich unter den von Walser nicht für die Publikation weiterbearbeiteten Texten (die gut die Hälfte der Mikrogrammtexte ausmachen) der »Räuber«-Roman, die »Felix«-Szenen und rund 700 kürzere Texte (Prosastücke, Gedichte, dramatische Szenen).» (Gisi, «Werke», 73.)

¹⁶ Scheffler, *Mikropoetik*, 17.

med oppgavens forståelse av tekstfeltet som nettopp et felt, et *Gebiet* slik Walser selv betegner blyantskissene sine. Dette betyr ikke at alle prosastykkene fra etter 1914 vil trekkes inn i diskusjonen. Oppgaven har sett til forskningen for å navigere tekstfeltet. Dette innebærer at flere, men ikke alle, passasjene som her trekkes fram, har funnet resonans i forskningen og er ofte siterte passasjer som gir uttrykk for en walsersk poetikk. Oppgaven har basert seg på dette arbeidet, men finner også at mangelen på inngående nærlesninger av mindre prosastykker er et påfallende trekk ved Walser-forskningen.¹⁷ Behovet for å kartlegge og forstå tekstfeltet går ofte på bekostning av nærlesninger. Denne oppgaven ønsker å gjøre begge deler, da problemstillingen både sikter mot å forstå bevegelser internt i prosastykkene, men også å forstå prosastykkene som en kontinuerlig bevegelse. Oppgaven har derfor lent seg på det grunnarbeidet som er gjort for å kartlegge tekstfeltet i forskningen, men vil også ta selvstendige skritt i arbeidet med tekstene, særlig i vektleggingen av den gjensidige speilingen av litterære og materielle tekstgestaltungsstrategier.

Som en siste avgrensning, vil ikke oppgaven gjøre biografiske lesninger av tekstene. Biografien trekkes inn, og det vil ses paralleller mellom litterære- og ikke-litterære kilder, men dette gjøres for å forstå skrivescenen nærmere, ikke for nærmere å forstå Walsers liv og hvorvidt tekstene er selvbiografiske. Skrivekrisen er en del av både biografien og av litteraturen, men oppgaven interesserer seg for biografien først og fremst som en tidsmessig kontekst for å forstå utviklingen av litterære og materielle strategier. Utelukkingen av en selvbiografisk lesemåte dreier seg også om ikke å redusere utsigelsesposisjonene som går gjennom tekstfeltet til variasjoner over Walser selv, men heller beholde heterogeniteten. Oppgaven ønsker å forstå feltet som heterogent og egalitært, noe som innebærer at ingen enkelt utsigelsesposisjon kan si noe definitivt om hele tekstfeltet. Dette betyr dermed ikke at oppgaven vil unngå å trekke linjer. Med dette sagt, vil oppgaven for enkelthetens skyld betegne de utallige forfatterfigurene som opptrer i jeg-person i Walsers prosastykker som «ham». Dette dreier seg ikke om at disse figurene er aktivt kjønnet i tekstene, ei heller at det er snakk om forfatteren Walser. Samtidig er dette utsigelsesposisjoner som leker med forfatterens egen utsigelsesposisjon, og det er hensiktsmessig å betrakte disse som spaltningen av et «jeg», i dette tilfellet et «ham».

¹⁷ Dette er tilfellet for alle de prosastykkene som analyseres i oppgaven. De er kanoniserte og anerkjente prosastykker som ofte trekkes fram da Walser på særlig spissfindig vis gir uttrykk for en poetikk. Denne oppgaven mener at det er viktig å belyse denne poetikken slik den kommer til uttrykk i slike fraser, men at det er synd at slike siterbare tekststeder fører til at nærlesning av disse tekstene neglisjeres.

1.3. Forskningstradisjon

Et uungåelig referanse- og startpunkt for forskningen og resepsjonen av Robert Walsers forfatterskap er Walter Benjamins korte, men presise og definerende essay «Robert Walser» fra 1929. Essayet etablerer Walsers forfatterskap som nytenkende gjennom sentrale begreper som «Sprachverwilderung», «die Nichtigkeit des Inhalts» og «Geschwätzigkeit». ¹⁸ Dette er begreper forskningen til stadighet vender tilbake til og går i dialog med. Det er også tilfellet for den foreliggende oppgaven. Essayet regnes kanskje spesielt som et startskudd for resepsjonen på grunn av det oppfordrende som ligger i essayets første linje: «Man kann von Robert Walser viel lesen, über ihn aber nichts.» ¹⁹ Dette stemmer ikke lenger, og forskningen på Robert Walser, samt resepsjonen hos forfattere som spenner fra Martin Walser, Elfriede Jelinek og W.G. Sebald, for å nevne noen, innenfor den tyskspråklige verden, og J.M. Coetzee, Susan Sontag, og Giorgio Agamben utenfor denne, viser til at denne forfatteren har fått en betydning det ikke var noen selvfølge at han ville få.

Faren for at forfatterskapet skulle ha blitt glemt har ikke å gjøre med kvaliteten på de litterære produksjoner – en kvalitet som igjen og igjen er blitt bekreftet av forfattere og som har gitt ham et ry som en «writers writer» – men heller med slik livet hans utartet seg. Der det «[a]t the time», slik Susan Sontag skriver i forordet til nytgivelsen av oversettelsen av Walsers *Selected Stories* fra 1982, «was more likely to be Kafka who was seen through the prism of Walser», ²⁰ var dette noe som fort ble snudd om på. Robert Musil, som skriver om Walser i en kronikk i *Die neue Rundschau* fra 1914, kan tilby et perspektiv på denne utviklingen. Til tross for at Musil vurderer Walsers verk som av høy litterær verdi, mener han «daß die *Sonderart Walsers eine solche bleiben müßte* und nicht geeignet ist, einer literarischen Gattung vorzusehen, und es ist mein Unbehagen bei Kafkas erstem Buch...daß es wie ein Spezialfall des Typus Walser wirkt». ²¹ Som «Sonderart» og dermed på et eller annet vis et nødvendig enkelttilfelle, sprer ikke den walserske stilen seg. Dette innebærer en isolering, som, kombinert med hvordan Walsers forfatterskap synes å spre seg heller enn å samle seg sammen til noe oppbyggelig og tradisjonsstiftende, viser til noe karakteristisk ved Walsers verk.

Til tross for dette har resepsjonen ikke bare sikret at Walsers verk har overlevd: Den har også sikret at de verkene som ikke ble publisert i Walsers levetid – inkludert de mikrografiske tekstene som er blitt transkribert – har kommet for dagens lys. Walsers verge og venn Carl

¹⁸ Benjamin, «Robert Walser».

¹⁹ Benjamin, «Robert Walser», 349.

²⁰ Sontag, «Walser's Voice», vii.

²¹ Musil, «Literarische Chronik», 275. Min uthevelse.

Seelig er den først utgiveren, og stafettpinnen tas over av Jochen Greven etter Seeligs død. Greven promoverer med en avhandling om Walser og bringer ham slik inn i germanistikken. Han setter også i gang arbeidet med transkriberingen av mikroprogrammene, og er den første som identifiserer at det i og med disse tekstene ikke er snakk om en uleselig, hemmelig skrift, men heller en ekstremt forminsket tysk løkkeskrift. Greven utgir den første samlede utgaven av Walsers verk, *Gesammelte Werke im 13 Bände*²² mellom 1966 og 1975. Arbeidet med transkripsjonene som Greven setter i gang, fortsetter med Werner Morlang og Bernard Echte, som stod for transkripsjonene av mikroprogrammene og utgivelsene av *Aus dem Bleistiftgebiet* (1985-200) som foreligger i seks bind. Den *Kritische Walser Ausgabe*, er en pågående utgivelse av Walsers samlede verk. Arbeidet med utgivelsen av mikrogramene pågår fortsatt, og kun 3 av 10 planlagte bind er gitt ut.²³

1.3.1. Relevant sekundærlitteratur

Gesten og det gestiske i Robert Walsers tekster er særlig blitt utforsket av Marion Gees i boken *Schauspiel auf Papier: Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers* (2001). Andre verk som utforsker det gestiske er Martina Schaaks bok *‘Das Theater, ein Traum’ Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne* (1999) og Anette Fuchs’ *Dramaturgie des Narrentums: Das Komische in der Prosa Robert Walsers* (1993). Det gestiske utforskes i disse eksemplene blant annet i forhold til pantomime og iscenesettelse, og det er særlig verkene fra tiden i Berlin, med den nevnte interessen for kunstner- og teatermotiver, som står i sentrum for undersøkelsene. Studiene er altså av liten relevans for oppgavens problemstilling, men enkelte av dem vil trekkes inn der det er hensiktsmessig. Anna Kostners essay «Karnevaleske Gebärden. Zur “Zungengelenkigkeit” des Schriftlichen von Robert Walsers ‘Seltsamkeitsstil’» (2020) leser Walsers prosastykke «Walser über Walser» opp mot den russiske formalisten Boris

²² Den første utgaven av *Gesammelte Werke* gis ut hos forlaget Helmut Kossodo, men rettighetene gis over til Suhrkamp Verlag i 1972. Den samlede utgaven hos Suhrkamp er nå i 20 bind, og under navnet *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*.

²³ Dette har implikasjoner for beskjefligelse med mikroprogrammene for forskning på lavere nivå, da man i dette tilfellet som oftest må forholde seg til tekster som allerede er blitt forsket på eller i det minste publisert. En konsekvens for oppgaven er at den ene teksten som oppgaven analyserer, «Eine Art Erzählung», og som skal eksistere både som mikrogramskisse og i renskrevet format, kun foreligger i publisert utgave i renskrevet format. Det tas forbehold om at den renskrevne utgaven og mikrogramskissen kan skille seg betydelig fra hverandre, men dette er ikke noe oppgaven kan uttale seg om. Oppgaven skulle gjerne ha utforsket forholdet mellom disse to versjonene av teksten. Echte og Morlang har i *Aus dem Bleistiftgebiet* kun publisert de tekstene man ikke har i annen utgave av fra før av. Som Groddeck, en av redaktørene for *KWA* skriver, har dette gode grunner, for «hätten die Herausgeber auch die von Walser in Reinschrift abgeschriebenen Aufzeichnungen in die Edition aufgenommen, wäre sie ungefähr doppelt so umfangreich geworden und hätte statt gut 2000 Seiten Text etwa 4000 Seiten oder statt sechs Bänden deren zehn oder zwölf.» (Groddeck, «Schrift und Textkritik», 545.) Implikasjonen av dette er at muligheten for komparativ analyse av mikrogrammtekst- og renskrevet versjon er mindre tilgjengelig i Walser- resepsjonen. Se Groddeck, «Schrift und Textkritik. Vorläufige Überlegungen zu einem Editionsproblem in Robert Walsers Mikrogrammen am Modell der ‘Bleistiftskizze’» for en utførlig diskusjon av dette.

Ejchenbaums begrep om *skaz*, men har humor og karnevalske gester som sitt sentrale emneområde. Tekstens tematikk er interessant, men er ikke relevant for oppgavens problemstilling. Stephan Kammers bok *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit* (2003) utforsker også gesten, men i forhold til Walsers skrivescene og den *skrivende gesten*. Ettersom Kammers undersøkelse har et kulturvitenskapelig tyngdepunkt, og ser gesten i forhold til *skrivings*, og ikke *skriftens*, gester, har den lite relevans for denne oppgaven.

Til tross for at det finnes flere bøker og tekster om gester i Walsers verk, er det heller tilnærminger gjennom andre begreper og figurer som har informert oppgavens problemstilling. Der for eksempel Susanne Andres *Robert Walsers arabeskes Schreiben* (1997) diskuterer Walsers «Sprachverwilderung» og dekorative skriving gjennom arabesken, ser denne oppgaven de forvillende bevegelsene på tekstoverflaten i lys av gestisk figurering. Slik kan oppgavens fokusområde også sammenfalle med Sabine Rothemann, selv om hun i sin *Spazierengehen – Verschollengehen: Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka* (2000) ser tekstuelle bevegelser i lys av spaserturens fortsettende, forbigående bevegelser. Hennes fremhevning av en overflatestruktur i tekstene, hvor hendelser og forekomster ikke sees som permanente, men heller som preget av en forbifarende midlertidighet, som også gjør at de i forekomstøyeblikket er preget av en absolutt samtidighet, er beslektet med denne oppgavens tilnærming; der Rothemann utforsker spaserturmotivet, vil denne oppgaven utforske det gestisk figurerte.

Fokuset på spaserturen som figur hos Walser er tilknyttet forskyvningstematikken, som Samuel Friedrich utforsker i boken *Narratives Unsettled: Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard and Adalbert Stifter* (2012) og Jens Hobus i boken *Poetik der Umschreibung: Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers* (2011). Oppgaven vil ikke eksplisitt tematisere digresjon, men omskrivingsbegrepet til Hobus, slik det både innbefatter bevegelsen å skrive *rundt* noe, og å skrive noe på nytt i en generativ og gjentakende bevegelse, ligger tett opp mot oppgavens fjerde kapittel om forskyvning. Hobus sine andre tekster om Walser, bl.a. artiklene «Die Lust am Unendlichen: Melancholie und Ironie bei Robert Walser»²⁴ (2013) og «Robert Walsers »schwatzhafte Moderne« und die Sprachskepsis seiner Zeit» (2016) tar for seg lignende tematikk, og vil dukke opp underveis i oppgaven. Den videreskrivende tekstbevegelsen, og vektlegging av tekstens gestalt som nettopp dens gestaltning gjør at Hobus sine lesninger av Walser er nærliggende å trekke fram.

²⁴ Per Brandt er medforfatter.

Et videre emne som behandles i forskningen, og som kan ses som beslektet til problematikken rundt gester, er muntlighet i Walsers tekster. Dieter Rosers *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten* (1994) leser muntligheten i Walsers tekster nettopp som *fingiert*. Hos Roser, slik som i denne oppgaven, er relasjonen til det muntlige (i dette tilfellet det gestiske) ikke en mimetisk etterligning av muntlighet/gestikk, men noe som har med *skrift* å gjøre. Slik blir Rosers vektlegging av muntlighetens formgitte forekomst i prosastykkene en ren *skriftlig* muntlighet. Flere artikler fra *Robert Walser Handbuch Leben - Werk - Wirkung* (2018), utgitt av Lucas Marco Gisi, har også informert oppgaven: særlig «Inszenierung der Sprache» av Peter Utz, «Das Phänomen Mikrographie» av Stephan Kammer og «Schreibszenen (Schreiben, Materialität, Schriftbild)» av Martin Roussel.

1.4. Teoretiske overveielser: *Gestisk figurering*

Oppgavens teoretiske rammeverk baserer seg på gestisk figurasjon som strategi for skriftens muliggjøring. Begrepet settes sammen av *figur/figurasjon/figurere* på den ene siden, og *gest* på den andre. Ved å kombinere ordene ønsker oppgaven å forstå hvordan språket forekommer i en gestisk modus, altså det gestiskes figurasjon, men også hvordan det gestiske figurerer i teksten.

Begreper knyttet til gest, som geberder, gester og fakter, vies mye oppmerksomhet i litteraturteorien og -historien i en tyskspråklig kontekst, særlig omkring 1900, hvor interessen for det aspektet ved menneskelig kommunikasjon som faller utenfor ordenes referensielle og fonetiske side særlig blomstrer opp i og med oppfinnelsen av filmen og grammofofonen, hvor mennesket for første gang kan se og høre seg selv utenfra.²⁵ Gesten blir innbegrepet for det aspektet ved menneskelig kommunikasjon som blir uløselig forbundet med et forekomst- eller utsigelsesøyeblikk. Det aspektet ved kommunikasjonen som forblir *ufattbart*, er nettopp det som ikke kan *festes til skrift*, som ikke kan overleve øyeblikket, og som dermed innebærer en samtidighet og livaktighet som betinges av nettopp en påfølgende forsvinning. Lyden festes til skrift i det skriftlig nedfelte ordet, men gesten forblir knyttet til det øyeblikket der den ikke produserer noe, og ikke viser til noe annet enn seg selv. Slik denne oppgaven forstår det, viser betegnelsen gester til det man kaller ikke-verbalt kroppsspråk, noe som også innbefatter de aspektene ved den muntlige talen som ikke fanges av bokstavenes fonetiske referent: mimikk, intonasjon og kroppsbevegelser. Dette er betydelige og betydningsskapende bevegelser, som

²⁵ Hos bl.a. Ludwig Klages, Walter Benjamin, Bertolt Brecht og Franz Kafka, for å nevne noen navn, er spørsmålet om gesten særlig politisk.

ikke dermed er stabile eller skapende. Det aspektet ved gesten som denne oppgaven vil se nærmere på, er det iøynefallende og forgjengelige ved gesten som framviser en grunnleggende performativitet og evne til språklig dynamisering.

Opphavet til det tyske ordet *Geste* er i det latinske *gestus* fra slutten av 1400-tallet. Det betegner skuespillerens eller talerens pantomime og kommer i sin tur fra verbet *gerere*, som betyr å bære, forstått som det tyske *zu tragen* eller det engelske *to carry out*. Betydningen som i dag tillegges geste-begrepet, nemlig enten hånd- eller kroppsbevegelser, eller som en symbolsk handling ment til å uttrykke et bestemt innhold, gjenspeiles i ordets opphav. Pantomimen består hovedsakelig av kroppslige bevegelser, hvor hånden er av særlig betydning. Overført blir denne kroppens bevegelser tillagt betydning den *viser til*, men ikke *noe den er*. Gesten som symbolsk handling slik man bruker begrepet i overført betydning – altså *the grand gesture* – antyder også å ha en viss signifikans uten dermed å *være* denne: her blir det ikke-produktive aspektet ved gesten tydelig, idet det i og med den symbolske handlingen *suggerer* et sentiment. Samtidig antyder dette at både gesten som kroppslig og som symbolsk handling ikke er *faktisk* handling, men noe som essensielt peker tilbake til seg selv og sin framførelse i og med mangelen på en fast referanse. Men det mangslunne ved gesten stopper imidlertid ikke her. På gammelfransk betegner *geste* gjerninger, og knyttes sterkt til episke dikt kalt *chanson de geste*. Dette er igjen forbundet med det latinske *gesta*, noe middelalderkrøniker gjerne er titulert med, idet det beretter om bragdene til store menn. I denne kompleksiteten ser man allerede at gest betegner noe symbolsk og noe faktisk, noe som *gjøres* og noe som *bæres*.

I essayet «Noter om gesten» (1996) trekker Giorgio Agamben i tillegg fram et ytterligere aspekt ved gesten. Med utgangspunkt i Marcus Terentius Varros innordning av gesten innenfor handlingens sfære, samtidig som den skilles fra «fra det å handle, utføre (*agere*) og det å gjøre, lage (*facere*).» Heller er det, i følge Agamben, «karakteristiske for gesten...at man gjennom den hverken produserer eller handler, men påtar seg og utholder»²⁶ (*non si producere nè si agisce, ma si assume e sopporta*).²⁷ Agambens forståelse av gesten, som er sterkt influert av Walter Benjamin og Max Kommerells teoretisering av gesten på 1930-tallet, ser dette utholdende aspektet ved gesten som en form for *selvfremvisning*. Kroppslige gester er ikke målrettede og produktive handlinger, og kan dermed framvises i sin medialitet uten å være knyttet til et mål.²⁸ Den paradoksale figuren *middel uten mål* indikerer en frigjøring fra målrettet tankegang. Begrepet dukker opp hos Agamben via Benjamins «Mittel ohne Zweck»

²⁶ Agamben, *Midler uten: Notater om politikk*, 57.

²⁷ Agamben, *Mezzi senza fine*, 58.

²⁸ Dette innebærer å betrakte gesten ikke som sømløs fungerende i sosiale relasjoner. Det er heller snakk om en form for fremmedgjort gest, gjort påtagelig nettopp i og med dens patologi eller manglende evne til å fungere sømløst og intuitivt.

og Kants «Zweckmäßigkeit ohne Zweck», og viser til en søkende og blivende bevegelse betinget av potensialitet. Bevegelsen sikter ikke mot det fullendte og ideelle, men det alltid fortsettende, åpne og formålsløse, og dermed evig ufullendte.

På mange måter er en slik tendens til labilitet det motsatte av skriftens språk, som i sin stivnede permanens ikke skulle inneha evnen til å være u-ferdig og i tilblivelse. Agamben skriver også nettopp at gesten alltid er en gest «for ikke å kunne *fanges* i språket».²⁹ Hos den tyske germanisten Max Kommerell (1904-1944), som utvikler sin teori (eller sine teorier) om gesten med utgangspunkt i hovedsakelig tyske klassisistiske og romantiske forfattere, med særlig fokus på Jean Paul og Heinrich von Kleist, betraktes gesten som et litterært og språklig fenomen. I monografien *Jean Paul* (1933) skiller Kommerell mellom to kategorier som utgjør språkets tradisjonelle inndeling, og dermed mellom to sfærer av språket: «das Gemeinte und die Ausdrucksgebärde»³⁰. Det første er språkets proporsjonale og deskriptive funksjon, altså språket som forteller oss *noe*, mens den sistnevnte er språk som *gjør* noe, uten av den grunn å kommunisere et bestemt innhold. Dette innebærer to forskjellige innstillinger til språket som medium, hvor «Ausdrucksgebärde» ikke finner sted *gjennom* språket som medium, men heller *i* språket. For Kommerell er gesten altså den siden av språket hvor språket uttrykker seg selv; hvor språket kommuniserer seg selv på en slik måte at det er *språket selv* som blir påtagelig, ikke det språket *omtaler*.

Hvilke konsekvenser disse sfærene ved språket har for litteraturen, blir tydelig idet Kommerell videre argumenterer for at språket i dets deskriptive og konseptuelle funksjon dominerer i prosaen, mens poesien defineres ut ifra sin «Reichtum an Ausdrucksgebärden».³¹ I dette skillet, eller i overskridelsen av denne inndelingen, mener Kommerell å kunne identifisere det særegne ved Jean Pauls prosa: for ikke bare vil den være prosa, den vil finne ut «wie...es Über-Prosa [wird]», og finner løsningen på dette ved å trekke på uttrykksgestene som tradisjonelt sett har vært reservert for poesien. Den språklige modusen som poesien har tilgang på, innebærer språket som væren, ikke som formidler av et innhold. Slik blir uttrykksgestene påtagelige på en annen måte enn i poesien, når grepet trekkes over i det prosaiske, og plutselig

²⁹ Agamben, Midler uten mål: Notater om politikk, 60. Min uthevelse.

³⁰ Kommerell, *Jean Paul*, 31.

³¹ Idet dette grepet fra poesiens verden finner sin vei inn i prosaen står vi, i følge Kommerell, ovenfor en kunstsens krise. Kommerells utlegninger om gesten er mangesidige, og hans forsøk på å føre litteraturen tilbake til den gestiske sfæren fortøner seg ulikt. Kommerell ønsker på mange måter å la gesten forbli intakt, at den ikke skal miste sin funksjon som en mer umiddelbar og tilstrekkelig formidler mellom indre og ytre enn ordenes språk. Særlig ulik – kanskje like ulik som de omtalte forfatterskapene selv – er forskjellen mellom gesten hos Jean Paul og hos Kleist. Den Jean Paulske gesten er modernitetens fremmedgjorte gest, og er på et vis anti-sublim idet den avslører i stedet for å tilsløre – noe som bryter med poesiens evne til å balansere tilsynkomst og tildekking. Kombinasjonen mellom det prosaiske og uttrykksgesten munner dermed ut i muligheten for å uttale det uuttalelige (og dermed avmystifisere det mystiske), noe som er særlig interessant i tilfellet Robert Walser, som oppgaven vil vise senere. (Kommerell, *Jean Paul*, 43.)

ender opp med å uttrykke *seg selv* på prosaisk vis – og dermed på et vis avmystifisere eller «avsløre».

I tillegg til begrepet gest, vil oppgaven også omtale figur, figurasjon og figurering som betegnende for *hvordan* det forekommer, altså hvordan det har kommet til å forekomme. Gérard Genette undersøker i sitt flerbindsverk *Figures* (1965-1972) retoriske figurer og knytter omrisset til figuren sammen med måten forfatteren omrisset det rommet som befinner seg mellom det tenkte og det realiserte. Han skriver at det «mellom det poeten har *skrive* og det han har *tenkt*, opnar seg ein avstand, eit rom; og som alle rom har også dette ei form. Denne forma blir kalla ein *figur*...»³² For Genette innebærer altså figuren formgiving; en formgiving som har med den kroppslige skikkelsen å gjøre, for selv om talen «ikkje i streng forstand [er] nokon kropp...strengt tatt ikkje [har] noko andlet[*figure*]» så er likevel «dei ulike måtene den betyr og uttrykkjer seg på, noko som kan samanliknast med dei skilnadene i form og andletsdrag som ein finn i eigentlege kroppar».³³ Figuren *er* altså ingen kropp, men *måten* den fungerer, vendingene og formen, ligner kroppens uttrykk. Dermed går Genette videre til å konkludere at «[f]orfatterens kunst heng saman med den måten han *omrissar* dette rommet [mellom det skrevne og det tenkte] på, som er *Litteraturens synlige kropp*».³⁴ Teksten i seg selv er altså ikke, ifølge Genette, litteraturens synlige kropp. Heller er det vendingene som er særegne for den enkelte forfatteren, grepene og måten hun gir språket en kropp, gir språket gester, mimikk og intonasjon, som lar litteraturen tre fram som ikke bare *kroppslig*, men som *kropp*. Samtidig forsøker figuren hverken å være kropp eller avbilde kropp i noen normal forstand: At teksten utstyres med en kropp innebærer for Genette en bevegelig livaktighet, en dynamisitet som gjør at det skriftlige tegnet blir bevegelig gjennom de retoriske grepene.

Siden litteraturens synlige kropp har å gjøre med *måten* rommet får et omriss/blir omrisset på, er det latinske *finger*, som betyr å gi noe form, men som også betyr å late som, noe som ytterligere demonstrerer at den «kroppen» teksten utstyres med er skapt, formet og kunstig. Altså noe som gjennom *strategier* er blitt *gitt* en form, og som dermed skiller seg fra naturens former. Det figurative er det som forestiller eller avbilder, det som har *blitt gitt* en form eller skikkelse, som er blitt formet, mens figurasjon er dannelsen av figuren og det å figurere innebærer å vise seg eller framtre. I den konstellative spenningen mellom disse begrepene vil oppgaven hevde at det formgitte, og den prosessen hvor det formgis, tar sikte på en selvbevisst

³² Genette, «Figurar», overs. Kittang, 166. Mine uthevelser.

³³ Genette, «Figurar», overs. Kittang, 166. Mine uthevelser.

³⁴ Genette, «Figurar», overs. Kittang, 166. Mine uthevelser.

figurativitet, hvor figurasjonen figurerer nettopp *som formgitt*, framfor at figuren skjuler sin formgittethet, sin unaturlige kunstlethet.

I introduksjonen til *Cambridge Companion to the Body in Literature* (2015) skriver Hillman og Maude at «[t]he body has always been a contested site ... For the body is notoriously difficult to theorize or pin down, because it is mutable, in perpetual flux, different from day to day and resistant to *conceptual definition*.»³⁵ Kroppen og det den kommuniserer blir dermed emblematisert på det som ikke kan fanges i et øyeblikk, det som er ubestemmelig og alltid ulikt seg selv. At kroppen motsetter seg konseptuell definering, kan peke på at kroppens uttrykk kan fungere som et bilde på tekstuell dynamisering: *Gesten er det som ikke gripes av begrepet*. Det som mangler i det nedskrevne språket er det gestiske aspektet ved kommunikasjonen, men ved å trekke veksler på dette ledes oppmerksomheten nettopp mot språket selv. For Agamben og Kommerell handler gesten om en fremvisning av en språklig væren, og gesten kan forstås som innehaver av et performativt eller selvreferensielt potensial. Kombinert med figur-begrepet vil oppgave se på hvordan det som fikseres i skrift dynamiseres gjennom retoriske strategier som søker seg mot skriftens forgjengelighet og samtidighet, og gjør dette ved å trekke veksler på det gestiske, det som er knyttet til seg selv og dermed åpner for en ny språklig egendynamikk og bevegelse.

1.4.1. Overflate og performativitet

Hvis gesten er språkets selvreferensielle side, hvor språket som bevegelse og som væren oppnås idet språket konsentrerer seg om seg selv heller enn et innhold, kan man i og med gesten se en grunnleggende performativitet.³⁶ En performativ struktur innebærer en «Selbstbezüglichkeit», der tekstens referent er teksten selv. Spørsmålet om tekstens nivåer blir nødvendig om man skal se tekstens referent som teksten selv, og ikke noe utenfor teksten. I essayet «Sprache–Stimme–Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität» (2002) skriver Sibylle Krämer om det som i semiotikken kalles «die Zwei–Welten–Ontologie»:

Mit dem Phänomen des repräsentationalen Zeichens spaltet sich die Welt auf eine «Tiefenstruktur», die ein universelles Muster birgt, und eine «Oberfläche», die dieses Muster unter jeweils konkreten – und dabei auch einschränkenden – Umständen aktualisiert. Das, was erscheint, wird zum Derivat

³⁵ David Hillman og Ulrika Maude, «Introduction» i *Cambridge Companion to The Body in Literature*, 1.

³⁶ Debatten omkring de ulike formene for performativitet er det ikke plass til i denne oppgaven. Se Wirth, Uwe. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (særlig forordet «Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität») for en grundig gjennomgang av begrepet.

von etwas, das hinter der Erscheinung liegt, also unseren Sinnen nicht zugänglich ist.³⁷

Nettopp en slik konstellasjon, hvor overflaten er symptomatisk på en dybde som ikke foreligger og som man kun kan få tilgang på gjennom overflaten, bryter med et performativt syn på, eller en performativ bruk av, språket. I stedet for at tekstoverflaten blir symptomatisk på noe under eller over teksten, viser heller det som opptrer på overflaten til seg selv i en horisontal struktur. Krämer skriver videre at «[d]ie Schrift...zur Projektionsfläche» [wird], deren *Eigenstrukturen präformieren*, was als phänomenale Eigenschaften an der Sprache überhaupt in Erscheinung treten kann.»³⁸ Ifølge Krämer har skriften en struktur som bestemmer formen på skriftspråkets tilsynekomst. Den *preformerende* flaten innbyr til *performative projeksjoner*, åpner for en forfatters igangsetting av skriftlige figurasjoner på det hvite papiret. Det er nettopp gjennom en forståelse av selvreferensialitet som svar på en formodentlig ikke-referensialitet at performativitet dukker opp som et begrep i litteraturteorien, altså som en modell for å forstå hvordan «die Dynamik des sprachlichen Prozesses selber in den Vordergrund [trete]».³⁹ Idet det poetiske tegnet selv trer fram, blir «Performativität...zum Synonym für Nicht-Referentialität und ‘Desemantisierung’»: ⁴⁰ «Betydningen» viker plass for tegnets henvisning til seg selv. Egenstrukturene og selvreferensialiteten viser til en flat og performativ struktur, som ser tegnet som uttrykk for seg selv: det viser frem seg selv, dets betydning er dets fremtredelse. Overflatestrukturer vil være et gjennomgående begrep i oppgaven, og viser til hvordan performerende og overfladiske strukturer særlig blir påtagelige der språket selv trer i forgrunnen og interesserer seg for seg selv og sine egne mekanismer og figureringer.

1.5. Skriftens gestalt: Metodiske overveielser

Opgaven vil nærme seg tekstene som formet i betydningen av det latinske *ingere*, som også betyr å late som. Dette innebærer en todeling: På den ene siden har tekstene en materiell gestalt, og er dermed et resultat av en materiell gestaltning. På den andre siden er teksten også en annen form for gestalt, satt sammen av litterære virkemidler som gjør at teksten ikke bare har grammatikalsk, men også en annen form for betydning (retorisk, figurativ). I skrivescenen skilles ikke det materielle fra det semiotisk og kulturelle: heller er det sammensetningen av disse heterogene komponentene som utgjør den «kampen» som er opphavet eller

³⁷ Krämer, «Sprache–Stimme–Schrift», 324.

³⁸ Krämer, «Sprache–Stimme–Schrift», 342. Min uthevelse.

³⁹ Jaeger og Willer, *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, 24.

⁴⁰ Wirth, «Der Performanzbegriff», 27.

utgangspunktet for den litterære teksten. Sporene fra denne kampen kan finne sin vei inn i den litterære teksten, noe som ytterligere demonstrerer hvordan den materielle forekomsten av tegn på papiret også er det tekstene grunnleggende sett *er*. For å forstå den litterære teksten som formgitt gjennom retoriske midler som både gestalter og utgjør en del av tekstens gestalt, vil oppgaven undersøke *hvordan* effekten av en språklig modus kan frambringes i en tekst. Dette innebærer å utforske hvordan fortolkeren går fram for å lese tekstens *hvordan* i tillegg til, eller framfor, dens *hva*. Dette vil særlig bli viktig i oppgavens nærlesninger. I det følgende vil *Schreibszene*, *Verkettung*, og *Verfahren* introduseres som sentrale begreper i oppgaven. Dette vil på den ene siden innebære å forstå *hvordan* Walsers materielle strategier ikke kan ses uavhengig av produksjonen av litterære tekster, og *hvordan* de materielle strategiene samtidig gjensidig speiler litterære strategier.⁴¹

1.5.1. *Schreibszene*

Senest i og med Martin Stingelin, Sandro Zanetti og Davide Giuriato sitt forskningsprosjekt basert på Rüdiger Campes tekst «Schreibszene, schreiben» (1991), som mynter begrepet «Schreibszene», har viktigheten av forfatterens omgang med skrivingens premisser, og innflytelsen av en såkalt «skrivescene» for det litterære verket, trådt inn i søkelyset for litteraturvitenskapelig beskjeftigelse. I forordet til *Schreiben als Kulturtechnik* (2012) forklarer Zanetti Campes «Schreibszene»- begrep. Han påpeker at skriving er en sammensetning av heterogene faktorer, nemlig «Sprachlichkeit/Semiotik, Instrumentalität/Technologie und Körperlichkeit/Gestik», og at Campe

entwirft...ein Modell, mit dem es möglich werden soll, die genannten Aspekte des Schreibens auch *analytisch handhabbar* zu machen, indem man sie als Elemente einer «Szene» begreift, die dem schließlich Geschriebenen stets vorausgegangen sein wird, oftmals aber auch – *thematisch oder in Form der materialiter hinterlassenen Spuren* – ins Geschriebene hineinreicht.⁴²

Sammenkomsten av språk, instrument og gestikk som er nødvendig for at skrift skal forekomme, forstås altså som en scene, og denne scenen forstås ikke som isolert fra det skrevne. Heller er nettopp denne scenen noe som kan etterlate både materielle og tematiske spor i teksten som fortolkeren kan forholde seg til. Forholdet mellom teksten som materiell forekomst, og som kunstverk forstås dermed altså som to sider av samme mynt, og som uadskillelige fra

⁴¹ Omtalelser av dette som strategi hentes på den ene siden fra Knüplings forståelse av gester som en retorisk strategi (Knüpling, «Einleitung», 10), på den andre siden fra Roussel sin formulering om Walsers blyantmetode som en «Lösungsstrategie». (Roussel, «Schreibszenen», 261.)

⁴² Zanetti, «Einleitung», 21. Mine uthevelser.

hverandre. I boken *Figurationen und Gesten des Schreiben* (2003) forstår Stephan Kammer begrepet «Schriftreflexivität» som en skrivemåte som ser de gestiske, formale og mediale dimensjonene ved mediet skrift som noe som opptrer som refleksjons-gjenstand i skrivingen: skrivescenen iscenesettes i den litterære teksten. Det er altså snakk om en form for språk eller språklig modus som ikke fortrenger skriften som definitivt sekundær-fenomen til det talte språket, men som heller har dettes lovmessigheter med som utgangspunkt for tekstproduksjonen. At dette er en form for språk som *ikke* fortrenger skrivescenen, innebærer ikke dermed at en slik fortrenging er mulig. For slik Kammer skriver videre, vil en tekst aldri kunne være utelukkende selvrefleksiv på det retoriske nivået, da det alltid også på en eller annen måte viser tilbake til sin materialitet og materielle gestaltning.⁴³

1.5.2. Verfahren og Verkettung

Begrepet *Verfahren* hentes fra Moritz Baßlers bok *Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916* (1994). Boken har som sitt sentrale argument at man kan lese og tolke prosa som ikke hovedsakelig er innholdsmessig kontinuert, men som heller er det han kaller «texturierte Prosa» med uforståelighet som kjennetegn. Der man støter på uforståelighet, vil man likevel finne en tekstur, mener Baßler. Det å lese disse tekstene som «Gewobenes Gemachtes» – en formulering Baßler henter fra Christoph Bodes *Ästhetik der Ambiguität* (1988) – viser til måten ord og setninger er vevet sammen, i tråd med etymologien av ordet tekst som på latin er *textum*. Der man ikke kan utlese et innhold i klassisk forstand, vises man tilbake til beskrivelsen av dens «Garnnummern und Webweisen», dens «*generatives Verfahren – mit einem Wort: auf die Textur.*»⁴⁴ Baßler inntar riktignok *ikke* en anti-hermeneutisk posisjon, da interessen for tekstens betydning forblir sentral og legitim. Han skriver: «Erst wenn ein Text unverständlich ist, also *nichts* einigermaßen Deutliches mehr sagt, stellt sich notwendig die Folge- bzw. Ersatzfrage, was er denn dann noch bedeute.» Spørsmålet etter «was die Texte sagen» legges til side i møte med den kategorien tekster Baßler undersøker, og den hermeneutiske tolkningen utvides med spørsmålet og ønsket om å undersøke «*wie sie verfahren.*»⁴⁵

Erst und insbesondere wenn ein Inhalt fehlt, sieht sich der Leser auf die *bloße Textur, das sprachliche Material in seiner spezifischen Verknüpfung*, zurückgeworfen. In diese Reduktion auf die Textur tritt

⁴³ Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens*, 10.

⁴⁴ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 14. Min uthevelse.

⁴⁵ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 6.

demnach in den Vordergrund, was man traditionellerweise die «Form» eines Textes nennt.⁴⁶

Språket blir påtagelig og rykker frem der et innhold mangler. Det språklige materialet i sin spesifikke sammensetning blir dermed det sentrale for lesningen. Den formen som her trer i forgrunnen er *tekstens figur*, dens *formgitte figurativitet*. En vektlegging av det språklige materialet og en «Entdeckung der Untiefen der Textur»,⁴⁷ innebærer grunnleggende sett å se på teksten selv, hvordan den forløper og hvordan dette forløpet kan tolkes og inneha betydning. At Baßler kaller denne teksturen nettopp «u-dyp» er ikke en tilfeldighet: Der teksten trekker oppmerksomhet til seg selv – i en slags performativ gest, viser den ikke til en dybde, men til sin egen *Verfahren* på papirets overflate.

I den russiske formalisten Boris Ejchenbaums utforskning av begrepet *Skaz* i «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist» (1919) og «Die Illusion des Skaz» (1918) går han fram for å undersøke *hvordan* dette fenomenet oppstår. Under *skaz* forstås ulike ting: Ordet kommer fra *skazát* som betyr å fortelle. Det er også relatert til ord som *rasskaz*, som betyr kortfortelling, og *skazka*, som betyr eventyr. *Skaz* forstås som et litterært grep som formidler en muntlig forteller i og med den skriftlige litterære teksten. I artikkelen om Gogols «Kappen» identifiserer Ejchenbaum to typer komisk *skaz*: 1. «den narrativen» og 2. «den reproduzierenden *skaz*», hvor den sistnevnte «führt die Verfahren der Wortmimik und -gestik ein.»⁴⁸ Denne formen for *skaz* utgjør utgangspunktet for undersøkelsen, hvor hovedtesen er at «[d]ie komischen Effekte werden durch die Manier des *skaz* erreicht.»⁴⁹ Måten *skaz* fortoner seg, eller opptrer i teksten utgjør emnet for analysen, og flytter fokuset fra fortellingens *Sujet*, til «die Verfahren des *skaz*»⁵⁰ som et «system...mimisch-artikulatorischer Gesten.»⁵¹ I fokuset på hvordan *skaz* forekommer i Gogols fortelling ser han dannelsen av denne effekten som avgjørende i fortellerstilen:

ein solcher *skaz* will nicht bloß erzählen, nicht nur sprechen, sondern *mimisch und artikulatorisch Worte reproduzieren*, und Sätze werden nicht nur nach dem Prinzip logischer Rede ausgewählt und *aneinandergekettet*, sondern mehr nach dem Prinzip ausdrucksvoller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, den lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt. Von hier stammt die Erscheinung der Lautsemantik in seiner Sprache: die lautliche Hülle eines Wortes, sein akustischer Charakter, wird in Gogol's Rede *bedeutsam* unabhängig

⁴⁶ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 13. Min uthevelse.

⁴⁷ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 18. Min uthevelse.

