

„ICH IST EIN ANDERER“¹⁾

Robert Walser und Georg Trakl

Von Marion Bönninghausen (Essen)

Robert Walser hielt im Februar des Jahres 1928, ein Jahr vor Eintritt in die Heilanstalt Waldau, in seinem Gedicht ›An Georg Trakl²⁾ eine regelrechte „Ansprach“ auf den „Genius“ Georg Trakls und huldigte dem von ihm offenbar verehrten Dichter in ungewöhnlicher Weise. Der gewohnt sarkastisch-spöttische Duktus aller seiner Gedichte, die in diesem Kontext anderen Autoren gewidmet sind, fehlt in diesem Gedicht und wird ersetzt durch rückhaltlose Bewunderung. Etwas Tröstliches geht für Robert Walser von dem „Glanz“ und „Schimmer“ der Trakl’schen Verse aus, durch die Walser unbewusst berührt wird, „als wenn ich träumte“.

Gemeinsamkeiten zwischen zwei auf den ersten Blick derart unterschiedlichen Dichtern festzustellen, mag dabei zunächst überraschend anmuten. Der Öster-

¹⁾ ARTHUR RIMBAUD, zit. nach: Das Seminar von Jacques Lacan. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Olten 1980, S. 14.

²⁾

AN GEORG TRAKL

In irgendeinem fremden Lande würde ich Dich lesen, oder auch zu Hause, und immer würden deine Verse mir zum Schmause gereichen, und in einem ganz bestimmten Sinne käme mich im Zimmer, umglänzt vom Glanz und von dem Schimmer der wundervollen Worte, die du fandest, kein einz’ger trauriger Gedanke an. Wie mit umschmeichelndem Gewande angetan, erschiene ich mir in der Schlucht des Lesens, in der Beschäft’gung mit der Schönheit deines Wesens,	das Schwan und Kahn und Garten und der Duft, der draus hinaufsteigt, ist, du blätterreiche, unsäglich seelenvolle, weiche Eiche, herabgefallner Felsblock, Schwänzeln eines Mäuschens, eines Töchterchens Tänzeln, verzagter Riese, hier auf einer Jurawiese richte ich, spielerisch, als wenn ich träumte, diese Ansprach’ an deinen Genius. Haben dich Hölderlin’sche Schicksalsfort- setzungen in deiner Wiege und auf deiner Lebensbahn umklungen und zu goldenem Wahn bestimmt? Wenn ich Gedichte von dir lese, ist mir, als trüg mich eine prächt’ge Chaise.
---	--

(ROBERT WALSER, Das Gesamtwerk, hrsg. von JOCHEN GREVEN, 13 Bde., Genf und Hamburg 1966–1978, hier: Bd. 11, Genf 1971, S. 336f. – Die Kenntnis dieses Gedichtes verdanke ich BERNHARD ECHE vom Robert-Walser-Archiv in Zürich.)

reicher Georg Trakl als weltabgewandter, melancholischer, teils expressionistisch geprägter Dichter und der scheinbar geschwätzig Autor Robert Walser, ein Schweizer, dessen Außenseitertum in seiner Literatur und seinem Leben die (literarische) Welt bis heute irritiert. Doch in diesen Charakterisierungen stecken bereits mehr Gemeinsamkeiten, als es zunächst den Anschein hat. Fremdheit der Welt gegenüber, Melancholie, Außenseitertum sind Stichworte, die Leben und Werk beider Dichter gleichermaßen begleiten. Walter Benjamin bemerkte einmal zum literarischen Werk Walsers:

Denn das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit. Es verrät uns, woher seine Lieben kommen. Aus dem Wahnsinn nämlich und nirgendher sonst.³⁾

Ich möchte im Folgenden aufzeigen, dass ein solches, aus dem Wahnsinn herrührendes Schluchzen Trakl und Walser gleichermaßen zueigen ist. Ich nehme hierbei zum Ausgangspunkt den für die Robert-Walser-Forschung bedeutsamen Aufsatz von Hans H. Hiebel, in dem dieser die poststrukturalistische Theorie Lacans mit deren Weiterführung, der kulturtheoretischen Kategorisierung des „Schizo“ von Deleuze/Guattari verbindet.⁴⁾ Der beiden Dichtern gemeinsame kulturgeschichtliche Hintergrund, die problematisch gewordene Stellung des Subjekts in einer zunehmend komplex gewordenen Wirklichkeit, führt zu Neubestimmungen des Subjektentwurfs, die sich über das gesamte 20. Jahrhundert erstrecken. Mit Hilfe von Ansätzen der zeitlich nachfolgenden poststrukturalistischen Theoriebildungen möchte ich mich den Konzeptionen ästhetischer Subjektivität, wie sie sich in den Dichtungen Walsers und Trakls vor allem in der Textstruktur vermitteln, annähern. Eine solche Herangehensweise, die meines Erachtens außerordentlich differenzierte Zugangsmöglichkeiten zum literarischen Werk Robert Walsers bietet, öffnet auch den Weg zum Werk Franz Kafkas oder Samuel Becketts. Diese Parallelen sind in der Forschungsliteratur erörtert worden.⁵⁾ Die Verbindungen zum poetischen Diskurs Georg Trakls jedoch offenbaren sich nicht auf den ersten Blick.

Robert Walsers Werk, insbesondere seine Romane ›Jakob von Gunten‹ und ›Die Geschwister Tanner‹, ist auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene gekennzeichnet durch unfassbare Widersprüchlichkeiten und Diskrepanzen. Seine Helden, allen

³⁾ WALTER BENJAMIN, Robert Walser, in: DERS., *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1961, S. 372.

⁴⁾ HANS H. HIEBEL: Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman, in: KLAUS-MICHAEL HINZ und THOMAS HORST (Hrsgg.), *Robert Walser*, Frankfurt/M. 1991, S. 240–275. Korrigierte Fassung. Zuerst erschienen in: KATHARINA KERR (Hrsg.), *Über Robert Walser*. Bd. 2, Frankfurt/M. 1978, S. 308–345.

⁵⁾ Vgl. die Aufsätze von HIEBEL über Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4); – NICOLE PELLETIER, „Walsereien“ in Prag. Zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen Robert Walser und Franz Kafka, in: KLAUS-MICHAEL HINZ (Hrsg.), *Robert Walser*, Frankfurt/M. 1991, S. 276–291; – HANS-ULRICH TREICHEL, Über die Schrift hinaus. Franz Kafka, Robert Walser und die Grenzen der Literatur, in: Ebenda, S. 292–309. – Auch Verbindungen zu Jean Paul sind erörtert worden. Vgl. EUGENIO BERBARDI, Robert Walser und Jean Paul, in: PAOLO CHIARINI und HANS DIETER ZIMMERMANN (Hrsgg.), „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt/M. 1987, S. 187–199.

voran Jakob von Gunten, verstricken sich in Paradoxien, die den Aussageinhalt oftmals ad absurdum führen.

Lügen sind das, lauter Lügen. Ich habe das ja alles eigentlich gewußt. Gewußt? Das ist wieder eine Lüge. Es ist mir nicht möglich, mir die Wahrheit zu sagen.⁶⁾

Der Diskurs Jakob von Guntens, der von solchen Negationen, Widersprüchen und auch Konjunktivitäten durchsetzt ist⁷⁾, destruiert etablierte Sinnvorstellungen auf nahezu groteske Art.⁸⁾ Aussagen, die gemacht werden, werden im darauf folgenden Satz wieder zurückgenommen oder entstellt, sodass sich diese Struktur von Behaupten und Zurücknehmen zunehmend verdichtet.⁹⁾ Von Guntens Lebenslauf, in dem er keine empirischen Daten preisgibt, offenbart ein Spiel von ironisch geprägten Widersprüchlichkeiten, die die dahinter stehende Person eher verbergen, als dass sie sie genauer kennzeichnen und sie damit gewissermaßen fixieren. Dagmar Grenz hat die Struktur der sprachlichen Paradoxien und selbstironischen Reflexionen im ›Jakob von Gunten‹, die zur Auflösung des Satz- und Sinnzusammenhangs führen, überzeugend nachgezeichnet.¹⁰⁾ Auch in ›Die Geschwister Tanner‹ tritt die Objektwelt, eine feste Weltstruktur, hinter den Bewusstseinsstrom einzelner Personen zurück, wie er monologisch die Struktur des Romans bestimmt. Hans H. Hiebel weist darauf hin, dass die einzelnen Wörter, die Signifikate, zum Material eines sprachlichen Spiels werden, das nicht mehr die Funktion hat, auf der Bedeutungsebene Sinn herzustellen.¹¹⁾ Etwas anderes ist in diesen Texten an die Stelle einer fest umrissenen Bedeutung getreten: eine Rede, die ver-rückt ist, ja schizoid. Jeder Satz treibt scheinbar planlos den nächsten hervor, der in die genau entgegengesetzte Richtung weisen kann.¹²⁾

Ein frappierend ähnlicher sprachlicher Prozess lässt sich in den Gedichten Georg Trakls ausmachen.

