

NACH DEM WURSTVERLUST

Robert Walsers ›Die Wurst‹, poetologisch gelesen

Von Nicolas von Passavant (Berlin)

Der Aufsatz unterzieht Robert Walsers Text ›Die Wurst‹ einer genauen Lektüre. Er analysiert dessen komplexe rhetorische Struktur und lotet religiöse, sozialgeschichtliche und psychologische Sinngehalte aus. Zum Verständnis des Verhältnisses all dessen profiliert er ein humoristisches Verfahren, das Walsers Text poetologisch spiegelt.

The paper offers a close reading of Robert Walser's text ›Die Wurst‹ (›The Sausage‹). It analyzes its complex rhetorical structure as well as the religious, sociohistorical and psychological connotations of its subject. For an understanding of the relation of all these, it utilises a humorous method, that reflects Walser's text in its poetic conception.

Robert Walsers ›Die Wurst‹, 1917 im Band ›Prosastücke‹ erschienen, ist ein in der Erstausgabe nur gerade drei Seiten langer Text, in dem ein Ich-Erzähler berichtet und dann in vielfacher Variation wiederholt, er habe soeben eine Wurst gegessen und bereue dies nun. Der erste Satz: „An was denke ich? An eine Wurst denke ich“,¹⁾ erschöpft daher im Prinzip bereits die äußerliche Handlung der Erzählung. Über deren Dynamik und eigentliches Ereignis ist damit jedoch erst wenig ausgesagt, denn diese gehen nicht vom Gegenstand der Wurst alleine aus. Indem der Erzähler mehrfach bekundet, er könne sich in der Trauer über das Verschwinden der Wurst „nur immer wiederholen“ (36), liegt das Sujet des Texts vielmehr mindestens ebenso sehr in der Thematisierung ihrer Abwesenheit und dem Versuch ihrer rhetorischen Vergegenwärtigung selbst.

Angesichts des wortreichen Umkreisens einer Leerstelle liegt die Vermutung nahe, dass die Rhetorik ihrerseits ein wesentlicher Gegenstand des Texts ist.

¹⁾ Die Werke Robert Walsers werden unter der Sigle ‚KWA‘ mit Angabe von Abteilung und Bandnummer zitiert nach ROBERT WALSER, Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte, hrsg. von WOLFRAM GRODDECK und BARBARA VON REIBNITZ, Basel, Frankfurt/M. 2008ff. Die Angaben aus ›Die Wurst‹ erfolgen direkt im Text nach KWA I, 8, S. 35–37, hier S. 35.

Dieser Überlegung geht der Aufsatz in seinem ersten Abschnitt nach, in dem die rhetorische Struktur des Textes an beispielhaften Passagen erläutert wird. Walsers ›Die Wurst‹, so die These weiter, erschöpft sich jedoch nicht in dieser selbstreflexiven Thematisierung: In einem zweiten Teil wird das Motiv der Wurst in Hinblick auf mögliche religiöse, sozialgeschichtliche und psychologische Konnotationen hin abgeklopft, in einem dritten Teil das Verhältnis des Erzählers zur Wurst untersucht. Und in einem abschließenden vierten Teil stellt sich die Frage, wie sich die unterschiedlichen Referenzebenen zueinander verhalten, bzw. ob und wie sie miteinander zu vermitteln sind. Auch hier erweist sich der ›Wurst‹-Text als aufschlussreich, indem der Text selbst, so die These zum Schluss, eine Lektüeranweisung für eine solche Vermittlung enthält.

1. Rhetorische Struktur des Texts

Beginnen wir mit dem rhetorischen Aspekt, den, wie erwähnt, das Prinzip der Wiederholung strukturiert; und dies nicht nur semantisch, im Sinn einer thematischen Wiederholung des Wurst-Motivs, sondern auch syntagmatisch, bis hin zur Wiederholung von Worten und Lauten. Gegen Ende des Texts, wenn eigentlich schon länger alles gesagt scheint, rafft sich der Erzähler zu einem letzten großen Versuch der Vergegenwärtigung der Wurst auf. In dieser Passage werden die Wiederholungsstrukturen besonders anschaulich:

[D]ieses Saftige und Schmackhafte könnte noch jetzt schmackhaft und saftig sein, das Rote und Zarte noch jetzt rot und zart, das Wohlriechende noch jetzt wohlriechend, das Vorzügliche und Appetitliche noch jetzt vorzüglich und appetitlich, das Längliche und Runde noch jetzt rund und länglich, das Geräucherte noch jetzt geräuchert und das Speckgespickte noch jetzt mit Speck gespickt, wenn ich Geduld gehabt hätte. (37)

Die Repetitionen gehen in Walsers Text von einer Konjunktiv-Konstruktion aus. Diese zeigen das ‚könnte‘ und das ‚hätte‘ an, die das Zitat rahmen. Den Eigenschaftsbezeichnungen der Wurst als Nomina (das „Saftige“, „Schmackhafte“, „Rote“ etc.) werden die jeweiligen Adjektive an die Seite gestellt.²⁾ Der besondere Rhythmus der Passage kommt dadurch zustande, dass die Wiederholungen zumeist nicht unmittelbar erfolgen. Die Begriffe tauchen vielmehr meist in Doppelpaaren auf, was eine Art Grundrhythmus etabliert, der dann durch Abweichungen alterniert und dynamisiert wird. Die Nomina in Großbuchstaben, die Adjektive klein geschrieben, ergibt sich aus der zitierten Passage folgendes Schema:

²⁾ Somit eine Reihung von *Figurae etymologicae*.