⁴⁸ Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 123. [Sidetallene i eksemplaret er feil og hopper over partall. Dermed går sidene fra 123 til 125 til 127 osv.]

⁴⁹ Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 123.

⁵⁰ Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 123.

⁵¹ Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 123.

von der logischen oder sachlichen Bedeutung.⁵²

Lydsemantikken i Gogols språk oppstår idet ordene reproduseres mimisk og artikulorisk.⁵³ Metaforene *aneinandergekettet* og *Verkettung* går gjennom teksten og betoner det faktum at *skaz* er noe Gogol *skaper* i og med teksten: «wir [wollen] die Hauptverfahren des *skaz* im «Mantel» einzeln betrachten, um anschließend das System ihrer Verkettung zu untersuchen»⁵⁴, skriver Ejchenbaum. En slik forståelse stemmer også overens med Ejchenbaums egen fremgangsmåte, hvor han – slik tittelen antyder – går fram for å undersøke *hvordan* Gogols fortelling «Kappen» er laget, og finner svaret i at prinsippet for komposisjonen, «[d]ie eigentliche Dynamik, und damit auch die Komposition seiner Werke, besteht im Bau des *skaz*, im *Sprachspiel*.»⁵⁵ En overveiende vektlegging av språkets formmessige kvaliteter i den lydlig reproduksjonen av ordene, framfor de samme ordenes mening eller konseptuelle betydning er altså forutsetning for et språkspill som utspiller seg på tekstens overflate gjennom *Verkettungen*. *Verkettungen* er også samtidig et ikke-hierarkisk bilde, som på den ene siden er en mekanisk og ikke en organisk metafor for sammensetning, og på den andre siden viser hvordan det ene utgår fra det andre i en konstruerende men ikke dermed oppbyggelig måte: en fortsettende sammensetning som er potensielt uendelig.

1.6. Oppgavens utforming

Oppgavens tre analysekapitler utgjør oppgavens hoveddel. Hver av disse utforsker ulike materielle og litterære strategier for å oppnå en modus av språket oppgaven kaller gestisk figurering. I den første delen av hvert kapittel vil tendensen etableres med utgangspunkt i tekststeder fra det sene prosaverket og biografiske kilder. I den andre delen vil det gjøres nærlesing av en enkelt tekst som står som særlig emblematiske på den tendensen kapittelet har trukket fram. I kapittel 2 vil skrivekrisen etableres som kontekst for oppgavens utforskning.

⁵² Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 129. Min uthevelse

⁵³ Ejchenbaum skriver: «Von hier stammt die Erscheinung der Lautsemantik in seiner Sprache: die lautliche Hülle eines Wortes, sein akustischer Charakter, wird in Gogol's Rede *bedeutsam* unabhängig von der logischen oder sachlichen Bedeutung. Die Artikulation und ihre akustische Wirkung werden als ausdrucksstarkes Verfahren in den Vordergrund gerückt.» (Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 129.)

⁵⁴ Begrepet henter Ejchenbaum fra Tolstojs «Labyrinth von Verkettungen» (Ejchenbaum, «Wie Gogol's «Mantel» gemacht ist», 131 og 133.) Med dette begrepet mener han teksten som system hvor de ulike delene er heftet sammen, men samtidig ikke noe som går opp i en enhet eller helhet. Her ser man likheter med Baßlers tekstur-begrep.

⁵⁵ Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 131. Min uthevelse. I for eksempel Gogols hang til diminutivsuffixer ser Ejchenbaum en slik vektlegging av lydlig kvaliteter, hvor ordet kan få et tydeligere artikulorisk uttrykkskraft, som dermed skaper det han kaller en «Lautgeste». (Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 133.) Både dette og det at Ejchenbaum vektlegger stiliseringen av «sorgloser, naiver Plauderei» og plutselig forekomst av nødvendige detaljer, samt det at behovet for et emne, en *sujet*, i grunnen bare handler om å ha et utgangspunkt for å bedrive språkspill (Ejchenbaum, «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist», 143), minner om Walsers forfatterskap.

Her vil også blyanten som et bilde på figurenes skisseaktige forekomst som noe foreløpig utforskes, og kapitlet avsluttes med en nærlesning av prosastykket «Eine Art Erzählung» som viser og performerer en skisseaktighet på det tematiske og formmessige plan. Kapittel 3 utforsker Walsers kortform og publikasjon i føljetong i lys av forgjengelighet og prosastykkenes tilblivelse som betinget av deres påfølgende forsvinning. I kapitlets andre del nærleses prosastykket «Nun wieder diese kleine Prosa», som vil analyseres med fokus på en føljetongkritikk som samtidig også lar føljetongen forekomme som det ideelle tilfluktsstedet for skriften. Kapittel 4, oppgavens siste analysekapittel, ser på hvordan Walsers uleselige miniatyrskrift speiles i muligheten for tekstens fortsettelse og utforskningen av språkets egyptodynamikk. Prosastykket «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» vil nærleses i kapitlets andre del som en fremvisning av igangsettingen av språkets egyptodynamikk som gestaltungsprinsipp. Oppgavens kapittel 5 består av en oppsummering og til slutt en konklusjon.

KAPITTEL 2. Walsers foreløpige figurer: *Skizze* og *Skizzenhaftigkeit*

... *Vollendetheiten / sind eine Fäulnis*.⁵⁶

Oppgavens andre kapittel undersøker en skisseaktighetens poetikk i Walsers sene prosatekster. Først legges skrivesperren som biografisk og litterær kontekst for oppgaven fram. Deretter følger en diskusjon av blyantens materielle muligheter, som knyttes opp mot en utlegning om skisse og skisseaktighet som form og tema. Deretter knyttes den skisseaktige forekomsten opp mot oppgavens begrep om gestisk figurering. Til slutt nærleses prosastykket «Eine Art Erzählung».

2.1. Skrivesperre, eller: Problemene med pennen

Rundt 1913/1914, mot slutten av tiden i Berlin, opplevde Robert Walser en skrivekrise. På denne tiden er Walsers romanpublikasjoner, som står som et høydepunkt i hans karriere, allerede bak ham. Selv om han skal komme til å publisere flere samlinger av prosastykker i årene etter – de fleste av disse, med unntak av *Der Spaziergang* (1917) besto av samlinger av prosastykker allerede publisert som føljetong – regnes fraflytningen fra Berlin og den rundt denne tiden tilknyttede skrivesperren som en periode preget av hans uteblivende anerkjennelse som forfatter. Resepsjonen av romanene og av den første utgivelsen *Fritz Kochers Aufsätze* (1904) hadde vært gode, blitt anmeldt av litterære kolleger som Hermann Hesse, Robert Musil og Max Brod, men den mer utbredte, og dermed kommersielle, suksessen lot vente på seg. Man regner denne tiden som en avgjørende periode i forfatterskapet av flere grunner: For det første signaliserer den en vending bort fra større narrative sammenhenger⁵⁷ og en omfavning av kortere former. For det andre utvikler Walser i denne perioden det han kaller en «Bleistiftmethode» for å overkomme skrivesperren. Denne besto ganske enkelt i først å skissere ut tekster med en blyant, for deretter å renskrive tekstene før de ble sendt til forlag eller redaksjoner. Et brev til Max Rychner, redaktøren for *Neue Schweizer Rundschau* fra 20. Juni 1927, er en av de viktigste ikke-litterære kildene til denne hendelsen, hvor Walser også daterer når blyantmetoden utvikles: ti år tidligere, altså omkring 1917.⁵⁸ Han skriver:

⁵⁶ KWA 6, 1, 174.

⁵⁷ Det er viktig å bemerke at det finnes romanfragmenter også fra etter denne perioden, men det at disse ikke blir opptatt av forlag eller utviklet til sitt fulle gjør dermed at man kan snakke om en vending bort fra seriøs beskjeftigelse med lengre narrative tekster. Et annet viktig unntak er selvfølgelig også romanen *Der Räuber* fra 1925. Om man i det hele tatt kan snakke om narrativ sammenheng når det gjelder denne romanen er et eget spørsmål.

⁵⁸ I brevet dateres blyantmetoden til 10 år tidligere, altså 1917, mens skrivekrisen dateres til rundt slutten av tiden i Berlin.

Ich erwähnte den Begriff Brouillon, womit ich Ihnen eigentlich eine ganze Schaffens- und Lebensgeschichte erzählt habe, denn Sie sollen erfahren, mein Herr, daß ich vor ungefähr zehn Jahren anfang, alles, was ich produzierte, zuerst *scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren*, wodurch der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß und beinahe ins Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit erfuhr. Ich verdanke dem Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibsystem verquickt ist, wahre Qualen, aber diese Qual lehrte mich Geduld derart, *daß ich im Geduldhaben ein Künstler geworden bin*...Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung. Für den Schreiber dieser Zeilen gab es nämlich einen Zeitpunkt, wo er die Feder schrecklich, fürchterlich haßte, wo er ihr müde war..., wo er ganz dumm wurde, so wie er sich ihrer nur zu bedienen begann, und um sich von diesem Schreibüberdruß zu befreien, fing er an, zu bleistifteln, zu zeichnen, zu gfätterlen.⁵⁹

Alt av tekst som ble produsert, eller altså skrevet, ble først «sky og andektig» skissert ut ved hjelp av en blyant. Slik frigjør Walser seg fra det han kaller en «skrivekjedsomhet», som kommer av pennen som han har begynt å hate fordi den gjør ham vondt. Det som beskrives som den mekaniske eller «kontoraktige» avskrivningen av teksten og den skrivingen som foregår med blyant kan ikke ses separat fra hverandre: Walsers skrivescene foregår over to nivåer, der blyantskisser knyttes til det kreative ved skriveprosessen mens det i og med det andre nivået dreier seg om avskrift og renskrift, som til tross for at det kreative er tilbaketrukket, utgjør et viktig aspekt ved skrivescenen. Med «blyantsystemet» går forfatterprosessen langsommere, men også friere: det skapende aspektet – innskrivningen og innstiftningen av teksten på papiret – blir i og med blyanten ikke lenger preget av en «dumhet» som kommer over ham. Skriving blir med blyanten «zu gfätterlen», det sveitsertyske verbet som betyr å tulle rundt med småsaker og gjenstander, eller i overført betydning: lek med ord. Videre heter det:

Für mich ließ sich mit Hilfe des Bleistifts wieder besser spielen, dichten; es schien mir *die Schriftstellerlust lebe dadurch von neuem auf*. Ich darf sie versichern, daß ich (es begann schon in Berlin) mit der Feder einen wahren Zusammenbruch meiner Hand erlebte, eine Art Krampf, aus dessen Klammern ich mich auf dem Bleistiftweg mühsam, langsam *befreite*. Eine Ohnmacht, ein Krampf, eine Dumpfheit sind immer *etwas körperliches und zugleich seelisches*. Es gab also für mich eine Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, im Auflösen derselben, abgespiegelte und beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich knabenhaft wieder – schreiben.⁶⁰

Smerten i hånden og oppløsningen av skriften speiler en tid preget av utmattelse eller ødeleggelse. Krisen er altså ikke fysisk, men har fysiske implikasjoner. Men hvorfor er tiden Walser omtaler i brevet som ti år tidligere preget av forstyrrelse? Skal man tro at dette er en tid hvor tvilen ved egne forfatterferdigheter innhenter Walser etter lang tid med uteblivende suksess på den litterære arenaen? Eller er det kanskje en manglende tro på ordene og deres evne til å bety og å være representative, til å tilstrekkelig betegne, noe som gjør at hinderet blir

⁵⁹ Walser til Rychner, Bern, 20. juni 1927, 300. Mine uthevelser.

⁶⁰ Walser til Rychner, Bern, 20. juni 1927, 300. Mine uthevelser.

for stort til hver gang å overkomme det og komme til skriften? Håndens smerte og skrivekrisen framstilles som en psykosomatisk krise. Som Walser skriver, er en slik maktesløshet alltid noe sjelelig og kroppslig på en og samme tid – kort sagt: *psykosomatisk*. Skrivekrisen og håndens smerter reflekterer altså en *sjelelig* krise, og problemet er ikke å få skrift ned på papiret med penn – slik man ser i det andre nivået i blyantsystemet – men heller en krise som dreier seg om betydningen av denne innstiftingen av pennens merke på papirets overflate. Uansett hva forstyrrelsen kommer av, befinner løsningen seg for Walser i blyantsystemet.

Med den lever forfatterlysten på ny – nettopp i sammensetningen «leke, dikte». Det overdrevet kvalfulle ved denne selv uttenkte omveien rundt skrivesperren som tillater en ny form for skriving, kan kanskje virke litt dramatisk. Det å skrive ut en tekst som skisse, for så å omarbeide og renskrive den samme teksten, virker som en relativt normal prosess i produksjonen av litterære tekster. I essayet «Robert Walser» viser Walter Benjamin til Walsers egen påstand om at «er habe in seinen Sachen nie eine Zeile verbessert», som for Benjamin viser til en «absichtlos» poetikk. Der skriveflyten virker som det viktige i tekstene, er den redigerende hånden ikke noe annet enn en forstyrrelse. «Man hat manchmal darüber gestritten, ob wirklich [absichtlos]» skriver Benjamin videre, men det interessante å diskutere er hvordan skriveflyten, og det ikke å redigere eller endre har vært en viktig strategi i Walsers skriveprosess, som plutselig stoppes opp av håndens vegring og krampe. For å sikre at skrivingen kan foregå i den samme flyten, blir Walser nødt til å utvikle nye strategier. Slik blir blyantskissen ikke nødvendigvis et førsteutkast som senere lar seg endre, men noe som *under dekke* av en skisse, lar seg lettere skrive ut.

Ut ifra brevet til Rychner og den litterære behandlingen av skrivesperre-episoden i prosastykker «Bleistiftskizze»,⁶¹ framstilles det kvalfulle ved blyantmetoden i de «kontoraktige» avskriftene. Men ville dette forklare hvorfor skrivingen strekker seg ut i en slik langsomhet? Men ser man nærmere på formuleringen, kan det se ut som at Walser viser til en ytterligere materiell omstendighet som ikke behandles i hverken dette brevet, prosastykket «Bleistiftskizze», eller andre steder: «scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren, wodurch der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß und beinahe ins Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit erfuhr.» Gjennom nettopp denne «sky og andektige» skisseringen med blyant, foregår forfatterier i en veldig langsomhet. Denne skrivingen – i hvert fall etter

⁶¹ «Bleistiftskizze» ble først utgitt i 1968 i Jochen Grevens utgivelse, men den gangen visste man ikke at det fantes to utgaver av teksten, både en mikrogrammskisse (uten overskrift) og som renskrevet titulert versjon. Greven daterer stykket mellom 1.1. 1926 og 2.7. 1927, mens Morlang og Echte snevrer dette inn til november/desember 1926, altså i dette tilfellet før brevet til Rychner.

1924 – var mikrografisk,⁶² og skrivingens langsomhet kan like godt ha med vanskelighetene av å skrive lite og deretter måtte tyde den miniatyraktige avskriften å gjøre. Slik blir blyantskriften en slags forekommende, men samtidig skjult, skrift – også for forfatteren selv.

Bleistiftsystem, *Bleistifterei*, *Bleistiftweg* og *Bleistiftauftrag* er betegnelser Walser bruker for sin egen skrivemetode i dette brevet, men *Bleistiftgebiet*, som forekommer tidligere i brevet og som stadig betegnes av Walser som et slags skriftens opphavssted, er kanskje det mest dekkende begrepet for å forstå dette *området* hvor skriften igjen kan finne sted.⁶³ Vendingen mot blyanten er samtidig en vending mot miniatyren, noe som tidsmessig også stemmer overens med en vending mot kortere litterære former. Walser finner tilflukt i blyanten, den korte formen og miniatyren for å kunne fortsette å skrive.

2.1.1. *Bleistifterei*

Av Walser selv pekes dette ut som et avgjørende øyeblikk i forfatterskapet. Ifølge Rothemann åpnet «der Bleistiftweg für [Walser] einen neuen Anfang»⁶⁴ Han begynner å skrive med blyant, han skriver av dette med penn, og et eller annet sted der imellom blir han til kunstner. Det er interessant å belyse hva slags strategi for skriving dette egentlig innebærer ved å se nærmere på forskjellen mellom pennen og blyanten. For den skrivingen som foregår med blyant har utvisking som mulighet. Hvis det med blyanten lar seg lettere og friere skrive, er dette nettopp fordi blyantens merke er mindre permanent, mindre kontrastfullt og mindre inngripende enn pennens? At dette utgjør en enklere inntreden i det hvite papirets fremmede territorium sier seg selv – ordene som sendes ut for å speide i det fremmede landskapet kan alltid trekkes tilbake.⁶⁵ I innledningen til antologien *Bleistiftliteratur* (2022) skriver Morgenroth at «[d]er Bleistift ist der typische Entdeckerstift, das Instrument des Ethnologen, ob unter fremden Völkern oder auf heimischen Straßen.»⁶⁶ Slik begir også forfatteren seg utforskende ut på papiret.

⁶² I forordet til utgivelsene av Mikrogrammene i *Kritische Walser Ausgabe* diskuteres forholdet mellom den manglende behandlingen av mikrografien i brevet til Rychner og denne skrivemåten som praksis: «Zieht man den Brief zur Deutung von Walsers mikrographischem Verfahren heran, fällt auf, dass darin nur der Aspekt der Zweistufigkeit und des Wechsels des Schreibwerkzeugs verhandelt wird, nicht jedoch die geringe Größe der Handschrift. Ob die Kleinheit der Bleistiftschrift eine poetische Entscheidung repräsentiert oder im Rahmen von Walsers Schreibgewohnheiten eine Selbstverständlichkeit darstellt, lässt sich nicht bestimmen.» (Thut, Walt og Groddeck, «Editorisches Nachwort: Vorbemerkungen zum Konvolut der Mikrogramme», 380.)

⁶³ De første utgivelsene av Walsers mikrogrammer betitles med dette navnet – *Aus dem Bleistiftsgebiet* – som indikerer det *stedet* man har funnet og transkribert tekstene fra.

⁶⁴ Rothemann, *Spazierengehen – Verschollengehen*, 21.

⁶⁵ I forlengelse av dette er det interessant å bemerke at Walser, i hvert fall etter 1926, nesten utelukkende skal ha skrevet blyantskissene på papir som allerede var beskrevet: Ofte ble konvolutter beskrevet med adresser, eller til og med avvisningsbrev fra redaksjoner brukt som skriveflate. Det allerede beskrevne bladet som en videre mulighet for skriften informerer den foreliggende oppgavens problemstilling, men av plasshensyn er det ikke noe som vil bli sett på i seg selv. («Das mikrographische Schreiben beginnt zudem – vor allem ab 1926 – praktisch nie auf einem >weißen Blatt<.» (Walt, «Schreibprozesse», 270.)

⁶⁶ I undersøkelsen mener Morgenroth under begrepet *Bleistiftliteratur* den litteraturen som tematiserer blyanten enten eksplisitt

Blyantskriftens rolle som utforskende og utviklende heller enn en definerende form for skriving – en slags «før-skrift» – er et viktig aspekt for å forstå Walsers blyantmetode og hvordan blyantens potensial forekommer. Teksten skrevet med blyant gjelder ikke som utkast for en annen tekst hos Walser. Mikroprogrammene er heller, slik Groddek fremhever i artikkelen «Schrift und Textkritik anhand Bleistiftskizze» (2002), å betrakte som egenstående tekster, og ikke som det preliminare materialet til en tekst. Det potensialet som ligger i blyanten, nemlig for utvisking og endringer er ikke noe Walser benytter seg av, og der det finnes endringer i tekstene, er det i form av utstrykninger. Som Christian Walt bemerker lar så godt som alle disse utstrykingene seg klassifisere som «Sofortkorrektur» som har oppstått umiddelbart og i løpet av nedskrivningen.⁶⁷ Slik står «die Stellung des Bleistifts zwischen ‚Vorläufigkeit‘ und ‚Festigkeit‘, zwischen Entwerfen, Festhalten und Sichern zu bestimmen»,⁶⁸ men foreløpige og ikke fastholdte forblir et potensial ved mediet, noe teksten kan eksistere i kraft av, ikke noe som realiseres i tekstene.

Problemen med pennen ligger altså ikke i pennen som sådan, som Walser returnerer til i avskriften, men i å *skape* med vissheten for øyet om at pennens merke er permanent.⁶⁹ Ikke bare er blyanten mindre permanent fordi den er utviskelig: skrivingen med blyant må også tenkes som mykere, bevegeligere og mer dynamisk. Den farer lettere over papirets overflate uten å gjøre tydelig innriss i arket slik pennen med blekk gjør. I tillegg er fargen gjerne svakere, og utgjør ikke en like stor kontrast til papiret.⁷⁰ Å skrive med blyant – eller «Bleistifterei», som Walser kaller det – gir skriveriet i tillegg preg av å være av mindre viktig, av liten eller ingen betydning. Blyantskriften er ikke bare oppdagerens skrift, slik Morgenroth hevder, men utgjør også den første inntreden på skriften og litteraturens territorium: der skoleeleven først lærer å skrive, foregår dette med blyant, og det prosessuelle med blyanten knyttes dermed også mot en

eller implisitt, «dann handelt es sich bei je unterschiedlicher Gradierung um Bleistiftliteratur.» (Morgenroth, «Einleitung», 97 og 19.)

⁶⁷ Walt gjør et poeng av korrekturens art for å betone at mikrogrammtekstene også kan ses som fullstendige tekster som ikke gir preg av å være ufullstendige: «[Die mikrographischen Notate] entsprechen nicht der landläufigen Vorstellungen von Entwurfshandschriften.» (Walt, «Schreibprozesse», 268.) Se også Gräfin von Schwerin, Kerstin, «‘Vollendetheiten sind eine Fäulnis’: Zum Fragmentcharakter von Robert Walsers mikrografischen Entwürfen» i *Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, 88.

⁶⁸ Morgenroth, «Einleitung», 113.

⁶⁹ Forholdet mellom mikrogrammskisse og publisert tekst eller renskrift er komplisert. Mange av mikrogrammtekstene er ganske enkelt renskrevet med miniatyrmessige eller nesten ingen korrekturer, mens det i andre tilfeller ved renskriften kan være snakk om en helt annen tekst enn skissen. (Walt, «Schreibprozesse», Handbuch, 269.) Her kan man se for seg at skissen utgjør et slags springbrett for en ny tekst.

⁷⁰ I en slik kontrast foreslås det her at blyanten er det som er enkelt og lett å skrive med, mens pennen er det tunge og vanskelige (i mikrogrammskissen til «Bleistiftskizze» – en skisse som ikke er gitt noen tittel, men som nesten identisk tilsvarer renskriften – betegnes pennen som «Stahlfeder», som også betoner dette tunge, truende og krampeinngytende. Dette er dog endret i renskriften, og Groddeck poengterer at «Feder und Bleistift stehen auch insofern in einem Oppositionsverhältnis, als das "Blei" das Schwere, das Irdische und Langsame symbolisiert, die "Feder" aber das Leichte, Luftige.» (Groddeck, «Schrift und Textkritik anhand Bleistiftskizze», 551. Groddeck) Likevel er det med pennen at Walser må «bestemt» og permanent innskrive teksten i arket, og det paradoksalt nok er med blyet han svever.

læringsprosess. I brevet til Rychner skriver Walser at «beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich *knabenhaft* wieder – schreiben».⁷¹ Her ligger det skoleaktige i avskriften med *penn*, ikke med *blyant*. Men kan skrivescenen plasseres i nettopp den «skoleaktige» og gutteaktige skrivingens sfære? Det som tydelig er *forsøk* og ikke *ferdig*?⁷²

Den litterære behandlingen av en skrivekrise i prosastykket «Bleistiftskizze» fra 1926 viser, i lignende ordlag som brevet til Rychner, til blyantmetoden som en frigjørende og igangsettende hendelse eller oppdagelse:

Da jedoch für mich diese Mühe gewissermaßen wie ein Vergnügen aussah, so schien mir, ich würde dabei gesund. In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln der Zufriedenheit, etwas auch wie ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum daß ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig, vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus⁷³

Skrivingen med blyant og utvikling av blyantmetoden blir til en ren glede for forfatteren, hvor han drømmende skriver med blyanten i stedet for å være tynget ned av stålpenen som metoden omsider nødvendiggjør at forfatteren returnerer til. Slik blir blyantmetoden en slags omskriving: denne skrivingen muliggjør forfatterens *omgang* med språket, men oppnår dette gjennom en *omvei* som unngår den direkte innskrivningen. Dette lar forfatteren beholde muligheten til alltid å kunne skrive *om*, men også å kunne skrive på nytt. Blyanten gjør forfatteren frisk nettopp fordi den tillater at man *skriver rundt skriften*.⁷⁴ Ordene kommer til papiret *som om* de ikke egentlig er der, *som om* de når som helst kunne komme til å forsvinne, og dermed ikke virkelig eksisterer. Gjennom dette blir skrivingen igjen en glede for forfatteren.

Blyanten lar seg se som en materiell omstendighet ved tekstene som tas i bruk av Walser nettopp fordi pennens permanens medfører en slags nervøsitet. Slik blir den en metafor på en form for gestisk eksistens: blyantskissen blir det mest plastiske bildet på den foreløpig, ufullstendig og figurerende eksistensen som preger Walsers språk og figurer. Grensene mellom eksistens og ikke- eksistens blir utydelige, idet teksten kun eksisterer i kraft av også å kunne opphøre å eksistere: Teksten gis en labil og virtuell eksistens. At dette er en strategi som tillater skriften å finne sted, leder oss til å anta at det er nettopp det permanente og definitive ved dens

⁷¹ Walser til Rychner, Bern, 20. juni 1927, 300. Min uthevelse.

⁷² Morgenroth skriver også om «[d]ie Schrift des Anfängers» og den «Knabenhafte» skriften. (Morgenroth, «Einleitung», 98.)

⁷³ SW 19, 122.

⁷⁴ I boken *Poetik der Umschreibung* ser Jens Hobus nettopp dette som et aspekt ved det han kaller «die Poetik der Umschreibung» i Walsers prosa. At Walser i og med den mediale vekslingen på en eller annen måte klarer å unngå skriften skamtidig som den produseres. (Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 47.)

merke, og dermed tekstens overlevelse som kan ha ført til skrivesperren.

2.2. *Skizze og skizzenhaftigkeit*

«Why is it that a beautiful sketch pleases us more than a beautiful painting?» spør Diderot, «[i]s it because a sketch has more life and less form? As form is gradually introduced, life disappears.»⁷⁵ Det å gi noe form innebærer å avbryte en flyt eller naturlighet, nettopp å skape noe kunstig av noe som er levende.⁷⁶ Skissen er også en form, eller utgjør den prosessen hvori noe går fra det levende til det kunstige – altså selve formgivningsprosessen. På mange måter innebærer imidlertid paradoksalt nok skissen en mangel på livaktighet – altså det motsatte av det Diderot hevder – nettopp fordi den ikke enda har gjennomført den formgivende prosessen hvori det levende kan få en ny kunstig livaktighet: Det fullendt kunstige skaper i sin illusjon en ny livaktighet, mens skissen forblir i potensialitetens stadium, der den også fortsetter å være en skisse *av noe* uten å *bli noe selv*. I Walsers skisserende og skisseaktige *non finito*-poetikk er dermed ikke det ufullendte en prosess som fører til det fullendte, men en aktiv og bevisst uferdiggjøring som bruker skissen som grep for å bevare teksten i dens dynamiske, bevegelige og potensielle stadium.

I essayet om Walser omtaler Benjamin Walsers egen innrømmelse om at han aldri skal ha forbedret en linje i sine tekster, og mener at man «braucht ihm das gewiß nicht zu glauben, täte aber doch gut daran» og dette nettopp fordi man da vil man støte på følgende innsikt: «zu schreiben und das Geschriebene niemals zu verbessern, ist eben die vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht.»⁷⁷ Denne merkelige foreningen av intensjon og ikke-intensjon som Benjamin påpeker, tillater oss å forstå hvordan skissen hos Walser, paradoksalt nok, også er den ferdige teksten. Å skissere ut en tekst før den renskrives er ikke noe uvanlig, og som bemerket i forrige delkapittel, kan Walsers betoning av blyantmetodens viktighet få den til å virke som noe nesten uhørt. Kanskje er dette nettopp fordi Walsers faktiske skisser, og hans skisse-poetikk, ikke har noe å gjøre med skissen som det

⁷⁵ Josephs, *Diderot's dialogue of Language and Gesture*, 56-57.

⁷⁶ I essayet «Der Konflikt der Kultur» fra 1918 forstår Georg Simmel hele modernismen som kjennetegnet av en kritikk av formbegrepet, og at i modernismen kjemper livet mot formen. Han skriver «Jetzt erleben wir diese neue Phase des alten Kampfes, der nicht mehr Kampf der heute vom Leben gefüllten Form gegen die alte, leblos gewordene ist, sondern Kampf des Lebens gegen die Form überhaupt, gegen das Prinzip der Form.» (Simmel, «Der Konflikt der Kultur», 9.)

⁷⁷ Den tyske *Skizze*, som i visse henseender skiller seg fra den amerikanske «literary sketch», betegner enten et førsteutkast – en foreløpig form til et litterært verk, eller en ikke entydig definerbar betegnelse for en kort og ofte stilistisk bevisst, ikke uformet prosatekst som kan ha ulikt innhold. (Baßler, «Skizze» i *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*.) I «Walsers *Skizzen*» poengterer Carsten Dutt at en grundig form- og genrehistorie for den litterære skissen fortsatt mangler. (Dutt, «Walsers *Skizzen*», 200.)

preliminære materialet til den ferdige teksten å gjøre. Heller er den ferdige teksten bevisst og aktivt en skisse. Skissen bærer, i likhet med blyanten, med seg et løfte om foreløpighet og prosessualitet: Skissen er en form som er i tilblivelse og dermed u-ferdig.

Dette foreløpige og prosessuelle er til stede i Walsers tekster, som også inneholder sine egne korrekturer, alternativ, forbedringer og kommentarer: De har med seg alternativet til sin egen form og forekomst. Korrekturere, forbedringene, kort sagt, det som gjerne skjer i overgangen mellom skisse og renskrift, skjer *i og med teksten*. I dette kommer tekstens performative dimensjon til syne, hvor tekstens øyeblikk aksentueres på bekostning av den overordnede sammenhengen. Skissen, den foretrukne form for å «fange» øyeblikksinntrykk og -innfall, blir dermed selv også preget av en øyeblikkelighet eller samtidighet: Skissen er forsøket på å fange øyeblikket, og slik blir teksten selv dette øyeblikket som på performativt vis faktisk fanges: «Besinne dich nicht allzugange, ehe du eine Skizze zu schreiben beginnst. Allerlei nette Einfälle können sich auf *Nimmerwiedersehen* von dir entfernen.»⁷⁸ Øyeblikket skissen, altså teksten, dukker opp, knyttes også ofte sterkt til noe som «gir» forfatteren en skisse: «Was das mir für eine sonderbare Skizze gibt. Ich werde sie bleibend einschließen, und wenn sie auch dabei vermutete. Heute ließ jemand eine Zigarette zu Erde fallen. Ich sah sie.»⁷⁹

Øyeblikket i teksten betones også på en annen måte. Gjennom u-ferdigheten forekommer teksten i en dynamisk og utskisserende bevegelighet, der øyeblikkene i teksten forekommer som sin egen mulighet heller enn som en realitet. En slik virtuell og ufast form, som heller enn å eksistere, figurerer på papiret eller i teksten, forstås i denne oppgaven under begrepet gestisk figurasjon. Det som normalt utgjør skillet mellom skisse og renskrift figurerer selv i prosastykkene: Slik er ikke dette noe som utgjør bakgrunnen for den litterære teksten, en rent formell og utvendig betingelse, men tekstens tilblivelse er heller noe som blir en del av teksten. De er fullstendige skisser som også samtidig utskisserer sin egen potensialitet.⁸⁰ Slik blir prosastykkenes *skisseaktige gestalt* også deres *utskisserende gestaltning*.⁸¹

I sin studie om Kafka og Walser skriver Sabine Rothemann om *Geschwätzigkeit* som fenomen i Robert Walsers prosa, og spør hvordan man skal lese denne pratsomheten, «will man

⁷⁸ SW 20, 63. Min uthevelse.

⁷⁹ SW 17, 257.

⁸⁰ I den forstand at de har med seg det bak, før, foran og utenfor teksten, og det dermed ikke eksisterer noe bak, før, foran og utenfor teksten, da det hele blir tekstens gestalt.

⁸¹ Didi-Hubermann foreslår å se bildet som «gestaltete Gestalt», se hvordan bildet *blir* ikke hvordan det *er*.

«Es hieße, zurückkehrend zu einer Befragung des Bildes, die *noch* nicht die ‘gestaltete Gestalt’ – ich meine damit eine zum Repräsentationsgegenstand [objet représentationnel] fixierte Gestalt – voraussetzen würde, sondern lediglich die *gestaltende Gestalt*, also dem Prozeß, den Weg, die tätige, zu Farben und Volumen kommende Frage: die noch offene Frage, was da auf dieser gemalten Oberfläche oder in jeder Unebenheit eines Steins *sichtbar werden könnte*.» (Didi-Hubermann, *Vor einem Bild*, overs. Reinhold Werner, 148.)

sie nicht als *bloße Geste* unverbindlichen, leichtfertig-spielerischen und gedankenlosen Plauderns des Ich-Erzählers reduzieren». ⁸² I Rothemanns lesing fortøner gesten seg på den ene siden som noe man kan forstå som en slags kritikk: Hvis man forstår Walsers pratsommelighet som ganske enkelt en gest, vil det innebære at man reduserer den. Slike språkgester skal man altså ikke forstå som «bloße Geste», men allikevel omtales disse språkgestene i teksten som noe annet enn handling. Hun skriver:

In diesem Sprachgestus ist alles Gesagte vom gleichen Wert...Indem sie über den Hinweis auf das Was und die Art und Weise des Sagens hinausgehen, thematisieren die Prosastücke Robert Walsers mehr und mehr das Sprechen selbst. Erstes Anzeichen hierfür ist das stets auf die Texte einwirkende Kund ihren Verlauf prägende Korrektivs. *Die Geste des Korrektivs* führt aber zu keiner tatsächlichen Korrektur, sondern weist auf das Gesagte zurück und hebt damit die Wirklichkeit und Gegenwärtigkeit des Sprechens hervor. ⁸³

I talegesten er alt av lik verdi, og dermed vil heller ikke «die Geste des Korrektivs» kunne føre til noen reell endring. Den faktiske korrigeringen av teksten uteblir, idet korreksjonen performativt negerer det foregående uten at dette faktisk forsvinner. Teksten fortsetter, tar videre med seg både det negerte/korrigerede, og korreksjonen. Disse gestene blir synonyme med tekstuelle bevegelser som ikke faktisk medfører endring eller handling, men som utelukkende er symbolske, performative og selvreferensielle. Slik fører inkluderingen av skrivingens prosessualitet i teksten, og de valgene *som kunne blitt tatt* til en grunnleggende usikkerhet som også samtidig *lar* tekstens figurasjon være en del av teksten. Lesingen av prosastykkene finner dermed sted i selve den prosessen hvor de tar form – hvor selve formgivningsprosessen blir formen, og formbegrepet utvides til å handle om potensielle heller enn reelle former:

Gestern begegnete mir im Menschengewimmel, das eine gewisse Architektur, d.h. Regelmäßigkeit aufwies, die mir charmant erschien, einer, von dem ich mir hatte erzählen lassen, sein Kind sei ihm bald nach der Geburt gestorben, *auch 'dahingerafft' wäre vielleicht der passende Ausdruck.* ⁸⁴

Gjennom konjunktiv II av «zu sein», nemlig «wäre», uttrykkes «dahingerafft» ikke som et ord som *er* men som *kunne vært*. Med muligheten for å tenke det potensielle heller enn det reelle, viser konjunktiv som grammatisk kategori til et grunnleggende figurativt og kreativt aspekt ved språket: Det uttrykker at noe er tenkt eller ønsket – noe potensielt – men ikke noe som er reelt. ⁸⁵ I og med dette blir ordets forekomst i teksten, til tross får dets reelle forekomst, også

⁸² Rothemann, *Spazierengehen – Verschollengehen*, 24. Min uthevelse.

⁸³ Rothemann, *Spazierengehen – Verschollengehen*, 24. Min uthevelse.

⁸⁴ AdB, 4, 26. Min uthevelse.

⁸⁵ I kapittel 4 av *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) skriver Robert Musil, under overskriften «Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben»: «Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt,...dann muß es auch etwas geben, das man

samtidig bare potensielt og figurativt. Ordet som *kunne ha passet* forekommer også som en mulighet i teksten. Slik blir både «gestorben» direkte anvendt, og «dahingerafft» indirekte anvendt for å betegne det som har skjedd med barnet, uten at det ene ordet erstatter det andre. Ordet figurerer *som ord* og *som mulig ord* i teksten, og skisserer muligheten for at teksten også *kunne ha vært* en annen. Slik framstår den foreliggende teksten som labil og ufast, som dynamisk og gestisk.

Korreksjonene kan ta form av innvendinger hvormed «fiksjonsbyggingen» avbrytes for å kommentere vågallheten ved å uttale noe på en definitiv måte, slik som i prosastykket «Litteraturfigur», hvor fortelleren så vidt har begynt sin fiksjonsbygging før han avbryter seg selv: «Meine Einleitungssätze klingen vielleicht nach irgend etwas Ernsthaftem, womit ich es mir sozusagen *behaglich* machen will.»⁸⁶ Slik er det ikke bare sannhetsgehalten i den foregående fiksjonen som performativt negeres: Det å la fiksjonen ta overhånd blir også assosiert med noe uærlig og integritetløst⁸⁷ – noe man henfaller til. Det er behagelig å la språket flyte i en fiksjon som går av seg selv, å uttrykke noe i alvor, men slik tar fiksjonen overhånd og teksten mister sin språklige samtidighet og forbundethet med det skrivende nået. Slik blir korrekturere – som ofte kan sies å være rene avbrytelse- eller begynnelsesgester – en måte å betone tekstens øyeblikk på gjennom den stadige påminnelsen om dens figurative eksistens, og «[d]ie Substanz ganzer Textpassagen wird durch eine kleine Zwischenbemerkung wieder aufgehoben.»⁸⁸

Usikkerheter kan også utgjøre slike korreksjoner. Fortelleren sår tvil om sine egne formuleringer, og åpner dermed nok en gang et rom hvor alternativet kan figurere, slik som i mikrogrammteksten «Spät bis alle Nacht herumziehende Jünglinge»: «...obwohl ich kaum sagen kann, was ich eigentlich damit meine, aber nicht wahr, es klingt so schön.»⁸⁹ Fortelleren

Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.» (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 16). Det å tenke i konjunktiv innebærer altså også å tenke det potensielle heller enn det reelle, og hvis noe like så godt kunne ha vært annerledes, så er det aldri fullt og helt det det er – i hvert fall når dette lekes med i fiksjonen. Videre i oppgaven vil denne tendensen hos Walser betegnes som konjunktiv eller konjunktivistisk modus, men det *kunne like så godt* ha blitt betegnet som «Möglichkeitssinn».

⁸⁶ SW 20, 331. Min uthevelse.

⁸⁷ Ofte får man inntrykk av at disse kommentarene og korreksjonene vitner om en forfatter som ikke kan dy seg, men som det tidligere er blitt argumentert, hører også til på tekstens overflate det som egentlig utgjør teksten, nemlig den prosessen hvori den er skrevet, med alle innvendinger og tanker som dertil hører.

⁸⁸ Andres viser her til en passasje fra Benjamins Walser-essay, hvor den omvandlingen Walser tilbyr det faste, er alltid en relativisering, en mulighet for noe annet, som også manifesterer seg som et usikkert «tror jeg». Hans skriver:

«Wenn er [Walser] in einem Virtuosenstück den Monolog: 'Durch diese hohle Gasse muß er kommen' in Prosa verwandelt, so beginnt er mit den klassischen Worten: 'Durch diese hohle Gasse', aber da packt seinen Teil schon der Jammer, da scheint er sich schon haltlos, klein, verloren, und er fährt fort: »Durch diese hohle Gasse, glaube ich, muß er kommen.'» (Andres, *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, 54 og Benjamin, «Robert Walser», 350.)

⁸⁹ AdB 1, 43.

er usikker på om gehalten i det beskrevne stemmer overens med språket brukt for å beskrive det. «[E]s klingt so schön» blir det viktige som tas med videre, men dette snus om idet «[s]eine Wörter können vielleicht mit Tänzerinnen verglichen werden, die die Ver lumpung und Verhude lung alles Ideellen zur vielleicht etwas grotesken Darstellung bringen.» Det er det fillete og rotete i det ideelle som bringes til representasjon. Det vakre er det som unndrar seg sin avsløring. Der forfatteren heller bringer det som gjerne *skjules* i det *ideelle* til framstilling, ikke det som *oppretholder* det ideelle nettopp gjennom *tilsløringen*, tyder det på at ordene ikke passer nettopp fordi de ikke anerkjenner ordene som sanne, men som figurative. Det som bringes til framstilling er ikke sant men potensielt. Bevisst de språklige kreasjonenes figurative eksistens, lar det seg leke friere med språket.