Die Gedichte Georg Trakls sind für ihre Hermetik, ihre Rätselhaftigkeit und außergewöhnliche Klanglichkeit bekannt und bewundert. Bekannt auch dafür, dass sie sich schnell dem Versuch von Festlegbarkeit, einem semantisch eindeutigen interpretatorischen Zugriff entziehen. Bereits Rilke stellte 1915 fest, „daß selbst der Nahstehende immer noch wie an Scheiben gepreßt diese Ansichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener“.¹³⁾ Die Entwürfe der Gedichte, die 1969 ediert

⁶⁾ ROBERT WALSER, Jakob von Gunten. Ein Tagebuch, in: Das Gesamtwerk (zit. Anm. 2), Bd. 4. 1975, S. 463.

⁷⁾ Vgl. DIERK RODEWALD, Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse, Bad Homburg 1970, S. 169.

⁸⁾ Vgl. HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 258.

⁹⁾ Vgl. CHRISTOPH BUNGARTZ, Zurückweichend vorwärts schreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa, Frankfurt/M. 1988, S. 39.

¹⁰⁾ Vgl. DAGMAR GRENZ, Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung, München 1974, S. 97ff.

¹¹⁾ Vgl. HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 259.

¹²⁾ Vgl. RODEWALD, Robert Walsers Prosa (zit. Anm. 7), S. 121.

¹³⁾ RAINER MARIA RILKE, zit. nach HANS-GEORG KEMPER, Nachwort, in: DERS. (Hrsg.), Georg Trakl. Werke, Entwürfe, Briefe, Stuttgart 1984, S. 269.

wurden, verstärkten diesen Eindruck einer „undeckbarbaren Geheimpoesie“¹⁴⁾ eher, als dass sie zu einer Aufklärung beitragen.

Am Beispiel des Gedichtes ›Melancholie‹ und seines Entstehungsprozesses lassen sich Aspekte einer solchen Rhetorik des Unbewussten verdeutlichen.¹⁵⁾ Die Struktur des Gedichtes ist anhand seiner Genese als Adaption einer Sonatenhauptsatzform interpretiert worden. Diese – im Übrigen wie immer äußerst konzise – Analyse von Hans-Georg Kemper möchte ich zum Vorbild nehmen, um einen anderen methodischen Ansatz für die Deutung der Entwürfe darzulegen.¹⁶⁾

Kemper definiert die Aufstellung zweier Themen, ‚Natur‘ und ‚Mensch‘, als Exposition. Zeile 3 und 4 bilden seiner Analyse zufolge das zweite Thema, ‚Mensch‘, und verweisen als emotionale bzw. intellektuelle Reaktion auf das erste Thema, ‚Natur‘, in Zeile 2.¹⁷⁾ Nachfolgend begreift er motivische Kontrast- bzw. Korrespondenzbildungen als eine Art musikalischer Durchführung. Obwohl die Entwürfe in ihrer Genese sich immer deutlicher von einer gemutmaßten Orientierung an einer Sonatenstruktur entfernen, wie Kemper selbst eingesteht, konstatiert er, „daß der Dichter hier die einmal gewählte Strukturintention beibehalten hat.“¹⁸⁾ Ich meine jedoch, dass die gewählten motivischen Änderungen nicht von einer Strukturintention ausgehen, wie auch immer sie aussehen mag. Im Mittelpunkt steht ein Thema, das variiert wird. Die motivische Modulation folgt jedoch keineswegs einem formal geschlossenen und dabei streng differenzierten Ordnungssystem, wie es, in Anlehnung an musikalische Abläufe, eigentlich sein müsste, sondern entspringt einer Rhetorik des Unbewussten. Die „Nichtfestlegbarkeit“ der Motive, deren „synekdochische Wahrnehmung“ und „wechselnde Beziehungen“, von denen Kemper selbst spricht¹⁹⁾, verdeutlichen ein Umgehen von signifikativer Kohärenz. Die Bilder Trakls halten keine Bedeutung fest, sondern die poetische Phantasie bewegt sich von einer sprachlichen Materialität zur nächsten und umspielt bzw. variiert dabei ihr ‚Thema‘, ohne dieses jemals eindeutig zu benennen. Dieses Thema ist die Durchdringung von Natur und Mensch und ihr beiderseitiger, voneinander abhängiger Verfall. Es ist das grundlegende, mythisch motivierte Thema fast aller Gedichte Georg Trakls, das hier keine besondere, exponierte Ausprägung bietet.

Der Entstehungsprozess der zweiten Fassung zeigt den deutlichsten Einblick in die motivischen Verflechtungen. Die zweite Fassung des Gedichtes gewinnt

¹⁴⁾ HANS-GEORG KEMPER, Varianten als Interpretationshilfe. Zur Genese von Georg Trakls „Melancholie“, in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, Heft 4/4a: Georg Trakl. Mai 1985, S. 31–46.

¹⁵⁾ GEORG TRAKL, ›Melancholie‹. Die drei Fassungen, in: Text und Kritik (zit. Anm. 14), S. 30.

¹⁶⁾ Vgl. KEMPER, Varianten als Interpretationshilfe (zit. Anm. 14), S. 38–41.

¹⁷⁾ Die Zeilenzählung schließt den Titel mit ein. Wenn Kemper konstatiert, dass hier noch „beide Sphären getrennt“ seien, ist dies irreführend, da das zweite so genannte Thema durch seine Definition als bloße Reaktion auf das erste Thema seine Selbstständigkeit verliert.

¹⁸⁾ KEMPER, Varianten als Interpretationshilfe (zit. Anm. 14), S. 41.

¹⁹⁾ Vgl. ebenda.

dadurch ihre spezifische Eigentümlichkeit, dass ein gänzlich neuer Abschnitt vorangestellt wird, wobei die erste Fassung in nur leicht modifizierter Form den nunmehr zweiten Abschnitt bildet. Es wird jedoch deutlich, dass der neu entstandene erste Abschnitt durch motivisch-klangliche Verschiebungen aus der ersten Fassung erwachsen ist. Neue Verszeilen entstehen unter anderem dadurch, dass sie sich über Alliterationen und Assonanzen herausbilden, ohne jedoch inhaltliche Bezüge aufzuweisen.²⁰⁾ Es hat den Anschein, als ob die Verdichtungen und Verschiebungen auf eine größere Eindeutigkeit hin vollzogen würden. Die Metapher „schwarzer Flor“ wird vereindeutigt zum „Tod“, dessen „ernste Düsternis“ schwerer wiegt als die Metapher „der Traurigkeit Violenfarben“. Die „Nymphischen Hände“ verweisen deutlicher auf den pantheistisch-mythischen Bereich, als die vage Andeutung des „wunderlichen Glockenklangs“ es vermag. Das Bild „An Zäunen“ wird nun erweitert zu „Im Garten“, eine augenfälligere Metaphorisierung der Natur. Doch auch in der neuen Fassung wird das Thema nicht transparenter. Im Gegenteil: Die Endfassung widersetzt sich in noch größerem Maße einer rational-analytischen Diskursivität. Es scheint in diesem Gedicht, als zirkuliere eine Bedeutungsebene, etwas, was unbedingt ausgesagt werden wolle, als eine Art Tiefenstruktur all dieser Varianten, die sie immer neu hervortreibt. Die endlose Bewegung um einen Mittelpunkt, der nicht erreicht wird, erinnert an die (vor allem aus außereuropäischer Musik bekannte) Struktur des Ornamentalen und gibt sich gleichzeitig als grundlegendes Strukturprinzip der Melancholie zu

²⁰⁾ So entsteht aus *Aufblühen / Violenfarben* (I,3) *anschaun / Vorübergleiten* (II,3), und *Gedankenkreis / Hirn* (I,4) wird weiter entwickelt zu *Gitarrenklänge / Herbst* (II,4). Neben den lautlich motivierten Änderungen finden sich auch semantische, metaphorisch bzw. metonymisch motivierte Änderungen. So ist das Bild *Am Zaune / verstarben* (I,5) synekdochisch verbunden mit *Im Garten aufgelöst* (II,5). Aus dem *Glockenklang* (I,8) werden *Gitarrenklänge* (II,4). Die *Stirnen*, die die menschliche Sphäre symbolisieren, sind zunächst *schattenhaft vergittert* (I,10), in der zweiten Fassung finden wir entsprechend *Bläuliche Schatten. O ihr dunklen Augen* (II,2). Dieses Bild *Und unsere Stirnen schattenhaft vergittert versinken leise* (I,10/11) korrespondiert wiederum mit den Endversen der zweiten Fassung: *Da schweigt die Seele* (II,15). Die dunklen Farbadjektive bestimmen beide Fassungen gleichermaßen, doch auch sie sind variiert: In der zweiten Fassung sind sie *bläulich, dunklen* (2), *braunen* (5), während sie in der ersten Fassung *schwarzer* (10), *schwärzlich* (14), *dunkelfarben* (16) heißen. Es sind Farben des Düsternen, *der Traurigkeit Violenfarben* (I,3). Sie weisen auf den neuen Mittelpunkt der zweiten Fassung hin: *Des Todes ernste Düsternis* (II,6). Würde in der ersten Fassung noch von *schwarzem Flor* gesprochen, in dem *Reseden verstarben* (I,9), erscheint das Thema hier verdichtet. Es sind nun *Nymphische Hände* (II,7), die den Tod bereiten, die erste Fassung sprach noch in diesem Zusammenhang von einem *wunderlichen Glockenklang*, der die sterbenden Reseden *durchzittert*. (I,8). Eine überirdische Sphäre tritt zu den Bereichen Mensch und Natur hinzu, und zwar in der zweiten Fassung weitaus manifester. Der *Sonnenjüngling* der zweiten Fassung (II,9) tritt in Korrespondenz zu den *Sonnenblumen* (I,12), in diesem Zusammenhang als Verbindung von Mensch und Natur, und steht gleichzeitig in Verbindung mit dem göttlichen *Nymphischen* (II,7). Die Beziehung Mensch – Natur ist somit unauslöschlich mit pantheistischen, jenseitigen, mythischen Dimensionen verknüpft. Das Sterben der Natur, gleichbedeutend mit dem Untergang des Göttlichen, Mythischen hat auch den Verfall der menschlichen Gedanken und der menschlichen Seele zur Folge. (Vgl. KEMPER, Varianten als Interpretationshilfe [zit. Anm. 14], S. 41.)