Saftige–Schmackhafte, schmackhaft–saftig	A–B, b–a
Rote–Zarte, rot–zart	C–D, c–d
Wohlriehende, wohlrierend	E, e
Vorzügliche–Appetitliche, vorzüglich–appetitlich	F–G, f–g
Längliche–Runde, rund–länglich	H–I, i–h
Geräucherte, geräuchert,	J, j
Speckgespickte, mit Speck gespickt	K, k

Die lautliche Wiederholungsstruktur des Satzes beruht zusätzlich zu den Wurst-Attributen auf der Repetition von „und“ und „noch jetzt“, wobei das „und“ im Schema durch einen Gedankenstrich, das „noch jetzt“ durch ein Komma angezeigt wird.³⁾ Rhythmisiert wird der Satz weiter durch die Reihung vermittelte Kommata, die im Schema dem Zeilen-Umbruch entsprechen.⁴⁾ Die so formalisierte Aufstellung zeigt: Innerhalb dieser Struktur von Konjunktionen und Kommata formieren sich die zwei größeren Blöcke A–D und F–I. Im ersten Block wiederholen sich die Nomen-Paare zunächst über Kreuz (oben unterstrichen),⁵⁾ dann normal,⁶⁾ im zweiten wiederholen sie sich zunächst normal, dann über Kreuz.

Der einfachen Wiederholung von „wohlrierend“ (E, e) kommt damit eine Scharnierfunktion zu, welche die beiden Wiederholungs-Doppelpäckchen verbindet, die sich ihrerseits sowohl in sich als auch zueinander spiegelsymmetrisch verhalten. Und den beiden direkten Wiederholungen von „Geräucherte“ und „Speckgespickte“ (J-k) kommt die Funktion einer Kadenz zu, die die rhetorische Kette auslaufen lässt. Indem das „Speckgespickte“ dabei zu „mit Speck gespickt“ aufgelöst wird, ergeben sich mit den Worten „geräuchert“ und „gespickt“ zudem Alliterationen, auf die der abschließende konditionale Nebensatz im Sinn eines seufzenden Ausklangs mit einer weiteren Alliteration antwortet: „wenn ich Geduld gehabt hätte“.

Es wiederholen sich somit nicht nur Worte und Wortstämme in raffinierten Anordnungen, sondern auch Laute, und dies über den ganzen Text hinweg – von der im Vergleich zur zitierten Schlusspassage noch harmlosen Ganzwort-Wiederholung:⁷⁾ „Ich habe Gebrauch gemacht, wovon ich noch jetzt Gebrauch machen könnte, wenn nicht vorgefallen wäre, was vorgefallen ist“ (35f.), bis zu Alliterationen wie: Es sei durch „voreiliges Verzehren die wohlschmeckendste[n]

³⁾ Im Fall der Wiederholung der Konjunktion handelt es sich um sogenannte *Polysyndeta*.

⁴⁾ Somit werden die Polysyndeta durch sogenannte *Asyndeta* kontrastiert, die Aufzählung (*Enumeratio*) ohne Konjunktion.

⁵⁾ Hierbei handelt es sich um einen Chiasmus.

⁶⁾ Im Unterschied zum Chiasmus ein Parallelismus.

⁷⁾ Der sogenannten *Epanalepse*.

Wurst verschwunden“ (35), wobei in „verschwunden“ nochmals die Anlaute von „Verzehren“ und „Wurst“ nachhallen.⁸⁾ Und noch wenn der Text auf seine Wiederholungsstruktur explizit aufmerksam macht, nimmt er dies zum Anlass für Wiederholungen: „Was, wie gesagt, fort ist, brauchte, wie gesagt, nicht bereits abhanden gekommen zu sein“ (36).

Während ihr Anlass, der „Wurst-Verlust“ (36), also scheinbar nichtig ist, folgt die Klage selbst einem höchst versierten und sehr kunstvollen rhetorischen Arrangement. Man ist daher versucht, den eigentlichen Gegenstand des Textes, wie einleitend bemerkt, weniger in der Wurst oder ihrem Verlust zu sehen, als in der rhetorischen Struktur des Texts. Auf diesen selbstreferenziellen Aspekt ist zurückzukommen. Zunächst ist die Wurst, um die es hier geht, aber kein nur abstraktes Zeichengebilde. Im Text wird sie auch als Realie aus Fleisch und Blut plastisch. Und als solche erweist sie sich als höchst assoziationsreich.

2. Bedeutung des Wurst-Motivs

Die eben rhetorisch schematisierte und analysierte Konjunktiv-Passage stellt bloß die zweite Hälfte eines längeren Satzes dar, der sich über eine halbe Seite hinzieht. Dessen erste Hälfte gibt in Vergangenheitsform über das Aussehen der verlorenen Wurst Aufschluss. Es heißt dort:

Wunderbar geräuchert war sie, und mit entzückenden Speckmocken war sie gespickt, und eine durchaus stattliche, annehmbare Länge hatte sie, und einen Duft hatte sie, so milde, so bestrickend, und eine Farbe hatte sie, so rot, so zart, und gekracht hatte sie, als ich sie zerbiß, ich höre noch jetzt beständig, wie sie krachte, und saftig war sie, etwas Saftigeres habe ich in meinem ganzen Leben nie gegessen [...]. (37)

Hier werden also die Begriffe eingeführt, die sich später rasend wiederholen werden, wobei deutlich wird, dass die Wurst alle Sinne anspricht: So bleiben dem Sprecher die durch ihre Räucherung und ihren milden Duft evozierte olfaktorische Wirkung der Wurst ebenso in Erinnerung wie ihre haptischen Qualitäten (die Speckmocken). Auditiv wirkt sie durch ihr Krachen, visuell durch ihre Röte und gustatorisch durch Zartheit und Saftigkeit. Beruht die Erinnerungsperspektive also auch auf virtuosen Sprachgebilden, so ist die Wurst selbst im Prinzip schon ein ästhetisches Gesamtkunstwerk, zumal kein Zweifel daran besteht, dass sie, wie es im Text heißt, auch tatsächlich „leibhaftig“ (35) da war.

