

Lüscher, Sorg, Stiegler, Stocker (Hg.)
Robert Walsers Ambivalenzen

Kurt Lüscher, Reto Sorg,
Bernd Stiegler, Peter Stocker (Hg.)

Robert Walsers Ambivalenzen

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Exzellenzclusters
„Kulturelle Grundlagen von Integration“ (Universität Konstanz)

Umschlagabbildung:

Markus Raetz, *Robert Walser*, 1978, Wellkarton, 70,5 x 60,2 cm, Kunsthaus Zürich,
© 2017, ProLitteris, Zürich. Foto: Thomas Wey.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne
vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6273-2

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| KURT LÜSCHER | |
| Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen Eine transdisziplinäre Annäherung | 9 |
| BERND STIEGLER | |
| Lichtbilder und Schriftbilder Robert Walser und die Fotografie | 33 |
| DOMINIK MÜLLER | |
| Ambivalenz im Rollentext <i>Fritz Kocher's Aufsätze mitgeteilt von Robert Walser</i> (1904) | 49 |
| ULRIKE SPRENGER | |
| <i>Der Gehülfe</i> (1908) als Moralist Robert Walser, Stendhal und die französische Affektenlehre | 65 |
| MAGNUS WIELAND | |
| Liftboy Robert Walsers <i>Jakob von Gunten</i> (1909) zwischen oben und unten | 85 |
| LUISA BANKI | |
| »Überhaupt denken die Dichter sich so leicht ein Ding aus.« Ambivalenz und Referenz in Robert Walsers Prosatext <i>Kleist in Thun</i> (1913) | 103 |
| RETO SORG | |
| Jäger und Gejagter in ein und derselben Person Zur ›Zweibedeutigkeit‹ in Robert Walsers Tagebuch-Erzählung von 1926 | 117 |
| PETER STOCKER | |
| Adressierungsambivalenzen in Robert Walsers Briefen an Therese Breitbach (1926) | 131 |
| MARTINA WERNLI | |
| Eine Kurzhaarfrisur und die »Frauenrechtelei« Gender bei Robert Walser, insbesondere im Prosatext <i>Der Bubikopf</i> (1927) | 143 |

PETER RUSTERHOLZ

Robert Walsers ambivalente Sicht seiner Rollen im Welttheater und
seine Auseinandersetzung mit Hugo von Hofmannsthal (1927)..... 159

STEPHAN KAMMER

Krisis (1928/1929)
Robert Walsers Ambivalenznarrativ 177

PETER UTZ

Ambivalenzen eigener Art
Robert Walsers *Eine Art Bild* (1930/31) 195

KAY WOLFINGER

Ambivalenzreduktion in Carl Seeligs *Wanderungen mit
Robert Walser* (1957) 211

Siglenverzeichnis 225

Begriffsregister 229

Vorwort

Dieser Band dokumentiert das Ergebnis eines mehrjährigen transdisziplinären Projekts von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die teils schon lange über die Schriften von Robert Walser forschen, teils sich neu damit befassen. Den Anstoß bot das in den Humanwissenschaften vielbeachtete Konzept der Ambivalenz, mit dem analysiert werden kann, wie Ich-Identität erlebt, erfahren und zur Darstellung gebracht wird. Diese Thematik ist in Robert Walsers Schaffen zentral und ist dementsprechend ein wichtiger Begriff, wenn es darum geht, die Lebenserfahrung in der Moderne zu beschreiben. Walsers Texte zeigen, erkunden und erzeugen Ambivalenzen und reflektieren diesen Zusammenhang in einer Weise, die nach wie vor aktuell und erhellend ist. Robert Walsers Werk erweist sich als eigentümlicher Seismograph, indem es die radikalen Veränderungen der Moderne aufzeichnet und zugleich reflektiert.

Es liegt somit nahe zu fragen, inwiefern ein differenziertes Verständnis des Ambivalenten und ›familienähnlicher‹ Begriffe die Möglichkeit darstellt, Robert Walsers Werk neu und anders in den Blick zu nehmen und zu deuten. Das Konzept der ›Ambivalenz‹ wäre so etwas wie ein theoretischer Schlüssel, der Walsers Texte neu aufschließt und konfiguriert. Spiegelbildlich dazu ist natürlich ebenso von Interesse, ob sich daraus wiederum allgemeine Erkenntnisse über die Tragweite des Ambivalenten im alltäglichen Leben und dessen Erforschung sowie darüber hinaus von Sozialitäten ergeben. Beide Fragen – jene nach einer Walser-Philologie und diese nach einer Theorie der Ambivalenz – stehen im Zusammenhang mit den Debatten über die zeitdiagnostische Relevanz geisteswissenschaftlichen Arbeitens.