erkennen.²¹⁾ Der ursprüngliche Signifikant wird durch einen anderen zwar verdrängt, bleibt aber durch seine Ähnlichkeit im neuen Signifikanten latent erhalten. Zu einer eindeutigen Aussage kann es jedoch nie kommen. Sprache ist nicht mehr als „mimetisches Medium der Repräsentation“ zu betrachten.²²⁾ Die Zeichen, die Signifikanten, umgehen unter anderem in Metonymien und Metaphern das Signifikat, ohne es genau bezeichnen zu können. Insofern ist Trakls Sprache eine Sprache des Mangels, den sie immer neu zu beheben und auszugleichen sucht. Wenn Robert Walser seinen Jakob von Gunten selbstkritisch-kokettierend sagen lässt: „Es ist mir nicht möglich, mir die Wahrheit zu sagen“, wird diese Wahrheitssuche von Georg Trakl noch mit einem existenziellen Impetus betrieben. „[...] und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist“, äußerte Trakl einmal.²³⁾ Die Wahrheit aber erreicht er nie in seinen Gedichten, sie kann es nicht mehr geben, da die Einheit von Sprache und Bedeutung aufgehoben ist. Bereits Nietzsche hatte die Wahrheit ein „bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen“ genannt.²⁴⁾ Der Sinn der Dinge ist nur in ihrer Vieldeutigkeit gegeben. Die sprachliche Äußerung kommt niemals an ihr Ziel, da sie vom Begehren immer weiter getrieben wird, von der Sehnsucht nach dem Ursprung, der jedoch nicht festgehalten und erreicht werden kann. Diese Uneindeutigkeit auf der semantischen Ebene, das Verfahren des Setzens und Auflösens bzw. Negierens von Bildern, durch das sich der Prozess der Abwendung von der anfänglichen Idylle erst konstituiert, die metonymischen Verschiebungen und metaphorischen Verdichtungen verweisen auf eine Rhetorik des Unbewussten.²⁵⁾ Das Charakteristikum gerade der späten Gedichte Trakls liegt in dieser Technik begründet, ‚positive‘ und ‚negative‘ Bilder unverbunden nebeneinander zu stellen, sodass diese fortwährenden Negierungen jede Sinnstiftung verhindern. In den ›Gedichten‹ von 1913 werden diese Negierungen durch die Vierzeiler ausgedrückt, die diesen Gedichtzyklus dominieren. So wird im Gedicht ›Im roten Laubwerk voll Gitarren‹ die positive, gelöste, sommerliche

²¹⁾ Eine solch bildhafte Darstellung von Melancholie in gleichsam quälenden Wiederholungen hat bereits der junge Beethoven im zweiten Satz *Largo e mesto* seiner Sonate Nr. 3, D-Dur, op. 10 (1796/98), geleistet und darauf hingewiesen, dass das ständige Kreisen der Melodie um einen Grundton den Seelenzustand eines der Melancholie Verfallenen habe ausdrücken wollen.

²²⁾ Vgl. HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 248.

²³⁾ Brief an Erhard Buschbeck, 1911, in: GEORG TRAKL. Dichtungen und Briefe. HKA I, hrsg. von WALTHER KILLY und HANS SZKLENAR, Salzburg 1987, S. 486. Vgl. zur Neudatierung dieses Briefes auf das Jahr 1912: EBERHARD SAUERMAN, Die Chronologie der Briefe Georg Trakls, in: editio 4 (1990), S. 205–227, hier: S. 208–212.

²⁴⁾ FRIEDRICH NIETZSCHE, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. Werke in drei Bänden, hrsg. von KARL SCHLECHTA, Bd. 3, München 1994, S. 314.

²⁵⁾ Ich möchte Pogatschniggs Auffassung modifizieren, dass die Unbestimmtheit und Alogizität der poetischen Bilder Trakls „der spezifischen Erfahrung eines außerhalb seiner selbst stehenden Bewusstseins“ entspreche. Solche Verse sind vielmehr gerade als Ausdruck einer wahren Subjektivität des Individuums zu sehen, die im Unbewussten liegt. (GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG, Sprache und Erfahrung. Versuch über Georg Trakl, Turin 1996, S. 78)

Atmosphäre der ersten Strophe: „Der Mädchen gelbe Haare wehen | Am Zaun, wo Sonnenblumen stehen“ zurückgenommen: Die gelben Haare der Mädchen werden nun zu „gelben Dünsten“, in denen „Fliegen summen“, die Bilder zeigen „Alte, die sich blöd umschlingen“ und „Waisen“, die „süß zur Vesper singen“. Im Gedicht ›Psalm‹ fallen diese Negierungen in eine Verszeile: „Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat“, „Es ist ein Weinberg | verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.“ Der ›Psalm‹ ist Karl Kraus zugeeignet, der daraufhin Reflexionen über ›Siebenmonatskinder‹ verfasste, für „Georg Trakl zum Dank für den Psalm“, in dem es bezeichnenderweise heißt: „Es sind die Vollkommenen, die fertig wurden, als es zu spät war. Sie sind mit dem Schrei der Scham auf eine Welt gekommen, die ihnen nur das eine, erste, letzte Gefühl belässt: Zurück in deinen Leib, o Mutter, wo es gut war!“ In der telegrafischen Antwort an Karl Kraus schreibt Georg Trakl unter anderem: „Ich danke Ihnen einen Augenblick schmerzlichster Helle.“²⁶⁾

Als Grundlage für eine mögliche Lesart eines solchen Diskurses kann die strukturelle Psychoanalyse dienen, wie Lacan sie in Anschluss an die Freud'sche Theorie entwickelte, indem er Psychoanalyse und Semiotik synthetisierte. Wichtigster Punkt hierbei ist, dass für Lacan das Unbewusste kein Konglomerat blinder amorpher Triebe ist, sondern eine sprachlich strukturierte Größe, die vornehmlich durch Mangel gekennzeichnet ist. Das Kind wird aus dem vollen, imaginierten Besitz in die leere Welt der Sprache vertrieben, die eben aufgrund dieses Mangels erst funktioniert. Das Ende der Mutter-Kind-Symbiose wird bei Lacan zum signifikanten Schlüsselerlebnis, das der Mensch als lebenslanges Trauma empfindet. Unbewusst werden alle menschlichen Handlungen von dem Ideal einer vollständigen Identität, der Kompletierung des eigenen Ich beherrscht. Die ursprüngliche Mutter-Kind-Symbiose, die durch die väterliche Einführung in die Ordnung zerstört wird, wird zu einem immer währenden Ort von Sehnsüchten, unerfüllbaren Wünschen, wird zum philosophischen Ort eines Ur-Seins. Durch den primären Verdrängungsakt des nunmehr schuldhaften Begehrens der Mutter wird das Unbewusste geschaffen, sozusagen geöffnet. Das Unbewusste ist wiederum strukturiert wie Sprache, da es weniger aus feststehenden, eindeutigen Zeichen besteht, als dass es eine beständige Bewegung von Signifikanten bedeutet, die widersprüchliche Bedeutungen haben können. Die Signifikate sind nicht immer zugänglich, da verdrängt, und so gibt auch der sprachliche Text seine letzten Geheimnisse nicht immer preis, sondern stellt sich als ein in sich widersprüchliches Gleiten dar. Das zugrunde liegende Movers der sprachlichen Äußerung wird das Begehren nach der ursprünglichen Einheit bleiben, das sich in der Sprache als Struktur der Verschiebung konstituiert. Das Begehren zirkuliert unter der Oberfläche der sprachlichen Äußerung unaufhaltsam fort und durchlöchert sozusagen die Ordnung des Diskurses, ein feststehendes Signifikantensystem.²⁷⁾ In diesem Sinne formuliert Robert Walser:

²⁶⁾ GEORG TRAKL, zit. nach HANS WEICHSELBAUM, Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten, Salzburg 1994, S. 119.

²⁷⁾ Vgl. HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 259.