Die Wurst trägt neben ihren sinnlichen Eigenschaften auch abstrakteren Symbolgehalt, und eine dieser Bedeutungsebenen ist mit der ‚Leibhaftigkeit‘

⁸⁾ Somit eine Assonanz.

der Wurst angesprochen. Nachdem die Reue-Beteuerungen des Texts schon formal liturgische Assoziationen wecken mögen, lässt sich der Text auch inhaltlich religiös lesen und in drei Teile gliedern: Zunächst wird das leichtsinnige Verspeisen der Wurst ausgeführt. Hier erfüllt die Wurst die Funktion des Paradiesapfels. Zur Textmitte wird der Akt des Essens drastisch erinnert: Wenn die „grausam zerbissen[e]“ und „zerstückt[e]“ Wurst eigentlich doch „fröhlich leben“ (36) könnte, kommt ihr die Sühnfunktion des christlichen Körpers zu. Und zum Schluss wird sie in einer emphatischen Rede des Erzählers zumindest *im Wort* wieder gegenwärtig.

›Die Wurst‹ im Schnelldurchlauf vom Sündenfall zur Auferstehung zu lesen, ist jedoch nicht nur blasphemisch. Eine solche Interpretation wird auch durch den Text letztlich nicht vollständig gedeckt. Die religiöse Referenzebene wird angetippt, aber nie manifest. Und ebenso verhält es sich auch mit einer genauso offensichtlichen psychoanalytischen Lesart: Nicht nur die Wurst selbst als rote, zarte und längliche Penis-Figuration und ihr – dann kastrativer – Mangel deuten in diese Richtung, sondern auch die Obsession und merkwürdige rhetorische Genüsslichkeit der Klage über den „Wurst-Verlust“.

Das Begehren nach einer unwiederbringlichen Sache verändert dessen Logik: Abwesenheit wird nicht als bloß zeitweiliger Umstand gefasst, der, imaginativ überbrückt, als Luststeigerung durch Verzögerung zu begrüßen wäre. Sie wird vielmehr zur Bedingung einer neurotischen Form von Selbstaffizierung, in welcher der Genuss womöglich überhaupt nur noch im Modus des Imaginären bestehen kann, also in der Abwesenheit selbst liegt. Dominiert in diesem Verfahren ein Gestus der eigenen Demütigung, wie bei der Selbstkasteiung von Walsers Erzähler-Ich, dann spielen, wie in der Walser-Forschung in Bezug auf andere Texte diskutiert, auch hier masochistische Mechanismen eine wichtige Rolle,⁹⁾ die somit eigentliches Ziel des (sadistischen) Zerbeißen der Wurst gewesen wären.

⁹⁾ Jens Hobus sieht einen grundlegend masochistischen Zug in Walsers Ästhetik in der Inszenierung von Warte-Situationen, was für den ›Wurst‹-Text in einer generelleren Hinsicht zutrifft, weil nämlich Warten wie Wurstverlust darauf abzielen, dass „eine Bewegung in Gang gesetzt [wird], um das Ermangelnde erreichen zu wollen. [...] Durch dieses Streben, durch die Bewegung auf dieses Ziel hin, hat er aktuell mehr Anteil an der Idee von Macht, weil er sich auf paradoxe Weise danach sehnt“. Hobus geht von einer lustvollen, masochistischen Unterwerfung der Walserschen Sprechersubjekte unter einen Reim-Zwang aus (vgl. JENS HOBUS, *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*, Würzburg 2011, S. 185–201). Wolfram Groddeck macht zudem im Rückgriff auf einen Artikel Christian Walts auf den Zusammenhang zwischen Masochismus und Reimzwang aufmerksam (CHRISTIAN WALTS, „Den Lyrikern empfehl‘ ich dringend, / sich dem Zwang des Reims zu unterziehen...“. Zur Übererfüllung von Gattungsnormen in Robert Walsers späten Gedichten, in: „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, hrsg. von ANNA FATTORI und KERSTIN GRÄFIN VON SCHWERIN,

Wenn man die psychologische Deutung dieses Kreisens um den Verlust der Wurst etwas zurückstellt, kann man das Motiv ihres Verschwindens jedoch auch im Sinn einer Reflexion auf Bedingungen ästhetischer Produktion lesen. Denn der skizzierte Modus von Abwesenheit ist nicht nur die Bedingung von neurotischer Selbstbefriedigung, sondern auch von künstlerischem und hier spezifisch literarischem Schaffen.¹⁰⁾ Der Gegenstand des Texts wäre demnach gleichgültig, signifikant nur die Logik seines Verschwindens.