Ofte, men ikke alltid, fortøner korrekturane seg i dialogform. Ikke bare forholdet forteller og tekst seg dialogisk; også forholdet mellom de avvekslende frambringelse- og forsvinnelseshandlinger⁹⁰ forholdet seg dialogisk. Prosastykket «Literatursituation» innledes med jeg-personens dialog med munnen, tungen og ordene:

Als sei ich kapriziös, will ich hier über einige Dichter sprechen. Sprechen? Warum nicht schwatzen, plappern, schwadronieren? *Nimm dich in acht*, Mund, und du, geschmeidige Zunge, gehe gelinde mit den Nummern um, die ich der Reihe nach hier aufzähle.⁹¹

Jeget snakker med seg selv, med ordene sine, som ikke får gå ubemerket videre fordi de ikke er sanne. Spørsmålet «Sprechen?» Viser dermed ikke til det å tale, men heller ordet «Sprechen», som også *kunne ha vært* «schwatzen, plappern, schwadronieren». Men munnen iscenesettes som den som plaprer ut ordene, som ikke kan dy seg. Tekstede? viser til en tekstens samtidighet, der innstiftelsen av teksten selv er det som utgjør teksten: Forfatterens tvil rundt ordvalg, hans innhenting av seg selv i skriften, skjules ikke bak skriften, men brer seg ut over tekstflaten på lik linje med det framstilte: framstilling og det framstilte ligger på samme nivå, og fiksjonen framstår som en usikker figurasjon. På et mer detaljert nivå, nemlig i forholdet mellom ordene, finnes en vegring mot å velge, mot å feste tekstens beskrivelser. Dette fortøner seg som et slags spill med språk og betydning, men i en slags stillestående dialektisk bevegelse får sammenstillingen en betydning som befinner seg i spennet ordene imellom. Ordnes mulighet og fiksjonens mulighet blir realisert i tekstens spenning, som defineres ved en vegring mot å velge, en vegring mot å kutte vekk det som viser at teksten nettopp er en kreasjon og ikke noe som er naturlig: Slik blir den mulige skildringens figurering i teksten en *hendelse*, noe

⁹⁰ Begrepet er hentet fra: Lerner, Ben. «Robert Walser's Disappearing Acts» i *The New Yorker*, 3.09.2013.

⁹¹ SW 20, 26.

som skjer og opptrer i teksten.

Ved å holde teksten på et potensielt nivå, i en konjunktivistisk modus, antar den grunnleggende uferdige og potensielle egenskapen som en skisse innehar: «Wie ich hier ins skizzenhafte plaudern kam!»⁹² heter det i et prosastykke, og tekstens gestalt forekommer som en foreløpighet. For skissen, slik den gjerne brukes, *skisserer ut* muligheten for noe annet. Som det preliminare materialet til noe annet er skissen i et potensielt stadium. For å holde teksten i det potensielle stadium, bruker Walser skissen som modell for tekstene sine: Der tekstene forekommer som prosessuelle, og der gestaltningen utgjør tekstens gestalt, forblir teksten i en perpetuell u-ferdig tilstand, til tross for at den renskrives og publiseres.

2.2.1 Sitrende omriss

I resepsjonen av Walsers tekster, fra Benjamin, via Susan Sontag og fram til W.G. Sebald og Giorgio Agamben, har «måten» Walsers figurer eksisterer på, vært gjenstand for nysgjerrighet og teoretisering. Benjamins essay om Walser tar for seg opphavet til Walsers figurer, og hevder at «[s]ie... aus der Nacht [kommen], wo sie am schwärzesten ist, einer venezianischen, wenn man will, von dürftigen Lampions der Hoffnung erhellten, mit etwas Festglanz im Auge, aber verstört und zum Weinen traurig.» Det de gråter er nettopp prosa, «[d]enn das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit.»⁹³ At Benjamin i essayet definerer figurenes opphav i den svarte natten, knytter seg opp mot den koblingen han gjør i Kafka-essayet mellom figurkretsen som Kafkas assistenter tilhører og Walsers figurer. Han skriver:

Diese Gehilfen gehören einem Gestaltenkreis an, der das ganze Werk Kafkas durchzieht... *Das Zwielficht über ihrem Dasein* erinnert an die schwankende Beleuchtung, in der die kleinen Stücke Robert Walsers - Verfasser des Romans »Der Gehülfe«, den Kafka sehr geliebt hat - ihre Figuren erscheinen lassen. Indische Sagen kennen die Gandharwe, *unfertige Geschöpfe, Wesen im Nebelstadium.*⁹⁴

Benjamin bemerker at Walser lar figurene sine opptre i en slik svak belysning, og knytter dette opp mot «uferdige figurer» fra indiske sagn. Om dette kapitlets argumentasjon følges, kan det hevdes at det her i grunnen er snakk om *skisser* og ikke *ferdige* figurer. I dette lar en

⁹² SW 20, 128.

⁹³ Her knyttes figurenes eksistens til en prosaisk eksistens. Den språklige til-orde-kommingen innebærer at eksistensen er tale, som igjen er prosaen, og at det er nettopp dette som erstatter handlingen i prosastykkene. I artikkelen «Samuel Becketts dramatische Sprache» (1961) skriver Wolfgang Iser om Becketts språk, men parallellt til Walser lar seg trekkes, at «[d]ie Verselbstständigung der Sprache verweist darauf, daß diese Figuren weder auf Ausdruck noch auf Mitteilungen gedacht sind. (...) So ist es möglich, daß sie durch ihr Sprechen völlig unvermittelt eine Situation herstellen, mit der sie dann nichts mehr anzufangen wissen, weil sie keiner bestimmten Absicht entsprungen ist, die als Regung in ihnen verborgen war und die sie mitzuteilen wünschten.» (Iser, «Samuel Becketts dramatische Sprache» 459.)

⁹⁴ Gesten knyttes videre i teksten opp mot noe tåkebelagt, med utydelige konturer og uklart: «Etwas war immer nur im Gestus für Kafka faßbar. Und dieser Gestus, den er nicht verstand, bildet die wolkige Stelle der Parabeln. Aus ihm geht Kafkas Dichtung hervor.» (Benjamin, «Kafka», 258. Min uthevelse.)

opposisjon mellom «livaktighet» og «livsdyktighet» seg beskues. I prosastykket «Theodor» kobles det uferdige direkte opp mot det livaktige: «Ihr Gesicht will ich unbeschrieben lassen. Man macht's ja manchmal in der Malerei auch so, man läßt weg und schildert dadurch im Grund um so *lebhafter*.»⁹⁵ Slik får «hennes» ansikt ingen skildring, og «hennes» fortsatte eksistens i prosastykket fortøner seg dermed som en ren figurativ og figurerende eksistens. Forekomsten av figurer som hverken får klare konturer eller unnes et spesielt langt liv, har noe opptredende over seg: de kommer til syne, spiller sin scene, og deretter forsvinner bak kulissene for ikke å bli sett igjen. Har denne figuren i det hele tatt eksistert? Den blir ikke værende ved oss, og i det neste øyeblikket har leseren glemt den, og den har blitt erstattet av noen andre eller noe annet. W.G. Sebald uttrykker dette på særlig gripende vis. Han skriver:

Rasch löst immer das eine das andere ab bei Walser. Seine Szenen halten nur einen Lidschlag lang, und auch den menschlichen Figuren in seinem Werk ist nur die geringste Lebensdauer vergönnt...Im Augenblick ihres *Auftritts* sind sie von wunderbarer Gegenwärtigkeit, doch sowie man sie wirklich anschauen will, sind sie entschunden...Mir kommt immer vor, als seien sie, wie die Schauspieler in den frühen Filmen, umgeben von einem zitternden, schimmernden Schein, der ihre Umrisse unkenntlich macht.⁹⁶

Igjen betones tekstens øyeblikk og samtidighet, hvor det ene erstatter det neste, uten at dette går på bekostningen av det foregåendes tilstedeværelse i teksten. Dermed er det ikke vanskelig å forstå hvorfor spaserturen så ofte blir brukt som en metafor på Walsers språk: Den spaserende vil alltid gå videre, men spaserens suksessive inntrykk har likevel vært, likevel opptrådt og forekommet.⁹⁷ Slik er også gestens forekomst en opptreden som viser til seg selv idet den ikke produserer noe. En form for «blitzartig» eksistens, som er like virkelig som uvirkelig, preget av en slik samtidighet at den er borte øyeblikket etter.⁹⁸ Denne tendensen som man kan observere i Walsers prosastykker forstås under et begrep om gestisk figurering. Den «eksistensen de er blitt gitt», for å si det med Benjamin, er også den eksistensen setningene er

⁹⁵ SW 17, 349-350. Min uthevelse.

⁹⁶ Sebald, «Promeneur solitaire», 145. Min uthevelse.

⁹⁷ I «Der Spaziergang» er det nettopp spaserens inntrykk og møter som utgjør prosastykkets gang. Her tydeliggjøres figurene (også de ulike aspektene ved fortelleren eller spasereren, som blir en del av det tablået han kommer inn i og spiller sin rolle som alltid er ulik seg selv) som foreløpige opptredener idet den som spaserer alltid vil gå videre:

«Ist das Buch wirklich auch gut?»

‘Was für eine gänzlich überflüssige und unstatthafte Frage!’

‘Ich danke Ihnen recht sehr’, sagte ich kaltblütig, ließ das Buch, das die absolut weiteste Verbreitung gefunden hatte...lieber ruhig liegen wo es lag, und entfernte mich geräuschlos, ohne noch ein weiteres Wort zu verlieren...Ich ließ ihn jedoch reden und ging gemächlich weiter, und zwar, wie ich sogleich eher auseinandersetzen und verständlich machen werde, direkt in die nächstgelegene imposante Bankanstalt.» (SW 7, 12.)

⁹⁸ Marion Gees ser dette under et begrep om «Sprechen spielen». Hun skriver: «Die Figuren verweigern Entwicklung und sind beziehungslos. Es entsteht keine zusammenhängende dramatische Fiktion; Handlung wird durch Rede ersetzt. Durch die Rede wird das Gesagte kurz darauf wieder aufgehoben; gerade sich herausbildende Identitäten werden wieder ins Offene geführt. Hier sprechen keine Personen, sondern provisorische Gestalten, vorläufige Stimmen, die kurz anklingen und wieder verstummen. Es sind Variationen des Sprechens, Figuren, die ‘Sprechen spielen’ bevor sie wieder verschwinden.» (Gees, *Schauspiel auf Papier*, 60.)

blitt gitt. Den til-orde-kommingen som kun kan avveksles av en tilbaketredning til mørket, er en bevegelse man kan se i teksten. Slik får hvert ord, hver setning, hver figur en så sterk tilstedeværelse at det kun er plass til dette ene. Sammenhenger må tre tilbake for det tekstuelle øyeblikket. Slik blir Sebalds bemerkning om «wunderbarer Gegenwärtigkeit» et treffende bilde på en form for gestisk figurering som kun eksisterer i kraft av den forsvinningen som uungåelig vil komme til å avveksle den. Det er nettopp talen og gesten som er forelegg for slike bevegelser i teksten – den fiktive talen og muntlighetens øyeblikk, gestens utspilling, nettopp dens *deixis*, blir også tilsynekomstene i prosastykkene:⁹⁹ noe opptredende, et figurativt liv, men ikke livsdyktig og ferdig utmalt – både skissens og skisseringens øyeblikk.¹⁰⁰

2.3. Forfatteren med hammer:¹⁰¹ Nærlesing av «Eine Art Erzählung» (1928/1929)¹⁰²

Prosastykket «Eine Art Erzählung», datert til 1928/1929¹⁰³ (se appendiks s. 110), foreligger både i mikrogramformat og i renskrevet versjon. Man antar dermed, siden teksten ikke ble publisert i Walsers levetid, at prosastykket ble refusert. Teksten gir uttrykk for en poetikk som på den ene siden lar forskeren beskue prosastykkene som del av en sammenheng – noe man stadig søker etter når man jobber med et så heterogent forfatterskap som Walsers – nemlig som skisser til en «Ich-Buch». På den andre siden er prosastykket særlig interessant fordi forfatteren her fremstilles som en håndverker. Handlingen i prosastykkets indre fortelling ligger tett opp mot Schillers *Die Räuber* (1782), og fungerer som en hypertekstuell refigurering og «skissegjøring» av dette stykket. I det følgende vil teksten nærleses og analyseres med tanke på oppgavens begrep om gestisk figurasjon, og særlig med henblikk på skissen og det skisseaktige.

Allerede prosastykkets tittel introduserer den teksten leseren har foran seg som noe uferdig, som en «Art Erzählung», altså en *slags* fortelling. Slik etableres det at den foreliggende teksten har noe av en fortelling over seg, uten å kunne direkte kalles dette. Denne «slags» fortellingen åpnes ved å poengtere at jeg-personen ikke er en roman-forfatter, men heller en slags «handwerklicher Romancier». «Bin ich gut aufgelegt» skriver han om seg selv, «d.h. bei guter

⁹⁹ Nettopp som en dans, som konstant utbytter en kroppslig gest med en annen. Fullstendig til stede i det ene øyeblikket, og erstattet av noe like samtidig i det neste øyeblikket: «Sie meinte, sie sei lächerlich. Wie entschlossen ich da anfange! Ich habe die Absicht, mit Worten zu tanzen.» (SW 20, 248.)

¹⁰⁰ En eventuell assosiasjon til Nietzsches *Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit dem Hammer philosophiert* er tilfeldig og ikke intendert.

¹⁰¹ Teksten i sin helhet finnes i oppgavens appendiks. Sidetall i parentes viser til «Eine Art Erzählung» i SW 20 322-326 hvis ikke noe annet er oppgitt.

¹⁰² Jochen Greven har datert denne teksten. Se SW 20, 468.

Laune, so schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hammere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht.» (322) Når skrivingen går som den skal, har den med håndverk å gjøre. En forfatter bygger, sliper eller spikrer, og på dette viset «lager» han litteratur. Disse harde metaforene – som er et bilde på hvordan det å skrive i bunn og grunn dreier seg om kombinasjon, om å *sette noe sammen*, betoner det at forfatterens oppgave består i å sette sammen ordene på nye måter: måter som, følger man disse harde metaforene, ikke nødvendigvis innebærer en *naturlig* kombinasjon. Det som settes sammen passer med andre ord altså ikke nødvendigvis sammen. Et viktig moment er at disse linjene som er hamret sammen har et innhold som man «zugleich versteht». Innebærer dette at siden ordene er blitt avmagret og tømt for innhold, desementisert og flatet ut på en slik måte at når de opptrer på tekstens overflate, forstår man dem ganske enkelt, siden de er blitt behandlet av forfatteren som enkle byggeklosser?

Denne overflaten blir igjen tydelig idet skriving sammenlignes med tapetsering: «Man kann mich, falls man Lust hiezu hat, einen schriftstellernden Drechsler nennen. Indem ich schreibe, tapeziere ich.» (322) Forfatteren er skrift-framsteller (*Schrift-Steller, Hersteller von Schrift*), men i linjen blir det skriftfrembringende et adjektiv, og beskriver nærmere hvilken form for snekker eller dreksler han er: en skriftfrembringende snekker, og ikke en snekrende skriftfrembringer.¹⁰⁴ Slik blir omgangen forfatteren har med de ordene og temaene som utgjør byggematerialet praktisk: et håndverk som har med skriftfrembringelse og kombinasjon av linjer å gjøre. Måten en forfatter skriver på vil alltid innebære en viss grad av manipulering, men *måten* dette foregår på er gjerne med det mål for øyet at teksten skaper en illusjon, og dermed at den ikke skal avsløre sin konstruerte tilblivelse. I denne teksten blir konstruksjonen av teksten også framtoning, eller: tekstens gestalt blir også dens gestaltning. Tekstens åpne linjer viser dette, idet forfatterens rolle som snekker ikke er noe som skal skjules, men heller fremvises som betingelse for tekstens utforming. Slik blir det også et utgangspunkt for lesningen av teksten. Er spikrene synlige i lesningen? Er de der, mellom bokstavene, ordene og setningene? Videre foreslår forfatteren at hans prosastykker nettopp kan forstås som *deler*, og byggverket blir enda større, idet ulike tekster også snekres sammen:

Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als *Teile* einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder

¹⁰⁴ Den forfattende snekkeren er en rolle som forfatterfigurene til Walser kan innta. Som man kan se i prosastykket «Sonst zieh prosastückkittel an» heter det: «Sonst zieh' ich immer erst einen Prosastückkittel, also eine Art Schriftstellerjacke an, ehe ich mich an die Niederschrift heranwage; aber ich bin in Eile, und überdies ist's nur ein ganz kleines Stück» (AdB 1, 65.) Forfatteren er en som skal gjøre arbeidet sitt, og i motsetning til hva man gjerne kunne se for seg at en forfatter kunne trenge, inntar her forfatteren rollen sin ved å ta på seg sin forfatterjakke.

umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.¹⁰⁵ (322)

Tekstfeltet som disse prosastykkene utgjør betegnes som «mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes», altså oppdelt og oppkuttet, men fortsatt som en del av det samme. Slik bringer teksten videre med seg kombinasjon gjennom brudd, og disse harde metaforene for hvordan tekstene forholder seg til hverandre tar opp tråden fra snekkerens teknikk. Utsagnet om hva disse prosastykkene til sammen danner, relativiseres av «meiner Meinung nach».¹⁰⁶ Boken hvorpå han «weiter und weiter schreibe» indikerer også at disse delene ikke nødvendigvis når en slutt, men fortsetter i en generativ bevegelse, altså i en kontinuerlig prosessualitet. Prosastykkene er skisser til en roman som aldri blir ferdig, og de er dermed selv kun «deler» og byggesteiner i forfatterens pågående «work in progress».

Etter dette avsnittet følger et brudd, og man kan forstå det som en innledning som danner rammefortellingen (*Rahmenerzählung*) og utgangspunktet for en indre fortelling (*Binnenerzählung*).¹⁰⁷ Begynner her en av delene i jeg-boken, og er snekkeren kommet på plass, klar for å bygge sitt nye byggverk? «Ein betagter, also bereits alternder oder in der Tat schon ziemlich, d.h. eher gänzlich alter Mann,» introduseres, «dem ein gutherziger, folgsamer Kammerdiener jeden Morgen das silbrigschimmernde Haar bürstete oder kämmte,» og han «glaubte sich berechtigt, zu denken und jederzeit ungeniert auszusprechen, zwei Menschen seien seine Söhne, die sich von zwei sehr verschiedenen Seiten zeigten.» (322) På grunn av forholdet mellom det introduserende avsnittet og den påbegynte fortellingen – også med tanke på bruddet mellom disse – forekommer dette som en praksis av det innledningsvis teoretisk utlagte. Spørsmålet om *hvordan* passasjen er konstruert melder seg dermed. Setningen synes limt og spikret sammen på måter som avslører den som skapt, eller som fortsatt i ferd med å skapes. Den eldre, eller kanskje heller ganske gamle mannen, blir enten børstet eller kammet. Håndverket med teksten, som blant annet innebærer å *velge* befinner seg i teksten og utgjør den.

¹⁰⁵ Min uthevelse.

¹⁰⁶ Konseptet om «Ich-Buch er viet mye oppmerksomhet i forskningen, av den nevnte grunnen at det tilbyr en overordnet forståelsesrammen som man kan plassere det heterogene og spredte forfatterskapet innenfor. Setningen er sannsynligvis av de mest siterte i Walsers forfatterskap, og i følge Benne, allerede «totitziert» (Benne, «Autofiktion und Maskerade», 33.) Denne analysen ser det ikke som relevant å gå inn på dette, da selvbiografiske motiver ikke behandles: biografien spiller kun en rolle med tanke på skrivescenen og strategier for å overkomme skrivesperren.

¹⁰⁷ Et nytt avsnitt begynner, utgjør et brudd som også er en ny begynnelse. I neste kapittel vil oppgavene nærmere på hvordan grep som dette fra poesien verden finner sin vei inn i kortprosaen. Marit Grøtta skriver for eksempel: «På samme måte som poesien gjør kortteksten bruk av boksidens hvite felter for å gi plass til leserens reaksjoner, tanker og følelser. Slik kan man si at korttekstene og typografien inngår en allianse.» (Grøtta, *Litterære bagateller*, 23.) I «Das letzte Prosastück» uttrykker jegpersonen behovet for et nytt avsnitt for å kunne begynne på nytt (et motiv som ofte dukker opp i Walsers verk) på følgende måte: «Was tat ich zehn Jahre lang? Um diese Frage beantworteten zu können, muss ich erstens seufzen, zweitens schluchzen und drittens ein neues Kapitel oder frischen Abschnitt beginnen.» (SW 16, 321.)

Uten illusjon skapes altså en «slags» illusjon i denne «slags» fortelling. Men så fort forfatteren har begynt håndarbeidet, konstaterer forfatteren «Irgendwer liefert mir hier ein sicher sehr erbauliches, hübsches Motiv, worüber ich mich einstweilen nicht offenbaren will», og spør videre: «Wer ist's, der mir einen reizenden Stoff zur Bearbeitung darbietet?» (322). I «irgendwer» befinner det seg et usikkerhetsmoment knyttet til tekstens opphav, og dermed dens evne til å si noe definitivt, noe den, etter at den indre fortellingen er satt i gang, heller ikke gjør. Illusjonsløsheten blir dermed også en mangel på autoritet. Stoffet tilbyr ham materiale som han bearbeider. Snekkeren hamrer og spikrer ikke bare ord og setninger sammen, men motivet er også et stoff som bearbeides i og med denne prosessen. Spørsmålet om hvem som leverer stoffet besvares i to omganger i løpet av teksten. Det første svaret gir den følgende setningen:

Ich vermöchte mir einzubilden, ich befände mich in einem alten, nichtsdestoweniger hellen, sonnigen, frohmütigen Zimmer, das mit einem Ofen aus ehemaligen Zeiten ausgestattet sei, auf dessen Platten, aus denen er sich zusammensetze, ich eine Geschichte abgebildet sähe, indem mich Bild für Bild in einen interessanten Vorgang blicken ließe. (322-323)

Et interessant hendelsesforløp lar seg avlese av de platene som denne ovnen består av, og leverer forfatteren hans stoff. I konjunktiv II preteritum beretter jeget om hvordan han kunne ha innbilt seg at stoffet kom til ham. Gjennom bruken av konjunktiv II kan man tydelig se hvilken modus teksten presenterer det den legger frem i: med sin mulighet til å fremstille en imaginær situasjon, blir også den fiksjonen som teksten skaper imaginativ. Teksten fremstiller ikke noe som er, men som *kunne* vært. Da dette som kunne vært er selve tekstens opphav, dens stofflevering, oppleves fortellingen som stående på et ujevnt grunnlag. Usikkerhetsmomentet som konjunktiven bringer inn kontrasteres i jernet som ovnen er laget av, hvor forfatteren ser fortellingen avbildet.¹⁰⁸ Den støpte ovnen blir det motsatte av det potensielle, som er ubegrenset i sine muligheter. Er den ovnen han avleser fortellingen fra, faststøpt, men selve avlesningen blir en måte å dynamisere det som allerede er støpt i jern? Samtidig er ovnen også et bilde på destruksjon: Fortellingen han ser avbildet befinner seg i nærheten av en mulig ødeleggelse: ild.¹⁰⁹

Fortellingen går, etter en omvei via betraktninger rundt eventuelle materialleverandører tilbake til sin fortelling hvor «[d]as erste Söhnchen», som er «schön, zugleich aber

¹⁰⁸ Et slikt ufast fundament – utvilsomt et oksymoron, men et passende et – blir altså den indre fortellingens utgangspunkt.

¹⁰⁹ I et annet prosastykke tematiseres en dikter som skriver, og som stopper opp for å brenne prosastykket sitt: «'Wo soll ich diesen Artikel hintun? Ich will ihm den Titel <Bleistiftnotiz> geben...' Der Dichter zündete ein Streichholz an und verbrannte die Skizze, ähnlich wie früher Hexen und Ketzer verbrannt wurden». (SW 16, 300.) Muligheten for ødeleggelse tematiserer altså her som en mulighet som tillegges det prosastykket som her skrives, som har tittelen «Bleistiftnotiz», akkurat som teksten som brennes.

verhältnismäßig leider liederlich,» og den andre «Sprößling» som er av «nicht allzu stattlicher äußere Erscheinung, will sagen nicht sehr vorteilhafter Gestalt, durch Solidität hervortut» (323) presenteres. Det andre avkommets angivelige soliditet kontrasteres ved det faktum at han ikke solidifiseres i fortellingen med et navn:

Der erste Abkömmling wandert in die Ferne und Weite, indes Nummer Zwei *hübsch säuberlich, dienlich und artig* zu Hause bleibt, wo die Geliebte des ersteren Gelegenheit in Hülle und Fülle hat, *lebhaft, ich meine sehnsüchtig* an die Aufunddavongelaufenheit, *mit andern Worten*, den Feurigen und Idealistischen zu denken, der jetzt aller Wahrscheinlichkeit nach arm und verlassen im Ungewissen umherirrt. *Wie die Personen heißen, will nicht ausgeplaudert sein.*¹¹⁰ (323)

I raske, nærmest oppsummerende vendinger berettes det om brødrene, og de korreksjonene som forekommer i form av «ich meine» og «mit anderen Worten» viderefører ustabiliteten i fortellingen. Uferdighet og usikkerhet, det provisoriske og labile er altså både formale momenter og motiv i fortellingen. Beskrivelsen av *hvordan* den andre sønnen blir hjemme, legges fram i fire forskjellige adjektiver, som bidrar til den oppsummerende effekten passasjen har. Usikkerheten knyttet til spesifikke formuleringer tjener til en dynamisering av stoffet som forfatteren angivelig ser støpt inn i siden av ovnen. Er ilden inne i ovnen blitt tent, og tjener den til en oppvarming og bevegeliggjøring av stoffet? Det at karakterenes navn ikke vil nevnes, ikke vil plapres ut, bekrefter denne begynnende dynamiseringsprosessen: Når noe navngis solidifiseres det og må fra da av på et vis være identisk med seg selv. Den manglende navngivingen blir som å la noe forbli ubeskrevet for å oppnå den formen for livaktighet som skissen kan tilby. Vegringen mot å navngi kan også knyttes opp mot forfatterens ønske om å skjule sin inspirasjonskilde.

Prosastykket – eller fortellingen – skrider fram i sine potensielle og skisseaktige vendinger og er dermed simultant uferdig og ubegrenset. Slik som skissen viser seg i sine uferdige linjer, sine foreløpige beslutninger hvori man kan ane konturene av flere mulige retninger – ting ikke enda låst innenfor en form – ivaretar teksten det skisseaktige gjennomgående, i de små formuleringene som kunne bidratt til å etablere tekstens livaktige illusjon: «Der mit allen merklichen Gaben Ausgestattete hat vielleicht jetzt hie und da nichts zu beißen und brechen, womit essen gemeint sein könnte.» (323) Illusjonen metaforen tilbyr avbrytes umiddelbart etter dens etablering. Det skisseaktige ved teksten synes tett knyttet opp mot den konjunktivistiske modusen: ved å være en skisse, og være dette ettertrykkelig, innehar teksten muligheten til å være skissen til *flere tekster* – den må altså ikke bare være den teksten den er. Gang på gang

¹¹⁰ Mine uthevelser.

etableres fortellingens gang ikke som kjensgjerninger, men som muligheter: «Sein Anzug fängt womöglich nach und nach an»¹¹¹, og «Der alte Stammhalter oder -vater zieht das Mädchen mitunter in den Bann oder Kreis oder in den Rahmen einer Unterhaltung»¹¹². (323)

Videre beskrives settingen for fortellingen: «Das Haus, worin sich alles dies zuträgt, steht seit alten Zeiten in einem weitläufigen, von zahlreichen Wegen durchkreuzten, mit mannigfaltigen Gewächsen bepflanzten Garten.» (324) Ser man i dette bildet den «mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch» reflektert, som en slags organisk ekvivalent til den med tekniske redskaper oppkuttete teksten? I dette bildet blir den organiske, rhizomatiske, strukturen et bilde på en forvillelse som også oppnås gjennom det på flere måter oppkuttete og delte. Forskjellen er mellom det mekaniske og det organiske, mellom *Verkettung* og *Verwilderung*. Slik denne oppgaven argumenterer for, er den *verwilderte* teksten en som settes i gang gjennom teknikk, gjennom *Verkettung* som strategi, der det som «forgrener» seg, ikke spirer til en blomst, til en vakker illusjon, men har heller en fortsettende, forgrenede bevegelse som uoverskuelige røtter under bakken som utgår fra hverandre. Bildet utelukker altså det støpte, men kan inverteres i det konstruerte og mekaniske – det forkjedende.

Fortellingen skrider videre, og «[a]ndern Tages meldet sich ein Unbekannter, dessen Antlitz vorsichtigerweise eine Maske bedeckt, beim Hausherrn an.» Han forteller at

der von dem schönen Mädchen Begehrte und Ersehnte sei nicht mehr....Als der übrigens zweifellos vortreffliche Alte das Märchen vernahm, viel er hin...Das Fräulein flog in ihn Boudoir, und der sehr gravitatische zweite Sohn, dieses, wie er schien, famose Früchtchen, tanzte im Empfangsaal einen Vergnügtheitsstanz, wobei er allerlei Gelenkigkeit an den Tag legte. Was sprach er anders, als: «Jetzt bin ich Herr», und guckt oder blinkt nun nicht gleichsam die Quelle durch die mich nährt, die Matte, auf der ich mich hier sozusagen sattweide? (325)

I passasjen gjør fortellingen en referanse til en replikk fra Schillers *Die Räuber*, og den likheten som hittil har vært antydnet, blir eksplisitt. I stykket «hupft» Franz von Moor «frohlockend herein» etter hans komplott om å få sin far og Amalia til å tro at Karl er død. Eksaltert bryter han ut: «*Tot!* schreien sie, *tot!* Itzt bin ich *Herr.*»¹¹³ Der ideen om død og ødeleggelse er til stede, kan Franz herske. Etter at resten av fortellingen er oppsummert, konstaterer forfatteren: «Man wird gemerkt haben, daß mich Schillers «Räuber» ernsthaft werden ließen und lachen machten, die ich mir kürzlich wieder einmal zu Gemüt führte, die eine Dichtung quasi aus einem Gusse sind.» (325) I dette får dukker det andre alternativet til hvem som leverer stoffet til fortellingen, altså spørsmålet forfatteren tar opp helt i begynnelsen av beretningen sin, opp.

¹¹¹ Min uthevelse.

¹¹² Mine uthevelser.

¹¹³ Schiller, *Die Räuber*, 56.

Men er de to alternativene for hvem som leverer stoff egentlig den samme? Den første innebærer muligheten for at forfatteren avleser handlingsforløpet fra de platene en ovn består av, og betegnelsen på *Die Räuber* innebærer en tilsvarende støpt soliditet. Kanskje er det den samme ovnen? Teksten er altså i grove trekk identisk med Schillers *Die Räuber*, og fungerer som en hypertekst på denne hypoteksten, for å bruke Gérard Genettes begreper fra innledningen til *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982).¹¹⁴ Den forandringen som Walser foretar dreier seg om formale endringer som behandler *Die Räuber* som et stoff som dynamiseres i og med teksten. Det at Schillers *Die Räuber* er et diktverk støpt i et stykke – altså at det er enhetlig og fullendt – blir utgangspunktet for Walsers noe mindre enhetlige tekst.¹¹⁵ Det som følger etter betraktningen om Schiller er en tilsynelatende fragmenteringsbevegelse:

Ein paar Plakate, die mir gestern in der Bahnhofhalle auffielen, bedienten mich freiwillig bezüglich der Landschaftsdekoration.

In manchen Zimmern finden sich sehenswerte Öfen. (326)

Det enhetlige og støpte kontrasteres umiddelbart ved to momenter som har midlertidighet som sentral egenskap. I hallen på togstasjonen, et sted man reiser gjennom, men som også er en destinasjon, og hvor *jernbanen* kjører gjennom ser jeg- personen noen plakater. Plakater er også et motiv som viser til midlertidighet: Selv om de henger der og trekker oppmerksomhet, vil de også fjernes eller forfalle. Plakatenes overflate, som tjener som dekorering, kan også knyttes til dikteren som tapetserer. Måten forfatteren vil dekorere teksten på, er som en som søker seg mot plakats midlertidige tilsynekomst og påfølgende forsvinning. Måten ovnen her igjen bringes fram synes å tyde på muligheten for destruksjon, for ødeleggelse gjennom ild. Slik er ovnen et bilde både på permanens og på forgjengelighet. Det støpte som varer og som er risset i stein, har også det ødeleggende potensialet som gjør at alt annet ikke trenger å vare. På subtilt vis avsluttes teksten her, i muligheten av sin egen oppvarming og forsvinning.

¹¹⁴ Genettes klassifisering av ulike former for hypertekst tar som utgangspunkt at hypotekst (i dette tilfellet Schillers *Die Räuber*) og hypertekst (i dette tilfellet «Eine Art Erzählung») forbindes på annet vis enn gjennom kommentar. Viktig er også det faktum at, til tross for hypertekstens relasjon til hypoteksten, er den å anse som en tekst i sin egen rett. Dette er vanskelig forhold i tilfellet Walsers prosastykke: Ja, «Ein Art Erzählung» er en tekst i sin egen rett, men er nettopp bevisst en avmagring av en annen tekst, en dynamiserende «verskizzen» av en annen tekst som anses som «støpt i ett stykke». (Genette, *Palimpsestes*, 7.)

¹¹⁵ At nettopp dette stykket betraktes som enhetlig og fullendt er ikke tilfeldig. Schillers innflytelsesrike drama bringes gjerne fram som et av Walsers absolutt favorittstykker. Bernovskys skildrer hvordan det tidlige teaterbesøket ved Bieler Stadttheater 18. Februar 1984, da Walser var 15 år gammel, gjorde et stort inntrykk på den unge gutten. Selv om den opprinnelige fascinasjonen var knyttet til teateret, tar Walser med seg teksten videre, også idet han gjør et hopp fra en ung mann med skuespillerambisjoner, til en forfatterspire. (Bernovskys, *Clairvoyant of the Small*, 31.)

2.3.1. Konklusjon: Severdige ovner

Ovner støpt i jern går gjennom teksten som et sentralt motiv, og i kontrasten mellom forfatteren som snekrer og som støper, lar poetikken om en «Schriftstellernden Drechsler» som bygger tekster gjennom å «schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle» linjer sammen. Slike håndverksmessige grep for å bygge en tekst forekommer som det motsatte av det støpte jernet som er varmet opp slik at det er i flytende form, og deretter støpt i ett stykke. I motsetning til snekringen med teksten, vil ikke den støpte teksten vise spor av sin tilblivelsesprosess på samme måte: I stedet for å bestå av flere *deler* er den enhetlig. Måten setningene konstrueres på i prosastykket, både med tanke på oppbygging og innhold, indikerer et slikt spor av tilblivelse som mangler i den støpte teksten. De harde metaforene som brukes for å forstå denne kombinerings av ting som ikke nødvendigvis hører sammen, indikerer at det dreier seg om en bruddrik enhet: altså ikke som en totalitet, men nettopp som oppdelt, oppkuttet. Et byggverk kan altså, i motsetning til det støpte, tas fra hverandre og gjenbygges. Men denne muligheten ser kanskje forfatteren også for Schillers støpte og enhetlige stykke: ovnen, på hvis flater forfatteren kan ha avlest hendelsesforløpet som utgjør denne «slags» fortellingen, er på den ene siden støpt, men den ilden som kan befinne seg inni den, vitner om mulig ødeleggelse. Denne muligheten for ødeleggelse, som utgjør en mulighet for fortellingen, tillater en oppvarming av den faststøpte fortellingen. Med andre ord ligger muligheten for fortellingens oppvarming i dens mulighet for ødeleggelse, og løftet om forgjengelighet/midlertidighet blir også en «Gegenfrost»¹¹⁶ til det støpte stykket.

I Walsers egen skrivescene er blyantmetoden en søken vekk fra det skriftlige tegnets permanens. Gjennom blyanten dynamiseres språket, og det lar seg friere skrive. Sammenlignes forholdet mellom det støpte og det snekrede, har pennen noe av det jernaktige og ferdige over seg, mens blyanten, slik som linjene som spikres og hamres sammen, bærer i seg løftet om alltid å kunne trekke seg tilbake. Det konstruerte og det som er skrevet med blyant kan tas fra hverandre eller viskes ut, og har dermed alltid en iboende mulighet til å starte på nytt, til å forandre, og dermed ikke stagnere. «Eine Art Erzählung» innebærer en skissegjøring av *Die Räuber*, og teksten søker kanskje å dynamisere dette som er støpt i et stykke og som er fullkomment. «Vollendetheiten / sind eine Fäulnis»¹¹⁷ heter det i et dikt fra blyantterritoriet. Er skissegjøringen av Schillers stykke altså en måte å hindre dette fullkomne fra forråtnelse på? Fra dets stivnede form? Bruken av konjunktiv II gjennom teksten, og den konsekvente

¹¹⁶ Jean Paul hevder at hvis språket skal være i stand til ironi, kreves en «gegenfrost der Sprache». En dynamisering av språket er nettopp en slik «Gegenfrost» – en søken vekk fra det stivnede som kan stagnere. (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 471.)

¹¹⁷ KWA 6, 1, 174

tilbøyeligheten til ikke å beskrive eller forklare definitivt det som foregår innenfor fortellingen tyder på et ønske om språkets dynamisering gjennom potensialitet. Slik blir skissen som figur igjen aktuell: Skissen har i seg muligheten til å være utgangspunktet for flere forskjellige tekster. Dermed er den grunnleggende foranderlig, bevisst *uferdig*, og ikke minst innbegrepet på det midlertidige som også er sin egen mulighet. Slik *figurerer* teksten i en gestisk modus, i et *mellomsted* mellom væren og ikke-væren, som sitt eget potensial, og dermed i fortsettende foranderlig tilblivelse.

Avslutning

Oppgavens andre kapittel har sett nærmere på foreløpighet som strategi og modus gjennom skissen som figur. Skrivekrisen har blitt etablert, og litterære og materielle strategier for å igangsette skriften etter en tid hvor hånden har vegret seg mot å skrive, har blitt knyttet sammen. Blyantstrekens utviskbarhet har blitt speilet i skissens foreløpighet, og det u-ferdige og potensielle har blitt forstått som en dynamisk bevegelse ved tekstene; som strategier for å sikre tekstens labilitet. Det utskisserende har blitt forstått som tekstens gestalt, som alltid også er dens gestaltning. Slik blir konstrueringen av teksten en del av tekstens form, og teksten fortøner seg som grunnleggende prosessuell. Det skisseaktige er også det foreløpige som er knyttet til et forgjengelig øyeblikk, og det uklart definerte og skisseaktige tilsynekommende har blitt forstått som rent figurativt, som litterære eksistenser som opptrer i prosastykkene og figurerer gestisk. Nærlesningen av prosastykket «Eine Art Erzählung» har demonstrert hvordan en gestaltende gestalt kan se ut: prosastykket innebærer en skissegjøring av Schillers *Die Räuber*, og forfatteren som en snekker og en tapetserer som på performativt vis gestalter sin tekst. Det ferdige blir u-ferdig, og tekstens gestalt kan kun leses ut ifra dens forløp.

KAPITTEL 3. Forgjengelighet og *Feuilleton*: Prosastykket som *Buchstabenhervorbringungsgebiet*¹¹⁸

*Ich füllte anderer Leute Lücken mit Prosastücken.*¹¹⁹

Oppgavens tredje kapittel undersøker Walsers omfavnelser av den korte formen, særlig den korte formen i føljetong, i lys av skrivekrisen. Først etableres diminutiven som en figur man kan lese Walsers kortprosa med, som følges av en diskusjon av genrespørsmålene knyttet til prosastykkene. Etter dette følger drøftinger om skrivingen som oppgave og utfyllingen av tekst som mulighet for nye konstellasjoner. Til slutt i kapitlet nærleses prosastykket «Nun wieder diese kleine prosa».