Besteht nicht Schriftstellern vielleicht vorwiegend darin, daß der Schreibende beständig um die Hauptsächlichkeit herumgeht oder -irrt, als sei es etwas Köstliches, um eine Art heißen Brei herumzugehen? Man schiebt schreibend immer etwas Wichtiges, etwas, was man unbedingt betont haben will, auf, spricht oder schreibt vorläufig in einem fort über etwas anderes, das durchaus nebensächlich ist.²⁸⁾

Als Ursache eines solchen ständig ‚verschiebenden‘ Schreibens kann in unserem Zusammenhang das unbewusste Begehren gelten, das seine ständige Suche nach etwas anderem in immer neue sprachliche Variationen bringt.

Robert Walsers sprachliche Unterwanderung der „fest-stellende[n] Gewalt der Worte“²⁹⁾ erstreckt sich auch auf die Geschlechtsspezifität seiner Figurenzeichnung. Indem er die Ambivalenz und Doppeldeutigkeit seines Schreibens auf die Ebene der handelnden Figuren überträgt, löst er sein Diktum ein, dass Schreiben „männlich und weiblich zugleich“ sei. Immer wieder räumen seine Figuren ein, dass sie sich „dann und wann als Mädchen fühle[n]“, so wie es in dem ›Räuber-Roman der Protagonist seinem Arzt eröffnet.³⁰⁾ Georg Trakl setzt entsprechend ein solches „androgynes Schreiben“³¹⁾ auf der sprachlichen Ebene in seinen bekannten Wortschöpfungen der „Mönchin“, „Jünglingin“ oder „Fremdlingin“ konkret um.³²⁾ Nicht nur die Sprache spiegelt in den Werken Trakls und Walsers das immer währende, unterschwellige Begehren wider, auch die Figuren sind geprägt von einer Fremdheit der objektiven Realität, der Ordnung der Dinge gegenüber, der sie sich widersetzen. Die extreme Fremdheit der Realität gegenüber, die dem Unbewussten und einer solchermaßen gestalteten Sprache zu Eigen ist, rekurriert auf die Sphäre des ‚Anderen‘, die sich unter dem disziplinierten, reglementierten, rationalen Diskurs verbirgt: die Sprache des Traumes, des Wahns, der Anarchie.³³⁾ So wie die Sprache des Unbewussten individuell und gesellschaftlich verdrängten und ausgeschlossenen Anteilen Raum gibt, so macht auch die Verweigerung familialer und gesellschaftlicher Normen die Figuren zu Außenseitern und verweist auf die Sphäre des ‚Anderen‘, in der sie sich bewegen: das von der fest gefügten, rationalen Ordnung Ausgeschlossene.

Die Monologe der Helden Robert Walsers, die die Substanz seiner Werke ausmachen, bilden nicht mehr die Objektwelt ab, sondern machen als Bewusstseinsstrom die Befangenheit der Personen in ihrer imaginären Welt deutlich.

²⁸⁾ ROBERT WALSER, Der heiße Brei, in: Das Gesamtwerk (zit. Anm. 2), Bd. 9. 1968, S. 96–99, hier: S. 98.

²⁹⁾ ULF BLECKMANN, „... ein Meinungs-Labyrinth, in welchem alle, alle herumirren ...“. Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne, Frankfurt/M. 1994, S. 83.

³⁰⁾ ROBERT WALSER, ›Räuber-Roman, in: Aus dem Bleistiftgebiet, Bd. 3, hrsg. von BERNHARD ECHE und WERNER MORLANG, Frankfurt/M. 1986, S. 279.

³¹⁾ BLECKMANN, „... ein Meinungs-Labyrinth, in welchem alle, alle herumirren ...“ (zit. Anm. 29), S. 84.

³²⁾ Vgl. ACHIM AURNHAMMER, Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln 1986, S. 279.

³³⁾ Vgl. HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 256.

Die Figuren sind von einer unbestimmten Sehnsucht erfüllt, die einhergeht mit Melancholie, mit Zweifeln am eigenen Lebensentwurf. Integrität als harmonische Einheit von Wollen und Sein, als „Strukturiertheit einer mit sich identischen Person“³⁴⁾ fehlt allen Figuren.

In ›Geschwister Tanner‹ führen Kaspar, der sich der Kunst verschreibt, seine Zweifel an seiner Berufung ins gesellschaftliche Abseits und letztlich in geistige Umnachtung. Hedwig schwankt von ihrer emphatisch formulierten Berufung als Lehrerin zu einem ebenso emphatisch gepriesenen und damit unglaubwürdigen Glück in Ehe und Hausfrauendasein. Klaus hingegen verwehrt seine strebsame Erfüllung von Pflichten die Erfahrung von Glück, was ihn die „schmerzlichste Sehnsucht“ nach einem Zuhause empfinden lässt.³⁵⁾ Simon, Hauptfigur und Alter Ego Robert Walsers, stagniert in einem Stadium des Begehrens, des unbewussten Verlangens. Sein Leben ist bestimmt von der Suche nach der verlorenen Mutter, das heißt in seinem Fall der nie erlebten Mutter-Kind-Symbiose. Er verharrt damit in der Unmöglichkeit einer irrationalen Wunscherfüllung, in einem Zustand des Träumens und Phantasierens.³⁶⁾ Simon Tanner bleibt durch die Allgegenwärtigkeit und konstante Präsenz der Mutter-Kind-Beziehung unausweichlich ein Gefangener seines Ich und seiner Erinnerungen. Damit folgt der mikrosozialen Entfremdung durch das Fehlen mütterlicher Liebe zwangsläufig die gesellschaftliche Entfremdung.

Auch die Vater-Mutter-Beziehung Jakob von Guntens, der Hauptfigur des dritten Romans von Robert Walser, die sich im Institut in den Figuren des Institutsvorstehers Benjamenta und seiner Schwester zu wiederholen scheint, lässt ihn nicht los. Vor allem seine Mutter, „Mama, die Liebe und Ferne“, die „Heilige“³⁷⁾, die Jakob von Gunten in Form eines photographischen Bildes „sorgsam aufbewahrt“³⁸⁾, repräsentiert die verlorene Vergangenheit, die Sehnsüchte in ihm auslöst: „[...] käme Mama und fiele mir um den Hals.“³⁹⁾ Die Stilisierung des Frl. Benjamenta, bezeichnenderweise die Schwester des Institutsvorstehers, zu einem „höhere[n] Wesen“⁴⁰⁾, einem „Engel“⁴¹⁾ oder einer „höhere[n] Erscheinung“⁴²⁾ können als Abwandlungen seines Mutter-Bildes verstanden werden. Eine bewahrende, leidende Sehnsucht wird hier deutlich, die ihn als Träumer in seiner Existenz gefährdet. Leben wird, wenn er mit ihr spricht, „zu etwas Hassenswertem“, das er „verabscheu[t]“⁴³⁾, zu einem „Höllengewimmel voller schnöder Rohheiten“⁴⁴⁾. Eine Tendenz zur Flucht

³⁴⁾ GRENZ, Die Romane Robert Walsers (zit. Anm. 10), S. 29.

³⁵⁾ ROBERT WALSER, Geschwister Tanner, in: Das Gesamtwerk (zit. Anm. 2), Bd. 4. 1975, S. 15.

³⁶⁾ Vgl. JOCHEM KIEßLING-SONNTAG, Gestalten der Stille. Untersuchungen zur Prosa Robert Walsers, Bielefeld 1997, S. 86.

³⁷⁾ WALSER, Jakob von Gunten (zit. Anm. 6), S. 362.

³⁸⁾ Ebenda, S. 485.

³⁹⁾ Ebenda, S. 405.

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 401.

⁴¹⁾ Ebenda, S. 362.

⁴²⁾ Ebenda, S. 453.

⁴³⁾ Ebenda.

⁴⁴⁾ Ebenda, S. 400.

und zum Sich-Entziehen wird hier deutlich, wenn Jakob von Gunten in diesen Momenten die „Lust [fehlt], weiterzuleben“⁴⁵⁾. Der Auszug in die geschichtslose Wüste stellt sich hier als ein weiterer Prozess der Verschiebung dar, als eine Möglichkeit, sich zu entziehen, ohne festgeschriebene Option auf eine Zukunft und damit als ein weiteres Beispiel für das „Unbrauchbare, Resultatlose und Diskontinuierliche“⁴⁶⁾, das die Walser'schen Helden ausmacht.

Wenn Georg Trakl sich in einem Brief vom 21. April 1912 selbst als „armer Kaspar Hauser“ bezeichnet⁴⁷⁾, so ist dies ein Hinweis auf einen fließenden Übergang zwischen der biographischen und der literarisch-fiktiven existenziellen ‚Unbehaustheit‘. Im ›Kaspar Hauser Lied‹ markiert die sprachliche Verkündigung: „Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen: | O Mensch!“ den Bruch mit dem einstmal archaischen Zustand. Dieser Bruch wird von Gott als väterliche Instanz eingeleitet und kündigt sich als bedrohlicher Schatten eines väterlichen Baumes der Erkenntnis frühzeitig an.⁴⁸⁾ In einen ähnlichen Kontext werden in den Dichtungen Robert Walsers und Georg Trakls die fiktiven Schwester-Visionen gesetzt. Auch sie meinen nichts anderes als eine Umsetzung des Begehrens, den Wunsch nach Rückkehr zur mütterlichen Symbiose und gleichzeitig die Sprengung der familialen und gesellschaftlichen Normen bis zur Übertretung des Inzest-Verbots.⁴⁹⁾ In ›Geschwister Tanner‹ formuliert Simons Schwester Hedwig in Allusion an das Verhältnis Robert Walsers zu seiner Schwester Lisa: „[...] Du lebst mein ganzes Leben mit dir mit, mit mir, deiner Schwester. Du bist eigentlich zu gut dazu, nur mein Bruder zu sein. Es ist schade, daß du mir nicht mehr sein kannst: Auch das würdest du gerne sein [...]“.⁵⁰⁾ Und an anderer Stelle im Roman sagt Simon: „Meine Mutter und meine Schwester Hedwig ergeben in meinem Kopf immer ein innig

⁴⁵⁾ Ebenda.