Eine solche selbstreferenzielle Deutung krankt jedoch an demselben Problem wie eine psychologische und eine religiöse: Das Vokabular, das zur Erklärung des Wurstverlusts bemüht wird, klingt viel zu ernsthaft. Würste werden traditionell mit einer gewissen peinlichen Gewöhnlichkeit assoziiert.¹¹⁾ Peinlich wird in den Interpretationen aber ihr Vokabular selbst, wenn eine komische Dimension des Texts nicht in Rechnung gestellt wird. Bevor man dazu übergeht, lohnt es jedoch, sich neben der Wurst auch der narrativen Konstruktion des Texts zuzuwenden. Aus dieser Perspektive wird man dessen humoristische Ebene besser untersuchen können.

3. *Textilie und Text, Wurst und Wahn*

Die Erzählsituation geht aus dem Verhältnis des Erzählers zur Wurst einerseits, zu seinem Publikum andererseits hervor. Im Vokabular Genettes lässt sich eine Instanz, die sieht, von jener unterscheiden, die spricht.¹²⁾ Die Instanz, die sieht, wird über einen narrativen Prozess vermittelt, in dem der reuevolle Erzählbericht mit der emphatischen Erinnerungsperspektive auf die Wurst in Konflikt tritt. Die Beschreibung dieser spannungsvollen Erzählkonstruktion kann von einer Frage ausgehen, die bislang noch nicht thematisiert wurde. Im Text heißt

Heidelberg 2011, 157–175, hier S. 166, bzw. WOLFRAM GRODDECK, *Masochismus*, in: Robert Walsler-Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von LUCAS MARCO GISI, Stuttgart 2018, S. 332–336, hier S. 336).

¹⁰⁾ Albrecht Koschorke schreibt zur Selbstkonstitution des künstlerischen Subjekts in der Moderne: „Unter den mentalen Bedingungen der Moderne [...] wird das Begehren zur Welt des Faktischen inkompatibel. Es ist zu absolut, um erfüllbar zu sein. Folglich ist das Glück niemals präsentisch [...]. Es hat den Ort in der Einbildungskraft, nicht den Sinnen.“ (ALBRECHT KOSCHORKE, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, S. 254f.)

¹¹⁾ So werden Spott-Figuren in der deutschen Burleske gerne mit bauernhaften Gerichten assoziiert. Ihre Namen lauten „Hanswurst“, „Hans Supp“, „Potage“ oder „Knapkäse“ (HELMUT G. ASPER, *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten 1980, S. 34).

¹²⁾ Nämlich in Genettes Trennung der Kategorien von *Modus* und *Stimme* (vgl. GÉRARD GENETTE, *Die Erzählung*, übers. von ANDREAS KNOP, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von JÜRGEN VOGT, München 1994, S. 132).

es: „Ich zog sie [die Wurst] aus dem Kleiderschrank hervor, und bei dieser Gelegenheit aß ich sie.“ (35) Wenn man das Verhältnis des Erzähler-Selbsts zur Wurst auch in Bezug auf die Situation vor deren Verlusts beschreiben möchte, stellt sich somit die Frage, wieso sich die Wurst überhaupt in einem Kleiderschrank befindet.

Hier kann man zunächst eine sozialgeschichtliche Einordnung versuchen: Eine Wurst bewahrt im Kleiderschrank auf, wer nicht über eine Küche verfügt. Dies betrifft vor allem Menschen, die in einem Mietzimmer oder in einer in der Zeit verbreiteten Arbeiterkasernen wohnen. Dies wiederum sind Domizile von Junggesellen, die über eher wenig Geld verfügen – in der Geschichtensammlung ›Prosastücke‹, in der ›Die Wurst‹ erschienen ist, heißt der dort folgende Text denn auch passend ›Der Junggeselle‹.¹³⁾ Mit der Erwähnung des Kleiderschranks entsteht somit aus einem einzigen kleinen Detail des Texts ein ganzes Soziogramm der Hauptfigur im Hinblick auf ihre ökonomische Situation und soziale Stellung.¹⁴⁾

Damit nicht genug. Das Bild des bescheiden haushaltenden Manns greift auch auf das Motiv des Wurstverlusts über: Wiederholt der Erzähler seine Rede vielleicht gar nicht aufgrund einer psychologischen oder ästhetischen Wurst-Lust so manisch? Hat er vielleicht einfach Hunger? Damit wäre nun das Verhältnis zwischen Erzähler und Wurst klar bestimmt und die Klage über ihren Verlust eindeutig motiviert.

Gerade in ihrer Eindeutigkeit birgt diese Erklärung jedoch Schwächen: Es droht eine gewisse Verflachung, wenn ästhetische Konstrukte auf Primärreize und einfache Hungergefühle bezogen werden. Allzu mutwillig und daher fahrlässig voreilig würde wegerklärt, was tatsächlich Gegenstand der Interpretation sein muss: die Heftigkeit der Klage um den Wurstverlust. Von Hunger steht tatsächlich aber nichts. Und selbst wenn man ihn im Text *implizit* ausgesprochen wähnt: Im Unterschied zur anklagend-ethischen Dimension in der sozialromantischen Literatur des 19. Jahrhunderts wird Hunger in modernistischen Poetiken zur Komponente ästhetischer Erfahrung. – In der Erzählung ›Auflauf‹ (1929) wird Walser so die Auffassung mitteilen, „daß der Hunger in gewisser Hinsicht vollständiger sättigt, als es das kompletteste Essen imstande ist“.¹⁵⁾

¹³⁾ Ein Sachverhalt, auf den mich Johanna Stapelfeld aufmerksam gemacht hat.