3.1. *Prosastückli*¹²⁰

Det at sveitsertysken har en utpreget forkjærlighet for diminutiven – dens mange variasjoner av dette lingvistiske fenomenet langt utover høytyskens suffiks *-lein* og *-chen* – er et heldig tilfelle for den miniatyr- og forminskingsbegeistrede sveitsiske forfatteren. Ikke bare er bruk – eller heller *overbruk* – av diminutiv en av de språklige særegenhetene som avslører Walsers sveitsiske tilhørighet¹²¹; bruken av diminutiv er stilistisk valgt og medfører *mindregjøringsbevegelser* i prosastykkene. Diminutiv er i lingvistikken et relativt begrep: det er ikke snakk om selvstendige ord som betegner små ting,¹²² men heller en mindregjøring¹²³ av ord gjennom tilføyelsen av suffiksene *-lein* eller *-chen*.¹²⁴ Suffikset *-li* utgjør i sveitsertysken den særegne diminutivformen, men er en variant Walser ikke er trofast mot.¹²⁵ Betegnelsen av egne tekster tilbyr et godt eksempel på denne grådige bruken av diminutivene: «Prosastücklein»¹²⁶,

¹¹⁸ SW 19, 26.

¹¹⁹ SW 16, 323.

¹²⁰ Ordet er hentet fra et brev Walser skrev til sin mangeårige korrespondent Frida Mermet. Han skriver: «Mein Prosastückligeschäft geht zur Zeit recht schlecht». (Walser til Mermet, Bern, 6. januar, 1928, 322.)

¹²¹ Walsers tekster har sjeldent innskudd av sveitsertysk.

¹²² Diminutiver som «das Mädchen» er etablert som selvstendige, men opprinnelig er det snakk om forminskingsform av stammeordet, slik som «Mädchen» stammer fra «Magd». Disse kalles selvstendiggjorte (*verselbstständigte*) diminutiver.

¹²³ Med mindregjøring mener jeg en ekvivalent til det tyske «Verkleinerung».

¹²⁴ Ejchenbaum kobler diminutivanvendelsen til en større artikulatorisk uttrykkskraft som skaper en slags «lydgest». Om Gogol skriver han: «Die Wahl der Form...kann aus dem Hang zu Diminutivsuffixen erklärt werden, der für Gogol's Stil charakteristisch ist, und auch aus der größeren artikulatorischen Ausdruckskraft (mimischen Sprechkraft) dieser Form, die eine Art Lautgeste schafft.» (Ejchenbaum, «Wie Gogols 'Die Mantel' gemacht ist», 133.)

¹²⁵ Det finnes også andre diminutivsuffixer på tysk i vid forstand, som *-i*, *-le*, *-el*, *-erl*, *-l*, *-ei*.

¹²⁶ Hvor litenheten også opptrer i ordet «klein» som dukker opp i sammensetningen.

«Prosastückli», «Prosastückelchen», «Stückchen», «Bleistifterei»¹²⁷. Disse variantene, utgjør en mindregjøring av det betegnede – som i dette tilfellet er produkter av forfatterens egen penn¹²⁸ – gjennom tilføyning av et suffiks. Ordet blir altså større idet det inneholder flere bokstaver og dermed tar mer plass på papiret, samtidig som suffikset utfører en mindregjøring av stamordet. Slike mindregjøringer gjennom forlengelser er en bevegelse som lar seg observere ikke bare innad i diminutivene. Innsikten om mindregjøringsgester på ordnivået lar seg også brukes til å zoome ut igjen og lese Walsers tekster i lys av denne dialektikken. På paradoksalt vis blir ekspansjonen av tekst reduksjonen av betydning.

Omfanget av tekstens ekspansjon er riktignok begrenset av den formen for litteratur Walser velger å skrive. Innen moderne tysk litteratur er Walser en forfatter som nesten synonymt forbindes med den lille formen. Til tross for denne lille formen og hangen til både tekstuelle forminnskingsbevegelser og bearbeiding av temaer knyttet til litenhet og mindregjøring, presterte Walser å skrive en enorm mengde prosastykker.¹²⁹ Slik blir det lille multiplisert, tar plass, *skapes* slik at det *forkjeder* seg utover, men uten dermed å bli stort: Selv om tekstene blir *flere*, blir de ikke *lengre*. En slik begrensnings til kortere tekster er noe man kan forstå på flere måter: Korte tekster anses tidligere i forfatterskapet som *sidesaker*. I et brev til forfatterkollegaen Alfred Walter Heymel¹³⁰ fra 1907 skriver Walser at han «fabriziere kleine Sachen für Zeitungen und Zeitschriften», og at «[s]olches tut man ja eigentlich nur, um Luft zu gewinnen, die nötig ist, *größeres anzufangen*.»¹³¹ Romanene Walser skrev i denne perioden, ble altså akkompagnert av produksjon av prosastykker, men allerede Walsers første publikasjon, *Fritz Kochers Aufsätze*, var en samling prosastykker. Gjøres det altså et skille mellom den korte formen som sådan, og den korte formen i føljetong og tidsskrift? Spørsmålet om man skal betrakte enten romaner eller prosastykker som hoveddel av, eller den prioriterte produksjonen, blir mindre viktig etter skrivesperren, hvor det i all hovedsak er snakk om produksjon av kortprosa for føljetong, men spørsmålet om Walser *henfaller* til den lille formen, eller aktivt *velger* den forblir interessant.

¹²⁷ «-ei» kan brukes som et pejorativ. Tysk har ingen eksplisitte pejorative suffikser, og det er avhengig av kontekst om suffikset «-ei» gir ordet en pejorativ funksjon. Oppgaven velger å se Walsers bruk av suffikset «-ei» som enda et mindregjøringsuffiks, om enn med en noe mer nedlatende betydning enn de øvrige diminutivene. Generelt kan diminutiver, avhengig av kontekst, forstås som pejorative, idet en mindregjøring og fortroliggjøring også kan innebære en bagatellisering.

¹²⁸ Argumentet om at Walser skriver med blyant, skriver kortere og skriver mikrogrammer samler oppgavens 3 analysekapitler under et begrep om forminnskingsbevegelser som muliggjør skriften. At skriften, gjennom å være av mindre betydning, gjennom å bagatellisere sin egen eksistens gjennom slike forminnskninger, igjen kan finne sted i kraft av sin *uviktighet*. Betegnelsen av egne verker gjennom diminutivdannelse er ikke bare noe som betegner tekster som er korte, det er også noe som indikerer at det «bare» er snakk om et lite prosastykke, altså en forminskning av betydningen på samme tid som det også betegner tekster av kort omfang.

¹²⁹ «Allein in der Berner Zeit von 1921 bis 1933 hat Robert Walser mehr als eintausend Prosastücke verfasst.» (Niehaus, «Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise», 174.)

¹³⁰ 1878-1914. Forfatter og lyriker. Hørte også til utgiverne av tidsskriftet *Die Insel*.

¹³¹ Walser til Heymel, Berlin, februar, 1907, 51. Min uthevelse.

Ikke bare i brevet til Heymel finnes betraktninger om verdien av kortere tekster. Tilbakeskuende betrakter Walser rettetten til den korte formen som noe som tydeliggjør hans mislykkethet som forfatter. I *Wanderungen mit Robert Walser* gjengir Carl Seelig Walser angivelige refleksjoner rundt mislykkede romanforsøk etter romanene fra Berlintiden: «ich sah ein, daß ich mich auf eine Form kapriziert hatte, die für mein Talent zu weitläufig was. So zog ich mich in das Schneckenhaus der Kurzgeschichte und des Feuilletons zurück.»¹³² I en slik forståelse er den korte formen noe han trekker seg tilbake til, noe som tyder på en følelse av mislykkethet i møte med de lengre, episke formene. I prosastykkene finner man ofte en nedvurdering av de lengre formene hånd i hånd med en nedvurdering av den forfatteren som velger å skrive kortprosa. I «Meine Bemühungen» beretter forfatterjeget om sine anstrengelser gjennom forfatterkarrieren, og snakker bl.a. om en overgang fra større episke sammenhenger til mindre tekster:

Ich ging seinerzeit vom Bücherverfassen aufs Prosastückschreiben über, weil mich weitläufige epische Zusammenhänge sozusagen irritieren begonnen hatten. *Meine Hand entwickelte sich zu einer Art Dienstverweigerin*. Um sie zu begütigen, mutete ich ihr gern nur noch geringere Tüchtigkeitsbeweisablegungen zu, und siehe, mit derartiger Rücksichtnahme gewann ich sie mir allmählich wieder. Meine Ambition bändigend, erteilte ich mir die Weisung, mich mit bescheidensten Erfolgelein zu begnügen. Der Schriftsteller in mir gehorchte den Vorschriften des ruhig weiter zu leben Wünschenden, der's mit mannigfachen Zeitungsredaktionen zu tun bekam. Wie ich glaube, besaß ich einst einen bessern Namen; doch gewöhnte ich mich auch an einen weniger ausgezeichneten, indem ich wünschte, *ich erklärte mich mit der Bezeichnung «Zeitungsschreiber» einverstanden*.¹³³

Sitatet uttrykker det komplekse forholdet den tekstinterne forfatteren (som slik det ofte forholder seg, har trekk man kjenner igjen fra den biografiske forfatteren) har til prosastykkeskriving. For det første heter det at de vidstrakte episke sammenhengene var begynt å irritere ham, og at hånden nekter å skrive.¹³⁴ For det andre heter det at forfatteren må legge bånd på sin ambisjon for å tilfredstille denne hånden som nekter å skrive, ved å sette i gang med tekster av mer «beskjeden» art – altså kortprosa skrevet for føljetong. Igjen dukker diminutiven opp, idet «Erfolgelein» er det eneste en kortprosaskriver kan håpe å oppnå, og i konstellasjonen med superlativet «bescheidensten» uttrykkes en slags absolutisme av mindregjøringsbevegelsen. Forfatteren erstattes i dette prosastykker av en avisskriver som har sine beste dager bak seg. Altså fører nødvendighetene Walser – om dette prosastykket skal tas

¹³² Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, 77. Min uthevelse.

¹³³ SW 20, 428-429. Mine uthevelser.

¹³⁴ I dette prosastykket begrunnes overgangen fra de større episke formene til kortprosa bl.a. ved å vise til hånden som sliter med eller nekter å skrive. Dette minner om beskrivelsen i «Bleistiftskizze» og i brevet til Rychner behandlet i kapittel 2, og underbygger oppgavens tese om at skrivekrisen og løsningen på den befinner seg på både det materielle og litterære plan. Hånden som nekter å skrive blir et bilde for utfordringene med språket, men det ene kommer ikke før det andre, og skrivekrisen fortøner seg som *psykosomatisk* – eller både kroppslig og sjelelig, som Walser selv skriver.

som eksempel – over i de mindre formenes sfære. I det følgende vil oppgaven se nærmere på hva slags rom den korte formen tilbyr, og hvorfor det er nettopp dennes «sneglehus» Walser trekker seg tilbake i for at skriften skal kunne fortsette.

3.1.1. Prosastykket som føljetong «im Lande der verwirrten Gattungen»¹³⁵

I «Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise» (2007) skriver Michael Niehaus at «[e]s gibt keinen zweiten Autor der Moderne, der wie Robert Walser als Verfasser von Prosastücken kanonisiert worden ist.»¹³⁶ Hvordan man skal klassifisere disse prosastykkene genremessig har allerede blitt tatt opp som en problemstilling, og tendensen i forskningen er å bruke Jochen Grevens forståelse av prosastykkene som «Nicht-Gattung»,¹³⁷ hvori deres heterogene form er et kjennetegn. Likevel befinner man seg i tilfellet prosastykkene innenfor en kategori litteratur man gjerne kaller kortprosa – et «genrebegrep» som muliggjør å snakke om et heterogent tekstfelt uten å essensialisere.¹³⁸ I boken *Litterære bagateller: introduksjon til litteraturens korttekster* (2009) foretar Marit Grøtta en utforskning og klassifisering av korttekstfeltet og går litteraturhistorisk fram for å kartlegge en korttekstens tradisjon. Det samme gjør Althaus, Bunzel og Götsche i boken *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne* (2007), og betoner særlig at kortprosaen er en moderne genre som selvbevisst blander de tradisjonsrike og kanoniske genrene.¹³⁹ Kortteksten har altså en kortere tradisjon enn genretriaden epikk-dramatikk-lyrikk, og er en slags hybrid av disse genrene.¹⁴⁰ I kortprosaen befinner man seg «im Lande der verwirrten Gattungen», for å bruke Kommerells begrep om hvor man befinner seg i Jean Pauls tekster.¹⁴¹ Althaus et.al. identifiserer kortprosaens områder som «Ränder, Schwellen, Zwischenräume»¹⁴²: Det lille er altså mellom og ved siden av det større, det befinner seg i «litteraturens randsoner»,¹⁴³ som det heter hos Grøtta, et sted for dynamisk litterær aktivitet. Uttrykket «Gattung jenseits der Gattungen»¹⁴⁴ betegner denne inkluderings- og

¹³⁵ Kommerell, *Jean Paul*, 60.

¹³⁶ Niehaus, «Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise», 174.

¹³⁷ Prosastykket brukes av Greven som samlebetegnelse for tekster som av Walser selv kalles alt fra «Skizze», «Aufsatz», «Essay» osv. (Greven, *Figur am Rande*, 21.)

¹³⁸ Grøtta bruker Wittgensteins begrep om familielikheter idet hun søker å snakke om lovmessigheter i dette tekstfeltet. (Grøtta, *Litterære bagateller*, 14.)

¹³⁹ Althaus et.al., «Ränder, Schwellen, Zwischenräume», X.

¹⁴⁰ Althaus et.al. tar dette enda lenger og hevder at: «Ja, die Kleine Prosa wird fast zum Abfallprodukt des triadischen Gattungsmodells, wie es sich im Zuge der Atomisierung des Sozialsystems Kunst herausbildet.» (Althaus et.al. «Ränder, Schwellen, Zwischenräume», X.)

¹⁴¹ Althaus et.al., «Ränder, Schwellen, Zwischenräume», X.

¹⁴² Grøtta, *Litterære bagateller*, 13.

¹⁴³ Althaus et.al., «Ränder, Schwellen, Zwischenräume», X.

ekskluderinsposisjonen den korte formen befinner seg i: En genre som tester grensene for og er relativ til de etablerte sjangrene, og som slik lager et frirom idet den faller imellom.

Det som er lite er imidlertid lettere å avskrive, og blant annet derav kommer Grøttas tittel: *Litterære bagateller* viser til en form for litteratur som er blitt ansett som uviktigheter, «unnselige på grunn av det korte formatet».¹⁴⁵ Samtidig er korttekster en tekstform som har blitt dyrket og som det har blitt knyttet viktighet til: på grunn av det komprimerte uttrykket og betydningstettheten, kortteksternes evne til å peke utover seg selv på lignende måte som poesien, har man «forutsatt at det fant sted en tekstlig komprimering og en raffinering av den litterære formen.»¹⁴⁶ Når man tenker på den lille formen i tyskspråklig sammenheng rundt 1900 er det derimot en annen form for kortprosa det er snakk om, nemlig den kortprosaen skrevet for publikasjon i tidsskrifter og aviser. Walser publiserte både i aviser og tidsskrift i tillegg til bokpublikasjonene, med en stadig sterkere vending mot føljetong i den senere delen av forfatterskapet. Viktige føljetong- forfattere som Siegfried Kracauer, Karl Kraus og Alfred Polgar – hvor den sistnevnte gikk så langt som å hevde at «Das leben ist zu kurz für lange Literatur»¹⁴⁷ – gjør seg gjeldene som forfattere som pleier den korte prosaen. Den korte formen og det komprimerte uttrykket synes særlig velegnet for en tid preget av akselerasjon og utbytting, av aviser og informasjonsoverflod. Polgar forsvarer det komprimerte uttrykket, for en forfatter som skriver kort har i oppgave å gjøre hundre linjer om til ti, mens romanforfatteren har den motsatte oppgaven, nemlig å gjøre hundre linjer om til de tusen.¹⁴⁸ Dette kan synes å indikere at informasjonen *komprimeres*, og den korte formen blir et *fortettet* uttrykk¹⁴⁹. Samtidig tenderer føljetonismen, slik for eksempel Karl Kraus fremhever, mot ornamentikk og «*Unechtheit*»,¹⁵⁰ og består i *digressivitet*, framfor fortetning. Slik blir den korte formen heller en formal begrensning som rammer inn muligheten for digressivitet, assosiasjoner og tidvis også «Plauderei».

¹⁴⁵ Grøtta ser dette i et spenningsforhold: «Mange er de som har betraktet forskjellige korttekster som skisser og byggesteiner til andre tekster i mer etablerte genrer. På den andre side har det vært knyttet store ambisjoner til disse tekstene. På grunn av kortformatet har man forutsatt at det fant sted en tekstlig komprimering og en raffinering av den litterære formen. Med dette som bakgrunn har man knyttet forventninger til korttekster om at den skal romme eller henvise til noe større og mer betydningsfullt.» (Grøtta, *Litterære Bagateller*, 20.)

¹⁴⁶ Grøtta, *Litterære Bagateller*, 21.

¹⁴⁷ Videre skriver Polgar: «...zu flüchtig für verwirrendes Schildern und Betrachten, zu psychopathisch für Psychologie, zu romanhaft für Romane, zu rasch verfallen der Gärung und Zersetzung, als daß es sich in langen und breiten Büchern lang und breit bewahren ließe.» (Polgar, «Die kleine Form», 12.)

¹⁴⁸ «...mit mancher Qual verknüpftes schriftstellerisches Bemühen aus hundert Zeilen zehn zu machen». (Polgar, «Die kleine Form», 10.)

¹⁴⁹ Dette innebærer at korttekster ofte utgjør et slags «punktnedslag». Som Grøtta skriver: «Her er ingen overflødige detaljer...man er fra begynnelse til slutt «midt i» kortteksten. Til forskjell fra den tradisjonelle fortellingen gjør korttekster punktnedslag og konsentrerer seg om en situasjon, en detalj eller et øyeblikk.» (Grøtta, *Litterære bagateller*, 12.)

¹⁵⁰ Benjamin skriver i sitt essay om Karl Kraus at «die Entlarvung des Unechten ist es, aus der [Kraus'] Kampf gegen die Presse entstand.» (Benjamin, «Karl Kraus», 355.) Nyansene i Kraus sitt forhold til føljetonismen vil utforskes nærmere her. For mer om dette, se særlig Matala de Mazza, Ethel. *Der Populäre Pakt: Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2018.

Forminskningen tilbyr samtidig en friere navigering i modernitetens nye mediesituasjon, og det å bli mindre tillater også litteraturen å ta del «unter dem Strich»¹⁵¹ i avisen. Føljetong,¹⁵² altså den delen av avisen tilegnet kultur, litteratur, eller tekster av mer underholdende enn informativ art, er det sneglehuset Walser trekker seg tilbake til. Ved selve ordet *Feuilleton*, har man igjen å gjøre med en diminutiv. Det franske *feuilleton* er en diminutiv av ordet *feuille*, som betyr papirark. Det beslektete *feuilleter*, betegner å bla igjennom, derav det engelske uttrykket «to leaf through».¹⁵³ Det lille arket og gjennombladningen tyder på et sted som i all hovedsak er preget av forgjengelighet, kanskje til og med uviktighet – noe man i forbigarten kan bla forbi, eller ved en kort oppmerksomhetsveip få grep om.¹⁵⁴ At dette er noe som gjenspeiles i prosastykkene kan identifiseres på flere forskjellige plan: på den ene siden tematiseres det at tekstene har blitt til forgjeves, da de i avisføljetongen ikke vil kunne bli tilstrekkelig anerkjent av leseren.¹⁵⁵ I «Für die Katz» er jeg-personen en noe bitter forfatter som nok en gang skriver et prosastykke, og som nok en gang skriver det «für die Katz, will sagen, für den Tagesgebrauch». Uttrykket «alles für die Katz» viser til at noe er gjort forgjeves. Sidestillingen av dette med «Tagesgebrauch», altså at tekstene er til daglig bruk (altså den aktuelle publikasjonsdagen) indikerer at tekstene er skrevet forgjeves fordi de nødvendigvis vil forsvinne og dermed miste betydning på grunn av publikasjonskonteksten:

Katz ist für mich nicht nur das, was für den Betrieb taugt, was für die Zivilisationsmaschinerie irgendwelchen Wert hat, sondern sie ist, wie ich bereits sagte, der Betreiber selber, und bloß das dürfte sich eventuell herausnehmen, nicht für die Katz bestimmt sein zu wollen, was sogenannten *Ewigkeitswert* aufweist, wie beispielsweise die Meisterwerke der Kunst oder die Taten, die hoch über *das Summen, Brummen, Sausen, Brausen des Tages* hinausragen.¹⁵⁶

¹⁵¹ I *Der Populäre Pakt* skriver Matala de Mazza om føljetongens mellomposisjon mellom kunst og underholdning: «die Kleinprosa der Feuilletons, die in der Zeitung selbst auf eine inferiore Randzone verwiesen ist – die damals übliche Zone »unter dem Strich« im unteren Drittel der Zeitungsseite –, programmatisch in die Nachbarschaft eines Genres rückt, das den Massen gefällt, während es unter »den meisten Gebildeten«, zumindest in den 1920er Jahren, als »außerliterarisches Machwerk« verpönt ist, da es unterhält, »ohne Kunstwerk zu sein«, wie Kracauer...schreibt.» (Matala de Mazza, *Der Populäre Pakt*, 53.)

¹⁵² Gero von Wilpert gir en kort definisjon av «Feuilletonismus» i *Sachwörterbuch der Literatur*. Han skriver: «Die leichthin plaudernde literarische Form des Feuilletons, besonders die wirkungsbedachte Herausreichung unwesentlicher und alltäglicher Dinge zu reizvoll scharfer Betrachtung umgreifender Hintergründe des Einzelgeschehens; im positiven Fall auf der Suche nach echter Wahrheit und Argumentation, meist jedoch in negativem Sinn gebraucht für das verantwortungslose Blenden mit geistreich formulierten Halbwahrheiten und oberflächlichem Gedankenspiel. Letzterem galt der lebenslange Kampf von Karl Kraus; ebenso erkennt Heinrich Hesse...das 20. Jahrhundert als 'feuilletonistisches Zeitalter'». (von Wilpert, «Feuilletonismus», 297.) Som von Wilperts gjennomgang indikerer, er feuilletonismen både et tidsalderdefinerende fenomen, og noe som – særlig karakterisert ved Kraus' polemikk mot feuilletonismens ornamentale uektehet i «Heine und die Folgen» (1910) – ble mye kritisert.

¹⁵³ Grøtta skriver: «Dette var tiden da det å bla – *feuilleter* – og la blikket flakke over siden blir vel så vanlig som å lese lineært.» (Grøtta, *Litterære bagateller*, 111.)

¹⁵⁴ Selv om Grøtta ikke eksplisitt skriver om føljetong-tekster, er avisen som publikasjonssted et viktig aspekt særlig ved modernistisk kortprosa: «[m]ed sin hurtige rytme og fragmenterte form» er en inkarnasjon av «det moderne livs flyktighet». (Grøtta, *Litterære bagateller*, 111.)

¹⁵⁵ «Als Feuilletonist hat sich Robert Walser in seiner Zeit einen Namen gemacht, doch als Feuilletonisten konnte man ihn auch schnell vergessen. Den das Feuilleton ist die kurzlebigste Gattung der Literatur. Mit der Zeitung, in der das Feuilleton erscheint, droht es schon am nächsten Tag zu verschwinden.» (Utz, «Feuilleton», 49)

¹⁵⁶ SW 20, 431. Min uthevelse.

Dagens sus og dus er altså ikke en arena der hvor det som har «evighetsverdi» hører hjemme. Et viktig aspekt ved litterær språkbruk er nettopp at språket *ikke* opptas i et sus og brus, at det benytter seg av språk på en måte som ikke sømløst reproducerer språket. Man kan lese bemerkningene om «für die Katz» som noe som trivialisere den typen litteratur som befinner seg i en kontekst som bruker språket på en (re)produserende måte, men nettopp her befinner det seg også et subversivt potensial.¹⁵⁷ Og på den andre siden er kombinasjonen av det forgjengelige, men fortsatt opptredende og faktiske med publikasjonskonteksten, der teksten figurerer «unter dem Strich», og bare på den aktuelle dagen, et tilfluktsted for en skrift som ikke vil *vare*, men som fortsatt vil *forekomme*: Et «Laboratorium neuer literarischer Schreibweisen».¹⁵⁸

Men hvordan det har seg med evighetsverdien, og hvilken relevans dette har for Walsers tekster, har ikke nødvendigvis med en politisk kritikk av publikasjonskonteksten å gjøre. Heller tilbyr avisføljetong-konteksten et utgangspunkt for spill med fasade og iscenesettelse: et sted hvor begrepet om tekstens overflate får en ny og utvidet betydning idet dens overflate og øyeblikk også er avisens forgjengelige, dagsaktuelle overflate, der teksten ikke opptrer alene, men i selskap av andre opptredener. Althaus et.al. skriver at «[d]ie Kurzprosa der Moderne» tilsynelatende framstår som enkle, men at det egentlig i og med disse tekstene dreier seg om, «vor allem dort, wo ein Zusammenhang mit bestimmten einfachen Formen präntendiert wird...verfahrenstechnisch komplizierte Textstrukturen, die ihre ästhetische Komplexität hinter der Fassade eines simplen *Sprechgestus* verbergen.»¹⁵⁹ Denne «Sprechgestus», som for Althaus et.al. utgjør tekstens fasade (eller overflate), skjuler tekstenes *egentlige* estetiske kompleksitet. Dette er ikke noe forfatterne ser som et trekk ved Walsers kortprosa, men ved kortprosaen i det moderne. Leserens forventning til det korte formatet, og den tilsynelatende «enkle» fasaden, er altså karakteristisk ved moderne kortprosa, men hvordan har det seg med den «estetiske kompleksiteten» i Walsers prosatekster? «Skjuler» den seg også bak en fasade av enkelhet? Denne oppgaven argumenterer for at den kompleksiteten i Walsers tekster nettopp *er* denne overflaten. Slik skjuler ikke den estetiske kompleksiteten seg *bak* teksten, men *utgjør*

¹⁵⁷ Føljetongen er en måte å bedrive kritikk på gjennom «parasittisk» litterær virksomhet. Som Ethel Matala de Mazza formulerer det i *Graduertenkolleg Kleine Formen* sin podcast *Mikroform*: «Das Feuilleton macht Moderne an dem ablesbar, was sie vernichtet.» Intervju med Ethel Matala de Mazza i *Microform. Der Podcast des Graduertenkollegs Literatur- und Wissensgeschichte kleine Formen*. Link: www.kleine-formen.de/interview-mit-ethel-matala-de-mazza, Berlin, 2018.

¹⁵⁸ Utz skriver at det i og med føljetongens «einerseits ... mediale Zwang zur Kürze in der kulturellen Rubrik, 'unter dem Strich' der Tageszeitung», og dens «andererseits ... innere Freiheit des Feuilletonisten, in ihr auf möglichst unterhaltende und prägnante Weise über alles und nichts zu schreiben», oppstår en dialektikk som gjør føljetongen til en arena hvor litterære eksperimenter kan foretas. Altså et dynamisk «Zwischenraum», som ble nevnt ovenfor. (Utz, «Von der „Amazonen“ zum „Zeitungs-bureau“», 106.)

¹⁵⁹ Althaus et.al, «Ränder, Schwellen, Zwischenräume», XVI. Min uthevelse.

tekstens overflate. Walsers omgang med føljetonismen er dermed ikke en ironiserende *avstand*, men en ironisk omgang med det som utvikler det overfladiske og føljetonistiske til en «stil». I prosastykket «Zeitschriftbesprechung» blir hurtigheten til det opptredende prosastykket som ironiseres over, også et særlig godt uttrykk for den poetikken oppgaven ser i Walsers sene prosa:

Weiter, weiter, schnell, schnell! Diese 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 sogleich gefälligst wieder verschwindet.

I romanen *Der Räuber* skriver fortelleren: «Doch sprechen wir lieber im Jetztzeitstil.»¹⁶⁰ Med *Jetztzeitstil* menes samtiden, men også samtidigheten, og vitner om en måte å skrive på som frambringer et absolutt *nå*. Dobbeltbetydningen av *Jetztzeit* er viktig: Det betyr både *samtiden* og *nået*. Slik Walter Benjamin bruker begrepet i «Über den Begriff der Geschichte» (1940), indikerer *Jetztzeit* en *samtidighet* fylt opp av muligheter i et absolutt *nå* som kontrasteres til en oppfattelse av tid som homogen og tom.¹⁶¹ Leser man Walsers *Jetztzeitstil* i lys av dette, blir nåtidsstilen også en subvertering av den samtidigheten som er utbyttbar. I stedet for at det opptredende og forsvinnende er det som kan forkastes er det unikt på grunn av forgjengeligheten som preger det, som gjør øyeblikket til en hendelse.¹⁶² Der litteraturen kan ha aspirasjoner om evighetsverdi fordi det kan overleve på papiret og overleveres til ettertiden, kastes føljetongteksten ut med gårsdagens avis. Det absolutte og opptredende *nå* eksisterer i en slik samtidighet nettopp på grunn av den påfølgende forsvinningen. Slik blir overflaten og samtidigheten som preger føljetonismens forhold til nåtiden og avisen en prosastykkets opptredende poetikk, der teksten bringes til live av dens påfølgende forsvinning, og figurerer som et allerede forsvinnende *nå*.

3.2. «Die Aufgabe des Schreibens»

Vi kan forstå teksten skrevet for føljetong som befinnende i et sted mellom ytre begrensning og indre frihet. Omfanget er kort og tematikken burde være aktuell, men innenfor disse kriteriene er det ingenting som faller utenfor: ingenting er for lavtstående eller høytstående til å kunne behandles. Dette innebærer en bevegelsesfrihet, der den rene formale begrensningen utgjør omrisset for hva det skal være, og der kravet om sammenheng er mindre på grunn av det korte formatet. Gaston Bachelard, som i *La Poétique de l'Espace* (1958) undersøker spatiale kategorier i litteratur og arkitektur, påpeker det paradoksale ved miniatyren som et sted med

¹⁶⁰ AdB 3, 73.

¹⁶¹ Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», 258.

stor bevegelsesfrihet. Han skriver: «Paradoxerweise scheint man, wenn man in der Miniatur lebt, in einem kleinen Raum größte Bewegungsfreiheit zu finden.»¹⁶³ I miniatyren befinner man seg i et sted, et *rom*. Den korte teksten forutsetter og utskisserer et slikt rom, og når Walser begrenser seg *til* og begrenses *av* den korte formen er det kanskje nettopp fordi en slik begrensning åpner et frirom. At prosastykkene til Walser utgjør, eller finner sted i et «Gebiet», altså i et område eller territorium, er noe som har blitt argumentert for tidligere i oppgaven. «Bleistiftgebiet» som betegnelse på tekstenes tilblivelsessted underbygger en slik påstand, men ytterligere tekststeder indikerer også prosastykket som et «skriftgenererings-territorium»: et sted hvor den avgrensede formen muliggjør skriftens eksistens som sådan, framfor det den betegner.

Skriften setter i gang i et slikt rom med et skriveoppdrag, eller en oppgave om å skrive som katalysator, og forholdet til føljetong blir slik ikke bare en ytre begrensning, men en slags tvang: en tvangstrøye som på paradoksal vis er i stand til å sette i gang skriften.¹⁶⁴ Føljetongforfatteren er en gjennomgående skikkelse i prosastykkene, men beslektet med denne skikkelsen er også en annen, nemlig skolegutt. Begge disse skikkelsene finner utløp for skriften innenfor rammene av ytre tvang. Walsers første publikasjon, *Fritz Kochers Aufsätze*,¹⁶⁵ kanalisere nettopp en slik skolegutt: Tekstene i samlingen gir seg ut for å være stiler skrevet av en skolegutt som får i oppgave å skrive om gitte temaer. I en tekst er oppgaven å skrive om et valgfritt tema. Under overskriften «Freithema», støter Fritz på en interessant problemstilling. Fritz skriver:

Ich bin zu faul, etwas zu ersinnen. Und was könnte das auch sein. Ich schreibe über alles gleich gern. Mich reizt nicht das Suchen eines bestimmten Stoffes, sondern das Aussuchen feiner, schöner Worte. Ich kann aus einer Idee zehn, ja hundert Ideen bilden, aber mir fällt keine Grundidee ein. Was weiß ich, ich schreibe, weil ich es hübsch finde, so die Zeilen mit zierlichen Buchstaben auszufüllen. Das "Was" ist mir vollständig gleichgültig.¹⁶⁶

Både søkingen etter «feiner, schöner Worte» og bevegelsen fra en idé til ti eller hundre, kretser

¹⁶³ Bachelard, *Poetik des Raumes*. Overs. Leonhard, 192-193. I den engelske oversettelsen av Bachelards bok er ikke bevegelsesfriheten like tydelig, selv om «relaxing» indikerer mye av det samme. Her står det at «paradoxically, it seems that by living in the world of miniature, one relaxes in a small space.» (Bachelard, *The Poetics of Space*, 180.) I den franske originalen står det: «Paradoxalement, il semble qu'en vivant dans la miniature on vienne se détendre dans un petit espace», (*La poétique de l'espace*, Paris, PUF 1964, 151). «Se détendre» kan bety å slappe av, å strekke seg ut.

¹⁶⁴ I diskusjonen omkring hvorfor Walser skrev mikrogrammer, er spørsmålet om forholdet mellom tvang, begrensning og frihet viktig. Dette vil oppgaven komme tilbake til i neste kapittel. Figurer som underkaster seg autoriteter finner man gjennomgående i Walsers forfatterskap. Det å villig underkaste seg tvang, det å bli instruert og kommandert, og dermed ikke selv måtte velge eller bestemme, forekommer som en fri situasjon. Det som villig underkaster seg kan ikke selv bli underkastet. Det kan synes som at søken mot ytre begrensninger, nettopp er en søken etter indre frihet.

¹⁶⁵ Boken utkom i 1904. En tidlig utgivelse i forfatterskapet trekkes her inn for å se koblinger mellom føljetong-forfatteren og skoleguttens skriveoppgave, som er en åre i forfatterskapet.

¹⁶⁶ SW 1, 24.

ikke rundt en kjerne, eller altså en grunnidé:¹⁶⁷ idéer generere flere idéer, og tekst genereres av og utgår fra tekst og brer seg slik *forkjedende* utover. En grunnidé nødvendiggjør ikke skriften: Skriftens eget mål og dens årsak er skriften selv, og det vakre ved skriving er å fylle ut linjene med bokstaver. Skriften eksisterer for sin egen skyld, men har blitt til i møte med ytre omstendigheter, slik som med føljetong-tekstene.¹⁶⁸ Polgar skriver kritisk om *Wiener Feuilleton* at formelen for føljetonisten er: «Erst die Sprache und dann der Gedanke. Das Primäre ist das Geplauder; das Sekundäre: das ‚Worüber‘.»¹⁶⁹ Selv om dette er noe satt på spissen, resonnerer dette i Walsers tekster: *at* teksten eksisterer, fortøner seg viktigere enn dens innhold, hvori man kan se knyttingspunkter til konseptet om å «skrive seg mett» – «sich sattschreiben»¹⁷⁰ som dukker opp i «Walser über Walser», og føljetong-forfatteren i «Das letzte Prosastück» som hundrevis av ganger ropte ut «‘Nie mehr wieder schreibe und sende ich [Prosastücke]’, schrieb und sandte aber jeweilen schon am selben oder folgenden Tag neue Ware, derart, dass ich meine Handlungsweise heute kaum noch begreife.»¹⁷¹ Dette indikerer et behov for en tekstens eksistens som ikke lar seg tilfredsstillende av en lengre form – også fordi en lengre form krever mer selvstendighet og ikke begrenses av en mulig mottaker.¹⁷² Slik ser føljetongen ut som et heldig sammentreff beslektet med Walsers første forfatterskikkelse: Skoleguttens som har fått i oppgave å skrive.

Det tyske ordet for oppgave – *Aufgabe* – betyr også å gi opp.¹⁷³ Indikerer dette at det å gi seg over til en oppgave også samtidig er å gi opp? Skrivingens oppgave blir dermed også oppgivelsen av skrivingen. Hvis skrivingens oppgave er betinget av den ytre begrensningen, så faller dette til side så snart teksten har blitt igangsatt av nettopp denne oppgaven som også allerede tilbyr en begrensning for teksten.¹⁷⁴ Slik kan man forklare hvordan Walsers tekster ofte

¹⁶⁷ Plug, *They Have All Been Healed*, 20.

¹⁶⁸ Skolegutter som Fritz Kocher finnes gjennomgående i Walsers tekster, hvor det «Knabenhafte» ofte tematiseres – ikke minst i romanen *Jakob von Gunten*. I «Meine Bemühungen» kobles skoleguttens skriverier aktivt opp mot prosastykkeforfatterens gjennom håndskriften: «Als ich zu Schule ging, lobte einer meiner Erzieher oder Lehrer meine Handschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach eine ausgesprochene *Prosastückhandschrift* ist...» (SW 20, 428. Min uthevelse.)

¹⁶⁹ Polgar, «Das Wiener Feuilleton», 201.

¹⁷⁰ «Und dabei spazierte Walser täglich jeweilen noch ein Stündchen, statt sich sattschreiben». (SW 17, 183.)

¹⁷¹ SW 16, 321.

¹⁷² Niehaus betoner viktigheten av føljetong-publikummet for Walser, han mener at også «die nicht-veröffentlichten Prosastücke Walsers...in Beziehung zum Feuilleton als dem logischen Ort ihrer Veröffentlichung [steht].» Han hevder videre at «das Vor-den-Lesern-Sprechen» er en transcendental tilstand som i Walsers tilfelle eksisterer uavhengig av en faktisk leser eller leserskare. Det å snakke foran en leser er noe som beholdes selv når den konkrete leseren er langt unna, slik det forholder seg med de mikrogrammtekstene som ikke er renskrevet. (Niehaus, «Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise», 182.)

¹⁷³ Se Walter Benjamins essay «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923) hvor oversetterens oppgave er å overgi seg til språket og å oppgi oppgaven om å dra over – «übertragen» – teksten i et annet språk.

¹⁷⁴ Det å underkaste seg systemer eller en «herre» som en mulighet til å bevege seg friere i denne underlegenheter er et av de mer dominerende motivene i Walsers oeuvre. Fritz Kocher som underkaster seg skriveoppgaver gitt av læreren er selvfølgelig viktig, men skolegutter som Jakob von Gunten i romanen ved samme navn, eller Josef Mati, den evige assistenten, er også viktige figurer. Det kan kanskje synes paradoksalt at man ved å overgi sin frihet oppnår frihet, men slike mindregjøringsbevegelser tillater bevegelsesrom innenfor begrensede rammer.

kan begynne med et fokus som synes å forsvinne etter kort tid, og ofte synes å slutte i en plutselig innhenting av seg selv, et slags antiklimatisk «det var det». For Benjamin handler dette om at det Walser har å si så og si *går opp* i skrivingens *hvordan*: «Walsern ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, daß ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt.» Og ikke bare trer det tilbake for skrivingen selv, «[m]an möchte sagen, daß es [sogar] beim Schreiben draufgeht.»¹⁷⁵ Det som skrives *om* oppgår i skrivingen, og denne oppgaven som aldri oppfylles åpner for nye forsøk i en potensielt uendelig tekstgenererende bevegelse.

3.2.1. *Zeilenreichtum*¹⁷⁶ og neologismer

Hvis skrivingen i seg selv er oppgaven man overgir seg til, trer bokstavene, ordene og setningenes forekomst foran det de betyr og angivelig viser til. Teksten tar utgangspunkt i en idé som alltid vil være vilkårlig – om Fritz Kochers stadfesting av at det ikke er søken etter et bestemt stoff som er interessant skal tjene som et eksempel – og denne idéen erstattes underveis av teksten selv. Moritz Baßler skriver i boken *Die Entdeckung der Textur* at det han kaller «texturierte Prosa» ikke «zentral inhaltlich konstituiert ist, sondern das Ergebnis eines Verfahrens, nach dem sich prinzipiell unendlich viele Texte generieren lassen.»¹⁷⁷ Man befinner oss i tilfellet teksturert prosa i et tekstfelt hvor «[die] Nichtigkeit des Inhalts»¹⁷⁸, for å si det med Benjamin, eller fraværet av strukturer, nødvendiggjør at leseren vender seg mot tekstens *tekstur*, dens *Verfahren*. Den potensielt fortsettende genereringsbevegelsen – for Baßler er det snakk om *flere* og ikke *lengre* tekster – vil innebære en utbredelse av tekst på *overflaten*.¹⁷⁹

Genereringen, ekspansjonen på papiret, medfører dermed ikke at noe blir større, men at det i et *forkjedende* mønster blir *flere*.¹⁸⁰ Den enkelte teksten og dens formale omfang blir dermed et frirom for teksten som skapes av teksten, hvor ordene og setningenes betydning blir mindre viktig enn deres forekomst og fortsettelse. Benjamin skriver om dette under begrep som «Geschwätzigkeit» og «Girlande»: «Wenn Polonius, das Urbild der Geschwätzigkeit, ein

¹⁷⁵ Benjamin, «Robert Walser», 350.

¹⁷⁶ SW 19, 89.

¹⁷⁷ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 21.