⁴⁶⁾ HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 250.

⁴⁷⁾ Brief an Erhard Buschbeck, 1912, in: Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. HKA I (zit. Anm. 23), S. 487. Peter von Matt weist darauf hin, dass die berühmten Worte Kaspar Hausers, „Ich will ein Reiter werden!“, mit dem Wunsch des Kindes korrespondieren, „Ich will sein wie der Vater!“. (Vgl. PETER VON MATT, Die Schwäche des Vaters und das Vergnügen des Sohnes. Über die Voraussetzung der Fröhlichkeit bei Robert Walser, in: HINZ/HORST (Hrsgg.), Robert Walser (zit. Anm. 4), S. 182–198, hier: S. 184.

⁴⁸⁾ Vgl. hierzu die instruktive Untersuchung von ERIC WILLIAMS, Schweigendes Tönen. Zur Wiederkehr der Flöten, in: KÁROLY CSÚRI (Hrsg.), Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium, Tübingen 1996, S. 149–168, hier: S. 153. Williams sieht in Anlehnung an Julia Kristeva eine Überschreitung der sprachlichen Ordnung durch eine Aktualisierung der vorsprachlichen Erfahrungswelt bei Trakl gegeben. Meines Erachtens prägt jedoch gerade die Aussichts- und Hoffnungslosigkeit eines solchen Unterfangens die Gedichte Georg Trakls. In ihnen wird die Erkenntnis deutlich, dass es kein Zurück gibt hinter die Sprache zur vorsprachlichen und damit frühkindlichen Phase.

⁴⁹⁾ In Beziehung auf Kafka haben Deleuze und Guattari die „schizoide“ Fluchtlinie, die Bahn des Wunsches im gesellschaftlichen Feld als Linie entworfen, die durch den Schwester-Inzest ermöglicht wurde. (Vgl. GILLES DELEUZE und FÉLIX GUATTARI, Kafka, Frankfurt/M. 1976, S. 27 und HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ [zit. Anm. 4], S. 245.)

⁵⁰⁾ WALSER, Geschwister Tanner (zit. Anm. 35), S. 165.

verbundenes und zusammengewobenes Bild.⁵¹⁾ Die enge Schwesternbindung der Figur Simon Tanner bleibt in ihrer Übersteigerung der platonischen Geschwisterliebe nur angedeutet. In der Dichtung Georg Trakls kommt die fiktive inzestuöse Vereinigung mit der Schwester deutlicher zum Ausdruck, doch sie erweist sich nicht als entgrenzende Leidenschaft, als ein Zurück zu einer ursprünglichen Verbindung, sondern ist immer wieder geprägt von einer triebhaften Gewalttätigkeit. Die Erlösungshoffnung, die Utopie einer Heimkehr über den Inzest verbleibt in einem Spannungsverhältnis zu einer Untergangsvision und trägt den Akt der Gewalt, der Auslöschung des Ichs und des Anderen in sich.⁵²⁾ Die immanente Destruierung der inzestuösen Beziehung verdeutlicht eine grundsätzliche Einsicht, die in den Gedichten Trakls manifest wird: Eine Hoffnung auf Erlösung existiert nicht, eine Rückwendung zum ursprünglichen Einssein ist nicht möglich. Die Sprache des Unbewussten treibt dieses Begehren immer weiter voran, doch kommt sie nicht an ihr Ziel. Die Welt des Wohllauts, die mütterliche Heimat ist versperrt.

Dies wird auch deutlich am Beispiel der motivischen Ausgestaltung des Themas Familie, wie es im Gedicht ›Sebastian im Traum‹ vorgeführt wird.⁵³⁾

In jedem der drei Abschnitte des Gedichtes tritt der Knabe Sebastian an der Hand einer anderen Person auf:

Oder wenn er an der frierenden Hand der Mutter [...] ging
 Oder wenn er an der harten Hand des Vaters [...] hinanstieg
 Oder wenn er an der knöchernen Hand des Greisen [...] ging

Diese Zeilen stehen im Gedicht an exponierter Stelle, da sie durch ihren gleich bleibenden syntaktischen Aufbau einen Ruhepunkt bilden und die einzelnen Abschnitte miteinander in Verbindung bringen. Die Variationen dieses Bildes verdeutlichen die Entwicklung von der Verbindung mit der Mutter über die Konfrontation mit der rationalen Ordnung, die der Knabe erfährt, wenn er an der „harten Hand des Vaters“ geht. Eine weitere Zuspitzung geschieht an der „knöchernen Hand des Greisen“, die ihn in den Untergang führt. Die anfängliche Idylle, die an die Mutter geknüpft ist, verkehrt sich bald in ihr Gegenteil und wird negiert. So trägt die Mutter zu Beginn „das Kindlein im weißen Mond | Im Schatten des Nußbaums“. Am Schluss des Gedichtes trägt der Greis das rosige Kindlein „in schwarzem Mantel“. In diesem Kontext erscheint „im Schatten des Nußbaums der Geist des Bösen“. Der Schlussvers des Gedichtes: „Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erstarb“ ist wiederum eine Negation zu dem Vers „Und dem Knaben leise sein rosiger Engel erschien.“

Im dritten Teil des Gedichtes ›Sebastian im Traum‹ wird von „dunkle[m] Wahnsinn“ gesprochen, der „von der Stirne des | Schläfers sank“. Das Motiv des Wahnsinns, das das gesamte Werk Trakls durchzieht, recurriert auf das ‚Andere‘,

⁵¹⁾ Ebenda, S. 324.

⁵²⁾ Vgl. SIEGLINDE KLETTENHAMMER: Figurationen des Weiblichen in der Lyrik Georg Trakls, in: CsÚRI (Hrsg.), Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung (zit. Anm. 48), S. 189–216, hier: S. 210f.

⁵³⁾ Die Sphäre des Traums ist hier bezeichnenderweise titelgebend für den gesamten Zyklus.

Ausgegrenzte. Die (lyrische) Sprache als Text des Wahns rettet nur das als eine reale Erfahrung, was sich dem öffentlichen Diskurs verbirgt, das Ausgeschlossene und Verdrängte.⁵⁴⁾ Die Ordnung der Sprache wird hier im poststrukturalistischen Sinne, über Lacan hinaus, unter Einbeziehung ihrer repressiven, ideologischen Funktion begriffen. Das heißt, das Verdrängte, Unbewusste des bewussten Ich, das ‚Anderer‘ ist nicht nur eine verleugnete Wahrheit, sondern verweist darüber hinaus auf (gesellschaftliche) Ausgrenzungen und Opferungen. Pathologie kann bei Trakl und Walser als Allegorie der gesellschaftlichen Norm gelesen werden.

Wahnsinn und Normalität scheinen austauschbar zu sein, verfließen ineinander. Jakob von Gunten, der immer wieder das Vermögen zu träumen thematisiert, stellt verwundert fest, „wie im Traum doch alles an die Grenzen des Wahnsinns streift“.⁵⁵⁾ So wird das Institut Benjamenta, das ‚objektiv‘ betrachtet wie ein Irrenhaus erscheinen könnte, durch die scheinbar ernsthafte Auseinandersetzung des Helden mit dieser Institution legitimiert. Das Institut als Spiegel der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie auch der Innenräume des Helden erfährt so die doppelte Konnotation von Verrücktheit und Normalität. Die Differenz zwischen Wahnsinn und Normalität schwindet ebenso wie die Differenz zwischen Imaginiertem und tatsächlich Erlebtem, die prägend ist für ›Jakob von Gunten‹. Es bleibt das Unzusammenhängende als Allusion an das Schizophrene, das von der Struktur eines geschlossenen und endgültigen Ganzen entlastet ist. Es ist diese „tendenziell nicht-vernünftige Struktur“⁵⁶⁾, die den dichterischen Duktus bei Robert Walser und gleichermaßen Georg Trakl bestimmt.

Das innovative und auch aufrührerische Potenzial der Sprache besteht darin, das aus der jeweiligen Ordnung Verdrängte in sich aufzunehmen. Die dichterische Sprache Georg Trakls und Robert Walsers offenbart in diesem Sinne eine Transzendenz und ein verborgenes Wissen um das ‚Anderer‘ der Vernunft, so wie auch beide Dichter selbst biographisch die Grenze der bürgerlich-rationalen Ordnung längst überschritten bzw. diese nie erreicht hatten. Der Wahnsinn als – wie Foucault es ausdrückt – „eschatologische Gestalt an den Grenzen der Welt, des Menschen und des Todes“⁵⁷⁾ überschreitet die festgesetzte Ordnung, die gesellschaftlich sanktionierten Normen. Verrücktheit ist hier gemeint als „die Wahrheit des entblößten Menschen, ein Eintauchen in pränatale und postmortale Erfahrungsschichten unseres Unbewußten [...]“⁵⁸⁾. Die bis heute andauernden (auch medizinischen) Untersuchungen eines vermeintlichen Wahnsinns Georg Trakls⁵⁹⁾ knüpfen vor

⁵⁴⁾ Vgl. HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 269.