¹⁴⁾ „Frauen schätzen“, so heißt es dort, den titelgebenden Junggesellen „ziemlich gering, weil er nicht den Eindruck eines energischen Mannes macht. Ich dagegen, der ich ein Mann bin, finde ihn beachtenswert, weil er eine weiche Seele ist, und ich schätze ihn höher als zehntausend Energische, denn die Energie ist durch die Verbreitung von Büchern wie z. B. das Buch: ‚Wie werde ich energisch?‘, ganz gemein geworden.“ (KWA I,8, S. 38)

¹⁵⁾ KWA III,1, S. 236.

Nach einer sozialgeschichtlichen kann man wiederum eine auf Selbstreferenzialität abzielende Perspektive zur Deutung der Frage aufrufen, weshalb die Wurst im Kleiderschrank ist. Demnach bezeichnet die Wurst, wie oben dargestellt, keinen realen Gegenstand, sondern ein textuelles Gebilde. Text aber heißt etymologisch, woran etwa Roland Barthes erinnert hat, ‚Gewebe‘.¹⁶⁾ Damit befindet sich die Text-Wurst im Kleiderschrank an ihrem angestammten Ort unter Gleichen. Die Schwäche dieser Position haben wir aber bereits rekapituliert: Wenn ohnehin alles Text ist, spielt es letztlich keine Rolle, was aus dem Kleiderschrank gezogen wird. Das widerspräche wiederum der Sinnlichkeit, mit der die Wurst im Text evoziert wird.

Noch nicht ganz aus dem Spiel ist aber auch die psychologische Perspektive, der im Blick auf das Verhältnis von Erzähler und Wurst weitere Dringlichkeit zukommt, wenn man auf eine Merkwürdigkeit im zweiten Teil des Kleiderschrank-Satzes aufmerksam wird. Es heißt dort: „Ich zog sie aus dem Kleiderschrank hervor, *und bei dieser Gelegenheit aß ich sie*“ (kursiv v. m.). Virulent ist dies im Zusammenhang der Selbstbezeichnungen des Erzählers, er habe „der Begierde nicht widerstanden“ (35) und sich so „eine Schlappe durch Probieren einer nur zu vorzüglichen Kost“ (36) beigebracht.

Die zahllosen Wiederholungen des Textes scheinen der Logik der Selbstvorwürfe eines Ichs zu folgen, das seine Souveränität behaupten oder wiederherstellen will. Tatsächlich aber, so wird im Kleiderschrank-Satz deutlich, tritt das Ich nur bis zum Hervorziehen der Wurst als eigentlicher Akteur auf. Ihr Verspeisen im zweiten Halbsatz wird bereits von jener „Gelegenheit“ geleitet, die sich aus dem Hervorziehen scheinbar plötzlich ergeben hat.

Wolfram Groddeck schreibt in seinem Klassiker ›Reden über Rhetorik‹: „Die Wiederholung erzeugt komplexe Strukturen, aber sie kann auch strukturauflösend wirken und dies sowohl im faktischen Text als auch in Hinsicht auf die rhetorische Systematik.“¹⁷⁾ Eben dies trifft auch auf Robert Walsers Text zu: Dessen Erzähler mag einem Gestus der Selbstvergewisserung folgen, den Stift, der den Rhythmus seiner Rede klopft, hat er einer psychologischen Lesart zufolge jedoch längst aus der Hand gegeben.

Wenn es im Text somit heißt „Schlimme Begierden, ihr habt mich meiner Wurst beraubt“ (36), so werden dieser Lesart gemäß die schlimmen Begierden nicht nur beschimpft. Sie sprechen paradoxerweise zugleich selbst, und dies nicht schamvoll, sondern mit vollem Mund: Der Rhythmus des Texts folgte

¹⁶⁾ Vgl. ROLAND BARTHES, Die Lust am Text [1973], übers. von TRAUOGOTT KÖNIG, Frankfurt/M. 1986, S. 94. Wolfram Groddeck geht der Geschichte der Text-Bekleidungsmetapher in seinem Rhetorik-Buch bis zu Cicero nach (vgl. WOLFRAM GRODDECK, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, Basel, Frankfurt/M. 1995, S. 15).

¹⁷⁾ Ebenda, S. 157.

demnach nur vordergründig dem Peitschenhieb des sich selbst kasteienden Flagellanten, tatsächlich würde er von der genüsslichen Kaubewegung des untergründigen Begehrens angeleitet.

Es spricht hier jedoch kein komplett Wahnsinniger. Hypochonder, die fürchten, verrückt zu werden, kann man gelegentlich damit beruhigen, dass Leute während einer psychotischen Episode gerade keine Angst vor dem Wahn haben. Dieses Problembewusstsein wäre Walsers Sprecher in dieser Leseweise abhanden gekommen: Indem er manisch agierte und seine Rede dabei selbst fröhlich als komische ausstellte, überschritt er die Grenze zwischen dem Spiel des sich seiner Störung bewussten Neurotikers hin zur reflexionslosen Rede des Psychotikers. Für einen Moment scheint der Gedanke auf, dass sich tatsächlicher Wahnsinn womöglich genau so anfühlen mag.