¹⁷⁸ «Sie würden sogar auf Robert Walser zuletzt kommen. Denn die erste Regung ihres kümmerlichen Bildungswissens, das in den Dingen des Schrifttums ihr einziges ist, rät ihnen, für das, was sie die Nichtigkeit des Inhalts nennen, an der »gepflegten«, »edlen« Form sich schadlos zu halten. Und da fällt denn gerade bei Robert Walser zunächst eine ganz ungewöhnliche, schwer zu beschreibende Verwahrlosung auf. Daß diese Nichtigkeit Gewicht, die Zerfahrenheit Ausdauer ist, darauf kommt die Betrachtung von Walsers Sachen zuletzt.» (Benjamin, Robert Walser», 349.)

¹⁷⁹ Her menes overflate som papirets hvite overflate, men, som det har blitt argumentert, er tekstens overflate et begrep som i denne oppgaven brukes for å forstå sentrumsløse forkjedninger som utgår fra hverandre men som hverken er symptomatiske på eller vitner om noe bakenforliggende. *Bevegelser* på tekstens overflate som i denne oppgaven forstås som gestisk figurering vil dermed foregå på et endimensjonalt plan.

¹⁸⁰ Denne tanken om generering av tekst er også uungåelig i en tid hvor litteraturen blir føljetonistisk.

Jongleur ist, kränzt Walser sich bacchisch mit Sprachgirlanden, die ihn zu Fall bringen. Die Girlande ist in der Tat das Bild seiner Sätze», eller «Arabesk» som er utgangspunktet for Susanne Andres bok *Robert Walsers arabeskes Schreiben*: «Die Form ist Inhalt, und der Weg, also der Schreibakt, ist Form. Auch dieser Ausgangsbasis für Form und Gestaltung des Schreibens zeigt sich für Walser der Formgebung der Arabeske verwandt.»¹⁸¹ Eller som Walser selv skriver i prosastykket «Ich schreibe hier Dekorativ», «Dies Prosastück wirkt gewiß hauptsächlich dekorativ.»¹⁸²

«Ich schreibe hier» er en gjennomgående begynnelse i prosastykkene; både noe som setter i gang tekster men også som setter i gang enkelte setninger innad i stykkene. Prosastykket «Die leichte Hochachtung» begynner for eksempel med setningen «Ich schreibe hier ein Prosastück, worin ich jeden Satz mit einem selbstbewußten Ich anfangen will.»¹⁸³, og setter slik premisset for et tekstforløp. Slik har man en katalysator som kan igangsette tekstens bevegelse over siden, slik som også fortelleren i «Vom Schriftstellern» ser seg lykkelig over å ha funnet et stoff, for «[ü]ber Sennhütten und ihre Bedeutung lassen sich sicher nach wie vor Dutzende von Druckseiten mit fröhlichkeiteinhauchenden Sätzen füllen.»¹⁸⁴ På en tilsvarende måte lar dette seg beskue i prosastykker som «Etwas übers Essen», hvor leseren virkelig kan undre seg over hvorfor denne teksten overhodet eksisterer,¹⁸⁵ da den utelukkende består i å ramse opp plattheter som: «Aus Kirschen oder Aprikosen macht man Kuchen.»¹⁸⁶ Men tekstens mening er teksten selv, og rikdommen av linjer som er kommet i stand i møte med dette for leseren fullstendig overflødige prosjektet til forfatteren, som skriver: «Heute referiere ich übers Essen, das eine Notwendigkeit ist und zugleich eine Vergnügen sein kann.»¹⁸⁷ Teksten er forståelig i den forstand at den gir grammatikalsk og betydningsmessig mening, men det vil ikke dermed si at teksten tilbyr leseren en mening, at den har betydning.¹⁸⁸ Teoretiseringer over Walser går gjerne i sirkel: mangelen på mening brukes gjerne til å hevde at meningen ved tekstene er mangelen på mening.¹⁸⁹ Dette reflekteres igjen i de oppramsende, enumererende og

¹⁸¹ Andres skriver videre at dette slektskapet er tydelig fordi «der islamistische Künstler sollte rein aus der Phantasie seine Eingebungen gewinnen.» (Anders, *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, 18.) Etter denne oppgavens forståelse er dette et annet poeng, et som ikke støtter opp under argumentet om slektskapet Walsers tekster har til arabesken.

¹⁸² Tekst dekorerer siden, men dekorativ skrivning er også performativ skrivning – med sin egen eksistens som middel og mål, med formen som innhold og innhold som form.

¹⁸³ SW 19, 112.

¹⁸⁴ SW 20, 405.

¹⁸⁵ Kanskje leseren til og med undrer seg over om denne forfatteren er helt frisk til sinns: «Herr Verfasser! Mensch! Was ist mit Ihnen? Sind Sie närrisch?» (SW 5, 172.)

¹⁸⁶ SW 20, 64.

¹⁸⁷ SW 20, 63.

¹⁸⁸ Som Baßler skriver vises leseren i møte med en slik *Unverständlichkeit* tilbake til tekstens tekstur.

¹⁸⁹ Jan Plugs benjaminske lesning av Walser i *They Have All Been Healed. Reading Robert Walser* (2016) foreslår at den eneste grunnideen å falle tilbake på i Walsers verk er nettopp mangelen på en slik grunnleggende idé. (Plug, *They Have All Been Healed*, 20.)

tilsynelatende overflødige attributtakkumulasjonene som finnes i en god del av prosastykkene. Baßler forstår dette under et begrep om «Retorischer Katalog», hvormed han både kritiserer og godt kan forstå leserens tendens til å skimme over disse oppramsingene, nettopp fordi

der Begriff dessen, was der Katalog der Attribute ausfüllen soll, bleibt völlig leer... Der Walsersche Katalog ergibt überhaupt keinen Begriff...die einzelnen Attribute sind völlig willkürlich gesetzt und haben außer ihrer Wortart nichts gemeinsam...Bei Walser wird dieser Oberbegriff an keiner Stelle mehr deutlich, mit dem Ergebnis, daß der Katalog nicht länger in eine inhaltsbestimmte Textstruktur zu integrieren ist. *Er wird zur Demonstration seines Verfahrens.*¹⁹⁰

I det Baßler kaller den retoriske katalogen blir tekstens *Verfahren* særlig påtagelig. Tekstens forløp viser grunnleggende sett tilbake til teksten selv, og teksten gestalter ikke noe annet enn sin gestaltning. Med andre ord skapes et forløp som viser tilbake til *seg selv*, ikke videre til noe annet. Baßler ser på eksempler der innhold mangler, eller der man ikke finner fram til en tradisjonell hermeneutisk *betydning*. At teksten forekommer som demonstrasjon på sitt eget forløp innebærer en grunnleggende performativ struktur. Samtidig kan denne demonstrasjonen også synes å vise tilbake til, eller ha som sitt emne, tekstens gestaltning: teksten fylles med ord fordi teksten består av å fylle teksten med ord. I prosastykket «Ich vermag nicht viele Worte zu machen» støter man unntaksvis på en forfatter som *ikke* vil skravle fordi det emnet som igangsetter tekster er interessant nok i seg selv: «Ich vermag nicht viele Worte zu machen, weil etwas in mir vor Vergnügen darüber *juchnet*, weil mir ein literarischer Fund glückte, der mich die Hände schauspielerhaft über den Stubenhockerkopf zu werfen veranlaßte.»¹⁹¹ Dette tilbyr en motsats til det ikke-innholdsmessige, men overfladiske og generativt konstituerte, noe fortelleren er klar over siden dette nødvendiggjør en forklaring. Men den teksten som har selve teksforløpet som mål vil gjerne bruke tekstforløpet *i og med teksten* – være seg som tema eller som *Verfahren*. Der et emne ikke virker nødvendig, framstår også teksten som frigiort, og kan slik *forkjede* seg i en potensielt uendelig generativ bevegelse, slik Baßler bemerker. Slik kan prosastykket «Plauderei» konkludere med setningen: «Meine diesmalige Aufgabe besteht in einer Plauderei, die mir erfüllt scheint.»¹⁹²

At et slikt frirom, hvor utsøkningen av ord og språklige konstellasjoner kan utvikle seg fritt uavhengig eller i det minste ikke avhengig av trofasthet til et innhold, er en grobunn for nye sammensetninger, ser man bl.a. reflektert på setningsplanet. «Buchstabenhervorbringungs-

¹⁹⁰ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 140.

¹⁹¹ «Viele Worte machen» er en talevending som indikerer å skravle framfor å handle. (AdB 4, 232.)

¹⁹² SW 16, 212.

gebiet»,¹⁹³ «Gedankengestaltungslandschäftelei», «Sprachmagazin» og «Wortlaboratorium»¹⁹⁴ for å nevne noen få eksempler fra Walsers verk, er metaforer som viser til hva slags sted prosastykkene er, utgjør eller tilbyr. Disse ordene i seg selv, deres mulighet, oppstår i dette «området» de betegner. *Buchstaben*, *Hervorbringung* og *Gebiet* kombineres i et inntil da ikke-eksisterende ord. Dette er den vanligste formen for neologismer, de som har kombinasjon som prinsipp, og som dermed ikke skaper noe nytt ut av intetheten, men heller ved å la allerede eksisterende ord danne nye konstellasjoner.¹⁹⁵ Det å skrive et stykke litteratur vil alltid, om det er originalt, skape noe nytt. Nye ord, nye sammenhenger, nye setninger – og mer overordnet – nye verk. Den enkelte forfatterens særpreg ligger i ordene hun søker fram og hvordan hun «hamrer» dem sammen, for å bruke Walsers metafor fra «Eine Art Erzählung», som ble analysert i forrige kapittel.¹⁹⁶ Neologismene blir et utstillingsvindu hvor de enkelte ordene og deres tidvis heterogene gehalt innrammes nettopp som *ord*. Hvis innhold og betydning er av liten eller ingen betydning kan forfatteren la seg lede avsted med de enkelte ordene og deres eksistens frigjort fra forpliktelsen om å betegne.

Både paradoks og overdeterminering kan sies å være karakteristika på Walsers neologismer. De utgjør knutepunkter i teksten hvor flere, til tider heterogene, ord treffer på hverandre. På lignende vis som oppramsingene og attributt-tilføyningene omtalt ovenfor, hvor man ikke kan se overbegrepet (*Überbegriff*) som tilføyelsene er ment å supplere, dannes paradoksale konstellasjoner.¹⁹⁷ Neologismene, til tross for at de er sammenbundne ord, river i flere retninger på en gang. Igjen kan man snakke om dialektiske bevegelser i teksten i miniatyrform, for som «Wortlaboratorium» antyder, eksperimenteres det med ordene, med deres sammensetning, og dermed også deres evne til å knytte seg til hverandre og bli nye ord. Innenfor prosastykkets opptredende forekomst kan alt figurere i en modus av ren væren, en frigjorthet fra et mål, da målet med teksten blir teksten selv. Slik dette forekommer i Walsers tekster, fortøner den performative «utfyllingen av tekst» som tekstens eksempel på seg selv. Prosastykkene figurerer altså i en gestisk modus, hvor tekstens *hva* er mindre viktig enn dens *hvordan*: «O, wenn ich in diesem Seltsamkeitsstil Bände füllte? Was hast du diesbezüglich für eine Meinung? Selbstverständlichkeiten zu Unerhörtheiten auseinanderspinnen. Enorm!»¹⁹⁸

¹⁹³ SW 18, 26.

¹⁹⁴ AdB 1, 57.

¹⁹⁵ Dermed lages noe uten at den som lager det er en skaper, en herre over ordene og teksten, en skaper med stor S: «Walser ist nicht der Beherrscher der Sprache.» (Utz, «Inszenierungen der Sprache», 254.)

¹⁹⁶ Også her er Baßlers tekstur- metafor nyttig, idet rapsoden, hentet fra *rhapsōidein* (ῥαψοῖδειν) er en som *sy*r sanger sammen.

¹⁹⁷ AdB I, 90.

3.3. *Kleinigkeiten*: Nærlesing av «Nun wieder diese kleine Prosa» (1928)¹⁹⁹

Prosastykket «Nun wieder diese kleine Prosa» er en mikrogramtekst skrevet på et ark fra Berliner Tageblatt sin honoraravis fra 22.05.1928 (appendiks s. 113).²⁰⁰ Av Walser selv ble ikke teksten gitt noen tittel, men den er av utgiverne av den transkriberte versjonen blitt titulert med prosastykkets første delsetning. Transkribert er teksten omtrent to sider lang og man antar at utstillingen som omtales i teksten viser til «Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit», holdt fra 25. august til 30. september 1928 i Bern.²⁰¹ I forskningen siteres tekstens første linjer til stadighet, da Walser her gir uttrykk for en nedvurdering av den lille – og dermed sin egen – prosa. Prosastykket tar utgangspunkt i en kvinneutstilling og føljetonistens dagsaktuelle, plaprende beretning om den. På parodisk vis framvises føljetongstilens parfymerte prosa og interesse for det dagsaktuelle framfor det varige gjennom prosastykkets framvisning av seg selv og sin egen overfladiskhet. I essayet «Heine und die Folgen» (1910) skriver Karl Kraus om hvordan føljetongforfatteren gjør sitt instrument til et ornament.²⁰² Forfatterens penn blir altså ikke lenger et verktøy til en oppbyggelig tekstproduksjon, men på parfymert prosa og i ornamentale vendinger, utsmykkes den begivenheten som er for hånden.²⁰³ Dagsaktualiteten – føljetongtekstens vedvarende «her og nå» – blir samtidig et tilfluktsted for Walsers egen skrift. Gjentakelsen og forgjengeligheten som det aktuelle tilbyr, blir en mulighet for en tekstens forekomst som alltid allerede er garantert sin påfølgende u-aktualitet.

Tekstens åpnende linjer indikerer en repetisjon: «Nun wieder diese kleine Prosa,» heter det, og teksten returnerer til noe som har vært før, «diese Abweichungen und -zweigungen, diese Mädelchenränzelchen und -schuhabsätzchen.» (45) Den korte formen, slik Walser ser det, nødvendiggjør at den lille prosaen alltid forekommer *på nytt*, da tekstene kun kan bli *flere* og aldri *større*. Slik vender den alltid tilbake til sin begynnelse med et eksplisitt eller implisitt «nun wieder». Metaforene for den lille prosaen går i to retninger. På den ene siden er den «avvik og avgreninger». I «Abzweigungen» utgjør «zwei» en del av ordet, og kan henvise til kortprosaen som en fordobling og dermed overflødighet. «Abweichungen» viser til at det Walser kaller kortprosa er en bastardgenre – avfallet til de store, etablerte genrene – og dermed noe som avviker fra dem, men slik metaforen her kombineres med avgreninger, kan den synes

¹⁹⁹ Teksten i sin helhet finnes i oppgavens appendiks. Sidetall viser til Walser, «Nun wieder diese kleine Prosa», AdB 5, 45-46, hvis ikke noe annet er oppgitt.

²⁰⁰ Gisi, Stocker og Sorg, «Nachwort», 187.

²⁰¹ Gisi, Stocker og Sorg, «Nachwort», 187.

²⁰² I sin kritikk av Heine skriver Kraus at «[d]as Instrument zum Ornament geworden [ist]». (Kraus, «Heine und die Folgen», 36)

heller å være en form for «verirren»; altså at den korte prosaformen er en vedvarende avvikende, viderebyggende bevegelse. På den andre siden er det metaforene som antyder heller noe tåpelig ved kortprosaen. De små jenteryggsekker og -skohæler, samt diminutivakkumulasjonen som forekommer internt i ordene, viser ikke bare til en mindre- og fortroliggjøring av den korte prosaen, men også til en latterliggjøring. Hvis den korte prosaen er «Mädelchenränzelchen und -schuhabsätzchen» antydes det at den har noe tåpelig over seg. Det latterlige og tåpelige knyttes opp mot, eller synes å tydeliggjøres av det jenteaktige, noe som forsterkes av diminutivanvendelsen.²⁰⁴ Ordet «Absatz», som utgjør siste del av «schuhabsätzchen», har også verbformen «absetzen», som indikerer at noe kan avsettes eller fjernes, men også at det kan avbrytes. Slik gir den første setningen inntrykk av den lille prosaen som noe avsettbart og erstattelig, noe latterlig og tåpelig og noe som både er repetitivt og proliferende?. En vurdering av den korte prosaen introduserer teksten, og det som følger er – må man tro – det man har returnert til den lille prosaen for å skrive. Jeg personen – tilsynelatende en slags forfatter, siden han her skal skrive – spør:

Wird diese *Frauenausstellungsberichtabstatterei* behaglich, bequemlich, erbaulich ausfallen? Die Frage beantwortet sich selber. Statt endlich kolossal viel Mut zu fassen und ein vollständiges Messe-Buch zu schreiben, behandle ich fortwährend nur Fingerchen mit polierten Nägeln, d.h. entstehen mir in einem fort nichts als *ärmliche kleine Dichtungen*.²⁰⁵ (45)

Neologismen «Frauenausstellungsberichtabstatterei» utgjør en betegnelse på den foreliggende teksten. Ordet er satt sammen av de fire ordene «Frauen» «Ausstellung» «Bericht» og «Abstatterei». «Abstatterei» viser til det pliktmessige ved teksten, da «abstatten» viser til utførelse av en handling motivert av plikt (avlegge besøk, avlegge rapport). «Bericht» og «Abstatterei» utgjør en fordobling, der de begge viser til en bekjentgjøring: Den førstnevnte en beretning om utstillingen og den sistnevnte om den foreliggende teksten selv. «Ausstellung» synes å peke på både noe overfladisk, men også ordets utstilling av seg selv i en slik enorm konstellasjon. Det feminine synes å vise til noe latterlig, og kvinneutstillingen som tema betoner det bagatellmessige ved dette «abstatterei» – noe som også understrekes av diminutivering. Spørsmålet om hvordan utfallet av denne utførelsen av beretningen vil vise seg å være, inneholder også tilsynelatende overflødig fordobling i speilingen «behaglich» og «bequemlich». «Frauenausstellungsberichtabstatterei» blir den foreliggende «kleine Prosa» og er et resultat av at forfatteren, slik han skriver, ikke evner å samle tilstrekkelig mot til å skrive

²⁰⁴ Walser er ikke fremmed for slike fremstillinger av kvinner og det kvinnelighet, der det gjerne assosieres med noe tåpelig, naivt og fjollete. Denne spesielle misogynien vil ikke behandles eksplisitt i det foreliggende underkapitlet.

²⁰⁵ Mine uthevelser.

en fullverdig «Messe-Buch». Slik antydes den korte prosaen som noe man *henfaller* til, der det *egentlige målet* er å skrive noe av et visst omfang og en viss verdi. De pejorative metaforene fortsetter, og det å skrive små «Dichtungen» er som en polering av negler, altså en fremvisning av rent overfladisk glans.

Teksten går fra å reflektere over seg selv til å berette om en begivenhet. «Möglich ist, daß ich unartig bin,» skriver forfatteren, «wenn ich mit so viel Artigkeit, wie mir möglich sein wird, melde oder sage, daß ich kürzlich eine ziemlich stattliche Bahnhofbüffetzusammenkunft hatte.» (45) Adjektivet «stattlich» sensasjonaliserer møtet, og fordoblingen i «melde oder sage» viser til muligheten for ikke bare å si, men å meddele eller melde om en aktualitet. På parodisk vis legges denne «Bahnhofbüffetzusammenkunft» fram som noe dagsaktuelt som berettes om. Etter «Frauenausstellungsberichtabstatterei» kommer denne «Bahnhofbüffetzusammenkunft» inn som et ytterligere dagsaktuelt spetakkel verdig behandling i føljetong. Neologismen er satt sammen av «Bahnhof», «Büffet» og «Zusammenkunft», og danner en konstellasjon som er påfallende på grunn av sitt omfang, men også fordi det synes på performativt vis å reflektere det det er. Togstasjon viser til en destinasjon, men også et sted man reiser gjennom, buffet innebærer noe utbredt som er karakterisert ved overflod, mens møtet er dette ordet, eller den situasjonen som her bringer dette sammen. Møtet blir overfladisk på grunn av togets forbigående gjennomfart, og utstillende på grunn av buffeen. Dette møtes i neologismens overflate, som en overflatisk utstilling av ordmøter, en ordbuffet og - «Zusammenkunft». Samtidig viser sammensetningen her, som med «Frauenausstellungsberichtabstatterei» til en tåpelighet som har med den foreliggende tekstens «Abstatterei»- og «Bericht»- intensjon å gjøre. Aktualiteten av det som berettes om nødvendiggjør en «Wortzusammenkunft», ganske enkelt en for anledningen produsert tekst. Prosastykket beretter videre om samtalen som fant sted på den omtalte «Bahnhofbüffetzusammenkunft»:

Im Verlaufe des Gesprächelchens, das bei dieser Gelegenheit zwischen mir und einem Literaturbeflissenen stattfand, offenbarte mir letzterer harmlos und diskret: Möri gehe es nicht am allerbesten. Möri hat die gebildete Welt während seines Lebens und innerhalb des Rahmens seiner emsigen Erwägungen auf's Mannigfaltige *vergnügt* und beeinflusse[*l*]t, und jetzt, wo er alt zu werden beginnt, muß er vor der Eventualität zittern, eine Fülle von Sorgen hätte Lust, nähere Bekanntschaft mit seiner Wenigkeit oder Vielheit und Wichtigkeit zu machen. Ein Hügel- oder Gebirgsdichter reimte und dichte von Tag zu Tag mangelhafter, anvertraute mir mein Freund, *dessen Ausplauderten ich hiemit ausplauderte*, indem ich Staat damit machen zu können hoffe.²⁰⁶ (45)

Den «Gelegenheit» – anledningen som berettes om – er i dette tilfellet en «Bahnhofbüffetzusammenkunft» med en litteraturinteressert. Den litteraturinteresserte beretter

²⁰⁶ Mine uthevelser.

om hvordan det går med en viss «Möri». Med «Möri» antar man at det dreier seg om en dikter, da samtalepartneren er en litteraturinteressert. Den litteraturinteresserte gjør altså en vurdering av hva som anses som litteratur av verdi i samtiden, og at en «-bakke eller fjelldikter» dikter mer og mer mangelfullt, indikerer at den ikke produserer det som gir anerkjennelse og som samtiden vet å sette pris på. Analysen avbrytes av at forfatteren forteller at han plaprer ut det vennen hans har utplapret med det ønske for hånden å flutte seg med utsagnet. Vurderingen og den eventuelle sannhetsgehalten i utsagnet undergraves umiddelbart av tekstens egen beretning, og uttalelsen mister sin relevans. Heller blir selve møtet og samtalen som en slags aktuell begivenhet som kan berette om det som teksten interesserer seg for: betraktningen opptas i reportasjen og mister den brodden den kunne hatt. Fordi føljetonggenren beskjeftiger seg med det dagsaktuelle blir på paradoksalt vis det som faktisk er av *varig* verdi og ikke bare av dagsaktualitet, utdatert. Dermed går det ikke så bra med «Möri» om dagen. Samtalen går deretter i overfladiske vendinger videre:

«Wie geht die und die Zeitschrift?» fragte ich mit einer gewissen vornehmseinsollenden Besonnenheit, ich meine, mit Zurückhaltung, meinen Vertrauensmann, der mir erwiderte: »Miserabel«. Ich fand den drolligen Bescheid in gewisser Hinsicht entzückend, da man ja so schnell auf irgend etwas neidisch werden kann und man sich über Unerfreulichkeit, die andere erleben, eher zu freuen imstande ist, als wenn sie Glück hätten und florierten. *Offenheit*, wie groß, wie schön bist du! War ich nicht soeben sehr offenherzig, und nehme ich mir nicht vor, es auch fernerhin wacker und tapfer zu bleiben? (45)

Formuleringen «Wie geht die und die Zeitschrift?» viser til en uspesifisitet fra forfatter-jeget som etablerer hans rolle i samtalens gang som grunnleggende overfladisk: Han forekommer som en som er mer interessert i aktualiteten enn av noe annet. Den tilbakeholdenheten og «fornemheten» hvormed forfatteren stiller sin samtalepartner dette spørsmålet synes å kontrasteres av den åpenheten – eller til og med *åpenhjertigheten* – han hevder å legge for dagen. Er den åpenheten han er så stolt av å ha oppnådd den ovenfor det lesende publikumet? Altså ærligheten over den noe problematiske følelsen av skadefryd som han opplever i møte med samtalepartnerens svar? En slik vektlegging av åpenhjertigheten som han mener har kommet fram i denne fortroligheten aktualiserer spørsmålet om føljetongen er en arena for tilbakehold eller for åpenhet. Er forfatteren her tapper fordi han bryter gjennom en sjargong? Forfatteren iscenesetter seg selv som en slags føljetongforfatter som spør etter og rapporterer om det moderne og dagsaktuelle, men klapper seg selv på ryggen idet han er i stand til å si noe ekte og ærlig.

Da «Bahnhofbüffetzusammenkunft» ikke viser til noen faktisk buffet – altså ingen *Service à la*

française – åpner ordet seg for en tolkning av det forbigående møtet som et utbrettet, kanskje også åpenhjertig, øyeblikk: Det forbigående kommer i kontakt med det eksponerte, og forfatteren – vel og merke i leserens påsyn – kommer nærmere seg «selv». Den korte prosaen i føljetongformat kan karakteriseres ved en digressiv – avvikende og avgrenende – bevegelse som alltid allerede er begrenset av den tiltenkte publikasjonskonteksten. Digresjonen kommer dermed ikke nødvendigvis nære på tingene, men den ornamentale språkbruken utsmykker, og dermed skjuler, eller beveger teksten vekk fra seg selv. Det komprimerte uttrykket, og den korte teksten blir dermed ikke som et punktnedslag, slik Grøtta karakteriserer kortprosaen, men kan heller forstås i lys av den kvantitative produksjonen av *flere* tekster – av en slags buffet. Føljetongstilen karakteriseres som en åpen og åpenhjertig form i den forstand at alt får plass og ingenting er for fremmedartet til ikke å bli nevnt – så lenge det er aktuelt og moderne. Midt i det aktuelle og moderne befinner også muligheten for en parasittær føljetonisme *à la* Walser seg, der avissidens montasje av aktualiteter også lar en mer eksperimenterende form – samt et skråblikk på føljetonismen – opptre. Slik oppgavens tredje kapittel har argumentert, er multipliseringen av tekst på avissiden ikke noe oppbyggelig, men heller noe som fører til en utvidelse av tekstfeltet på et ikke-hierarkisk vis: tekstens ekspansjon på avisens overflate blir dermed en kontrast til sidene i en bok som legges oppå hverandre og blir *større*. Det oppbyggelige har pretensjoner om evighetsverdige, mens den multipliserte korte teksten alltid bare er et eksempel på seg selv. Dermed vender også dette prosastykket tilbake til den lille prosaen, og den omtalte «Messebuch» uteblir.

Denne «Bahnhofbüffetzusammenkunft» kan synes å ha vært et møte på veien til nettopp denne kvinneutstillingen som den foreliggende teksten pliktmessig skal levere rapport om, for videre heter det:

Nun gehe ich in die Ausstellung, wo gestrickt, gestickt, gewaschen, genäht, gebügelt, gerieben, geputzt, gefragt und gebastelt wird, wo einem gezeigt wird, wie Frauen Bücher schreiben, Romane verfassen, redaktionell tätig sind, Etablissements leiten wie zum Beispiel Küchen, aus denen Kuchen, Pasteten, Braten usw. stammen. (45-46)

Oppsummeringen av de «kvinnelige» tingene som blir gjort på utstillingen, synes å vise fram hvordan forfatterens ord kastes bort på det enkle og overfladiske. Sidestillingen av kvinner som strikker og syr med muligheten for å lære seg å skrive bøker eller være aktive i redaksjoner peker tilbake på observasjonen om at det ikke går så bra med «Möri» om dagen: det at kvinner kan lære seg å skrive bøker ved siden av å lære seg å sy, viser til et forfall i litteraturens sfære som karakteriseres ved en tilvenning mot det overfladiske: Litteraturen har blitt til kjøkkenlitteratur og kakelitteratur. Det at det berettes om «kvinneting» tyder på

føljetongsjangerens oppheng i uviktigheter som det kun berettes om fordi det er aktuelt. Hånlighetene forsetter, og forfatteren gjør seg lystig over «[die] Vortrefflichkeit und Dienlichkeit von sorgfältig geführten und besorgten Haushaltungen...[die] nie gezweifelt werden können» og videre om at man på utstillingen kan oppnå «Einblicke in's Wesen der Krankenpflege, und es fehlt daneben nicht an Gelegenheit mitanzusehen, wie die Weiblichkeit tanzt, von der man wird sagen dürfen, sie sei ewig.» (46) Tradisjonelt har litteratur og kunst blitt tilskrevet en evighetsverdi, en evne til å overleve det blotte her og nå, men teksten snur om på dette, for nå er det ikke det opphøyde litterære som pekes på som «evig», men det mer eller mindre insignifikante ved kvinnelighetens dans. Forfatteren er ikke lenger en som bruker sin penn til å skape noe varig og oppbyggelig, men heller en som utsmykker begivenheten for hånden. Dermed blir språket sekundært, og begivenheten primær, da det er denne føljetongforfatteren pleier. Rapporten fortsetter i sin beskrivelse av begivenheten:

Die Ausstellungsgebäulichkeiten bestehen aus lauter niedlich konstruierten Häusern, die mit Blumen geschmückt und von Gewächsen aller Art anmutig umschlossen sind. Hier gehen sie allmählich aufwachsend mit fröhlichen Gesichtern zur Schule, dort treten sie ernsthaft und schüchtern eine Lehrzeit an, anderwärts spielen sie Tennis. (46)

Ikke engang er det snakk om ordentlige bygg, men heller det han kaller «Ausstellungsgebäulichkeiten», et nytt knutepunkt i teksten som synes å indikere at dette har noe *bygning-aktig* over seg, men at det her ikke kan være snakk om bygg. Kan dette tolkes som at utstillingen ikke finner sted i et virkelig bygg, en virkelig konstruksjon, og at den teksten som handler om dette ikke er en virkelig solid tekst, et faktisk byggverk, men heller noe som har noe litteratur-aktig over seg, uten dermed helt å være dette? Adjektivet *niedlich* indikerer altså dette samme som jentesekkene og de erstattelige skohælene: noe sukkersøtt og simpelt, naivt og fjollete. Prosastykket ser føljetongismen som et knefall for en effeminert og søtladen stil, og plasserer seg dermed innenfor en viss misogyn tendens som Walser her vet å spille på. Beretningen om de som deltar, og sidestillingen av seriøse beskjeftigelser og tennisspilling understreker det trivielle: Også seriøse beskjeftigelser mister sin seriøsitet i den konteksten hvor aktualitet og beretning er det viktigste.

Det informeres om at utstillingen er «befähnt, beflaggt und hat Erfolg, was eine Selbstverständlichkeit zu sein scheint, denn was gäbe es Aktuelleres als die Frau und was sich auf sie bezieht, in einem Zusammenhang mit ihr steht.» (46)

Utstillingen oppnår sin glans fordi det dreier seg om noe aktuelt, slik også den foreliggende teksten utelukkende vil finne et publikum fordi den dreier som en aktuell begivenhet. Det aktuelle hylles med en selvfølgelighet fordi det er aktuelt, og fordoblingen i «befähnt» og

«beflaggt» innebærer en overdrivelse som står i et nesten grotesk misforhold til det hyllede, altså det blott og bart kvinnelige. Koblingen mellom det aktuelle, fjollete og føljetongen når sitt høydepunkt i bemerkningen hvor det er det aktuelle og moderne ved kvinner og det som har ved kvinner å gjøre som omtales. Det «kvinnelige» har altså ikke evighetsverdi innenfor tekstens logikk, men er heller noe fjollete og dagsaktuelt.²⁰⁷ Rapporten som beretter om den parfymerte kvinnen som utsmykker seg med blomster og blonder blir emblematiske på den parfymerte, ornamentale prosaen som beskjeftiger seg med uviktigheter av dagsaktuell, og ikke varig verdi. Den forgjengelige verdien av den «litterære» produksjonen speiles i dikterens forfølgelse i møte med to unge jenter:

Neulich kamen unerwarteterweise zwei junge Mädchen zu mir, die sich mir als Verehrerinnen meines *bißchen* Könnens auf dem Dichtkunstgebiet präsentieren. Ich bat sie, sich lieber von mir verehren zu lassen, als mich mit dem Glück zu beinglückseligen, der Gegenstand ihre Anerkennung sein zu können. Anerkannt zu sein, fügte ich bei, mache mich dumm. *Sie fanden meine Bemerkung klug und lachten, und ich wieder fand ihr hellklingendes Gelächter hübsch.*²⁰⁸ (46)

Denne oppmerksomheten fra to unge jenter – igjen blir det kvinnelige og feminine knyttet opp mot noe av mindre verdi – smører egoet til denne forfatteren med «ein *bißchen*» kunnskap på dikterkunstterritoriet. Innebærer denne modifiseringen gjennom «bißchen» en falsk ydmykhet, eller er det faktisk snakk om at føljetongforfatterens erfaring med litteratur ikke er fullstendig – at den som skriver litteratur for føljetong utgjør en dilletterende omgang med litteratur? Tilføyelsen av «unerwarteterweise» bidrar videre til inntrykket av falsk ydmykhet. Oppmerksomheten fra et publikum framstilles som uventet, når det er dette avisskriveren egentlig lever for: den dagsaktuelle interessen for forfatteren og produkter av hans penn er det som motiverer produksjonen.²⁰⁹ Kokett ber han om heller å få ære dem, eller altså smigre dem, heller enn å være gjenstand for deres beundring og anerkjennelse. Å være anerkjent gjør han dum, hevder forfatteren. Her dukker en ærlighet som speiler åpenheten fra tidligere opp – for det å strebe etter denne anerkjennelsen gjør føljetongforfatteren nettopp dum, idet han lengter mer etter beundring enn etter å skrive god litteratur. Dette gjennombruddet opptas riktignok umiddelbart i den samme diskursen fra tidligere, da denne tilsynelatende sannheten blir enda

²⁰⁷ I *Verdenslitteratur* skriver Tone Selboe om «kravet» om det nye og moderne rundt 1900 under overskriften «Make it New!». Det nye – «den nye kvinnen», «den nye ånd» og den nye teknologien – hylles og blir ensbetydende med framskrittet og det moderne. (Selboe, *Verdenslitteratur*, 426.) Walser kan synes å ironisere over nettopp denne modernistiske hyllesten av det flyktige og evig nye.

²⁰⁸ Mine uthevelser.

²⁰⁹ I «Das letzte Prosastück» tematiser føljetongforfatterens forhold til sitt publikum: «Wird eine Sache mit Mühe und Not perfekt, und erscheint dann solch ein mageres, armes, um Nachsicht bittendes, kleines zartes Prosastück im Druck, so steht der Autor vor neuer Schwierigkeit, nämlich vor dem nie hoch genug geschätzten Publikum. Ich will es lieber mit weiß nicht was als mit Leuten zu tun haben, die sich für die Erzeugnisse meiner Feder interessieren. Jemand sagte mir: „Schämen Sie sich nicht, mit solchem Gesudel vor die Öffentlichkeit zu treten?“ So sieht der Dank aus, den diejenigen ernten, die sich mit Abliefern von Prosastücken ihr Brot verdienen wollen.» (SW 16, 324-325.)

en frase – for de to jentene finner bemerkningen klok og ler, og han finner latteren deres vakker.

Prosastykket runder av med: «Sei *dies* doch auch meine Skizze²¹⁰.» (46) Gjentakelsen som prosastykkets tittel og begynnelse indikerer tas her opp igjen og leseren er vitne til en gjentakende bevegelse: igjen med denne lille prosaen, også dette er hans skisse. Gjentakelsen indikerer riktignok et vedvarende her og nå, og kortprosaens forekomst er alltid preget av samtidighet, en perpetuell aktualitet: En aktualitet som vedvarer idet gårsdagens avis kastes i søpla.

3.3.1. Konklusjon: Plapring på prosa

Prosastykket uttrykker en slags satirisk parodi på føljetonggenren, og tematiserer kortprosaforfatterens rolle mellom litteraturen og avisen, mellom det aktuelle og det varige og hans identifikasjon som forfatter eller som «Zeitungsschreiber». Fordoblingene av ord som speiler hverandre som går gjennom teksten indikerer en slik dobbelthet, som også innebærer en spalting. Føljetongforfatteren er *både* forfatter og journalist, men også *hverken eller*. Aktualitetskravet dreper det som går til kjernen i det litterære. Der litteratur tidligere har fungert i en annen temporal modus enn hverdagens aktuelle begivenheter, ser føljetongforfatteren seg prisgitt det dagsaktuelle og evig utbyttbare. Med litteraturens midler skriver han ikke for *ettertiden*, men for *nåtiden*. Dette nået er i perpetuell forandring, og er alltid avisens dagsaktuelle, utbyttbare her og nå. Dette her og nå blir også prosastykkets *deiksis*. Den stadige tilbakevendingen til den lille prosaen, indikerer alltid et nytt her og nå, som må utbyttes og alltid starte på nytt. Slik holder det takt med det aktuelle. Innrammingen av fortellingen gjennom «nun wieder» og «sei dies doch auch» skaper inntrykket av en perpetuell framskridende gjentakelse som også returnerer til det samme stedet, til den samme tekstens overfladiske overflate, og til sin korte – både tidsmessige og omfangsmessige – opptreden på avissiden.

Neologismene i teksten utstiller seg selv i sine konstellasjoner slik også teksten stiller ut sin ordbuffet: satt sammen for samtiden i en samtidighet. I neologismene blir språket påtagelig, og teksten evner å bryte med sin egen feuilletonistiske *Plauderton*. Slik er teksten på den ene siden emblematiske for det den parodierer, på den annen side ikke. Slik oppgaven har vist, er føljetongens løfte om forgjengelighet, løftet om at den litterære opptredenen på avisens side alltid vil følges av en forsvinning, et tilfluktsted for Walsers skrift. Også i

²¹⁰ Min uthevelse.

mikrogrammene skrevet etter at Walser ikke lenger skrev for føljetong, ser man avissidens typografiske organisering reflektert, der tekster i begrenset omfang plasseres i forhold til hverandre i et kolonneaktig format. For også avissiden, ved siden av det andre av dagsaktualitet tilbyr et tilfluktssted. Prosastykkene opptrer og forekommer i en modus av gestisk figurasjon hvor deres tilsynekomst er betinget av løftet om deres forsvinning. Tekstens *her* og *nå* gjennomsyrrer og umuliggjør det viktige og varige som er tekstens eneste ambisjon og største frykt. Føljetongforfatteren er modig nok til å være åpen i teksten sin i ny og ned, men ikke modig nok til å skrive en «vollständiges Messe-Buch».

Avslutning

Oppgavens tredje kapittel har sett på den korte teksten som et bokstavframbringelsessted og skriftgenereringsterritorium, der ytre betingelser tillater tekstens gestiske figurering. Ekspansjon av tekst har blitt forstått som en reduksjon av mening, og tekstens *hvordan*, altså dens *Verfahren* som er blitt ansett som tekstens gestalt, og det generative potensiale i det som ikke betinges av et innhold, har blitt utforsket. Kompleksitetene ved føljetongen som både tilfluktsted og fengsel har blitt knyttet opp mot Walsers selvbevisste føljetonistiske poetikk, der samtiden – *Jetztzeit* – også blir tekstens absolutte *nå*. En slik samtidighet betyr også en påfølgende forsvinning, og den livaktigheten av det oppredende øyeblikket forsvinner, slik også gårsdagens avis kastes i søpla. Prosastykket som form er blitt forstått som et «Buchstabenhervorbringungsgebiet», et sted hvor skriften ganske enkelt kan forekomme som et eksempel på seg selv, som performativ frembringelse av skrift og generering av tekst. Til slutt har prosastykket «Nun wieder diese kleine Prosa» blitt analysert som en tekst som ironiserer over føljetonismens interesse for alt som er nytt, men hvor avisføljetongens interesse for det moderne og dagsaktuelle samtidig er blitt forstått som et tilfluktsted og en mulighet for skriftens samtidighet.

KAPITTEL 4: «d.h», eller: Om forskyvning og tekstens fortsettelse

*Unsere Zungen, Unsere Zungen! Bezüglich unsere Zungen gibt es vielleicht hunderttausend irrige Begriffe. Ich ersuche mich um klarere Ausdrucksweise!*²¹¹

Oppgavens fjerde kapittel undersøker forskyvningsbevegelser og tekstens egendynamikk i lys av mikrografien som materiell strategi. Språkets bevisste forvillelse og forskyvninger vil først knyttes opp mot mikrografien, hvorpå det følger en diskusjon av språkets angivelige betydning. Deretter vil overflaten som konstitueres av forskyvningsbevegelser undersøkes. Til slutt nærleses prosastykket «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen».