⁵⁵⁾ WÄLSER, Jakob von Gunten (zit. Anm. 6), S. 417.

⁵⁶⁾ HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 269.

⁵⁷⁾ MICHEL FOUCAULT, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt/M. 1973, S. 65.

⁵⁸⁾ UWE SCHWEIKERT, ‚Die Sprache anderen öffnen‘. Über die Sprache der Verrücktheit, in: Neue Rundschau 93 (1982), H. 1, S. 152–165, hier: S. 157.

⁵⁹⁾ Vgl. als nur ein Beispiel die Veröffentlichung eines Neurologen-Teams: DAG MOSKOPP und MARTIN KURTHEN, Zum Glockenmotiv bei Georg Trakl. Symbol oder Symptom? Aachen 1994.

allem an seiner dichterischen Sprache an und verbinden diese mit der Biographie Trakls, verkennen jedoch, dass seit Freud eine solche Äußerung des Wahns nicht mehr wörtlich zu nehmen ist.⁶⁰) Es kann nicht darum gehen, die Texte auf Charakteristika für eine Schreibweise Schizophrener zu untersuchen. Hierin unterscheiden sich die Texte Trakls und Walsers von denen Hölderlins, dessen schizoides Erbe sie als „Schicksalsfortsetzungen“ gleichwohl weiterführen. In dem erwähnten Gedicht Robert Walsers auf Georg Trakl heißt es:

Haben dich Hölderlin'sche Schicksalsfortsetzungen
in deiner Wiege und auf deiner Lebensbahn
umklungen und zu goldenem Wahn
bestimmt?

Vom „goldenen Wahn“ sind Leben und Werk Trakls und Walsers in gewissem Sinne bestimmt. „Es [ist] ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht“⁶¹) – die (bis heute nicht verifizierte) Diagnose einer *Dementia praecox* bei Georg Trakl korrespondiert ebenso wie bei Robert Walser mit der kulturtheoretischen Kategorisierung des „Schizos“ im nicht-klinischen Sinne, der Deleuze und Guattari zufolge ein Ergebnis der Warengesellschaft ist und als deterritorialisierter, heimatloser Flüchtling alle archaischen Codes aufspaltet.⁶²) Georg Trakl und Robert Walser begegnen sich auf dieser Ebene des Wahns, literarisch wie auch biographisch. So wie Trakl und Walser selbst, lange vor einer Diagnose von klinischen Symptomen, eine Existenz als Außenseiter und Sonderlinge fristeten, die sich der bürgerlichen Ordnung (vielleicht nicht immer freiwillig) versagte. Die biographischen Parallelen ihrer Lebensläufe sind verblüffend: die Prägung durch eine nervenkranken Mutter, die enge, bei Trakl mutmaßlich inzestuöse, Beziehung zu den Schwestern Lisa und Grete, die im Erwachsenenalter eher vagabundierende Lebensweise ohne Familie und Beruf, „an der Peripherie der bürgerlichen Existenzen“⁶³), ergeben das Bild von schizophrenisierten, heimatlosen Flüchtlingen.⁶⁴) Es sind Flüchtlinge, die ein großes Potenzial an anarchischem Widerstand entwickeln, wie Adorno es am Beispiel Hölderlins den produktiven Momenten der Schizophrenie zugesteht.⁶⁵) Während Georg Trakl früh stirbt, übt sich Robert Walser zunehmend

⁶⁰) Vgl. HIEBEL, Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ (zit. Anm. 4), S. 269.

⁶¹) „[...] ich weiß nicht mehr ein und aus. Es [ist] ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht.“ Georg Trakl in einem Brief an Ludwig von Ficker, November 1913, in: TRAKL, Dichtungen und Briefe. HKA I (zit. Anm. 23), S. 530.

⁶²) Vgl. GILLES DELEUZE und FÉLIX GUATTARI, *Anti-Ödipus*, Frankfurt/ M. 1974, S. 298f.

⁶³) ROBERT WALSER, 20. Juli 1941, in: CARL SEELIG, *Wanderungen mit Robert Walser*, Frankfurt/M. 1977, S. 37.

⁶⁴) „Der Schizo verfügt über Orientierungsmuster eigener Art, das heißt, er verfügt zunächst über einen besonderen Einschreibecode, der sich mit dem gesellschaftlichen Code nicht oder doch nur zum Zwecke einer Parodie deckt. Der Wahn- oder Wunschcode weist eine außerordentliche Geschmeidigkeit auf. Man kann sagen, daß der Schizophrene entsprechend den ihm gestellten Fragen und im Zuge raschen Gleitens von einem Code zum anderen übergeht, *alle Codes durcheinanderbringt*, daß er von einem Tag auf den anderen seine Erklärungen ändert, Genealogien fallen läßt [...].“ (DELEUZE/ GUATTARI, *Anti-Ödipus* [zit. Anm. 62], S. 22)

⁶⁵) THEODOR W. ADORNO, zit. nach POGATSNIGG, *Sprache und Erfahrung* (zit. Anm. 25), S. 158.

in einem Versteckspiel von Form und Schrift, bis er den Rückzug ins Schweigen antritt⁶⁶⁾, ein Schweigen, das letztlich auch Ziel und Grenze der Trakl'schen Dichtung in ihrer mystischen Dimension ausmacht.⁶⁷⁾

Die Struktur der motivischen Verrückungen, Negationen, Selbstaufhebungen und Entstellungen als Ausdruck einer Sprache des ‚Anderen‘ verbleiben bei Georg Trakl immer in einem dialektischen Verhältnis, in einem Gegenüber von Bild und Gegenbild bzw. Welt und Gegenwelt. Es wird jedoch keiner der beiden Welten Priorität eingeräumt, Trakl bewahrt in der Negation selbst – wie Adorno dies ausgedrückt hat – „die Kategorie des Sinns“⁶⁸⁾. Georg Trakl, ohne den sich Theodor W. Adorno seine geistige Existenz nicht hätte vorstellen können⁶⁹⁾, rettet wie dieser eine Art Hoffnung in Ausprägung einer negativen Dialektik. Der Schlusssatz der ‚Negativen Dialektik‘ Adornos lautet entsprechend: „Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes.“⁷⁰⁾ In den dialektischen Verszeilen stehen ein klarer und unmystifizierender Blick in die Gegenwart und Rückbesinnung in den Bereich des mythischen Ur-Einen unvermittelt nebeneinander. So heißt es im letzten Gedicht Trakls: „Am Abend tönen die herbstlichen Wälder | Von tödlichen Waffen“. Das mythisch-ursprüngliche Tönen ist verstummt, pervertiert.

Aber die mythisch konnotierten „dunkeln Flöten des Herbstes“, sie tönen noch im Gedicht „Grodek“. Wenn hier von der Sehnsucht, dem Begehren die Rede ist, das im Unbewussten seinen Sitz hat, dann sind damit auch mythische Bezüge angesprochen. Das Begehren nach der ursprünglichen Symbiose mit der Mutter, das meint Faustens Abstieg in das Reich der Mütter, in eine heidnisch-mythische Sphäre, in der die Urbilder des Lebens und der Kunst versammelt sind. Die Rhetorik des Unbewussten, die den „Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoos“⁷¹⁾ widerspiegelt, kommt bei Georg Trakl und auch bei Robert Walser vor allem in Natur und Musik zum Ausdruck.

Mythische bzw. archaische, d. h. zivilisatorisch distanzierte Themenbereiche werden in der Moderne als ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ wieder aufgenommen.

⁶⁶⁾ Vgl. WALTER KEUTEL, *Robü, Robertchen, das Walser: zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*, Tübingen 1989, S. 140.

⁶⁷⁾ Vgl. HANS-GEORG KEMPER, *Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis*, Tübingen 1970, S. 194.

⁶⁸⁾ THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften; Bd. 7). Frankfurt/M. 1970, S. 235.

⁶⁹⁾ Vgl. THEODOR W. ADORNO, *Laudatio*, in: LUDWIG VON FICKER, *Denkzettel und Dank-sagungen. Aufsätze, Reden*, hrsg. von FRANZ SEYR, München 1967. Dieser Hinweis findet sich bei ALFRED DOPPLER, *Strukturformen der dreiteiligen Gedichtkompositionen Georg Trakls*, in: CSÚRI (Hrsg.), *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung* (zit. Anm. 48), S. 217–226, hier: S. 217.

⁷⁰⁾ THEODOR W. ADORNO, *Negative Dialektik* (= Gesammelte Schriften; Bd. 6) Frankfurt/M. 1973, S. 400.

⁷¹⁾ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZIMO MONTINARI, Bd. III/1. Berlin 1972, S. 142.