Allerdings erweist sich Walsers Text aber ja nun gerade nicht als reflexionslos, sondern er macht auf sein rhetorisches Kalkül vielmehr permanent aufmerksam: Er stellt nicht nur Wahnsinn dar, sondern zugleich dessen Simulation aus, und dies auf einer konzeptionellen Ebene des Texts durch einen hintersinnigen Humor grundiert, der sich vom irren Gekicher eines Psychotikers markant unterscheidet. Als drohende Möglichkeit bleibt der Wahnsinn zwar auch so präsent, durch die humoristische Konfiguration wird er aber fürs Erste gebannt.

Bevor die Analyse dieses humoristischen Verfahrens der Distanzierung des Wahns vertieft wird, schafft die Rekapitulation der Eckpunkte der Argumentation aber nochmals Übersicht über jene Gemengelage, in der zum Schluss die Funktion des Witzigen somit nun genauer bestimmt werden kann.

4. Die Wurst als poetologisches Paradigma

Nach einer rhetorischen Analyse in Teil eins, die herausgestellt hat, wie kunstvoll Walsers Text gebaut ist, standen sich im Hinblick auf die Wurst unterschiedliche Deutungsebenen gegenüber, die zwischen einem symbolischen Gehalt und der selbstreferenziellen Funktion des Wurst-Motivs flirrten. Um diesem Flirren selbst näher zu kommen, wurde im dritten Teil das Verhältnis des Erzählers zur Wurst nochmals genauer bestimmt, wobei sich die zuvor herausgestellten symbolischen und selbstreferenziellen Zuschreibungen radikalisierten. Noch unklarer als zuvor schien nun, ob die Wurst als spezifische Realie behandelt und ihr Verlust psychologisch ernst genommen werden sollte, oder ob sie bloß einen austauschbaren Faktor in einem selbstbezüglichen textuellen Spiel darstellt.

Diese Entgegensetzung von selbstreflexiver sprachlicher Struktur und realweltlicher Tatsächlichkeit der Wurst, wie sie hier als Modus Operandi bemüht

wurde, beruht selbstverständlich auf einer falschen Prämisse: Wie Adorno postuliert, ist Kunst immer autonom und *fait social* zugleich¹⁸⁾ – rhetorischer Konstruktionscharakter, sozial konstituierter Wurst-Hunger und psychologisch bedingte Wurst-Lust müssen also gleichzeitig Bestand haben. Diese Mischung aus selbstbezüglichem Kunstcharakter und realweltlicher Referenz betrifft dabei nicht nur Walsers Text selbst, in dem, wie in jedem literarischen Text, der Gegenstand und seine rhetorische Darstellung untrennbar ineinander verklammert sind. Die Verschränkung von Kunst- und Realitätscharakter zeichnet insbesondere auch den Gegenstand selbst, die Wurst, aus.

Oben wurde jene Passage aus Walsers Text zitiert, in der die sinnlichen Qualitäten der Wurst beschrieben werden: Diese kommen gleichermaßen durch das Fleisch wie durch dessen Verarbeitung und Anreicherung mit Würze zustande, vor allem mit Nitritpökelsalz. Letzteres ist auch für die Röte der Wurst mitverantwortlich und zusammen mit Ascorbinsäure für ihre saftige wie knackige Textur. Der Einfluss dieser Zusätze ist dabei nie so stark, dass Konsistenz und Geschmack des Fleisches komplett verdeckt würden. (Es bleibt ja idealerweise möglich, etwa zwischen einer Rindswurst und einer Schweinswurst zu unterscheiden.) Erst sowohl aus dem Gegebenen als auch seiner Bearbeitung geht die Wurst hervor. Mit Blick auf dieses Prinzip einer unhintergehbaren Verschränkung von präfigurierter Wirklichkeit und artifizieller Konfiguration verhalten sich also Kunst und Wurst strukturanalog.

Nun wird bei Walser aber nicht nur die Wurst zum Gegenstand von Kunst. Umgekehrt wird bei ihm auch die Kunst in Form der mundgerechten ›Prosastücke‹ der literatur-ökonomischen Verwurstung dienstbar: Der Band, der ›Die Wurst‹ enthält, besteht zwar aus Originalbeiträgen, entwickelt hat Walser die Gattung solcher Kurztexte jedoch maßgeblich im Verfahren ihrer zunächst scheinweisen Veröffentlichung in Zeitungen und Zeitschriften mit anschließender (und zusätzlich honorierter) Sammelpublikation.¹⁹⁾ Analog zur dortigen Poetik kombiniert Walser in den ›Prosastücken‹ die literarisch versierete Sprachkritik modernistischer Diskurse mit einem Sinn für publizistische Effektivität – er kocht gewissermaßen aus Hofmannsthal'schen Pilzen ein schmackhaftes Süsspchen. Solche Vermittlung von trivialkulinarischem und hochkulturellem Genuss verlangt jedoch nach einem ganz spezifischen Kunstbegriff.

¹⁸⁾ Zum „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als *fait social*“ vgl. THEODOR W. ADORNO: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1996, S. 16.

¹⁹⁾ Vgl. RETO SORG, »Wir leben in plakätischen Zeiten.« Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit, in: Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, hrsg. von PHILIPP THEISOHN und CHRISTINE WEDER, München 2013, S. 167–185.