4.1. Mikrografisk *Sprachverwilderung*²¹²

Det tidlige prosastykket «Fabelhaft», publisert i *Die Neue Rundschau* i 1907,²¹³ følger karakterene Kitsch og Kutsch. Navnene, som er mikroskopiske forskyvninger av hverandre gjennom forskjellen «i» og «u», og utvilsomt valgt av klangmessige årsaker, betegner ikke personer, men heller språklige, litterære konstruksjoner gjennom sin sammensetning. Ordet «Fabelhaft», prosastykkets tittel, er temaet for teksten. Til å begynne med fungerer ordet som et adjektiv som tilbyr en tilsynelatende passende beskrivelse på det det anvendes for å betegne: «Das Wetter war fabelhaft. Bei dem Wetter mochten Kitsch und Kutsch nicht zu Hause bleiben, und so machten sie sich zum Ausgehen fertig und eilten auf die Straße hinunter.»²¹⁴ I den påfølgende linjen anvender både Kitsch og Kutsch ordet: «Fabelhaft, dieses Licht in der Straße, murmelte Kutsch, während sie beide rüstig vorwärtsmarschierten, und Kitsch sagte auch: fabelhaft...» Ordet har allerede i løpet av tekstens tre første setninger blitt anvendt av fortelleren som en slags «objektiv» beskrivelse som deretter er blitt bekreftet av Kitsch og Kutsch. Det som følger kan bare kalles en ordglede eller ordentusiasme, idet det kan synes som at det er nettopp dette ordet i seg selv som forekommer dem nettopp fabelaktig. Dermed synes ikke bruken proposjonal eller tilpasset, og som tendensen er i mange av Walsers prosastykker, implementeres overdrivelse som et virkemiddel.

Raskt går bruken av ordet over til å bli figurativt, og en ironisk distanse dukker opp:

²¹¹ SW 19, 116.

²¹² Benjamin, «Robert Walser», 349.

²¹³ Prosastykket er i utgangspunktet utenfor oppgavens tidsmessige avgrensning, men er en tidlig indikator på hvordan ordet i seg selv her er temaet for prosastykket. En slik åpenbar forskyvning vil man ikke finne i de senere prosastykkene som denne oppgaven hovedsakelig handler om.

²¹⁴ SW 15. 58-59.

«Ein Mädchen mit ‘fabelhaften Augen’ saß im Wagen.»²¹⁵ Fabelaktige øyne puttes i hermetegn og framviser en figurativ bruk av ordet og det fungerer ikke som en sømløs og rent bejagende og bifallende betegnelse. Hermetegnene kan også sies å sitere en vanlig bruk av ordet, som man her allerede har fått en avstand til. «Plötzlich fing’s an leise zu regnen: fabelhaft!»,²¹⁶ heter det videre, og det oppstår en kontrast mellom den betydningen begrepet gjerne tillegges og hvordan det her implementeres. Ordentusiasmen som Kitsch og Kutsch opplever, fører til en overbruk av ordet som fullstendig desemantiserer det – uten at dette dermed dreper ordentusiasmen og deres ordfetisjisme. Når en maler de treffer på anvender dette ordet for å betegne byen Paris, opplever de en «Ekel» for ordet som den overdrevne bruken og misbruken har endret: «Kitsch und Kutsch fanden das ekelhaft, zu sagen, Paris sei fabelhaft, sie behandelten rasch den ahnungslosen Maler samt seinem fi- fä- fö- fü- fabelhaften Paris mit Verachtung.»²¹⁷ Kitsch føler seg etterhvert ferdig med «derart zu fabelhaften bei jeder geringfügigen Gelegenheit», men «[n]ach einer Minute stürzte er zu Boden, umgeschlagen vom fabelhaften Aussehen eines blauen Weiberrockes.» *Fabelhaft* er her igjen på fortellerplanet en beskrivelse og et verb, men «[d]as Blau ist enorm, sagte ruhig Kutsch. Ja, enorm, sagte Kitsch... Von diesem Moment an sagten sie immer enorm, nicht mehr fabelhaft.»²¹⁸ Etter at ordet har figurert hele 22 ganger teksten igjennom, og dermed blitt tømt for betydning, erstattes det av «enorm». Kitsch sin *Zustimmung* av «enorm» som begrep, repeterer hvordan «fabelhaft» etableres ved tekstens begynnelse. Kutsch sier det først og deretter speiles det av Kitsch.²¹⁹ Da den reisen ordet foretar gjennom teksten, ender i en gjentakelse av åpningen, antydes en sirkulær bevegelse hvor etableringen, desemantiseringen og utbyttingen av ordet vil gjentas.

Bevegelsen i dette tidlige prosastykket på det tematiske planet – hvor forskyvningen av ordet utgjør emnet for fortellingen og desemantiseringen foregår gjennom overbruk og misbruk etterfulgt av en forskyvning til et videre ord – blir plassert i en fortelling om Kitsch og Kutsch sin vandrende ordentusiasme. I denne tematiseringen av, og oppmerksomheten ikke bare ovenfor ordet, men ovenfor dets utbytthet som noe som kan være gjenstand for entusiasme og språkglede, aner man konturene av en poetikk som forholder seg til ordene som arbitrære,

²¹⁵ SW 15. 59.

²¹⁶ SW 15. 59.

²¹⁷ SW 15. 59-60.

²¹⁸ SW 15. 60.

²¹⁹ Navnet Kitsch vekker assosiasjoner til kitsch-begrepet i kunsten: Altså Kitsch som en slags halv-kunst eller antikkunst. Kitsch er en slags forringing av kunsten som bruker den opp og gjør den til vare. Hvis navnet Kutsch viser til kunst og Kitsch til halvkunst, altså kitsch, så kan den antydde speilingen også innebære kitschens gjentakelse av kunsten på en måte som bruker den opp, forringer den, og som deretter går over til noe nytt. Slik blir Kitsch en motvekt til den tidløse kunsten, som, slik som føljetongforfatteren, er prisgitt det aktuelle, og dermed også faller offer for framskrittets fremadskridende bevegelser.

men også som noe det lar seg leke med.²²⁰ Den poetikken som her antydes, kan man se nedfelt i en spesiell type skrivepraksis som er karakteristisk for den senere prosaen. Det kan til og med virke som om den skrivepraksisen den vitner om ikke er mulig før oppdagelsen av *das Bleistiftgebiet* – derav formuleringen «das eigentümliche Glück der Bleistiftmethode».²²¹

Den mikroskopiske skriften Walser benyttet seg av i sitt blyantterritorium utgjør, til forskjell fra skrivingen med blyant og tilvenningen mot kortformen, gjenstand for hverken brev eller prosastykker.²²² Denne tredje og siste materielle omstendigheten ved tekstproduksjonen fra Bern-tiden ble først etter Walsers død i 1956 gjort kjent for offentligheten, og det er i resepsjonshistorien betraktninger om dette fenomenet finnes. Slik historien er overlevert, skal Walsers søster, Lisa Walser, ha gitt mikrogrambladene i en skoese til Carl Seelig.²²³ Det som befant seg i skoessen var til sammen 565 påskrevne blad, med skrift i en linjehøyde på ca. 1.5 til 3 millimeter,²²⁴ hvorav 117 var skrevet på «Kunstdruckblätter», 156 skrevet på sidene til *Tusculum-Kalender* fra året 1926 og de øvrige var skrevet på forskjellige papirsorter.²²⁵ På grunn av Walsers forverrede mentale tilstand og mangeårige innleggelse på mentalsykehus ble disse tekstene møtt med mistanke. Hadde man her å gjøre med en hemmelig skrift utviklet av forfatteren Walser som på 1910- og 20-tallet oppnådde en viss grad av suksess, eller var dette skriveriene til pasienten Walser som tilbrakte flere tiår på en psykiatrisk anstalt? Den første offentliggjøringen og omtalen av mikrogrammtekstene stod Seelig for, idet han i 1957, sammen med en tekst til minne om Walser publiserte et bilde av en mikrogrammtekst som skulle stå som eksempel på sin egen uleselighet. Han skriver:

Die Selbsterfundene, *nicht entzifferbare* Geheimschrift, die der Dichter in den 1920er Jahren und später zu Beginn seiner Gemütskrankheit anwandte, muß wohl als *scheue Flucht vor den Augen der Öffentlichkeit* und das kalligraphisch bezaubernde Tarnungsmittel, um seine Gedanken von ihr zu verbergen, gedeutet werden.²²⁶

²²⁰ I essayet «Robert Walsers »schwartzhafte Moderne« skriver Hobus: «Es ist nicht nur die Arbitrarität des Zeichens, die die Bedeutung eines Wortes beliebig werden lässt, sondern es ist auch der allgemeine Sprachgebrauch, durch den Wörter abgenutzt werden. Jeder Gebrauch affiziert das Wort und weitert dessen Bedeutung soweit aus, bis es schließlich beliebig wird. Deshalb, so legt es das Sprachspiel diesem Text nahe, kann jedes Wort variiert werden, ohne dass es zu einem gravierenden Sinnenlust käme – es zählt allein der performative Akt des Sprechens, durch den eine kommunikative Leistung erreicht wird. Demgegenüber erscheint die Bedeutung der Wörter sekundär.» (Hobus, «Robert Walsers »schwartzhafte Moderne«, 294.)

²²¹ Morlang, «Das eigentümliche Glück der Bleistiftmethode» Anmerkungen zu Robert Walsers Mikrographie», 95–105. Morlang parafraserer her Walsers formulering fra «Bleistiftskizze», hvor han skriver «die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus» (SW 19, 122.)

²²² Kammer, «Das Phänomen Mikrographie», 274. Dette er særlig interessant siden metapoetiske refleksjoner, også med tanke på skriftens materielle tilblivelse, er gjenstand for, eller dukker i det minste opp i mange prosastykker. Dermed er det en påfallende uteblivelse at miniatyrskriften ikke finnes reflektert på tekstenes tematiske plan.

²²³ Kammer, «Das Phänomen Mikrographie», 274.

²²⁴ Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens*, 7.

²²⁵ Echte, «Editorischer Bericht» i AdB 6, 512. De andre papirsortene inkluderer også diverse allerede beskrevne blad. Bl.a. har Walser skrevet prosastykker på avvisningsbrev fra redaksjoner. (Kammer, «Das Phänomen Mikrographie», 275.)

²²⁶ Seelig, «Karl Geiser (1898-1957) und Robert Walser (1878-1956) zum Gedenken», 46. Sitert fra Kammer, «Das Phänomen Mikrographie», 278. Mine uthevelser.

Mikrogrammene forstås av Seelig som ikke- dechiffreerbare, som Walsers flukt inn i et kamuflert skriverom langt fjernet fra offentlighetens øyne. Det er påfallende at Seelig konkluderer med dette, ettersom dette er noe han sier seg ute av stand til å vurdere idet han har bedømt mikrogrammene som uleselige. I et brev fra Lisa fra 1937, finner Seelig bekreftelse på tesen sin. Lisa skriver at Robert hadde skrevet til henne i en skrift som ble mindre og mindre, men at den fortsatt hadde vært leselig. Om mikrogrammene skriver hun derimot: «ich glaube, dass die Manuskripte gar keine rechten Buchstaben aufweisen.»²²⁷ Seelig tolker mikrogrammene som en *Geheimschrift* hvor Walser kunne beskytte tankene sine. Han tolker altså ikke mikrogrammene som litterære eksperimenter, men heller som et personlig tilfluktsted for den *gemütskranke* Walser. Han konkluderer med at Walser, etter å ha foretatt dette eksperimentet inn i mikrogrammenes verden, returnerer til vanlig skrift uten i dette området å ha oppnådd noen litterære prestasjoner.²²⁸

Dette danner bare begynnelsen på mikrogrammenes fascinasjonshistorie. Jochen Greven, som, i stedet for å betrakte det avbildede mikrogrammeksempelet som en illustrasjon på deres uleselighet, satte seg heller fore å finne ut om de faktisk er leselige.²²⁹ Greven beviste at det var snakk om en vanlig tysk kurrentskrift som var ekstremt forminsket, og at det som bidro til uleseligheten var en kombinasjon av blyantens avstumpethet²³⁰ og det faktum at ordene ikke var skrevet helt ut – at de på et vis var forminsket. Som Scheffler formulerer det i *Mikropoetik: Spuren in ein «Blesitiftgebiet» Avant la Lettre*, «erscheint [den mikrografiske teksten] als Kryptographie, als eine Geheimschrift, die sie nicht ist.»²³¹ Det disse flere hundre sidene med tekst vitner om, er ikke personlige skriverier, men heller eksperimenterende litterære produksjoner av høy verdi.²³² Den opprinnelige oppfattelsen av at mikrogrammene ikke var litterære produksjoner, men heller noe tett knyttet opp mot Walsers egen patologi, blir altså motbevist. Man anerkjenner dem som ikke bare kuriøse frembringelser, men som transkriberte tekster som til tross for sin oppnådde leselighet fortsatt reflekterer sin frambringelseshistorie, sin materielle originalform. Dermed blir spørsmålet, slik det har blitt argumentert i de tidligere kapitlene av oppgaven, hva denne materielle endringen tilbyr og gjør med eller for den litterære

²²⁷ Lisa Walser til Carl Seelig, 28. april, 1937. Sitert fra: Scheffler, *Mikropoetik*, 15.

²²⁸ Seelig, «Karl Geiser (1898-1957) und Robert Walser (1878-1956) zum Gedenken», 46. Sitert fra Kammer, «Das Phänomen Mikrographie», 278.

²²⁹ Først etter Seeligs død i 1962 fikk Greven tilgang til hele materialbestanden, og satte ordentlig i gang med transkriberingsarbeidet.

²³⁰ Kammer, «Das Phänomen Mikrographie», 279.

²³¹ Scheffler, *Mikropoetik*, 13.

²³² Det Seelig publiserte som eksempel på uleselighet og personlig *Geheimschrift* viste seg til og med å være et av arkene som utgjorde romanen *Der Räuber*.

produksjonen. Walsers vending mot mikrografien – som i denne konteksten ses som et svar på skrivekrisen rundt 1914 – blir dermed en materiell omstendighet ved skriften som, siden den ikke omtales i biografien eller i tekstene, må forstås utelukkende som en praksis.

Hvorfor Walser skrev mikrogrammer, vet man altså ikke, men man kan spekulere. Kunne han skrive raskere i miniatyr, eller tok skrivingen heller lenger tid og miniatyrskriften tilbyr dermed en form for retardering av ordflyten?²³³ «Zur Herstellung eines mikrographischen Schriftkunstwerks bedarf es einer angespannten Gelassenheit oder gelassenen Angespanntheit»,²³⁴ skriver Bernhard Echte, og ser nettopp i dette spennet appellen miniatyrskriften kan ha hatt. Som Walser skriver i prosastykket «Stil»: «Ungezwungenheiten können und müssen sogar aus einem Zwang stammen. Wer sich einem gewissen Zwang unterwirft, darf sich irgendwie *gehenlassen*.»²³⁵ Innenfor tvangen kan man slippe seg løs, skrive i vei, og den paradoksale figuren av bevegelsesfrihet innenfor et begrenset rom, blir igjen relevant. Hvor lenge Walser skrev mikrogrammtekster er som tidligere nevnt vanskelig å datere nøyaktig. De tekstene som skal ha blitt overlevert i skoesken fra Lisa til Seelig, inneholdt tekster fra og med 1924, hvor de senere tekstene ofte ikke eksisterer i en annen versjon enn i mikrogrammform. Gjennom dette frigjør tekstene seg til en viss grad fra sin rolle i «der Bleistiftmethode», som den kreative delen av skrivingen som foregikk før deres renskrift. Vendingen mot mikrografien går altså hånd i hånd med manglende publiserings situasjoner, men dette innebærer også, som Gisi, Stocker og Sorg bemerker i etterordet til et utvalg mikrogrammer utgitt i 2011, til en økende produksjon: «Tatsächlich markieren die Jahre 1924/25 einen Neuanfang innerhalb von Walsers Schreiben: Eine enorme Steigerung der Textproduktion fällt zusammen mit der Erschließung neuer Publikationsmöglichkeiten.»²³⁶ I avsondringen av blyantterritoriet fra publikasjonsmuligheter, kombinert men den muligheten for å skrive friere som blyantmetoden i utgangspunktet tilbød den under en skrivekrise lidende forfatteren, øker tekstproduksjonen.

Det faktum at Walser antagelig selv ikke var i stand til å problemfritt lese sin egen mikrogrammskrift – «[n]icht nur die Nachwelt, auch Robert Walser selbst muß die Mikrographie vor Entzifferungsprobleme gestellt haben»²³⁷ – tyder i tillegg på en språkets tiltagende vending mot seg selv og sine egne midler. Og muligheten til å utforske «die Eigendynamik der Sprache»²³⁸ byr seg. Av dette oppstår ikke enkle tekster, og i Walser-essayet

²³³ Man antar at skrivingen gikk langsommere med denne skrivemåten.

²³⁴ Echte, «Nie eine Zeile verbessert? Beobachtungen an Robert Walsers Manuskripten», 65.

²³⁵ AdB 4, 176. Min uthevelse.

²³⁶ Gisi, Stocker og Sorg, «Nachwort», 205.

²³⁷ Gisi, Stocker og Sorg, «Nachwort», 209.

²³⁸ Hobus og Brandt, «Die Lust am Unendlichen», 129.

problematiserer Walter Benjamin nettopp dette, hvor både fascinasjonen og frustrasjonen i møte med Walsers tekster oppstår. «Leicht ist sie nicht», skriver han,

[d]enn während wir gewohnt sind, die Rätsel des Stils uns aus mehr oder weniger durchgebildeten, absichtsvollen Kunstwerken entgegentreten zu sehen, stehen wir hier vor einer, zumindest scheinbar, völlig absichtslosen und dennoch anziehenden und bannenden *Sprachverwilderung*. Vor einem *Sichgehenlassen* dazu, das alle Formen von der Grazie bis zur Bitternis aufweist.²³⁹

Benjamin, som skriver dette essayet i 1929, hadde ikke kjennskap til Walsers mikrografi. Forvillelsen han omtaler, sett i lys av mikrogrammene, lar denne «Sichgehenlassen» tre fram som en slags språkets egen forvillelse, dets rhizomatiske forgrening. For nettopp «Verwilderung» knyttes opp mot språket, og betegner en gjengroing, en returnering til den naturlige veksten, men også dennes utbredelse, forgrening.²⁴⁰ I dette dukker spørsmålet om «Absichtlichkeit» opp. For man står her i møte med en tilsiktet forvillelse, hvor miniatyrformen både begrenser og muliggjør tekstens forgrening på papiret, og denne materialiteten nettopp er en strategi for å la skriften forville seg: en strategi for å la språket begi seg ut i søken etter språklige grenser eller en språkets egendynamikk. Språkets materielle figurasjon er her preget av en tilsynekomst som også allerede er forsvinning, noe som reflekteres i tekstenes praksis. Dermed også «die Rätsel des Stils»: Hvis hensikten med teksten er en forvillelse som settes i gang, er en nødt til å finne nye måter å lese på. Innenfor denne oppgavens kontekst, hvor tre materielle aspekter ved Walsers produksjon fra Bern-tiden forstås i lys av gestisk figurasjon som en modus for språket som tillater skriftens gjenfunne mulighet etter skrivekrisen, vil denne produktiviteten og den språklige «sich gehenlassen» i det følgende undersøkes som eksperimentering i retning av språkets selvutforskende og selvreferensielle side.

4.1.1. *Sozusagen*: «eine Million Traurigkeiten»²⁴¹ og andre «irrigte Begriffe»²⁴²

I «Tagebuch-Fragment» fra 1926 skriver jeg-forfatteren: «Gewiß ist's mir so, daß mir aller Wortwert verbraucht, verloren vorkommt.» Til tross for dette spør han seg «warum ist es mir zugleich so, daß ich mich des Glaubens nicht zu erwehren vermag, ich wäre meiner Aufgabe gewachsen.»²⁴³ Denne oppgaven – å skrive med et språk hvor ordenes verdi er tapt og tømt – blir ikke forfatteren kvitt tanken på at han er moden for. I følge Hobus og Brandt, som i

²³⁹ Benjamin, «Robert Walser», 349. Min uthevelse.

²⁴⁰ Benjamin kan ha hatt Clemens Bretanos roman *Godwi, oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein Verwilderter Roman* fra 1801 i tankene, hvis tittel allerede peker på forvillelsen for hånden.

²⁴¹ Kommerell, *Jean Paul*, 45.

²⁴² SW 19, 116.

²⁴³ SW 18. 105.

artikkelen «Die Lust am Unendlichen» (2012) undersøker melankoli og ironi hos Walser, er ikke den manglende troen på språkets uttrykksevne og vissheten om tegnets arbitraritet noe som fører til melankolsk kontemplasjon, men heller noe som er en «Lizenz zum Leichtsin»,²⁴⁴ til eksperimentering med språket, hvor tegnets mening, dets «Sinn», ikke blir loddet i dybden, men kun blir berørt lett på overflaten – «Leichtsin». Den språkkritikken eller språkkrisen som Walsers tekster er uttrykk for, manifesterer seg ikke gjennom en «wortreichen Rhetorik über den Wortekel», slik som i Hugo von Hofmannsthals «Ein Brief» (1902). I motsetning til Lord Chandos' veltalende språkkrise, avdramatiseres den hos Walser, og språkkrisens patos i *Fin de Siècle*-litteraturen blir hos Walser «ironisch inventiert».²⁴⁵ Den manglende troen på språket lar en semiotisk krise tre fram, både i ordenes vilkårlighet, men også i en grunnleggende ironi, som tilbakeviser idéen om språket som fast størrelse: «Zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten besteht keine eindeutige Verbindung.»²⁴⁶ Gjennom utforskningen av språket i lettsindig språkspill, blir den eventuelle krisen eller mistroen til språket mindre noe tekstene handler om, og mer noe de er. I det følgende vil denne *angiveligheten* i ordbruken betraktes nærmere.

I «Fabelhaft» var fascinasjonen for et enkelt ord noe som *utgjorde* selve fortellingen, altså ikke noe som *avbrøt* den. I de senere prosastykkene fortøner dette seg annerledes, idet bruken av ordet alltid har muligheten til å bli et tema for seg selv. Dette handler i utgangspunktet om at implementeringen av ord aldri skjer med en selvfølgelighet, og vil alltid ha potensialet til å være gjenstand for en språkets fremmedgjøring – både fra sin referanse og sin anvendelse/implementering. I mikrogrammteksten «Sonst zieh' ich immer erst einen Prosastückkittel an» anvendes ordet, for deretter å sette teksten på sporet av nettopp dette ordet: «Diese Wirklichkeit. Dieser Fond von Tatsächlichvorgekommenheiten. Dieses Auto sauste, und er saß im Fond. Wie findest du mich mit meinem 'Fond'? Merk dir das Wort!»²⁴⁷ Forfatterjeget som bruker ordet, vil at leseren skal merke seg ordet. Hvorfor? I sin flertydighet byr ordet på et godt utgangspunkt for lek, men i stedet for å la ordet figurere i sine ulike betydninger vil forfatteren vise fram hva han gjør; han bruker ikke bare ordet, han vil at leseren skal se at dette ordet er forskjellige ting, og dermed samtidig ingen av disse tingene. En buljong av faktiske forekomster, i baksetet av bilen, men som en videre betydning av ordet tilsier, er «Fond» også bakgrunnen eller undergrunnen for en billedlig eller ornamental framstilling. Ordet indikerer et grunnlag, en basis for noe, men er i seg selv uten grunn og uten basis – uten et fast

²⁴⁴ Brandt og Hobus, «Die Lust am Unendlichen», 114.

²⁴⁵ Brandt og Hobus, «Die Lust am Unendlichen», 114.

²⁴⁶ Brandt og Hobus, «Die Lust am Unendlichen», 114.

²⁴⁷ AdB 1, 68.

holdepunkt. Som i en slags ansvarsfraskrivende gest, viser forfatteren ordet fra seg? «Es stammt nicht von mir», skriver han «[w]ie könnten so feine Ausdrücke von mir herkommen? Ich habe es aufgeschnappt und wende es hier an.»²⁴⁸ Slik blir hans «Fond» nettopp en bruk av ordet som siterer det, som anvender det som ord, og ikke som betydning, og skriving fortøner seg som å snappe opp ord som ikke tilhører noen; heller ikke sin referensielle betydning. Selv om ordet ikke stammer fra forfatteren, kan han la det opptre i prosastykket. Senere i det samme prosastykket stopper forfatteren opp ved et ord, som i sin angivelige betydning må være en løgn:

Das Spiel der Kinder zog sich endlos in die Länge, aber 'Endlosigkeit', du lügst, und ich muß nun eine Endlosigkeit lang für die Lüge um gütige Gewährung verständnisvollen Verständnisse bitten und stammeln, und tu' es herzlich gern, obschon's ja Jäger etwas lange dauert, aber ich bin geduldig und leide gern, daß mir jeweilen die Aufgeschnaptheiten würden abgenommen werden.²⁴⁹

I og med «Endlosigkeit» er det ikke snakk om flertydighet, men heller med umulighet. Hvordan kan språket ha ord for ting som ikke finnes? Henvendt til ordet, anklager han det nettopp for å lyve. Muligheten til å kunne si noe som er en løgn, som ikke viser til noe reelt, understreker tegnets arbitrærhet. Men for å forstå denne løgnen, kreves en ny endeløshet, nemlig den endeløse søken etter løgnens bevilgning av en «forståelsesfull forståelse». Løgnen, altså ordets betydning, lyver, og den endeløse søken etter ordets bevilgning av en forståelsesfull forståelse, blir tekstens egen søken. Idet man stopper opp ved ordet, kan det synes som at intensjonen er å forstå det nærmere, men i stedet fører det med seg en fremmedgjøring, en *Verfremdung* som alltid har muligheten til å være springbrett for tekstens sikre fortsettelse. Teksten finner sitt stoff i seg selv, i den tekturen den består av og i de bestanddelene den er en sammensetning av, og finner seg dermed mindre avhengig av eksterne faktorer for å sikre sin fortsettelse. Tekstens nettverk dannes og ordet flates ut: uten innside eller utside er ordet hverken mystisk eller selvfølgelig, det bare *er* i sin egen tekstuelle opptreden og i det nettverket det inngår i.

Man kan altså se at det å stoppe opp ved enkelte ord er noe som kan produsere nye ord. Det samme kan rekke av ord, plassert sammen i en enumerering under påskudd av likhet, gjøre. Tekststeder som: «Mit meinem Mund, der ein anerkannt hübscher, gesunder, gescheiter, unverbesslich dummer und einfältiger Mund ist, stelle ich euch einen Herrn vor, der unermesslich reich zu sein schien»²⁵⁰, er eksempel på dette. Under forkledningen av attribusjon – altså som nærmere modifisering eller spesifisering av noe – kan ytterligere ord ramses opp,

²⁴⁸ AdB 1, 68.

²⁴⁹ AdB 1, 67.

²⁵⁰ AdB 1, 147.

og de får slik opptre i teksten.

I *Jean Paul*-monografien skriver Kommerell om Jean Pauls tendens til oppramsing, og forstår dette som søken etter en grenseløs internalisering; «alles [zielt] auf grenzlose Verinnerlichung.»²⁵¹ Jean Paul «sagt niemals bloß: in der Traurigkeit Herzen tat er dies und das,» skriver Kommerell, «sondern [er] unterscheidet *eine Million Traurigkeiten*, und mischt mit allen Abstufungen seiner Gleichnisreihe für jede die Farben anders.»²⁵² Slik blir ikke det ene ordet betegnende for det som ønskes uttrykt, men i en «Gleichnisreihe», hvor alle pengene så og si ikke settes på én hest. Slik brettes det ut og eksponerer sitt indre.²⁵³ Til forskjell fra slik Kommerell her leser Jean Paul, er det nettopp i enumereringene at Walsers «bloß» sier noe. Det som hos Jean Paul er det enkelte ordets manglende evne til å uttrykke noe, og særlig en følelse, gjør at ordkonstellasjonen i sin sammensetning kan komme nærmere den virkelige betydningen. Man kan se at dette ligner Walser i måten denne enumereringen kan sies å avsløre ordets arbitraritet. Ordet avmystifiseres idet det ikke behandles som og betraktes som dørvokter for sin referent. Der Kommerell kritiserer Jean Paul for å bryte med den naturligheten som dikterer forholdet mellom indre og ytre, mellom tilsløring og avsløring – hvor det indre bevarer seg selv kun i sin *Innerlichkeit* og bare avslører seg selv reservert og diskret – tar Walser utgangspunkt ikke i et språk som ikke må ødelegges, men som allerede er ødelagt. I overgangen fra Jean Paul til Walser, og altså fra romantikken til modernismen, blir overdetermineringen noe som viser tilbake til seg selv som mulighet, som performative opptredener i navngivning.

Benevningen fortøner seg ikke som et stort problem hvis den manglende troen på ordets evne til å representere utgjør tekstens utgangspunkt, hvis ordet er «bloß ein Wort», uten å være tyngt ned av dybden til sin referent. Måten ordene figurerer i teksten på er som eksplisitt utsøkt for teksten, ikke for sin representative funksjon. De markeres som «angivelige», utstyrt med et eksplisitt eller implisitt foranstilt «sozusagen», eller med anførselstegn som vitner om at dette er noe man *kunne* ha sagt, et potensielt ord. Dermed blir også bruken av konjunktiv, eller den konjunktivistiske modusen, interessant å observere. For hvis ord fortøner seg som muligheter av seg selv, *kunne* man alltid skrevet mer, *kunne* alltid ha skrevet annerledes: «Ich *könnte* diesem Bataillon von Worten noch einige hinzufügen,» skriver Walser i prosastykket «Mist, Jammergestalten und Tyrannen», «aber es macht sich gut, es hinterläßt auf mich stets einen Eindruck der Wohlhabenheit, wenn ich nicht letztes sage.»²⁵⁴ Hva ville dette *siste* kunne være, om man betrakter tekstene som opptredener av seg selv, som bevegelige og gestaltende

²⁵¹ Kommerell, *Jean Paul*, 41.

²⁵² Kommerell, *Jean Paul*, 43.

²⁵³ AdB 1, 237.

²⁵⁴ AdB, 237.

gestalter? Muligheten for en «Bataillon von Worten» som man alltid kunne ha lagt til, indikerer heller en kontinuerlig bevegelse; «Ich könnte diesem Aufsatz noch allerlei beifügen».²⁵⁵

Hvis noe alltid kunne vært lagt til, eller ordet alltid kunne vært annerledes, så sier det det sier, men sier det ikke definitivt, ikke med de klare konturene som en inntreden på papirets overflate, en forpliktelse til skriftens permanens, i bunn og grunn innebærer. Heller kan ordet figurere i en mellomting mellom være og ikke være, i en angivelig og figurativ modus, i en ikke-reduserbar flertydighet som har gesten som sitt eksempel. Ordene, begrepene, figurerer altså i en modus, eller på en måte hvor de nettopp ikke er *begrepet*. Slik skiller ordenes bruk seg fra begrepets etymologiske opphav i det å gripe noe, som er tydeligere i det tyske *Begriff* og *begreifen*. Begrepet brukes på en måte som ikke *griper* det det sier, men lar det figurere i en dynamisk flertydighet som muliggjøres av betoningen av øyeblikket og språkets gestiske figurasjon. I en slik «mellommodus» kan språket figurere i teksten, simultant med at det kommer med en innvending mot seg selv. I *Felleskapet som skal komme* viser Agamben til at språket i denne modusen er eksponert og nakent, at det «ligger på ryggen».²⁵⁶ Et slikt eksponert språk, hvor innsiden har blitt utsiden, og motsatt, lar ordgleden og desemantiseringen være avhengige av hverandre. Språket brukes ikke for å gjøre ting livaktig, men gjør heller språket selv levende. Dermed innebærer ikke ordenes tømte mening en litteraturens slutt, men heller dens begynnelse: et sted hvor språket kan se seg overlatt til sine egne midler.

4.2. Forskyving på overflaten

I et brev til Max Rychner, redaktøren for *Neue Schweizer Rundschau*, fra mars 1926 diskuterer Walser forholdet mellom innhold og form ved hjelp av kroppen som metafor. Han skriver:

Das schöne Gedicht hat meiner Ansicht nach ein schöner Leib zu sein, der aus den gemessenen, vergeßlich, fast ideenlos auf's Papier gesetzten Worte hervorzublühen habe. Die Worten bilden die Haut, die sich straff um den Inhalt, d.h. den Körper spannt.

Umiddelbart kan det synes som at Walser i brevet bekrefter et forhold mellom form og innhold som indre og ytre, overflate og underflate. Ordene er huden som spennes omkring kroppen, og denne kroppen blomstrer fram av forglemmelige og tømte ord på papirets overflate. Men ser

²⁵⁵ AdB 5, 83.

²⁵⁶ Agamben skriver: «Dette språkets prosa har en semantisk status som sammenfaller med statusen til pseudonymet eller tilnavnet. Det er som om hver enkelt ord følger etter et usynlig «såkalt», «pseudo», «angivelig» og blir fulgt... av et «som også kalles»... nesten så enhver term kommer med en innvending mot sin egen navngivende makt... Hvis noen grammatisk form korresponderer med språkets utmattede tilstand, er det supinum, det vil si et ord som tvers gjennom har fullbyrdet sin «deklinasjon» i kasus og modus og nå «ligger på ryggen», eksponert og nøytral.» (Agamben, *Felleskapet som skal komme*, overs Grønlie, 70.)

man nærmere på tekststedet virker forholdet mellom det angivelige innholdet og ordene ikke så enkelt. Der ordene utgjør *huden* som strammer seg om en kropp som selv er *diktet* – slik han skriver at det vakre diktet burde være en kropp – hva annet er da ordene enn kroppen som er diktet selv? Dette indikerer dermed at overflaten som strammer seg omkring kroppen, huden til diktet, er diktet selv, og den figuren og kroppen som med disse ordene dannes, er figurer like flate som papiret selv. Videre skriver Walser at «[d]ie Kunst...darin [besteht], nicht Worte zu sagen sondern einen Gedicht-Körper zu formen, d.h. dafür zu sorgen, daß die Worte nur das Mittel bilden zur Gedichtkörperbildung».²⁵⁷ Igjen kan det synes som at ordene bare er midler til målet om å skape en kropp som ordene spenner seg omkring, men kroppen er en «Gedichtkörper», og målet som ordene er midler til er ordene selv – som en grunnleggende bestanddel av denne kroppen, hvis konturer den simultant gestalter og utgjør. Videre skriver han:

Sich dümmer, unwissender zu benehmen, als man ist, ist eben eine Kunst ein Raffinement, das und die wenigen gelingt. Weshalb steigen aus Shakespeare-Stücken Frauengestalten so eminent-, so leuchtend-lebendig, lebenswarm herauf? Weil er's versteht, d.h. verstanden hat, oder weil es ihn hinriß, manches gar nicht auszusprechen. *Aus den Unausgesprochenheiten entwickelt sich das Gestaltliche.*²⁵⁸

Figuren er teksten selv, altså «der Gedichtkörper», men Walser snakker her også om figurene til Shakespeare, hvis konturer blir mer livaktige nettopp gjennom utelatelsen av å uttale alt. Er dette tilbakeholdelse, eller utvikler tekstens figur seg gjennom det uuttalte som sprer seg utover papirets overflate og som spenner seg rundt den kroppen som er dens egen? Tekstens gestalt er dens gestaltning, og idet det er det uuttalte som lar det figurlige utvikle seg, kan teksten kun bli en kropp gjennom å konturere det den ikke sier. Det teksten ikke sier, er teksten selv, altså den bevegelsen hvorgjennom den *ikke sier*. Dermed er tekstens mening å si seg selv som ikke sier seg selv, noe som tjener som katalysator og endemål, gestalt og gestaltning. I prosastykket «Der heiße Brei» spør jeg-personen seg hva forfatteri egentlig består i:

Besteht nicht Schriftstellern vielleicht vorwiegend darin, daß der Schreiebende beständig um die Hauptsächlichkeit herumgeht oder -irrt, als sei es etwas köstliches, um eine Art heißen Brei herumzugehen? Man schiebt schreibend immer irgend etwas Wichtiges, etwas, was man unbedingt betont haben will, auf, spricht oder schreibt vorläufig in einem fort über etwas anderes, das durchaus nebensächlich ist.²⁵⁹

Igjen antydes det at en «Hauptsächlichkeit» (som også kan være en dybde) faktisk foreligger,

²⁵⁷ Walser til Rychner, Bern, 18. mars, 1926, 267.

²⁵⁸ I brevet diskuteres poesi med utgangspunkt i Alfred Kerr. Selv om denne oppgaven hovedsakelig beskjeftiger seg med prosa, er litteratursynet sitatet uttrykker interessant for oppgavens problemstilling. (Walser til Rychner, Bern, 18. mars, 1926, 267. Min uthevelse.)

²⁵⁹ SW 19, 91.

og faktisk befinner seg bak tekstens egen framførelse av forskyvningen av en slik hovedsakelighet. Men dikotomien mellom «Haupt- und Nebensächlich» oppløses, idet den angivelige utsettingen av hovedsakeligheten aldri fører fram til en hovedsakelighet, «worin vielleicht hauptsächlich Nebensächlichkeiten zur Sprache kämen».²⁶⁰ Dermed blir forskyvningen vedvarende, og det er omveiene rundt det hovedsakelige som blir hovedsaken: omveien og forskyvningen utgjør figuren som er teksten, og viser i forskyvningsbevegelsene tilbake til seg selv. I en slik språklig modus er tekstens egen bevegelse tekstens omriss; i et omriss som ikke er rundt noe annet, altså et omriss som er pur overflate, vil som konsekvens «alt» kunne uttales. En slik konstruksjon negerer ideen om dybde, om ordenes innside som en mystisk tilstedeværelse i språket som overflate. Språket sier seg selv som språk, og tekstens gestalt er dens gestaltning.

En slik «Oberflächenstruktur»²⁶¹, som Marion Gees kaller det i boken *Schauspiel auf Papier* (2001), er dermed grenseløs; en horisontal struktur har et større potensial til fortsettelse. Idet ordene ikke tillegges, og dermed ikke innehar, røtter og dybde, er de mer bevegelige på papirets overflate, og har et annet formeringspotensial. For Baßler har teksturert prosa, altså prosa som ikke er innholdsmessig konstituert, et større potensial til fortsettelse, i det teksturens «Untiefe» foreslår et tekstforløp som viser seg som «tendenziell unendlich»²⁶². I følge Hobus og Brandt er det som driver tekstene «eine lustvolle Dynamik, die sich in einer endlosen Such- bzw. Text- und Schreibebeziehung manifestiert». Denne lengselen som fører til en endeløs skrivebevegelse må ikke dermed forveksles med en metafysisk lengsel etter det uendelige og absolutte, «eher ist die Lust am Unendlichen bei Walser Ausdruck einer Affirmation des ewig Unvollständigen.»²⁶³ Dermed er det ikke slik at det ut av det uuttalte utvikler seg en gestalt: Heller er det det *Gestaltliche*, det figurlige, og figurative, potensialet som ligger i språket til *ikke* å tale konkret, men i overført betydning. Slik er ikke tekstens gestalt det ferdig formede, men en labil og dynamisk gestalt.

Tekstens fortsettelse avhenger altså av dens evige fullstendighet, hvor gestalten alltid allerede er gestaltningen. En slik dynamikk oppnås, som oppgaven inntil nå har argumentert for, ikke av seg selv, men gjennom grep som setter i gang teksten. I prosastykket «Ich schreibe hier zwei essays» kommenteres det *hvordan* en slik bevegelse kan settes i gang:

²⁶⁰ SW 19, 228.

²⁶¹ Gees, *Schauspiel auf Papier*, 22.

²⁶² Baßler, «Rhetorischer Katalog», 144. Min uthevelse.

²⁶³ Hobus, Brandt., «Die Lust am Unendlichen», 115. Noe lignende finnes hos Niehaus. Han skriver: «Die jeweilige Lieferung stellt immer nur einen vorläufigen Schnitt dar. Dadurch wird das abgelieferte Werkstück zugleich zu einem >performance<, die ein virtuell endloses Sprechen zerschneidet.» (Niehaus, «Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seisweise», 183.)