Auslöser ist der zunehmende Verlust der subjektiven Hinterfragbarkeit und Reflektierbarkeit der empirischen Realität, die das Subjekt auf mythische Muster als Ausdruck einer in ihm ruhenden anthropologischen Tiefenstruktur zurückgreifen lässt. Horkheimer und Adorno zufolge führt der ausschließliche Wahrheits- und Erklärungsanspruch der aufgeklärten Welt zu einer absoluten Tabuisierung und Stigmatisierung von Irrationalität, da diese einen Rückfall ins Vorgeschichtliche bedeutet: „Das mythische Grauen der Aufklärung gilt dem Mythos.“⁷²⁾ Die Wiederkehr der Mythen sowohl in der Romantik als auch in der spezifischen Moderne des 20. Jahrhunderts ist Ausdruck der Wiederkehr eines Unabgeholtenen, das ein Resultat der ‚Entzauberung der Welt‘ durch die Auflösung der Mythen und der Inthronisierung des Verstandes ist. Die Romantik begegnete der Gefahr der Götterferne mit der Forderung einer Neuen Mythologie, wobei zum Hoffnungsträger Dionysos bestimmt wurde. Dionysos, der in der Antike als die „Essenz aller anderen Götter“ galt, als der Inbegriff des mythologischen Prozesses selbst, scheint die Aufklärung als Einziger überlebt zu haben.⁷³⁾ Die Flöte als wichtigstes Blasinstrument des dionysischen Kultes hatte Teil an der Sphäre von Sexualität und Triebhaftigkeit, Räuschen und Ekstasen religiöser Riten. Dem Motiv der Flöte kommt im Werk Trakls besondere Bedeutung zu auf Grund ihrer femininen Konnotation. Eine der Überlieferungen des Mythos von Pan und Syrinx erzählt von der Entstehung der Musik als Ausdrucksmedium der Erinnerung, der Klage und der Sehnsucht. Die arkadische Nymphe Syrinx entkommt den Nachstellungen, dem Begehren des Waldgottes Pan, indem sie sich in ein Schilfrohr verwandelt. Ovid berichtet, wie Pan nach Syrinx greift, aber nur noch das Schilfrohr in Händen hält und wie, „während er dort seufzte, die bewegte Luft im Rohr einen dünnen Ton erzeugte, der einer Klage glich“⁷⁴⁾, einer Klage des Verlustes über das verlorene weibliche Objekt der Begierde. Eric Williams weist nach, dass die Flöten auch in dem Gedicht ‚Grodek‘ in signifikanter Nähe zu dem Motiv der Schwester stehen und den Wunsch signalisieren, „aus dem Exil nach Hause in den Schutz der weiblich-mütterlichen Geborgenheit zurückzukehren“.⁷⁵⁾

Musik als Sprache des Kosmos, als Ahnung einer wiederhergestellten Einheit vermag der Klage über den Verlust tröstend Ausdruck zu verleihen. Die Flöte, die Pan aus dem Schilfrohr fertigt, tritt an die Stelle der verlorenen, begehrten und geliebten Frau – ohne sie freilich ersetzen zu können. Musik selbst ist als unmittelbarer Ausdruck des Weltwillens Schopenhauer zufolge dieser mythischen Sphäre eng verbunden, sie vermag jedoch nicht, das Verlorene oder gar Unerreichbare festzuhalten, ebenso wenig wie die Sprache. Doch Sprache als ein Organ des Bewusstseins muss erst über ihre Diesseitigkeit hinauskommen und zu einer Sprache

⁷²⁾ MAX HORKHEIMER und THEODOR W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (= Gesammelte Schriften; Bd. 3) Frankfurt/M. 1981, S. 46.

⁷³⁾ Vgl. MANFRED FRANK, *Gott im Exil*. Vorlesungen über die Neue Mythologie. 2. Teil, Frankfurt/M. 1988, S. 13.

⁷⁴⁾ OVID, *Metamorphosen*, München 1988, S. 28.

⁷⁵⁾ WILLIAMS, *Schweigendes Tönen* (zit. Anm. 48), S. 157.

des ‚Anderen‘ werden, erst dann berührt auch sie den „innersten Kern“⁷⁶⁾ und steht in einem ähnlich „innigen Verhältnis [...] zum wahren Wesen aller Dinge“ wie die Musik⁷⁷⁾. Musik berührt hier all das, was im Prozess der Aufklärung ausgegrenzt, verschüttet, gelegnet wird. Sie berührt die Dimensionen des Traumes, des Wahnsinns, das Ungeheure, nicht Aussprechbare. In diesem Sinne wird die Sprache der Musik vergleichbar, wenn auch nicht unbedingt gleichrangig mit ihr. „Musik trifft das Herz unmittelbar“, sagte Nietzsche einmal. Das tut auch eine solche Sprache, zumal eine solche Lyrik. Georg Trakls lyrische Sprache ist eine Rhetorik des Unbewussten, die das ‚Andere‘ fast traumwandlerisch ausspricht.⁷⁸⁾ Seine Entwürfe, Veränderungen, seine motivischen Variationen sind Ausdruck seines Versuchs, in immer neuen Setzungen einem Ugrund näher zu kommen. Dem ‚Anderen‘, Unaussprechlichen nähert sich seine lyrische Sprache an, sie bedarf dazu keiner Musik, da sie selbst mythische Qualität hat. Die musikalischen Elemente in seiner Lyrik sind lediglich Verstärkungen von Stilmitteln, die der Poesie immanent sind. Das Melos der Wörter ist es, das an einen vorsprachlichen, vorlogischen Zustand anknüpft und das Georg Trakl in seiner Dichtung ausschöpft. Es ist die mythische Qualität, die in einer Sprache des Unbewussten verborgen liegt, durch die der „Klang des Wortes einen unaussprechlichen Gedanken ausdrückt“, wie Trakl selbst es formulierte.⁷⁹⁾

Diese „Sehnsucht nach transzendentaler Geborgenheit“⁸⁰⁾ wird auch im dichterischen Werk Robert Walsers deutlich, „sosehr sie immer wieder durch die sehr ernstesten Scherze seiner eigentümlichen, kaum je dingfest zu machenden Ironie gebrochen schein[t]“⁸¹⁾. Zu einem Medium dieser Sehnsucht wird auch für Robert Walser die Musik, selbst wenn diese „hinter den anderen Künsten, der Poesie zumal, auch hinter der bildenden Kunst zurückzustehen scheint“⁸²⁾. Die feminine Konnotation von Musik in der Dichtung Trakls, die den Kontext von Erinnerung, Klage und Sehnsucht evoziert, äußert sich in den Aufsätzen Fritz Kochers als „minnesängerhafte Verweiblichung der Musik“⁸³⁾. Das ‚weibliche‘ Pendant zur Flöte bildet bei Robert Walser die Laute, die vor allem für Erinnerung steht und die „kaum in die

⁷⁶⁾ NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie (zit. Anm. 71), S. 99.

⁷⁷⁾ ARTHUR SCHOPENHAUER, zit. nach NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie (zit. Anm. 71), S. 101.

⁷⁸⁾ Im Sinne einer Rhetorik des Unbewussten ist Trakls poetische Sprache auch eine Sprache des Traums, wobei hervorzuheben ist, dass sich eine solche Sprache des Traums von der Traumsprache Freud'scher Provenienz unterscheidet, die diese auf ihren Symptomcharakter reduziert. (Vgl. hierzu POGATSNIGG, Sprache und Erfahrung [zit. Anm. 25], S. 159.)

⁷⁹⁾ TRAKL, Dichtungen und Briefe. HKA I (zit. Anm. 23), S. 208.

⁸⁰⁾ UWE FISCHER, Armut und Schnee in den frühen Gedichten Robert Walsers, in: PAOLO CHIARINI und HANS DIETER ZIMMERMANN (Hrsgg.), „Immer dicht vor dem Sturze ...“ (zit. Anm. 5), S. 68–79, hier: S. 72.

⁸¹⁾ DIETER BORCHMEYER, „Wo Trauer schön ist und die Wehmut herrlich“. Robert Walsers Mozart, in: DERS. (Hrsg.), Robert Walser und die moderne Poetik, Frankfurt/M. 1999, S. 209–230, hier: S. 221.

⁸²⁾ Ebenda, S. 213.

⁸³⁾ Ebenda, S. 215.