In der Anfangspassage von Walsers ›Wurst‹ heißt es: „Jünglinge, Männer, die ihr dem Staate dient, auf die der Staat seine Hoffnung setzt, betrachtet mich sorgsam und nehmt an mir ein abschreckendes Exempel, denn ich bin tief gesunken.“ (35) Wie im ganzen Text verklammern sich auch in diesem Satz Referenzen auf den Realitätsgehalt mit dem Künstlichkeitsprinzip des Texts: Die angesprochenen Jünglinge und Männer, auf die der Staat Hoffnung setzt, sind in der aristotelischen Redegattung der politischen Ansprache (*Genos Symbouleutikon*) gehalten. Deren Schlüsselwort findet man in der zukunftsgerichteten Hoffnung.²⁰⁾ – Solche Anredeformeln waren in der Entstehungs- und Erscheinungszeit des Texts während des Ersten Weltkriegs omnipräsent.

Zukunftsgerichtet geht es jedoch nicht weiter: Die Rede von der sorgsam Betrachtung und dem ‚abschreckenden Exempel‘ entspricht der Gerichtsrede (*Genos Dikanikon*), die aufklären soll, was geschah, und damit im weitesten Sinn auch die Keimzelle der psychologischen Analyse darstellt. Ebenso sehr aber wie Realitätsverankerung und psychologische Prägung ist im ›Wurst-Text die dritte und letzte Redegattung prägend: die auf die Gegenwart des Sprechakts gerichtete Lobrede (*Genos Epideiktikon*), die durch ihre kunstvolle Ausgestaltung, so wieder Roland Barthes, als Urform der Dichtung gelten könne.²¹⁾

5. Vordergründiger Wahn und hintersinniger Humor

Mit diesen drei konkurrierenden Redegattungen sind modellhaft nochmals die sozialgeschichtliche, die psychologische und die selbstreferenzielle Deutungsweise aufgerufen. Diese drei Interpretationsansätze konkurrenzieren sich jedoch nicht nur gegenseitig, sondern sie kommen in einem Punkt auch überein: Sie alle verfehlen, um in der Begrifflichkeit der antiken Rhetorik zu bleiben, das *Aptum*, die Angemessenheit der Rede.²²⁾ Die Systematik dieser Vermessenheit, und hier scheiden sich nun manisches Gekicher und humoristischer Hin-

²⁰⁾ Vgl. ARISTOTELES, Rhetorik, übers., mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von FRANZ G. STEVEKE, München 1989, S. 20f.

²¹⁾ In der epideiktischen Rede erkennt Barthes „das Auftauschen einer schmückenden, aufwendigen Prosa [...] Wörter mit gleicher Konsonanz, Symmetrie der Sätze, Verstärkung der Antithesen durch Assonanzen, Metaphern, Alliterationen.“ (ROLAND BARTHES, Die alte Rhetorik [1970], in: DERS., Das semiologische Abenteuer, übers. von DIETER HORNIG, Frankfurt/M. 1988, S. 15–101, hier S. 21).

²²⁾ Nach der historischen Darstellung Jan Dietrich Müllers liegt ein Ursprung der Aptum-Lehre im aristotelischen Begriff des *Prépon*, das „die drei Überzeugungsmittel, nämlich den Charakter des Redners, die Emotionen der Zuhörer und die Darlegung der Sache selbst zu einem harmonischen Ganzen amalgamiert“ (JAN DIETRICH MÜLLER, Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance, Berlin/Boston 2011, S. 80). Für die prominenten Prägungen durch Cicero und Quintilian, vgl. die dort folgenden Kapitel S. 89ff., bzw. S. 117ff.

tersinn, geht aus dem Kunstcharakter der Rede hervor, der deren Irrsinn als kalkulierte Simulation ausweist.

In Walsers Poetik hat man es oft mit Szenarien des Selbstverlusts zu tun – in Form etwa von Todes- oder Wahnsinnsmotiven.²³⁾ Gängig antwortet der Erzähler darauf mit Gesten der höflichen Zurückhaltung oder der peniblen Selbstbegrenzung.²⁴⁾ Schon in der frühen Erzählung ›Der Wald‹ von 1904 heißt es: „Ich wollte mich ausschütten, aber da habe ich einsehen gelernt, daß Ausschütten in der Kunst des Schreibens ein fortwährendes Ansichhalten verlangt.“²⁵⁾ Und ganz ähnlich steht in einem Nachlass-Text von 1926, dem sogenannten ›Tagebuch-Fragment‹: „Merkt man denn schon der Schreibweise an, deren ich mich bediene, daß ich Leidenschaftlichkeit nicht auf meine Fahne habe malen [...] lassen? Wohl darf man sich zuweilen als Mensch leidenschaftlich-unbesonnen benehmen, aber für den Schriftsteller ziemt sich in jeder, auch in dieser Hinsicht, eine heitere, gemächlich liebende und deutende Überlegenheit.“²⁶⁾

Diese Mischung aus Selbstpreisgabe und Zurückhaltung hat die Walserforschung mit ganz unterschiedlichen Konzepten gefasst,²⁷⁾ Annette Fuchs sieht darin im Besonderen das maßgebliche Charakteristikum von Walsers

²³⁾ Neben den Todes- und Fluchtphantasmen von Protagonisten wie dem „Gehülfen“ Joseph Marti oder dem nervösen Helbling zeigt sich auch in vielen von Walsers Dichterportraits ein besonderes Faible für zerrüttete oder suizidale Gestalten wie Lenz, Hölderlin, Kleist oder Brentano (vgl. SABINE EICKENRODT, „Dichterportraits“, in: Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von LUCAS MARCO GISI, Stuttgart 2018, S. 317–321).