Ein berühmter russischer Schriftsteller gebraucht folgende Methode: Er fing irgend etwas an zu schreiben, um sich unmittelbar hierauf zu korrigieren, Fehlendes, Ungenügendes zu vervollständigen. *Auf diese sehr warme Art* brachte er eine Redeflüssigkeit zustande, die etwas Naturhaftes, Einzigartiges, Phänomenales an sich hat. Schriftstellern hat mit Reisen oder Wandern Verwandtschaft, je weniger Vorbereitung getroffen werden, um so interessanter gestaltet es sich.²⁶⁴

Strategien som her tillegges en russisk forfatter handler altså om en strategi for å sette i gang en *taleflyt*, men samtidig ser man i sammenligningen med det å reise og å vandre, at det i og med dette handler om strategier som fører teksten til ukjente steder man er uforberedt på. I kapittel 2 så oppgaven nærmere på hvordan slike korrigeringer kan fortone seg, og hvordan tekstens skisseaktighet ikke bare er en foreløpig en, men en tekstens «permanente» modus. I slike korrigeringer som aktivt sikrer taleflyt se man strategien som Walser ofte benytter seg av, og dette enda mer tiltagende i den sene prosaen som kun foreligger i mikrogrammform: Implementeringen av vendinger som «Mit andere Worten», «d.h.» og «will sagen». Disse «korrigeringene» fortone seg ikke som en nærmere beskrivelse av det foregående, men er heller en måte å sikre sammenhengen mellom ordene: for sikre muligheten at noe kan utgå fra noe annet, en strategi for å få teksten til å fortsette videre. Ofte foregår dette nærmest i kjedereaksjoner, som i følgende eksempel fra «Verlorener und wiedergefundener Glaube»:

Dieser Herr Mertens hatte zwei Jahre lang auf's Lebhafteste und Prunkvollste gegen sich selbst gewütet, *d.h.* er hatte eine sopranartige romantisch bemäntelte, *d.h.* angehauchte und poesie über Existenz geführt. Hier auf Capri dachte er Lia zu kapern, *d.h.* an sich zu ziehen, *mit andern Worten*, für sich einzunehmen, oder noch anders ausgedrückt, windelweich zu stiemen, und in der Tat, es gelang ihm, darüber war ein gewisser Kandidat empört, nämlich der Heiratskandidat Numero zwei, und Herr Tadellosenlebenswandelführer, *mit andern und wohl auch geziemenderen Worten*, ein Herr Sprachmajor oder, ach was soll denn das eigentlich heißen?²⁶⁵

Gjennom forskyvningsordene²⁶⁶ betones det språklige øyeblikkets selvstendighet samtidig som det knyttes an til tekstens videreføring. I *Verkettungen* av «d.h.» og «mit anderen Worten», gjenstår spørsmålet om hva alt det der egentlig skal bety, som blir tekstens avsluttende linje. Eksempelet vitner om en karakteristisk tendens i skrivestilen, og selv om det her er tatt til sin ytterste konsekvens, kan det observeres hvordan slike ord nettopp bidrar til en tekstens fortsettelse og forskyvning.

En likestilling mellom det som kommer før, og det som kommer etter «med andre ord», indikerer en videreføring og en nærmere definerings. Slik sikres tekstens fortsettelse av ordet og dets alternativ (selv om det før og etter «d.h.» sjeldent står med et slik likhetstegn mellom

²⁶⁴ AdB 4, 193. Min uthevelse.

²⁶⁵ KWA VI 2, 36. Mine uthevelser.

seg av noen særlig god grunn). Dette innebærer også en sidestilling, idet slike *Verkettungen* ikke handler om å nærmere definere noe, men å fortsette ut ifra det foregående. I et essay skrevet for litteraturtidskriftet *Détail* på 80-tallet, «Sur Robert Walser» skriver Agamben om hvordan en rent språklig væren alltid er eksemplarisk. Han skriver:

D'où la prégnance du terme qui, en grec, exprime l'exemple: *paradeigma*, ce qui se montre à côté (comme l'allemand Bei-spiel, ce qui joue à côté) Car le lieu propre de l'exemple est toujours à côté de lui-même, dans l'espace vide où se déroule sa vie inqualifiable et inoubliable. Cette vie est la vie purement linguistique. Inqualifiable et inoubliable est seulement la vie dans la parole. L'être exemplaire est l'être purement linguistique. Exemplaire est ce qui n'est défini par aucune propriété excepté l'être dit.²⁶⁷

Eksempelet utspiller seg ved siden av seg selv. Forskyvningene framstiller det før og etter som et eksempel på seg selv. Slik er det neste ordet alltid et eksempel av det forutgående og det etterfølgende setningsleddet eller ordet, og blir dermed alltid eksemplarisk idet det viser seg som en mulighet av seg selv. At det eksemplariske livet er «l'être purement linguistique», innebærer at dette «sidespillet» kan foregå i en kontinuerlig forskyvingsbevegelse. For eksempelet er eksempelet av eksempelet av eksempelet...som kun eksisterer i egenskap av å bli sagt, og som ikke egentlig eksisterer, men som figurerer som et eksempel på seg selv.

4.2.1. «irgendwelche unbekannte Lebendigkeit»

«Mit unfertigen Gedanken einen Satz beginnen, ist eine Liederlichkeit, die nie zu verzeihen ist» konstaterer Fritz i *Fritz Kochers Aufsätze*. «Die Trägheit des Schülers allerdings glaubt, Worte ergeben sich aus Worten.»²⁶⁸ I sin treghet tror man at ordene utgår fra andre ord, og ikke fra en ferdig tanke. Likevel lar en slik struktur seg beskues i Walsers sene prosa: ordene utgår fra andre ord. Den avgjørende distinksjonen er riktignok at ordene ikke utgår fra ordene *av seg selv*. Slik det har blitt observert, implementeres litterære strategier som setter seg fore å sette skriften i gang, eller med andre ord, sette skriften i gang i en slik modus at den overkommer angsten for skriftens permanens som fører til problemene med pennen og skrivekrisen som omtales i prosastykkene og i brev. Strategien setter i gang språket, men dette betyr ikke dermed

²⁶⁷ «Derav betydningen av det greske ordet for eksempel: *paradeigma*, det som viser seg ved siden av (slik som tysk Bei-spiel: det som utspiller seg ved siden av). For det egentlige stedet for eksempelet er alltid ved siden av seg selv, i det tomrommet hvor dets ukvalifiserbare og uforglemmelige liv utfolder seg. Dette livet er et rent lingvistisk liv. Men ukvalifiserbart og uforglemmelig er livet bare i talen. Den eksemplariske væren er rent lingvistisk. Eksemplarisk er det som ikke er definert av noen annen egenskap enn det å være en utsagt væren.» (Agamben, «Sur Robert Walser», 24. Takk til Peter Svare Valeur for oversettelse.)

²⁶⁸ Sitatet stammer fra essayet «Der Schulaufsatz» i *Fritz Kochers Aufsätze*. Interessant nok begynner essayet med å bemerke av en «Aufsatz soll man reinlich und mit leserlichen Buchstaben schreiben. Nur ein schlechter Aufsatzschreiber vergißt, sich der Deutlichkeit sowohl der Gedanken als der Buchstaben zu beließen.» (SW 1, 45.)

at språket går sin egen gang. Heller handler det om utviklingen av en litterær praksis som utforsker og utvikler hvordan ordene heller kan utgå fra hverandre enn å prioritere deres referensielle betydning. Språket trer i forgrunnen og blir påtagelig. Slik denne oppgaven har sett formgivning som kunstighet, og dermed naturlighet i litteraturen som noe ikke i seg selv naturlig, men som *fingerer* en naturlighet, blir ordene som utgår fra ord ikke en organisk prosess, men heller en som fingeres. Den «drauflosdichtende» forfatteren – en figur som dukker opp flere steder hos Walser – er en som kaster seg over teksten, og som slik setter språket i gang. Det ofte siterte tekststedet fra «Meine Bemühungen», hvor forfatter-jeget forteller om sine anstrengelser knytter dette opp mot et mål om å finne noe til da ukjent i språket:

Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah das vielleicht für Ernsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken. Indem ich mich zu erweitern wünschte und diesem Wunsch das Dasein gönnte, mißbilligte man mich möglicherweise da und dort.²⁶⁹

På det språklige territoriet eksperimenterer forfatteren i håp om å finne en ukjent livaktighet i språket som det ville være en glede å vekke. Språket anerkjennes altså som et eget territorium hvor man kan eksperimentere. Hvilke implikasjoner dette har kan utleses fra tekstene selv. I et annet prosastykke heter det at en «richtiger Dichter unternimmt immer irgend etwas, er ist immer einer, der von Anfang an etwas riskiert; er dichtet drauflos, ohne zu wissen, woran er ist, wohin ihn das Dichten führt.»²⁷⁰ Altså overleverer en seg til teksten, uten å på forhånd vite hvorhen det fører. Tekster som «Was ich hier schreibe wird vielleicht ein Märchen sein», indikerer i tittelen nettopp en slik måte å hengi seg til språket på slik det vil veve seg sammen i den enkelte teksten. «O, ich schreibe hier einen Prosaaufsatz, der den Charakter eines Briefes hat und der wieder einem Gedicht ähnlich sein wird,» er et annet slikt eksempel. For som fortsettelsen av teksten indikerer – som nevnt gis mikroprogrammene gjerne titler etter deres første linje, men da disse linjene kan være noe lange kuttes de ofte av – er dette bastante avhengig av noe annet, idet forbeholdet «wenn er ausfällt, wie ich wünsche, daß es der Fall wäre»,²⁷¹ dukker opp. Det å «drauflos schreiben» indikerer altså å være åpen for tekstens egne nettverk og muligheten for at de kan ende opp et annet sted enn man hadde tenkt – å skrive av gårde, sette i gang, til tross for, eller heller på grunn av nettopp denne muligheten.

Dette innebærer at språkets egne dynamikker, slik de muliggjøres av denne strategien, tar presedens, og at gleden som oppleves over denne eksperimenteringen har, ifølge Utz, som sin

²⁶⁹ SW 20, 430.

²⁷⁰ SW 19, 362.

²⁷¹ AdB 4, 56.

forutsetning «das Zurücktreten des Inhalts zugunsten der Eigendynamik der Sprache».²⁷² På det tematiske planet omtales en slik språkets egendynamikk og hvordan forfatteren kan forholde seg til et språk som han ikke innbiller seg å være herre over. Ordene besjeles og lager egne nettverk. Gjennom ikke å gripe språket og dets betydning, gir forfatteren fra seg kontrollen over språket: «Wie mir meine Worte davonspringen! Meine Wörtchen sind Kinder, die mit mir spielen».²⁷³ Dette «mine ord» viser seg altså ikke å stemme, siden de er i stand til å løpe fra ham. Men de tilhører forfatteren et øyeblikk, nemlig det øyeblikket han anvender dem. At de løper vekk er også tekstens bevegelse over papiret: ordene løper bortover, og må jages av forfatteren. «Die Worte haben ein Leben», som det heter i «Aus dem Leben eines Schriftstellers», og det som har et eget liv, som er dynamisk og bevegelig, kan aldri *begripes*.

Slik igangsettes en tekstuell bevegelse som innebærer å mangle ordene, å samle opp ordene som man igjen lar gå. «In starkem Grad besitzt einer nur, was ihm fehlt, da er's suchen muß», som det heter i prosastykket «Schwäche kann eine Starke sein». «Im Suchen lebt er. Alle suchen etwas.»²⁷⁴ Søkende og utforskende, «drauflosschriftstellernde» overgir forfatteren seg til teksten i håp om en språklig livaktighet, en mulighet for språkets egendynamikk: «so strebt die Sehnsucht nicht nach Erfüllung,» skriver Hobus og Brandt, «sondern nach Aufrechterhaltung ihres Begehrens; deshalb will sie nie ans Ziel gelangen – *sie sehnt sich nach sich selbst.*»²⁷⁵ Denne finnes ikke i det stivnede og avgjorte, det begrepet som er grepet, men heller i det bevegelige og gestiske, som utgjør en motgift til tekstens stivnede permanens, en «Gegenfrost der Sprache»,²⁷⁶ som Jean Paul finner nødvendig for at språket skal være i stand til ironi og flertydighet. «Das schönste Ziel sind Ziellosigkeiten»²⁷⁷ skriver Walser i prosastykket «Elmenreich», og nettopp målløst, i begge betydninger: nemlig uten mål, og uten ord, er søken etter språkets x, dets... Heller henvises man til språkets gestiske side, til muligheten for å figurere i en ikke-reduserbar flertydighet, men som Walser skriver: «Mit solchen Worten ist freilich nicht gar viel ausgedrückt, das gebe ich gern zu.»²⁷⁸

²⁷² Utz, «Inszenierungen der Sprache», 254.

²⁷³ SW 18, 306.

²⁷⁴ SW 18, 306.

²⁷⁵ Hobus, Brandt, «Die Lust am Unendlichen», 126. Min uthevelse.

²⁷⁶ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 471.

²⁷⁷ SW 18, 49.

²⁷⁸ SW 20, 405.

4.3. Kilende kniver: Nærlesing av «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen»²⁷⁹ (1927)

Prosastykket «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» (se appendiks s. 115) stammer fra blyantterritoret, og er en tekst som til stadighet dukker opp i forskningen på grunn av sin tematisering og praksis av språkets egendynamikk og -liv. Særlig tittelen, som slik tilfellet er med mikroprogrammene, er blitt gitt som en del av transkriberingsprosessen, dukker ofte opp for å understreke den språklige vitalismen Walsers prosa søker seg mot i tekstene fra Bern-tiden. I transkribert versjon er teksten omtrent tre sider lang. Teksten kan sies å omhandle en forfatter, hans forhold til «sine» ord, og hvordan dette igjen forholder seg til et lesende publikum. Teksten ble antagelig ikke transkribert av Walser selv, og den eneste leseren av teksten er den som har sett seg henvist til Morlang og Echantes transkribering av teksten. Leselighet er altså ikke noe som egentlig ligger i teksten. Først vil teksten gjennomgås, da tekstens bevegelser er et viktig utgangspunkt for analysen. Deretter vil mer generelle betraktninger om teksten i sin helhet fremlegges.

«Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen,» begynner prosastykket, «sind kräftiger, mächtiger als ich, und mir kommt vor, es beliebe ihnen zu schlafen, oder es gefalle ihnen, nicht zu sein, was sie sind, als fänden sie ihre Eigenheit nicht kurzweilig genug». (196) Det er ordene jeget skal uttrykke som har en egen vilje, men til tross for at det er jeget som uttrykker dem, er de mektigere og kraftigere enn ham. De besjeles, idet de tillegges en vilje: de skulle gjerne sovet, eller ikke være nettopp det de er, som om de fant at deres egenhet ikke var underholdende nok – es *beliebe* ihnen, es *gefalle* ihnen. Adjektivet som her brukes for underholdende, «kurzweilig» indikerer en form for underholdning som har med tid å gjøre – en form for avvekslende tidsfordriv. Som et antonym til «langweilig», kjedelig – altså noe som varer lenge – indikeres spørsmålet om noe er underholdende eller kjedelig, om det varer lenge eller kort, eller hvor lenge det *føles* som at noe varer. Det å være underholdt, eller å være underholdene, innebærer at man er kortvarig. At ordene ikke finner sin egenhet underholdende nok, blir dermed også at de ikke finner sin egenhet kortvarig nok. Ordene, som tross alt blir så å si permanente i og med sin nedskrivning, varer for lenge.

De ordene som har en egen vilje og som fornemmer en «Langweiligkeit» er ikke Ordet, med stor O, men heller *de ordene som her uttales* («aussprechen»). Ordene uttales skriftlig,

²⁷⁹ Teksten i sin helhet finnes i oppgavens appendiks. Sidetall viser til «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» i ADB 4, 196-199 hvis ikke noe annet er oppgitt.

men ved å fremheve tale-aspektet ved ordene, frambringes også en følt situasjon hvor det skrevne blir det sagte, noe som innebærer en vending vekk fra skriftens permanens, og over i talens umiddelbarhet. Ordene uttales altså med en annen livaktighet enn det skrevne ordet, noe som igjen får sammenheng med den egne viljen som de tillegges. At ordene har en egen vilje, innebærer også at den som uttaler dem, forfatteren, ikke lenger er herre over «sine» ord. De tilhører ikke lenger ham, for «es nützt nichts, sie zu wecken, sie sagen auf meine Bitte: «Steht auf!» nicht das geringste». (196) Forfatteren, «der Schriftsteller», som har frambragt ordene, har ikke lenger muligheten til å kommandere dem. Ordene kjeder seg og har lagt seg til å sove, kanskje nettopp fordi de kjeder seg, fordi deres egenhet ikke opptrer underholdende nok i teksten? De er utmattede, og kanskje også fremmedgjorte «und ich find' natürlich selber sowohl sehr geistreich als ungewöhnlich schön,» skriver forfatteren videre «wie ich da sozusagen meine Worte nicht kennen mag, sie sogar sich sel[b]st nicht kennen lasse». (196) Med ambivalens framstilles det faktum at han ikke ønsker å kjenne ordene. Den siste leddsetningen indikerer også at ordene ikke *lar* seg kjenne. Forfatteren vil ikke kjenne sine ord, og får heller ikke kjenne dem,

und ich, wie ich so die *blasse gebirgige Ebene* betrat, hatte keine Lust, mich als den anzuerkennen, der ich war, vielmehr fand ich es feinsinnig, mir einzureden, ich sei irgendein Herr so und so, der die Erkenntnis aus der Tasche hervorziehe, er sei vollständig unkenntlich.²⁸⁰ (196)

Idet forfatteren trer inn i de bleke, fjellrike flatene, ønsker han ikke å anerkjenne seg selv. «Die blasse gebirgige Ebene» må forstås som papirets overflate, som til tross for sin flathet er som et fjellrike landskap: et ujevnt territorium som til tross for denne ujevnheten beholder sin flathet, sin utstrakte fortsettelse. Kan man kjenne seg selv i et slikt landskap? Idet forfatteren «trer inn» i dette territoriet ønsker han ikke å anerkjenne seg selv som den han er. Ugjenkjenneligheten blir en mulighet som tilbyr en tilfredstillelse av ønsket om å unnsnippe seg selv. Det ønsket ordene har om å ikke la seg kjenne, og det å ikke ville være den man er, speiles her i forfatteren selv. I og med dette landskapet, hvor skriften skal figurere, brukes ordene som man ikke kjenner, og som ikke kjenner seg selv, til å skape en ugjenkjennelighet: en framstilling som fjerner seg fra virkeligheten, som er fremmedgjort, altså gjort fremmed, og det oppleves som «sehr geistreich als ungewöhnlich schön». Den neste setningen tar opp tråden fra den foregående:

²⁸⁰ Min uthevelse.

Indem jeder, der mir begegnete, meine Unerkanntheit freundlich anerkannte, atmete ich mit der größten Lust etwas ein, das ich Luft nennen würde, wenn ich es für schicklich halten könnte, sie einer Erwähnung zu würdigen, die mir die Brust erfüll[t]e [...] durchzogen die Landschaft *meiner mir in keiner Weise gehörenden Eigentümlichkeit* wie irgendein total namenloses Etwas, vielleicht wie eine Frau in einem Anstandsrock einen Saal um die hellerleuchtete Mitternachtzeit, wo alle Guten, die mitunter ein wenig böse zu sein pflegen, auf die *länglich[s]te* Art leben, die es gibt, nämlich im Bett.²⁸¹ (196-197)

Landskapet skifter her over fra å være det bleke og fjellformede arket, til å være en eiendommelighet som på ingen måte tilhører jeget. Det man kunne kalt «Luft» gjennomsyrrer dette landskapet. Dette foregår idet ukjentheten anerkjennes *som en eller annen* totalt navnløs «noe». Altså uten et navn, men samtidig med et mulig navn, nemlig «Luft», foregår dette, og det skjer idet enhver som han treffer på anerkjenner hans «Unerkanntheit». Det ukjente ordet gjennomsyrrer det ukjente landskapet, og hverken ordene kjenner seg selv, eller jeget kjenner eller eier seg selv fordi ordene ikke *må*, men *kan* være. Teksten er fremmedgjort fra seg selv, og det er også fortelleren, fordi ordene ikke utgjør et fast ankerpunkt; heller er de åstedet for og grunnen til fremmedgjøringen. Fremmedgjøringen viser seg også ved at setningen er en anakolutt, splittet opp av en ellipse som fremvisning av syntaktisk ufullstendighet. Det fjellformede synes å vise til at skriften sprekker opp i grammatikalske riss. Ordene fremmedgjøres fra grammatisk og syntaktisk orden: De betyr ikke lenger noe spesifikt, men «kunne» ha betydd noe om de hadde blitt satt sammen annerledes.²⁸²

Videre føyes det til en simile – vel og merke med et forbeholdende «kanskje» – om en kvinne som går gjennom en opplyst sal ved midnatt og hvor de tilstedeværende er på den lengste måten å leve på, altså i sengen. Lengde, som fram til nå har vært forbundet med det utstrakte, det kjedelige, knyttes til den eiendommeligheten som ikke tilhører forfatteren. Her introduseres momenter som går gjennom teksten, som å kjenne eller ikke kjenne seg selv, muligheten for ikke å navngi hvis man ikke ønsker, og det at noe kan være «mein» uten å dermed tilhøre en. Similen går ikke opp, den er *villedende*. Vis ser altså en forvillelse av teksten, som fortsetter sin *Verkettung* til tross for at den logiske og grammatiske strukturen faller gjennom. Fra sengen går teksten videre:

Langausgestreckt lief ich mit lauthallender Schweigsamkeit über die gezückten Messer hin, die mir die Füße kitzelten, küßten, wenn es [nicht] zutreffender wäre hervorzuheben, sie hätten sich unter meinen Tritten willfährig zusammengebogen. Messer, ach, welch ein lauter, naiver, unschuldiger, simpler

²⁸¹ Min uthevelse.

²⁸² Denne delen av analysen tar forbehold om at ellipsen kan være en uforståelighet i transkriberingen som *ikke* er tilsiktet av Walser. På for eksempel slike vis demonstreres det at leseligheten ikke er en del av teksten, men noe som er oppnådd gjennom transkriberingsprosessen. Slik blir det også ikke tydelig om uleseligheter er tilsiktede eller ikke.

Ausdruck. (197)

Det langt utstrakte dukker opp igjen, og pareres med løping. I drømmene, må man altså tenke, men også i kjedsommelighet, løper jeget over knivene som kiler og kysser (eller eventuelt bøyer seg under) føttene. I drømmene og i fiksjonen kan ikke ordet skade ham. Den spisse gjenstanden er ikke til stede i ordet, og heller ikke den spisse pennen, som stikker ordet inn i papiret, kan skade ham, for *ordet* er ikke *tingen*. Kniven er ikke kniven, og dette simple uttrykket er i hvert fall ikke et onomapoetikon: *Messer* høres ikke ut som det en kniv er. Drømmen innebærer også å dominere kniven gjennom dens stedfortreder i ordet: Når kniven ikke kan skade, ikke er for hånden, men er under hånden, er forfatteren herre over gjenstanden. På den ene siden ufarliggjøres det som er ordets gjengse betydning, men vilkårligheten fremvises også som en form for *Willfährigkeit*. Men denne lange utstraktheten er også kjedelig. Ordet man kan dominere er «Langweilig», for å gjøre det «Kurzweilig» må det bli utydelig igjen.

Med utgangspunkt i fokuset på dette ordet spør forfatteren: «Bedeutet nicht jedes Wort an sich eine Indiskretion und jedes Ich eine Vorlautheit?» (197) At ethvert ord innebærer en uforskriftighet og ethvert jeg en frekkhet – en bråkete frekkhet, der «Laut» i ordet viser til noe muntlig og lydlig – innebærer at den forfatteren som menges med ordene til stadighet begår disse overskridelsene. Dette fremgår også fra tekstens videre gang: «Die nichtvorhandene Erde, auf der ich stillstehend dahinging, ließ mich keinen einzigen Augenblick an sie glauben.» Den jorden som ikke er for hånden er enten det ordet viser til – en abstraksjon som man ikke kan forestille seg. Tidligere i kapittelet var «Endlosigkeit» et ord som kun kan betraktes som en løgn – eller så er det igjen snakk om de «blasse gebirgige Ebene», og den stillestående gåingen viser til skrivingens stillestående bevegelser over papiret. Dette kan anses som sannsynlig, i og med at man igjen møter på en diskrepans mellom at noe er utilgjengelig, «nicht vorhanden», samtidig som det er et jeg som går rundt på denne jorden. Denne troen som uteblir, utelukker altså ikke en form for interaksjon, en form for eierskap. Tilgang er det altså også mulig å ha til det som ikke er for hånden. I ordet er ikke jorden tilgjengelig, men ordet er tilgjengelig, selv om dette ordet ikke lar forfatteren tro på det. Igjen har det altså med en mellomting å gjøre: man kan disponere ordene uten at de tilhører en. Slik er det ikke bare den angivelige referensielle betydningen som unndrar seg i og med ordet: også ordet selv er en uforsiktighet, noe som ikke er mer tilgjengelig enn den angivelige betydningen dersom man åpner seg for ordets desemantiserte forekomst. I en slik struktur finnes ikke *uuttaleligheter*:

Hoch ragen Unaussprechlichkeiten, die ich recht gut bezeichnen könnte, falls ich dies für opportun hielte, vor meinen Augen empor, die verdienen, daß sie sogleich ausgestochen werden, weil sie sich nicht geweigert, daß ich ihnen einen Namen gab. Widerlich anzuschauen[de] Schönheit, zehnjährige Hunderttausend[d]jährigkeiten in höchst formloser Form wollten von meiner *Blindheit* in Augenschein genommen sein. (197)

Det å betegne uuttaleligheter virker paradoksalt, men det forvandler det som ikke kan uttales til tegn. Slik har det med katakreser å gjøre, som av nødvendighet det ikke finnes noe ord for, og som, i mangel på et ordentlig uttrykk må uttrykkes uordentlig. Uttalelighetene rager foran øynene og de fortjener – eller er det uuttalelighetene? – at de blir utstukket fordi de ikke vegrer seg mot at han gir dem et navn. *Ausstecken* assosierer til «im Auge stecken», altså kan man tolke det slik at uuttalelighetene stikker ham i øynene. Uttalelighetene *skulle* ha vegret seg for navngivingen, men gjør det ikke. De ville bli betraktet, bragt til live og inspirert av blindheten. De formløse formene, de tiårige hundretusenårighetene er altså uuttalelighetene, og blindheten er blindheten ovenfor deres betydning. Uttalelighetene stikker ut øynene på forfatteren idet han betrakter dem som noe han riktig godt kunne uttale. Det som følger er en ny måte å se på, og uuttalelighetene kan fortsatt tas i «Augenschein», for i denne blindheten kan disse uuttalelighetene faktisk figurere som ord, som uttalt. Fra uuttalelighetene går teksten over til å snakke om ordene som barn. De ordene, de barna, trekkes fram for å uttale uuttalelighetene:

Ich zog hierauf einige kleine Kinder aus der Mannigfaltigkeit meines Wesens heraus und [*ließ sie*] unter der Professorenaufsicht, die ich plötzlich vergegenwärtigte, ganz und gar nicht spielen, indem, wenn ich gesagt hätte, ich spielte, ich vielleicht das Akademische in mir brüskiert haben könnte. (197)

Barna, trukket ut av hans vesens mangfoldighet, får ikke spille. Slik det har blitt argumentert tidligere i kapittelet er «Kinder» et gjennomgående bilde på ordene, og i denne dynamikken – altså mellom far og barn – er bildet på det som tilhører en, men som fortsatt ikke er under ens kontroll.²⁸³ Slik som barn, er også ordene egenrådige, og selv om de har oppstått hos ham, selv om de har blitt skrevet av ham, er dette en skapelsesprosess hvor kontrollen over det skapte bortfaller idet det er blitt skapt, dvs. skrevet. Barna får ikke spille under den professoroppsikten som plutselig er til stede. Ordene dras ut av ham selv, men under hans oppsikt får de ikke spille.

²⁸³ I prosastykket «Das letzte Prosastück» forholder forfatteren seg som en stakkars far ovenfor prosastykkene. I den fantastiske passasjen står det: «Wenn ich mich schüchtern erkundigte, ob die Kinder [prosastykkene] gut aufgehoben und hübsch gesund oder überhaupt noch am Leben seien, so erhielt ich den niederschmetternden Beschied: „Das geht Sie nichts an.“ So gingen einen Vater die eigenen Kinder nichts mehr an, und die Sachen und Sächelchen, die ich im Schweiß meines Antlitzes hergestellt hatte, waren Dinge, wozu ich nicht das mindeste sagen durfte.» Et annet sted i samme tekst beskrives følelsen forfatteren får når et av prosastykkene kommer på trykk: «Als es endlich zum Vorschein kam, d.h. im Druck auftauchte, so weinte ich vor Freude, indem ich mich wie ein armer Vater gebärdete, den nie die Zärtlichkeit übermannt.» (SW 16, 322.)

Overgangen fra at *de* ikke får spille, til at det er *han* som ikke kan *si at han spiller*, viser til den komplekse situasjonen som består i at disse barna også alltid er jegets uttrykk. Barna er hans, men han er også henvist til dem, og dersom han hadde *sagt* at han spilte, så hadde han kunnet snubbet, eller risikere det akademiske i seg selv. Hvis noe *sies* så *er* det.

Et brudd følger dette, og teksten går over til å omtale «Pferde und Kühe, die ich lieber nie mit volltöniger Unstatthaftigkeit zum Ausdruck gebracht hätte». (197) «Pferde und Kühe» bringes til orde, men det skulle heller hatt seg slikt at de aldri med «fullstemt utilbørlighet» hadde blitt bragt til uttrykk. Innvendingen eller korrigeringen av tekstens nye vending følger umiddelbart, men ikke desto videre går teksten over til å betegne disse, som nå er blitt bragt til orde, og dermed til live av teksten, og som, til tross for den feilen som var deres benevnelse eller navngiving, nå vil bli med videre. Altså benevnes noe som helst ikke skulle vært benevnt, men teksten mister ikke kontroll over seg selv, har fortsatt seg selv og sin selvbevissthet. Disse kuene og hestene «taten irgendein Etwas und schienen mit einer Beschäftig[ung] tätigt zu sein, die man, wenn man durchaus will, Grasfressen nennen kann.» (197) Ordet kommer via en omvei til orde, og det er en forskjell mellom de ordene man egentlig helst ikke skulle sagt («Grasfresser»), og den tilsynelatende automatiske nevningen av «Pferde und Kühe». Denne benevningen tyder på en talefrihet:

Mit nicht anzufechtender Sprachfreiheit[Sprechfreiheit] gelange ich in die Lage zu sagen, daß sich hier und da eine der weidenden Kühe das Rückgrat leckte oder mit der reizenden Gebundenheit des Schweifes oder Schwanzes den Frieden und die Lieblichkeit des Boden peitschte, und stellt denn bei allem dem dieses in (m)einem gutbürgerlichen Zimmer verfasste Gedicht, denn für ein solches halte ich es, nicht lediglich eine Bemühung dar, ein bißchen Ernsthaftigkeit bei solchen hervorzurufen, die das vorliegende Glied in der Kette meiner prosaischen Schriften sich vergeblich anstrengen werden zu begreifen, die viel zu Klug zu sein meinen und vor einem kleinen bißchen Dummheit die Fassung [nicht] zu bewahren imstand sind, die noch nicht einmal unwissend zu werden lernten. (198)

I en talefrihet som ikke begrenses, som plutselig oppleves som ubegrenset, finner han seg her – altså i tekstens *her* – i en posisjon til å kunne leke seg med beskrivelser av kuene. At denne framstillingen er skrevet i hans «gutbürgerlichen Zimmer», nevnes for å tillegge teksten en viss grad av seriøsitet, hvis det skulle være nødvendig. Dette gjøres med et blikk på de som ønsker å begripe det foreliggende leddet i *kjeden* av forfatterens prosaiske skrivelser. Disse som tenker de er altfor smarte og er ute av stand til å bevare sin sinnsro i møte med dumhet: de som ikke engang enda har lært å være uvitende, som ikke har skjönt at det finnes noe slikt som «nüchterne Narrengestalten». Beskrivelsen av kuene er altså latterlig, forseggjort og iscenesettende. Han tillater seg å si noe om hvor han ikke begrenses, for hvem er det som begrenser ham i den sfæren han skriver i? Han beskriver for disse, «die kaum zu überzeugen

sind,» at i den foreliggende teksten «der kuriose, vielleicht nicht ganz uninteressante Versuch unternommen worden ist, mit etwas Nichtssagendem irgend etwas zu sagen, das Verständige aufzulösen, als wäre *jener* eine vielleicht von Dürer ersonnene,²⁸⁴ die Hand über einen Globus legende Melancholie.» (198) Forsøket på å si noe med noe intetsigende er altså blitt foretatt. Er det snakk om dette innenfor teksten som helhet, eller i den foregående betraktningen over kuen? Melankolien legger hånden sin over en globus slik som det forståelige oppløses. Hva er det forståelige, og hvordan oppløses det? Når melankolien legger hånden sin over globusen, er ikke lenger globusen sann, for ethvert tegn oppløses og er ikke lenger selvfølgelig for melankolikeren. Grubleren over tegnene – melankolikeren – er blind for tegnets gjengse betydning.²⁸⁵ Overgangen fra melankoli til lettsindighet følger, og oppløsningen av tegnet åpner for muligheten for spill:

Ich kann versichern, daß es mich außerordentlich schwer ankam, mich leichtsinnig zu betragen. Als wenn ich nicht wüßte, was guter Ton sei, aber *was* wird mit ihm Wesentliches noch getan heute? Über mein heutiges Geschäft hinblickend, fing ich gleichsam mit etwas Heldenmütigem an und kehrte daraufhin gern in die Vernunft zurück, und der flatterhafte Anfang war schwieriger als das sich eigentlich ganz von selbst ergebende Michfinden. Es ist ja so einfach, sich nicht zu irren. Sich an das Rechte, das Schickliche zu halten darf doch wohl immerhin als Bequemlichkeit gelten. (198-199)

Det faller han altså vanskeligere å forholde seg lettsindig enn seriøst, og dette med henblikk på dagens geskjeft – altså den foreliggende teksten. Heltemodig starter han med en omflakkende start, men trekker seg tilbake til fornuften, og det som kom ganske naturlig, nemlig «das Michfinden», var enklere enn denne starten. Han konkluderer med at det er lettere å holde seg til det skikkelige, til reglene, enn det er å forville seg. Det enkle er det å underkaste seg en autoritet, en formbegrensing. Den begrensningen Walser underkaster seg i mikroprogrammene – den miniatyrmessige skriften – tillater frihet i en annen retning. I Walsers verk går frihet og tvang hånd i hånd, og der man vil frigjøre seg i en retning, må man underkaste seg i en annen.

Av dette følger et brudd i teksten og en «er» dukker opp, med sitt blikk på fortelleren. «Wie *verduzt* er mich jetzt anschaut, der mich mit etwas billiger *Unstraflichkeitsmiene* aufforderte, ich solle diesmal gefälligst auf mich aufpassen, als zierte nicht auch ihn, zu das er sich noch während seines Lebens nicht aufzuschwingen vermochte, eine Flause.» (199) Har man her

²⁸⁴ Referansen til Dürer her viser til graveringen «Melancolia I» av Albrecht Dürer fra 1514, hvor en vinget skikkelse sitter og grubler, med noe som ligner på en krumpasser i hånden. Bildet er symboltungt, og flere ulike komponenter og momenter gjør at forholdet mellom hva Dürer mener med melankoli og hva det har å gjøre med objektene i bildet, fortsatt debatteres. En gjengs tolkning er at vingene og stigen i bakgrunnen indikerer at den jordbundne intellektualiteten kan forestille seg transcensens, altså på et imaginært plan, men ikke være denne. Dermed har hun vinger, men kan ikke fly.

²⁸⁵ I *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), kaller Walter Benjamin melankolikeren en «Grübler über Zeichen». (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 172.)

igjen å gjøre med den leseren som ikke ennå hadde lært seg dumhet? Kanskje en kritiker, en leser som stirrer på ham. Denne «er» ser forvirret på ham med en «ustraffelighetsmine» og oppfordrer jeg-personen til at han denne gangen skal passe på seg selv. «Wie oft versagte er mir seinen Beifall mit einem schlechten Gewissen» (199), skriver han videre. Denne «er» anerkjenner han ikke, «[e]r ist nämlich gerissen und tat mir gegenüber stets so, als besäße ich nicht genügend Intelligenz zur Uneinigkeit mit mir.» Men, som prosastykkets siste setning lyder: «Jetzt bewies ich's aber.» (199) I og med teksten har han bevist evnen til uenighet med seg selv, og han har bevist dette til en leser som undervurderer ham.

4.3.1. Konklusjon: Ordet som er for hånden

Prosastykket tar leseren med på en språklig reise hvor forfatterens forhold til ordene som blir uttalt står i sentrum. Ordene vil ikke være seg selv, og forfatteren finner deres fremmedgjorthet, deres uvilje til å la seg kjenne, fascinerende. Samtidig er forholdet dette jeget har til ordene, som han her uttaler, ikke ukomplisert. Ordene utgår fra ham, men det betyr ikke at de tilhører ham. Forfatteren frembringer ord, som, etterfulgt av, eller nettopp som en del av denne frembringelsen, tillegges en egen vilje. For det å anse disse ordene som noe med en egen vilje, er også å tillegge dem det i den fiktive konstruksjonen som skapes i og med den litterære teksten. Slik uttrykkes det paradoksale ved at noe kan være «mitt» uten å dermed tilhøre meg.

I forholdet mellom «Kurzweilig» og «Langweilig», altså underholdende og kjedelig, men samtidig kortvarig og langvarig, kan forholdet mellom forfatteren og ordene forstås nærmere. «Langausgestreckt» og «Langweilig» er det nedskrevne ordets egentlige modus, men ordenes egen vilje er at de skal være «Kurzweilig». Denne kortvarigheten, som ordene ønsker seg, og som forfatteren vil innfri, innebærer at ordene ikke behandles som eiendom og som permanente idet de er nedskrevet. Heller, og dette ses reflektert i Walsers mikrografiske skrift, er ethvert ord bare til stede, men dermed også i en absolutt samtidighet idet det skrives. For om man antar at Walser ikke uten problemer kunne lese sin egen skrift, er det kun det i øyeblikket nedskrevne ordet som faktisk er for hånden, og det i bokstavelig betydning: Det øyeblikket ordet er under forfatterens hånd, er skapelsesøyeblikket, men samtidig også det eneste øyeblikket det tilhører ham. At ordet er for hånden, innebærer også at det må være ute av hånden, erstattes, for at teksten skal kunne fortsette videre.²⁸⁶ Den jorden som ikke er for hånden, lar han ikke tro på den, men samtidig er ordet «Erde» for hånden, under hånden. Kan man tro på ordet? Siden

²⁸⁶ I prosastykket «Kutsch» blir den makten forfatteren har over sitt objekt fremstilt i forholdet mellom å skrive om, eller altså skrive «over», som det heter på tysk: «Ich schreibe ja über ihn, ich muß ihn also unter mir fühlen, denn sonst schreibe ich ja nicht „über“ ihn.» (SW 15, 58)

ordet er tilgjengelig er det en løgn: Det er ikke det det sier. Forholdet mellom uuttaleligheter og den paradoksale muligheten for å uttale dem tyder også på et lignende tilsynekomstøyeblikk. Ordet kan figurere, men det at dets mulighet er uten grenser, uten tyngden av en referent, gjør også at det uuttalelige kan uttales, og grensene som sikrer at noe er innenfor og utenfor det fattbare undergraves idet ingenting anses som fattbart: *Begrepet* er ikke noe som kan *begripes*, og blindheten til forfatteren er en lydhørhet ovenfor nettopp dette. Blindheten blir også den forfatteren som ikke kan se og ikke kan eie sine ord: en forfatter som – slik Walser i sine mikrogrammer – er blind for ordet etter dets tilsynekomst.

Avslutning

I oppgavens fjerde kapittel har forskyvningsbevegelser på tekstens overflate blitt tolket som en strategi som igangsetter teksten. Mikrografien som fenomen og som skrivepraksis ble bragt fram og forstått i lys av ordets øyeblikkelige forekomst og påfølgende forsvinning. Vissheten om tegnets arbitraritet ble tolket i konteksten av språkspill og lek som ledet frem til diskusjonen av den «drauflosdichtende» forfatteren som søker å sette i gang språket i teksten i håp om å finne en ukjent livaktighet. I nærlesningen av «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» ble prosastykkets gang fulgt, og teksten ble lest ikke i søken etter en overordnet betydning, men som en demonstrasjon, eller en performativ praksis av, semantiske forskyvningsbevegelser. Forfatterens forhold til ordene som alltid unnslipper og som alltid gjentar seg ble forstått i lys av mikrografiens tilsynekomst og forsvinning, som funderer skriften i et opphavssted, men som samtidig tillater språkets egedynamikk.