Hand zu nehmen [ist]; die Hände, selbst die weichsten und feinstgebildeten, sind zu rauh dafür.⁸⁴⁾ Georg Trakl überträgt diese Verweiblichung der Musik, die auf eine Wiederkehr in eine imaginäre Heimat verweist, in den Bereich der Sprache, wenn er diese als „süße, frauenhafte Überredungskunst“ beschreibt:

[...] wie diese Verse das Problem durchdringen, wie oft der Klang des Wortes einen unaussprechlichen Gedanken ausdrückt und die flüchtige Stimmung festhält. In diesen Versen ist etwas von der süßen, frauenhaften Überredungskunst, die uns verführt, dem Melos des Wortes zu lauschen und nicht zu achten des Wortes Inhalt und Gewicht; der Mollklang dieser Worte stimmt die Sinne nachdenklich und erfüllt das Blut mit träumerischer Müdigkeit.⁸⁵⁾

Robert Walsers Verständnis der begriffslosen Kunst *Musik* knüpft wie selbstverständlich ebenso an die romantische Ästhetik an wie die Dichtung Trakls und formuliert einen philosophisch-ästhetischen Kontext von Nacht, Trauer, Tod und vor allem unerfüllter Sehnsucht nach Einheit.⁸⁶⁾ „Mir fehlt etwas“, lässt Robert Walser Fritz Kocher zum Abschluss seines Aufsatzes ›Musik‹ formulieren, „wenn ich keine Musik höre, und wenn ich Musik höre, fehlt mir erst recht etwas.“⁸⁷⁾ Das Empfinden dieser ‚poetischen‘ Gegen-Welt steht in einer romantischen Tradition und ist verbunden mit Melancholie und Todessehnsucht: „Musik ist ein Weinen in Melodien.“⁸⁸⁾ So wie es bei Hölderlin bereits heißt: „Immer ins Grenzenlose gehet eine Sehnsucht“, so findet sich diese Sehnsucht nach Heimat, der Wunsch, nach Hause zurückzukehren, der Trakls gesamtes lyrisches Werk durchzieht, auch bei Robert Walser. Beiden Dichtern bietet die Natur als das traditionelle Residuum des Mythischen ein Refugium, das eine letzte, unanrührbare Schönheit offenbart. In diesem Sinne fügt Jakob von Gunten Musik und Natur zusammen: „Musik rieselte an den bunten Wänden wie Anmutsschnee herunter, man sah es direkt musizieren, die Töne glichen einem bezaubernden Schneegestöber.“⁸⁹⁾ Die Janusköpfigkeit dieser Schönheit zeigt sich bei beiden Dichtern am deutlichsten, wenn sie im winterlichen Gewand auftritt. Sie korrespondiert mit dem schneeweißen Antlitz der Freiheit, wie sie in ›Jakob von Gunten‹ beschrieben wird, als „etwas Winterliches, Nicht-lange-zu-Ertragendes“, in dem man sich nur „momentelang“ aufhalten darf⁹⁰⁾: „Herzliche Erschütterungen senken etwas wie Eiskälte in meine Seele hinein.“⁹¹⁾

⁸⁴⁾ ROBERT WALSER, Sechs kleine Geschichten, in: Das Gesamtwerk (zit. Anm. 2), Bd. 1. 1972, S. 112.

⁸⁵⁾ TRAKL, Dichtungen und Briefe. HKA I (zit. Anm. 23), S. 208.

⁸⁶⁾ BORCHMEYER, „Wo Trauer schön ist und die Wehmut herrlich“ (zit. Anm. 81), S. 216f.

⁸⁷⁾ ROBERT WALSER, Fritz Kochers Aufsätze, in: Das Gesamtwerk (zit. Anm. 2), Bd. 1. 1972, S. 44.

⁸⁸⁾ Ebenda.

⁸⁹⁾ WALSER, Jakob von Gunten (zit. Anm. 6), S. 430.

⁹⁰⁾ Ebenda, S. 429. Diese Erkenntnis korrespondiert mit Nietzsches Einschätzung bezüglich der Kälte: „Denn ich halte es mit tiefen Problemen wie mit einem kalten Bade – schnell hinein, schnell hinaus. Daß man damit nicht in die Tiefe, nicht tief genug *hinunter* komme, ist der Aberglaube der Wasserscheuen, der Feinde des kalten Wassers; sie reden ohne Erfahrung. Oh! Die große Kälte macht geschwind!“ (NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft. Werke in drei Bänden [zit. Anm. 24], Bd. 2, München 1994, S. 256.)

⁹¹⁾ WALSER, Jakob von Gunten (zit. Anm. 6), S. 462f.

Ein zentrales Bildfeld der ästhetischen Moderne ist hier angesprochen, die Universalität der Kälteerfahrung, die seit Hölderlin die Metaphern des Abgrunds, der Leere, der Finsternis, des Wahnsinns, des drohenden Sprachverlustes des Dichters bestimmt.⁹²⁾ Robert Walser und Georg Trakl scheinen als Außenseiter immer nur aus der Kälte heraus, auf Widerruf in die Wärme kommen zu können. Die Dialektik von eisiger Freiheit und „Trauliche[m]“⁹³⁾ ist die Dialektik von denkender, bitterer Erkenntnis und Sehnsucht bzw. Melancholie, die bei beiden Dichtern immer wieder Raum für visionäre Hoffnungen lässt. Nicht nur Bilder der Heimatlosigkeit des Ichs in einer verödeten, erstarrten Welt lassen sich im Bildgefüge des Schnees wieder finden, sondern auch utopische Visionen eines Nach-Hause-Kommens, die eine Einheit suggerieren:

Wo ein Vielerlei und Mancherlei war, ist nur noch eines, nämlich Schnee; und wo Gegensätze waren, ist ein Einziges und Einiges, nämlich Schnee. Wie süß, wie friedlich sind alle mannigfaltigen Erscheinungen, Gestalten miteinander zu einem einzigen Gesicht, zu einem einzigen sinnenden Ganzen verbunden. Ein einziges Gebilde herrscht.⁹⁴⁾

Eine solchermaßen behauptete *coincidentia oppositorum* muss jedoch auf den utopischen, jenseitigen Raum beschränkt bleiben.⁹⁵⁾ Robert Walser hat in diesem Sinne seinen eigenen Tod im Schnee literarisch vorweggenommen, wenn Simon Tanner den Dichter Sebastian, der „dem Leben und seinen kalten Anforderungen nicht gewachsen war“, tot im Wald findet: „Eine prachtvolle Ruhe, dieses Liegen und Erstarren unter den Tannenästen, im Schnee. Das ist das beste, was du tun konntest.“⁹⁶⁾

An anderer Stelle heißt es:

[...] Derart also ging ich von Menschen fort [...] Es schneite, und durch das liebe dicke Schneien klangen die Abendglocken [...] Wie soll ich jetzt zu mir heimzugehen wagen, wo nichts Trauliches ist? Wer sich einschneien ließe und im Schnee begraben läge und sanft verendete!⁹⁷⁾

Trakls Gedicht ›Winternacht‹ vollzieht auf eindringliche Weise diesen Wunsch nach Ruhe und Heimat nach und stellt eine nahezu illustrative Beziehung zum realen Tod Robert Walsers im Schnee am 26. Dezember in Herisau nahe der psychiatrischen Anstalt her. Das Klingen der Glocken, der Anbruch des neuen Tages als

⁹²⁾ Vgl. SILVIO VIETTA, Die Modernekritik der ästhetischen Moderne, in: DERS. und DIRK KEMPER (Hrsgg.), Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München 1997, S. 531–549, hier: S. 532f.

⁹³⁾ WALSER, Jakob von Gunten (zit. Anm. 6), S. 429.

⁹⁴⁾ ROBERT WALSER, ›Schneien‹, in: Das Gesamtwerk (zit. Anm. 2), Bd. 2. 1971, S. 255.

⁹⁵⁾ Vgl. hierzu auch BLECKMANN, „... ein Meinungs-labyrinth, in welchem alle, alle herumirren ...“ (zit. Anm. 29), S. 84. Ich stimme hier nicht mit Bleckmann überein, der Walsers Schreiben eine „einheitliche, monotone sprachliche Winterlandschaft“ nennt, indem er die solchermaßen von Robert Walser im Bild des Schnees metaphorierte Einheit auf die Sprache überträgt.

⁹⁶⁾ WALSER, Geschwister Tanner (zit. Anm. 35), S. 131.

⁹⁷⁾ ROBERT WALSER, zit. nach ELIO FRÖHLICH und PETER HAMM (Hrsgg.), Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt/M. 1980, S. 309.

religiös geprägtes Zeichen der Hoffnung und Auferstehung verkündigen in diesem Gedicht eine Erlösung, die sich im realen Leben und in der Dichtung von Robert Walser und Georg Trakl nicht erfüllt hat. Ihre Dichtung ist geprägt von der hoffnungslosen Hoffnung, die sich niederschlägt in einer immer wieder geleugneten Melancholie. In dem sprunghaft-geschwätigen Duktus der Sätze Robert Walsers ebenso wie in dem dissonanten Wohlklang der dichterischen Sprache Georg Trakls schimmert eine unendliche, versteckte Melancholie, ein grundlegendes, nicht einlösbares Begehren durch und schreibt sich als Sehnsucht nach der verlorenen, ursprünglichen ‚Heimat‘ in ihre Werke ein. In der Dissoziation, der Alogizität ihrer dichterischen Werke liegt dabei gerade das Einheitliche verborgen: die Suche nach Einheit, nach Heimat.

SEHT IHR

Seht ihr mich über Wiesen ziehn,
die steif und tot vom Nebel sind?
Ich habe Sehnsucht nach dem Heim,
dem Heim, noch nie von mir erreicht,
und auch von einer Hoffnung nicht
berührt, daß ich es jemals kann.
Nach solchem Heim, noch nie berührt,
trag' ich die Sehnsucht, nimmermehr
stirbt sie, wie jene Wiese stirbt,
die steif und tot vom Nebel ist.
Seht ihr mich angstvoll drüber ziehn?⁹⁹⁾

⁹⁹⁾ ROBERT WALSER, ›Seht Ihr, in: Das Gesamtwerk (zit. Anm. 2), Bd. 11. 1971, S. 26f.