²⁴⁾ Walter Benjamin vermutet bekanntermaßen sogar, dass Walser Figuren geschaffen habe, „die den Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreibenden, so ganz un-menschlichen, unbeherrschbaren Oberflächlichkeit bleiben.“ (WALTER BENJAMIN, Robert Walser [1929], in: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften, Bd. II.1, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt/M. 1991, S. 324–328, hier S. 327)

²⁵⁾ KWA I,1, S. 98.

²⁶⁾ In der Kritischen Robert Walser-Ausgabe noch nicht ediert, findet sich das Zitat in ROBERT WALSER, Zarte Zeilen. Prosa aus der Berner Zeit. 1926, Sämtliche Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von JOCHEN GREVEN, Bd. 18, Frankfurt/M. 1999, S. 72.

²⁷⁾ Ihren Titel gibt eine solche paradoxe Bewegung CHRISTOPH BUNGARTZ' Studie: Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa, Frankfurt/M., Bern u. a. 1988. Peter Utz ist der Gleichzeitigkeit des Spontanen und des penibel Abgezielten bei Walser am Beispiel des Motivs des Tanzes nachgegangen, der „nicht eine Ekstase ist, sondern ein Modus der Reflexion“ (PETER UTZ, Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«, Frankfurt/M. 1998, S. 432). Reto Sorg schlägt für diese Mischform von Ekstase und Selbstbegrenzung den Begriff der ‚Fernen Nähe‘ vor (RETO SORG, Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der ‚Fernen Nähe‘ bei Robert Walser, in: Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser, hrsg. von ANNA FATTORI und MARGIT GIGERL, Paderborn, München 2008, S. 177–191, hier S. 178). Und Samuel Frederick entwirft das Bild einer Wechselspannung zwischen narrativer Linearität und Abweichung (SAMUEL FREDERICK, Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter, Evanston (Illinois) 2012, S. 25–62).

Humor.²⁸⁾ Und eben über einen solchen Humorbegriff kommt man Walsers Text schließlich näher und dem Zauber seines Gegenstands auf die Schliche: Eine Form solchen ‚Ansichhaltens‘, die einen Kontrast zum Exzess herstellen soll, liegt zunächst natürlich im Moment der Selbstgeißelung. Diese wird aber ihrerseits so exzessiv betrieben, dass der rhetorische Irrwitz des ›Wurst‹-Texts operativ zu wirken beginnt: Alles Pathos, auch aller ernsthafte Wahnsinn, wird aus- und bloßgestellt, indem noch die Wiederholung wiederholt und die Übertreibung mit großem poetischem Kalkül übertrieben wird.

Erstens also wird eine Sphäre der Düsternis aufgerufen, der Walsers Erzähler ins Auge sieht – von der Klage: „[W]as tot ist, könnte fröhlich leben“ (36), bis zum Selbstverlust in der Wahnrede. Zweitens übt die humoristische Haltung sich in ›Die Wurst‹ dann jedoch in Selbstdistanz und beschwichtigt angesichts solcher Drastik: „Reue nützt nichts; sie macht den Wurst-Verlust eher größer als kleiner“ (36). Hier spricht ein vernünftiges Einsehen in die eigene Beschränktheit, die den Witz, wie in Jean Pauls Theorie, mit einer gewissen menschenfreundlichen Wärme erdet.²⁹⁾ Wie dort figuriert der Humor aber nicht als wohliges Bad der Selbstrelativierung, in dem der Text zur Ruhe käme, sondern er potenziert die Spannung zwischen Überhöhung und Versachlichung in der immer weiteren Wiederholung und Variation seiner Motive.

In ihrer Verklammerung im Zeichen des Humors wirken das wahnhaftes und das rhetorische Prinzip aufeinander ein: Der Wahn- wird durch den Kunstcharakter ein Stück weit ironisiert. Das ästhetische Prinzip wird seinerseits durch das Wissen um den Tod und den möglichen Wahnsinn – um den Verlust an Wurst und Verstand – gefärbt. Unter Einwirkung der humoristischen Poetik entsteht aus dieser Mischung eine neue Qualität: Das Wahnhaftes und das Kunstmäßige wenden sich in eine Freude am Aberwitzigen und am Treffenden der Beschreibung um – ohne dass aber der ästhetische und der düstere Charakter unkenntlich würden. In der humoristischen Konfiguration der rhetorischen Übersteigerung steht dem immersiv-wahnhaften Aspekt des Wiederholens in Walsers Text damit jener eines vergnügt-uneinsichtigen Weitermachens zugleich an der Seite und entgegen.

²⁸⁾ Ausführlich widmet sich Annette Fuchs in ihrem Buch über Walsers Begriff des Komischen der „Schwebhaltung zwischen ironischer Distanz und Hingabe“ (ANNETTE FUCHS, *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, München 1993, S. 104). Zu Walsers Humorbegriff vgl. zudem ERICA WEITZMANN, *Irony's Antics. Walser, Kafka, Roth and the German Comic Tradition*, Evanston (Illinois) 2015, S. 57–95.

²⁹⁾ Den Humoristen unterscheidet Jean Paul vom „persiflierenden Kältling“: Während dieser sich über seinen Gegenstand erhebt, kombiniert der Humorist Empfindsamkeit und Satire im Wissen seiner eigenen Unzulänglichkeit, das im Unterschied zu kühlem Zynismus „die Seele erwärmt“ (JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von NORBERT MILLER, mit Nachworten von WALTER HÖLLERER, Darmstadt 2000, S. 12).