KAPITTEL 5. Konklusjon: «unbeirrbare Oberflächlichkeit»²⁸⁷, eller: Ord uten røtter

*Die Stadt war schön und leer. Wie kurz das gesagt ist! Kann man dies schriftstellern nennen?*²⁸⁸

Oppsummering

I løpet av oppgaven er ulike former for gestisk figurering blitt lagt fram og utforsket. Dette både som tendens i den sene prosastykkeproduksjonen, og som særlig påtagelig i enkelte prosastykker fra den samme perioden. Gestisk figurering er blitt sett som en språklig modus som frembringes av litterære og materielle strategier som vektlegger ordenes figurering i teksten framfor på den ene siden deres angivelige betydning og på den andre siden deres rotfestede eksistens. Den forsøksvis figurative og gestiske eksistensen til språket har vært utgangspunkt for undersøkelsen

I kapittel 2 ble foreløpighet sett på som en strategi og modus frembragt gjennom skissen og det skisseaktige i prosastykkene. I lys av skrivekrisen ble de materielle og litterære teknikkene knyttet opp til hverandre, og der skrivekrisen ble betraktet som *psykosomatisk*, diskuterte kapittelet at også løsningen måtte være dobbel: materiell og litterær. Slik gikk kapittelet videre for å se blyanten og skisseaktighet i tekstene i lys av hverandre. Det u-ferdige og potensielle ble utgangspunktet for en diskusjon av tekstens gestalt som dens gestaltning. I nærlesningen av «Eine Art Erzählung» søkte kapittelet å se hvordan tekstens forløp innebar en skissegjøring av det som allerede var støpt i et stykke, og slik sikrer Schillers stykke *Die Räuber* fra forråtnelse. Fullendtheter ble betraktet som det som kan råtne, i motsetning til det som er i fortsettende tilblivelse; perpetuelt u-ferdig.

I kapittel 3 ble den korte tekstens opptreden som føljetong diskutert, og tekstens «her og nå», dens *deixis*, ble forstått i lys av samtiden, som også ble tekstens samtidighet. Det forgjengelige øyeblikket i prosastykket ble forstått i lys av avisens forgjengelige dagsaktualitet. Korttekster som føljetong ble på den ene siden betraktet som karakteristisk for et litterært forfall, men dette *sneglehuset* som Walser hevder å trekke seg tilbake inn i etter skrivekrisen, tilbyr også et sted hvor skriften kan figurere i løftet om en påfølgende uaktualitet. Slik er teksten også et slags fristed hvor språk kan frambringes og oppstå i nye konstellasjoner. Oppgaven å skrive for avisføljetongene blir slik et utløp for og begrensnng av den indre skrivetrang. Prosastykket «Nun wieder diese kleine Prosa» ble lest som en ironisering over føljetonismens

²⁸⁷ Benjamin, «Robert Walser», 351.

²⁸⁸ SW 20, 126.

begeistring for alt nytt, men også som en framvisning av føljetongforfatterens spaltethet og mellomposisjon mellom litteratur og journalistikk. Den moderne aktualiteten ble forstått som et tilfluktsted og en mulighet for en skriftens samtidighet.

I kapittel 4 ble forskyvningsbevegelser på tekstens overflate diskutert i lys av mikrografien som skrivepraksis. Tekstens øyeblikk ble videre drøftet, idet det ordet som skrives tilhører forfatteren kun idet det er for hånden, og deretter sklir vekk. Språkspill og eksperimentering med språket ble forstått i lys av vissheten om tegnets arbitraritet, og det ble foreslått at Walsers tekster performerer en språkkrise som betraktes som lisens til lettsindighet. Den «drauflosdichtende» forfatteren ble trukket fram som en figur som søker språkets egendynamikk. Nærlesningen av «Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen» ble gjort med utgangspunkt i forfatterens forhold til ordene, og tekstens mikrografiske form ble forstått som en praksis av den bevegelsen der skriftens opphavssted er ment å skulle sikre dens egendynamikk.

Konklusjon

W.G. Sebald åpner sitt essay om Walser, «Le promeneur solitaire» med å hevde at «[d]ie Spuren, die Robert Walser auf seinem Lebensweg hinterlassen hat, waren so leicht, daß sie beinah verweht worden wären.»²⁸⁹ Videre spør han hvordan man skal lese en forfatter

dessen Prosa die Eigenheit hat, *sich aufzulösen beim Lesen*, so daß man sich bereits ein paar Stunden nach der Lektüre kaum mehr erinnern kann an die ephemeren Figuren, Vorkommnisse und Dinge, von denen da die Rede gewesen ist... Gerade an der Stelle, die einem vor einem Augenblick noch besonders bedeutsam schien, findet man auf einmal gar nichts mehr.²⁹⁰

Dette spørsmålet har denne masteroppgaven forsøkt å svare på. Sporene Walser så vidt etterlot seg på sin livsvei speiles i de svake sporene som ordene og setningen i tekstene hans etterlater. For på den ene siden er de så absolutt «der» under lesningen, men dette «her og nå» er preget av en slik samtidighet, at alt som blir igjen av det er en vibrasjon, som om noe har hendt og deretter forsvunnet. På et vis er dette paradoksalt. For hva er det nedskrevne, eller det i skrift fikserte språket, om ikke spor etter det uttrykte? Der man alltid kan lese på nytt, alltid kan lese igjen et annet sted eller i en annen tid, viker øyeblikket tilbake for det mediet som er en strategi nettopp for å overkomme det enkelte øyeblikket. Skrivning er nettopp den bevegelsen der enhver

²⁸⁹ Sebald, «Le promener solitaire», 129.

²⁹⁰ Sebald, «Le promener solitaire», 133. Min uthevelse.

bevegelse etterlater seg spor, og innebærer en strategi som gjør at teksten kan overleve etter at den som har skrevet det er død, eller etter det øyeblikket der den språklige til-orde-komlingen er forsvunnet. Det skriftlige tegnets permanens er også samtidig dets stivnethet. Denne oppgaven har sett på hvordan Walser søker en språklig dynamisering som bringer teksten tilbake til øyeblikket, og gjør den språklige forekomsten til hendelse som også er gestens uproduktive øyeblikk.

Opgaven har tatt utgangspunkt i at tekster så å si ikke vokser på trær, at de er konstruerte og konstruerende og at de er blitt til gjennom manipulering. Det at tekster er *fingerte*, altså formgitte, men også kunstige, innebærer et mekanisk og ikke organisk syn på tekstens gestalt og gestaltning. Oppgavens begrep om gestisk figurering har blitt fremstilt som en *strategi* for å legge til rette for skriften, men underveis er begrepet også blitt anvendt for å betegne en språklig *modus*. De materielle-litterære strategiene som oppgaven har kalt gestisk figurering – nemlig skissegjøring/blyant, forgjengelighet/føljetong og fortsettelse/mikrografi – har alle til felles at den dynamisering de innebærer er en performativ speiling av deres gestaltning. I spørsmålet om det i og med gestisk figurering er snakk om en *modus* eller en *strategi*, blir det tydelig at implikasjonene av dette også er spørsmålet om det *organiske* og det mekaniske. Der *strategien* har dreiet seg om å forsøke å bringe fram en tekstens *modus*, som omsider har vist tilbake igjen til *strategien*, blir modus og strategi identisk. Slik kapittel 2 foreslo, var det nettopp den selvbevisste skissegjøringen i «Eine Art Erzählung» som kunne føre til en dynamisering av språket, og der forfatteren viste fram sin skriftframstillende snekkervirksomhet, viste han også at teksten alltid kunne ha vært en annen.

Dette har flere implikasjoner hva gjelder forholdet mellom det organiske og det mekaniske: For det første er forfatteren ikke en språkbegeistret, men en som gjennom strategier gestalter teksten, og havner slik i en mekanisk, kjededannende bevegelse i stedet for en skrivetranse. Den inspirerte modusen erstattes altså av en konstruert en, og den forfatteren som vil overgi seg til språket og dets egendynamikk må, slik kapittel 3 viste, implementere strategier for å sette i gang skriften. Her støter man på et grunnleggende modernistisk og sekulært trekk ved Walsers forfatterskap: Litteraturen avmystifiseres og avsløres som skapt. For det andre har det implikasjoner for spørsmålet om hvordan litteraturen skaper livaktighet. Der litteraturen skaper livaktighet gjennom retoriske midler som utstyret ordene og teksten med en «kropp»,²⁹¹ mener denne oppgaven at språket i Walsers tekster selv blir livaktig gjennom brudd med illusjonen, idet språket tilbakevises til sine egne midler, og fremviser sin egen gestaltning: Det skapte

²⁹¹ Se diskusjonen av Genettes figur-begrep i kapittel 1.

innehar muligheten for omskaping, og slik blir språket bevegelig og labilt. For det tredje har dette også med tekstens oppbygging å gjøre. På den ene siden kan man snakke om *Verwilderung*, på den andre siden *Verkettung*. Den bevegeligheten som teksten oppnår er ikke en kroppslig bevegelighet, men gestisk figurering: en eksplisitt figurativ og litterær gestikk, som søker en bevegelighet i språket som oppnås gjennom strategier. Slik som Ejchenbaum skriver om at illusjonen av *skaz* kan ses *verkettet* gjennom Gogols tekster, har oppgaven argumentert for at Walsers tekster implementerer strategier som søker språkets forgjengelighet og dynamisitet. Dermed finner ikke teksten og språket sin bevegelighet gjennom organiske prosesser, men gjennom mekaniske.

Ordene utgjør altså spor, men danner de røtter? Den overflaten og overfladiskheten som oppgaven har argumentert for at tekstene gestalter, innebærer en forskyvende fortsettelse som kun lar ord, setninger og figurer forekomme som opptredener; den lar dem figurere gestisk. Tekstens fortsettelse forekommer dermed i en struktur som ikke lar det enkelte ordet danne røtter i papiret. Heller er det slik Walser skriver i en mikrogrammtekst: «Sätzchen, Sätzchen, du scheinst mir auch phantastisch, du! Aber fahren wir weiter.»²⁹² Den lille setningen virker fantastisk, men vi går videre. Den videreførende tekstbevegelsen vil alltid innebære at både lesing og skriving går videre i en temporal-spatial bevegelse, men hvorfor framstår denne bevegelsen så påtagelig i Walsers tekster? Som den nevnte setningen demonstrerer, «dytter» teksten seg selv videre, nærmest for at det omtalte nettopp *ikke* skal danne røtter i papiret, for at det ikke skal bli viktigere enn noe annet. For der språket går videre, går ikke nødvendigvis det tematiserte videre. De språklige bevegelsene er nettopp språklige, og det man går videre fra, og videre til, er et nytt ord, en ny setning og en ny tekst. Det generative potensialet ved det overfladisk konstituerte, der det ene utgår fra det andre slik det er på overflaten – det utgår fra dets *Schein* og ikke en indre betydning. For denne indre betydningen er blitt vrent og brettet ut, eksponert som overflate, slik det har blitt fremhevet i løpet av oppgaven. På mange måter innebærer dette en grunnleggende anti-mystisk struktur, men den «unbeirrbare» overfladiskheten skaper en ny mystikk: i det uoverskuelig konstruerte og ikke- syntetiserbare, det mekanisk forgrenende (eller altså forkjedende). Teksten blir til demonstrasjon av sitt eget forløp, av det forløpet hvor språket forsøkes dynamisert, som eksempel og spill på sin egen forekomst. Som kapittel 4 trakk fram, er det eksemplariske livet et rent lingvistisk liv, som alltid er et eksempel på seg selv.

²⁹² KWA VI 1. 35.

I *Les mots et les choses* (1966) skriver Michel Foucault om hvordan to ulike språklige modaliteter som er hverandres tvillingfigurer, nemlig litteraturen og filologien, oppstår rundt samme tid på 1700-tallet. Den førstnevnte, altså litteraturen, blir «...a silent, cautious deposition of the word upon the whiteness of a piece of paper, where it can possess neither sound nor interlocutor, where it has nothing to say but itself, nothing to do but shine in the brightness of its being.»²⁹³ Den sistnevnte, altså filologien, som finner at språkets opphav befinner seg i det muntlige språket, noe som fører til at «[a] whole mystique is being born: that of the verb, of the pure poetic flash that disappears without trace, leaving nothing behind it but a vibration suspended in the air for one brief moment.» Walsers sene prosa befinner seg i begge disse modalitetene: der det ordet som skinner i sin egen væren også er det ordet som ikke etterlater seg noe annet enn vibrasjonen i dets fravær.

²⁹³ Foucault, *The Order of Things*, 327. [Utgave mangler oversetter.]

LITTERATURLISTE

- Agamben, Giorgio. *Fellesskapet som skal komme*. Oversatt av Espen Grønlie. Moss: H//O//F, 2017.
- . *Midler uten mål: Notater om politikk*. Oversatt av Kristin Gjerpe. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2008.
- . *Mezzi senza fine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- . «Sur Robert Walser» i *Détail*. Utgitt av Pierre Alféri og Suzanne Doppelt. 1989- 17–25. Paris: l'Atelier Cosmopolite de la Fondation Royaumont
- Althaus, Thomas, Wolfgang Bunzel, Götttsche, Dirk. «Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne». I *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Utgitt av Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Götttsche. IX-XXVII. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.
- Andres, Susanne. *Robert Walsers arabeskes Schreiben*. Göttingen: Cuvillier, 1997.
- Bachelard, Gaston. *Poetik des Raumes*. Oversatt av Kurt Leonhard. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 1960
- Baßler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Max Niemeyer Verlag: Berlin, New York, 1994. DOI:<https://doi.org/10.1515/9783110916591>
- Benjamin, Walter. «Robert Walser». I *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. 349-352. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- . «Franz Kafka - Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages». I *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988. 229-247.
- . «Karl Kraus». I *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. 353-384. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- . «Über den Begriff der Geschichte» I *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. 251-261. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- . *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

- . «Die Aufgabe des Übersetzters». I *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* I. 50-62. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- Benne, Christian. «Autofiktion und Maskerade. Robert Walsers Ästhetik des Biographieverzichts». I »...*andersteils sich in fremden Gegenden umschauend*« – *Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser*. Utgitt av Thomas Gürber. 32-53. København, München: Fink, 2007.
- Bernofsky, Susan. *Clairvoyant of the Small: The Life of Robert Walser*. New Haven and London: Yale University Press, 2021.
- Brandt, Per, Jens, Hobus. «Die Lust am Unendlichen: Melancholie und Ironie bei Robert Walser». *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture. Edinburgh German Yearbook*. Redigert av Mary Cosgrove og Anna Richards. 113-134. Edinburgh: Boydell & Brewer, 2013.
- Didi-Hubermann, Georges. *Vor einem Bild*. Oversatt av Reinhold Werner. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2000.
- Dutt, Carsten. «Walsers *Skizzen* – Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion». I *'Ich beendige diese Gedicht lieber in Prosa' Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*. Utgitt av Anna Fattori og Kerstin Gräfin von Schwerin. 199-212. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.
- Echte, Bernhard. «Nie eine Zeile verbessert? Beobachtungen an Robert Walsers Manuskripten.» I *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch*. Utgitt av Peter Utz. 61-70. Bern: Peter Lang, 1994.
- Ejchenbaum, Boris. «Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist». I *Russische Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Utgitt og oversatt av Jurij Striedter. 123-159. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An archaeology of the human sciences*. New York: Routledge Classics, 2002. [Utgave mangler oversetter]
- Friedrick, Samuel. *Narratives Unsettled: Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard and Adalbert Stifter*. Evanston: Northwestern University Press, 2012
- Fuchs, Annette. *Dramaturgie des Narrentums: Das Komische in der Prosa Robert Walsers*. München: Fink, 1993.
- Gees, Marion. *Schauspiel auf Papier: Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

- Genette, Gérard. «Figurar» i *Moderne litteraturteori*. Utgitt av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Oversatt av Atle Kittang. 164-176. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- . *Palimpsests. Literature in the second degree*. Oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997.
- Gisi, Lucas Marco, Reto Sorg, Stocker, Peter. «Nachwort». I Walser, Robert. *Mikrogramme*. Utgitt av Lucas Marco Gisi, Reto Sorg og Peter Stocker. 203-215. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011.
- Gisi, Lucas Marco. *Robert Walser Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, Springer-Verlag, 2018.
- Greven, Jochen. «Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters». I *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Redigert av Jochen Greven. 21–34. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
- Greven, Jochen. «Nachwort des Herausgebers». I *Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Band 20. Bedenkliche Geschichten: Prosa aus der Berliner Zeit 1906-1912*. Utgitt av Jochen Greven. 127-138. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.
- Groddeck, Wolfram. «Schrift und Textkritik. Vorläufige Überlegungen zu einem Editionsproblem in Robert Walsers Mikrogrammen am Modell der ‘Bleistiftskizze’» *MLN* 117, no.3 (April 2002): 544-559
- Gräfin von Schwerin, Kerstin. «‘Vollendetheiten sind eine Fäulnis’. Zum Fragmentcharakter von Robert Walsers mikrografischen Entwürfen». I *‘Ich beendige diese Gedicht lieber in Prosa’ Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*. Utgitt av Anna Fattori og Kerstin Gräfin von Schwerin. 87-110. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.
- Grøtta, Marit. *Litterære bagateller: Introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo: Cappelen Damm, 2009.
- Hillman, David, Ulrika Maude. «Introduction». I *Cambridge Companion to The Body in Literature*. 1-9. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Haarberg, Jon, Hans Erik Aarseth, Selboe, Tone. *Verdenslitteratur: Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.
- Hobus, Jens. *Poetik der Umschreibung: Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- . «Robert Walsers >schwatzhafte Moderne< und die Sprachskepsis seiner Zeit» i *Historiografie der Moderne: Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. Utgitt av Andreas Michel, Reto Sorg og Michael

- Baumgartner. 287-300. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Iser, Wolfgang. «Samuel Becketts dramatische Sprache». I *Germanisch-Romanisch Monatsschrift*. no.11 (1961): 451-467.
- Jaeger, Stephan, Stefan Willer. *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Josephs, Herbert. *Diderot's Dialogue of Language and Gesture: Le Neveu de Rameau*. Columbus: Ohio State University Press, 1969.
- Kammer, Stephan. *Figurationen und Gesten des Schreibens: zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.
- Kommerell, Max. *Jean Paul*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1933.
- Kostner, Anna. «Karnevaleske Gebärden. Zur “Zungengelenkigkeit” des Schriftlichen von Robert Walsers “Seltsamkeitsstil”». *LEA* 9, (2020): 503-515.
DOI:<https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12454>.
- Kraus, Karl. «Heine und die Folgen». I *Heine und die Folgen: Schriften zur Literatur*. München: Albert Langen, 1910.
- Krämer, Sibylle. «Sprache–Stimme–Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität» i *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Utgitt av Uwe Wirth. 323-346. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Knüpling, Friederike. «Einleitung» i *Kleist Revisited*. Utgitt av Hans Ulrich Gumbrecht og Friederike Knüpling. 7-23. Paderborn: Brill|Fink, DOI:
<https://doi.org/10.30965/9783846754689>
- Lerner, Ben, «Robert Walser's Disappearing Acts» *The New Yorker*. 3.09.2013.
[<https://www.newyorker.com/books/page-turner/robert-walsers-disappearing-acts>]
- Matala de Mazza, Ethel. *Der Populäre Pakt: Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2018.
- Morgenroth, Claas. *Bleistiftliteratur. Vol 30: Zur Genealogie des Schreibens*. Paderborn: Brill/Fink, 2022. DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766842>
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Berlin: Rowohlt Verlag, 1957.
- . «Literarische Chronik». I *Gesammelte Werke* 2. Utgitt av Adolf Frisé. 1465- 1471. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1978.

- Niehaus, Michael. «Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise Robert Walsers». I *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Utgitt av Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Göttsche. 173-186. Tübingen: Max Niemeyer Verlag: 2007.
- Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1996.
- Plug, Jan. *They Have All Been Healed: Reading Robert Walser*. Evanston: Northwestern University Press, 2006.
- Polgar, Alfred. «Die kleine Form (quasi ein Vorwort)» i *Orchester von oben*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1977.
- Roser, Dieter. *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.
- Rothemann, Sabine. *Spazierengehen – Verschollengehen: Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*. Marburg: Tectum Verlag, 2000.
- Roussel, Martin. «Robert Walsers monströse Moderne». I *Monströse Ordnungen*. Redigert av Achim Geisenhanslüke og Georg Mein. 363-400. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.
- Schaak, Martina. *Das Theater, ein Traum: Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 1999.
- Scheffler, Kirsten. *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein «Bleistiftgebiet» avant la lettre*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.
- Schiller, Friedrich. *Die Räuber*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965.
- Sebald, W.G. «Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser» i *Logis in einem Landhaus*. 127-168. Frankfurt am Main: Fischer, 2015
- Seelig, Carl. *Wanderungen mit Robert Walser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- Simmel, Georg. *Der Konflikt der Modernen Kultur: Ein Vortrag*. München/Leipzig: Verlag Duncker & Humblot, 1918.
- Sontag, Susan. «Walser's Voice» I *Selected Stories*. Oversatt av Christopher Middleton. Vii-ix. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1982.
- Thut, Walt, Wolfram Groddeck, «Editorisches Nachwort: Vorbemerkungen zum Konvolut der Mikrogramme». I *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte: Band VI I*.

Mikrogramme 1924/25. Redigert av Wolfram Groddeck og Barbara von Reibnitz. 379-388. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld, Schwabe. 2016.

Utz, Peter. «Von der „Amazone“ zum „Zeitungs-bureau“. Robert Walsers „Alphabet“ und das literarische Buchstabieren im Feuilleton». *Zeitschrift für Germanistik* 32, no.1(2022):105-125. DOI:https://doi.org/10.3726/92171_105

von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989.

Walser, Robert. *Aus dem Bleistiftgebiet*. Utgitt av Bernard Echte og Werner Morlang. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985-2000.

---. *Briefe*. Utgitt av Jochen Greven, Jörg Schäfer og Robert Mächler. Genf: Verlag Helmut Kossodo, 1975.

---. *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*. Utgitt av Wolfram Groddeck og Barbara von Reibnitz. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld, Schwabe, 2008–.

---. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. 20 bind. Utgitt av Jochen Greven. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985-1986.

Wirth, Uwe. «Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität» i *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Utgitt av Uwe Wirth. 9-62. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Zanetti, Sandro. «Einleitung». I *Schreiben als Kulturtechnik*. Redigert av Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp, 2012.

APPENDIKS

Eine Art Erzählung (1928/1929)²⁹⁴

Ich weiß, daß ich eine Art handwerklicher Romancier bin. Ein Novellist bin ich ganz gewiss nicht. Bin ich gut aufgelegt, d.h. bei guter Laune, so schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht. Man kann mich, falls man Lust hiezu hat, einen schriftstellernden Drechsler nennen. Indem ich schreibe, tapeziere ich. Daß mich einige freundliche Menschen für einen Dichter meinen halten zu dürfen, lasse ich mir aus Nachgiebigkeit und Höflichkeit gefallen. Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.

Ein betagter, also bereits alternder oder in der Tat schon ziemlich, d.h. eher gänzlich alter Mann, dem ein gutherziger, folgsamer Kammerdiener jeden Morgen das silbrigschimmernde Haar bürstete oder kämmt, glaubte sich berechtigt, zu denken und jederzeit ungeniert auszusprechen, zwei Menschen seien seine Söhne, die sich von zwei sehr verschiedenen Seiten zeigten. Irgendwer liefert mir hier ein sicher sehr erbauliches, hübsches Motiv, worüber ich mich einstweilen nicht offenbaren will. Wer ist's, der mir einen reizenden Stoff zur Bearbeitung darbietet?

Ich vermöchte mir einzubilden, ich befände mich in einem alten, nichtsdestoweniger hellen, sonnigen, frohmütigen Zimmer, das mit einem Ofen aus ehemaligen Zeiten ausgestattet sei, auf dessen Platten, aus denen er sich zusammensetze, ich eine Geschichte abgebildet sähe, indem mich Bild für Bild in einen interessanten Vorgang blicken ließe.

Das erste Söhnchen ist schön, zugleich aber verhältnismäßig leider liederlich, während sich der zweite Sprößling, bei nicht allzu stattlicher äußere Erscheinung, will sagen nicht sehr vorteilhafter Gestalt, durch Solidität hervortut. Der erste Abkömmling wandert in die Ferne und Weite, indes Nummer Zwei hübsch säuberlich, dienlich und artig zu Hause bleibt, wo die Geliebte des ersteren Gelegenheit in Hülle und Fülle hat, lebhaft, ich meine sehnsüchtig an die Aufunddavongelaufenheit, mit andern Worten, den Feurigen und Idealistischen zu denken, der jetzt aller Wahrscheinlichkeit nach arm und verlassen im Ungewissen umherirrt. Wie die

²⁹⁴ SW 20, 322-326.

Personen heißen, will nicht ausgeplaudert sein.

Der mit allen merklichen Gaben Ausgestattete hat vielleicht jetzt hie und da nichts zu beißen und brechen, womit essen gemeint sein könnte. Sein Anzug fängt womöglich nach und nach an, Beweise von Vernachlässigung zu bekunden, und ob er dazu komme, sich regelmäßig rasieren zu lassen, kommt sowohl ihm selbst wie seiner daheimgebliebenen Freundin, die von empfindsamer Art ist, fraglich vor. Sie liebt ihn jedoch um solcher interessanter Fragwürdigkeit willen noch mehr. Der alte Stammhalter oder -vater zieht das Mädchen mitunter in den Bann oder Kreis oder in den Rahmen einer Unterhaltung, wobei ihm einfallen kann, zu sagen: «Mein Sohn sehnt sich, nach Hause zu kommen, und indes ihn diese an sich gewiß prächtige Eigentümlichkeit zu einem von oben bis unten Gefühlvollen macht, wandert er durch ehemals reich und mächtig gewesene, nunmehr aber halbzerfallende, jedes kunstverständige Auge ihrer Ruinenhaftigkeit wegen entzückende Städte, oder er klettert über Halden und Abhänge, trifft im Vorbeimarschieren in zweifelhaften, buntzusammengewobener Gesellschaft Einwohner an, die irgendeine Kommission aus ihren Achseln mitfortzutragen scheinen und sieht sie in die und die imposanten oder unauffälligen Türen treten. Wo bist du nun, Hoffnung meiner Hinfälligkeit?», und er ringt, falls man das für glaubhaft halten mag, seine Hände, und Fräulein wissen nichts Besseres zu tun als ihn, was klängliche Aufführung anbelangt, nachzuzahmen. Abend ist's; der andere Sohn erlaubt sich, ungefragt ins stille, hohe, ruhige Gemach hereinzutreten. «Fort mit Dir», rufen ihm beide wie aus einem einzigen Munde zu. «Was?» entgegnete er und nimmt eine dreiste Haltung an, und alle drei staunen wie über sich selbst, stehen in sehenswerter Bewegungslosigkeit da, sprechen keine Silbe, bis sich das Mädchen, um ihrer Seele den Frieden zu schenken, den sie in jeder Hinsicht nötig hat, ans Klavier setzt und mit einer Gewogenheit und Herrlichkeit spielt, die man voraussetzt.

Das Haus, worin sich alles dies zuträgt, steht seit alten Zeiten in einem weitläufigen, von zahlreichen Wegen durchkreuzten, mit mannigfaltigen Gewächsen bepflanzten Garten. Andern Tages meldet sich ein Unbekannter, dessen Antlitz vorsichtigerweise eine Maske bedeckt, beim Hausherrn an. Was er wünsche? – «Nicht viel», läßt er sagen. – So möge er eintreten. Er tritt herein und erzählt, der von dem schönen Mädchen Begehrte und Ersehnte sei nicht mehr. Anstrengungen, genannt Strapazen, aller Art seien stärker gewesen als er, hätten ihn überwunden. Als er übrigens zweifellos vortreffliche Alte das Märchen vernahm, viel er hin. Bediente sahen sich herbeizueilen veranlaßt, hoben ihn vom Boden auf, trugen ihn in sein Schlafzimmer, wo sie ihn sorgfältig, bis ein Arzt zugegen sein würde, zu Bett legten. Das Fräulein flog in ihn Boudoir, und der sehr gravitatische zweite Sohn, dieses, wie er schien, famose Früchtchen, tanzte im Empfangsaal einen Vergnügtheitstanz, wobei er allerlei

Gelenkigkeit an den Tag legte.

Was sprach er anders, als: «Jetzt bin ich Herr», und guckt oder blinkt nun nicht gleichsam die Quelle durch die mich nährt, die Matte, auf der ich mich hier sozusagen sattweide?

Sohn Nummer Eins erlebt inzwischen Verschiedenartiges und rastet eines schönen Nachmittags in der Haltung eines Ausruhenden auf einem von der Natur mit Idyllismus gezierten Hügel unter dem Laube von einigen in ordnungsreicher Unordnung den lebenswürdigen Platz belebenden Bäumen und denkt, indem er Besuch erhält, an die Freundlichkeiten seiner Knabenzeit, an die Lieblichkeit des Familienlebens, an all das Gewinnende, das einst um ihn war. Der, der ihn besuchen gekommen ist, entdeckt ihm, sie liebe ihn nach wie vor. Der, der dies vernimmt, springt auf, läßt die Absicht verlauten, sogleich zu ihr zu gehen, damit er sie und sie ihn sähe, und in der Tat findet ein Wiedersehen statt.

Man wird gemerkt haben, daß mich Schillers «Räuber» ernsthaft werden ließen und lachen machten, die ich mir kürzlich wieder einmal zu Gemüt führte, die eine Dichtung quasi aus einem Gusse sind.

Ein paar Plakate, die mir gestern in der Bahnhofhalle auffielen, bedienten mich freiwillig bezüglich der Landschaftsdekorierung.

In manchen Zimmern finden sich sehenswerte Öfen.

Nun wieder diese kleine Prosa (1928)²⁹⁵

Nun wieder diese kleine Prosa, diese Abweichungen und -zweigungen, diese Mädchentränzelchen und -schuhabsätzchen. Wird diese Frauenausstellungsberichtabstatterei behaglich, bequemlich, erbaulich ausfallen? Die Frage beantwortet sich selber. Statt endlich kolossal viel Mut zu fassen und ein vollständiges Messe-Buch zu schreiben, behandle ich fortwährend nur Fingerten mit politerten Nägeln, d.h. entstehen mir in einem fort nichts als ärmliche kleine Dichtungen. Möglich ist, daß ich unartig bin, wenn ich mit so viel Artigkeit, wie mir möglich sein wird, melde oder sage, daß ich kürzlich eine ziemlich stattliche Bahnhofbüffetzusammenkunft hatte. Im Verlaufe des Gesprächelchens, das bei dieser Gelegenheit zwischen mir und einem Literaturbeflissenen stattfand, offenbarte mir letzterer harmlos und diskret: Möri gehe es nicht am allerbesten. Möri hat die gebildete Welt während seines Lebens und innerhalb des Rahmens seiner emsigen Erwägungen auf's Mannigfaltige vergnügt und beeinflusse[*l*]t, und jetzt, wo er alt zu werden beginnt, muß er vor der Eventualität zittern, eine Fülle von Sorgen hätte Lust, nähere Bekanntschaft mit seiner Wenigkeit oder Vielheit und Wichtigkeit zu machen. Ein Hügel- oder Gebirgsdichter reime und dichte von Tag zu Tag mangelhafter, anvertraute mir mein Freund, dessen Ausplauderten ich hiemit ausplauderte, indem ich Staat damit machen zu können hoffe. «Wie geht die und die Zeitschrift?» Fragte ich mit einer gewissen vornehmseinsollenden Besonnenheit, ich meine, mit Zurückhaltung, meinen Vertrauensmann, der mir erwiderte: »Miserabel«. Ich fand den drolligen Bescheid in gewisser Hinsicht entzückend, da man ja so schnell auf irgend etwas neidisch werden kann und man sich über Unerfreulichkeit, die andere erleben, eher zu freuen imstande ist, als wenn sie Glück hätten und florierten. Offenheit, wie groß, wie schön bist du! War ich nicht soeben sehr offenherzig, und nehme ich mir nicht vor, es auch fernerhin wacker und tapfer zu bleiben? Nun gehe ich in die Ausstellung, wo gestrickt, gestickt, gewaschen, genäht, gebügelt, gerieben, geputzt, gefragt und gebastelt wird, wo einem gezeigt wird, wie Frauen Bücher schreiben, Romane verfassen, redaktionell tätig sind, Etablissements leiten wie zum Beispiel Küchen, aus denen Kuchen, Pasteten, Braten usw. stammen. An der Vortrefflichkeit und Dienlichkeit von sorgfältig geführten und besorgten Haushaltungen wird nie gezweifelt werden können. Man gewinnt Einblicke in's Wesen der Krankenpflege, und es fehlt daneben nicht an Gelegenheit mitanzusehen, wie die Weiblichkeit *tanz*t, von der man wird sagen dürfen, sie sei ewig. Die Ausstellungsgebäulichkeiten bestehen aus lauter niedlich konstruierten Häusern, die mit Blumen geschmückt und von Gewächsen aller Art anmutig

²⁹⁵ AdB 5, 45-46.

umschlossen sind. Hier gehen sie allmählich aufwachsend mit fröhlichen Gesichtern zur Schule, dort treten sie ernsthaft und schüchtern eine Lehrzeit an, anderwärts spielen sie Tennis. Bald dienen, bald herrschen sie, ordnen an oder lassen sich führen, je nachdem ihre Stellung, ihre Neigungen es ihnen empfehlen. Die Ausstellung ist befähelt, beflaggt und hat Erfolg, was eine Selbstverständlichkeit zu sein scheint, denn was gäbe es Aktuelleres als die Frau und was sich auf sie bezieht, in einem Zusammenhang mit ihr steht. Neulich kamen unerwarteterweise zwei junge Mädchen zu mir, die sich mir als Verehrerinnen meines bißchen Könnens auf dem Dichtkunstgebiet präsentieren. Ich bat sie, sich lieber von mir verehren zu lassen, als mich mit dem Glück zu beinglückseligen, der Gegenstand ihre Anerkennung sein zu können. Anerkannt zu sein, fügte ich bei, mache mich dumm. Sie fanden meine Bemerkung klug und lachten, und ich wieder fand ihr hellklingendes Gelächter hübsch. Sei dies doch auch meine Skizze.

Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen (1927)²⁹⁶

Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen, sind kräftiger, mächtiger als ich, und mir kommt vor, es beliebe ihnen zu schlafen, oder es gefalle ihnen, nicht zu sein, was sie sind, als fänden sie ihre Eigenheit nicht kurzweilig genug, und es nützt nichts, sie zu wecken, sie sagen auf meine Bitte: «Steht auf!» nicht das geringste, und ich find' natürlich selber sowohl sehr geistreich als ungewöhnlich schön, wie ich da sozusagen meine Worte nicht kennen mag, sie sogar sich sel[b]bst nicht kennen lasse, und ich, wie ich so die blasse gebirgige Ebene betrat, hatte keine Lust, mich als den anzuerkennen, der ich war, vielmehr fand ich es feinsinnig, mir einzureden, ich sei irgendein Herr so und so, der die Erkenntnis aus der Tasche hervorziehe, er sei vollständig unkenntlich. Indem jeder, der mir begegnete, meine Unerkanntheit freundlich anerkannte, atmete ich mit der größten Lust etwas ein, das ich Luft nennen würde, wenn ich es für schicklich halten könnte, sie einer Erwähnung zu würdigen, die mir die Brust erfüll[t]e [...] durchzogen die Landschaft meiner mir in keiner Weise gehörenden Eigentümlichkeit wie irgendein total namenloses Etwas, vielleicht wie eine Frau in einem Anstandsrock einen Saal um die hellerleuchtete Mitternachtzeit, wo alle Guten, die mitunter ein wenig böse zu sein pflegen, auf die *länglich[s]te* Art leben, die es gibt, nämlich im Bett. Langausgestreckt lief ich mit lauthallender Schweigsamkeit über die gezückten Messer hin, die mir die Füße kitzelten, küßten, wenn es [nicht] zutreffender wäre hervorzuheben, sie hätten sich unter meinen Tritten willfährig zusammengebogen. Messer, ach, welch ein lauter, naiver, unschuldiger, simpler Ausdruck. Bedeutet nicht jedes Wort an sich eine Indiskretion und jedes ich eine Vorlautzeit? Die nichtvorhandene Erde, auf der ich stillstehend dahinging, ließ mich keinen einzigen Augenblick an sie glauben. Hoch ragen Unaussprechlichkeiten, die ich recht gut bezeichnen könnte, falls ich dies für opportun hielte, vor meinen Augen empor, die verdienen, daß sie sogleich ausgestochen werden, weil sie sich nicht geweigert, daß ich ihnen einen Namen gab. Widerlich anzuschauen[de] Schönheit, zehnjährige Hunderttausend[d]jährigkeiten in höchst formloser Form wollten von meiner *Blindheit* in Augenschein genommen sein. Ich zog hierauf einige kleine Kinder aus der Mannigfaltigkeit meines Wesens heraus und [ließ sie] unter der Professorenaufsicht, die ich plötzlich vergegenwärtigte, ganz und gar nicht spielen, indem, wenn ich gesagt hätte, ich spielte, ich vielleicht das Akademische in mir brüskiert haben könnte. Pferde und Kühe, die ich lieber nie mit volltöniger Unstatthaftigkeit zum Ausdruck gebracht hätte, taten irgendein Etwas und schienen mit einer Beschäftig[ung] tätig zu sein, die man, wenn man durchaus will, Grasfressen

²⁹⁶ Adb 4, 196-199.

nennen kann. Das Gesicht der Welt glich dem Antlitz einer Gekränkten, die in der entsetzlichsten Besorgnis zu sein schien, ob man überhaupt jemals aussehen dürfte, als wolle man eine Empfindung widerspiegeln. Unangenehm berührt zu sein dürfte dich als passender herausstellen, als die Unvorsichtigkeit zu begehen, zu lieben und gleichzeitig tödlich zu hassen. Giftdurchdränkt blieb ich munter die Gesundheit selber, indem ich *Häßlichkeit* zur Ausstrahlung gelangen ließ, verkörperte ich die Gewißheit, ich sei die unerschütterliche *Fassa[de]* des prunkvollsten Hauses, als welches sich meine halbeingestürzte Güte vorkam. Jede Kuh trug eine Glocke am Hals, und jeder Höhenzug oder Berg guckte seiner Nachbarhöhe über die Schulter, und in all diesem leisen Ringrumliegenden sprangen nun die Glöcklitöne gleich nüchternen *Narrengestalten*, deren Unlösbarkeit man auf das Deutlichste wahrnahm und deren Sichtbarkeit man nirgends hörte, orchestralisch umher. Mit nicht anzufechtender Sprachfreiheit gelange ich in die Lage zu sagen, daß sich hie und da eine der weidenden Kühe das Rückgrat leckte oder mit der reizenden Gebundenheit des Schweifes oder Schwanzes den Frieden und die Lieblichkeit des Boden peitschte, und stellt denn bei allem dem dieses in (m)einem gutbürgerlichen Zimmer verfasste Gedicht, denn für ein solches halte ich es, nicht lediglich eine Bemühung dar, ein bißchen Ernsthaftigkeit bei solchen hervorzurufen, die das vorliegende Glied in der Kette meiner prosaischen Schriften sich vergeblich anstrengen werden zu begreifen, die viel zu Klug zu sein meinen und vor einem kleinen bißchen Dummheit die Fassung [nicht] zu bewahren imstand sind, die noch nicht einmal unwissend zu werden lernten, die bis dahin den Einfall noch nicht hatten, daß sie sich durch ein glanzvolles Ausbleiben von Einfällen ausweichen, die oft auf eine kolossal unanständige Art anständig zu sein nicht fürchten, die von der Geburt des Verstandes, vom schönen Wunsch, daß er überhaupt nicht gehörig lebendig würde, nichts ahnen, und die kaum zu überzeugen sind, daß hier der kuriose, vielleicht nicht ganz uninteressante Versuch unternommen worden ist, mit etwas Nichtssagendem irgend etwas zu sagen, das Verständige aufzulösen, als wäre *jener* eine vielleicht von Dürer ersonnene, die Hand über einen Globus legende Melancholie. Ich kann versichern, daß es mich außerordentlich schwer ankam, mich leichtsinnig zu betragen. Als wenn ich nicht wüßte, was guter Ton sei, aber *was* wird mit ihm Wesentliches noch getan heute? Über mein heutiges Geschäft hinblickend, fing ich gleichsam mit etwas Heldenmütigem an und kehrte daraufhin gern in die Vernunft zurück, und der flatterhafte Anfang war schwieriger als das sich eigentlich ganz von selbst ergebende Michfinden. Es ist ja so einfach, sich nicht zu irren. Sich an das Rechte, das Schickliche zu halten darf doch wohl immerhin als Bequemlichkeit gelten. Wie *verdutzt* er mich jetzt anschaut, der mich mit etwas billiger *Unstraflichkeitsmiene* aufforderte, ich solle diesmal gefälligst auf mich aufpassen, als zierte

nicht auch ihn, zu das er sich noch während seines Lebens nicht aufzuschwingen vermochte, eine Flause. Er flunkert noch nie, und wie leid tut ihm das, und bei allem dem weiß er, daß ich ihn ausgezeichnet kenne. Wie oft versagte er mir seinen Beifall mit einem schlechten Gewissen. Er ist nämlich gerissen und tat mir gegenüber stets so, als besäße ich nicht genügend Intelligenz zur Uneinigkeit mit mir. Jetzt *bewies* ich's aber.