Das Projekt ist eine Kooperation des Robert Walser-Zentrums in Bern und des Exzellenzclusters »Kulturelle Grundlagen von Integration« der Universität Konstanz, dem wir für die Unterstützung auch für die Drucklegung sehr herzlich danken. Von 2013 bis 2016 fanden drei Werkstattgespräche mit Teilnehmenden aus mehreren Disziplinen statt: Germanistik, Romanistik, Medienwissenschaften, Geschichte, Philosophie, Pädagogik und Soziologie. Der vorliegende Band dokumentiert allerdings nicht diese Arbeitsgespräche, sondern geht aus ihnen hervor. Nicht alle der Beiträgerinnen und Beiträger haben an den Workshops teilgenommen wie umgekehrt auch einige, die bei diesen mit dabei waren, nicht im Band vertreten sind. Das vorliegende Buch stellt vielmehr den Versuch dar, die in den Diskussionen erarbeiteten Konzepte, Ideen und Überlegungen *in praxi* zu überprüfen: anhand einer detaillierten Lektüre verschiedener Texte Walsers. Die Publikation versucht also, das Konzept der ›Ambivalenz‹ für eine Lektüre verschiedener Texte Walsers zu nutzen und versteht sich als eine besondere Form eines Walser-Kompodiums.

Der Band wird eröffnet durch eine systematische Einführung in das Begriffsfeld (Kurt Lüscher). Darauf folgt eine Untersuchung zur Rolle der Fotografie bei der Konstruktion von Autorbildern (Bernd Stiegler). Die weiteren Beiträge sind chronologisch geordnet und spannen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einen weiten Bogen von Walsers erster Buchpublikation aus dem Jahr 1904 (Dominik Müller über Rollenprosa in *Fritz Kocher's Aufsätze*) bis zu den für die postume Rezeption fundamentalen *Wanderungen mit Robert Walser* von 1957 (Kay Wolfinger über Ambivalenzreduktion).

Zwei Beiträge greifen das Thema der Autofiktionalität auf, das auch in Bernd Stieglers Untersuchung grundlegend ist: Luisa Banki interpretiert *Kleist in Thun* und problematisiert den Begriff der literarischen Referentialität. Peter Utz arbeitet am Mikrogrammtext *Eine Art Bild* heraus, wie Begriffsordnungen wie etwa diejenige von Bildträger und Bildinhalt sich in Ambivalenzen auflösen, wenn Bildbetrachtung und literarische Darstellung sich in einer Fiktion mehrfach reflektieren.

Anschließend werden Werke Walsers in literarhistorischen Zusammenhängen kontextualisiert: Ulrike Sprenger verfolgt Formen sentenziöser Rede im Roman *Der Gehülfe* über Stendhal zurück bis zum französischen ›Moralisten‹ La Rochefoucauld und gewinnt daraus Argumente für die Interpretation der spannungsvollen Affektkultur in diesem Roman. Peter Rusterholz untersucht intertextuelle Antagonismen in Walsers Auseinandersetzung mit Hugo von Hofmannsthal und dem *Großem Welttheater*.

Drei Beiträge greifen Elemente des zeitgenössischen Diskurses auf: Magnus Wieland analysiert die kulturwissenschaftliche Bedeutung des Fahrstuhls hinsichtlich der Titelfigur im Roman *Jakob von Gunten*. Martina Wernli behandelt Gender-Fragen an dem von Walser aufgegriffenen Motiv des Bubikopfs. Und Stefan Kammer analysiert den Zusammenhang von Krise und Ambivalenz an einem Mikrogrammtext zu diesem Thema.

Peter Stocker beschäftigt sich mit der besonderen Gattung des Briefes und entwickelt das Konzept der literarischen Adressierungsambivalenz. Reto Sorg rekonstruiert die Wirklichkeits- und Kontingenztheorie in Walsers poetologisch bedeutendem *Tagebuch-Fragment*, aus der sich wiederum Walsers ambivalenzträchtiges ›schweifendes Erzählen‹ begründen lässt. Der Band enthält zwei Register, welche den Text nach Schlüsselbegriffen sowie nach Autoren und Werken erschließen.

Ein großer Dank gilt dem Künstler Markus Raetz, der in zahlreichen Werken das Spiel der Ambivalenzen auf eindrückliche Weise anschaulich macht und sich wiederholt mit Robert Walser auseinandergesetzt hat. Er erteilte die Erlaubnis zur Reproduktion seines Werks *Robert Walser* auf dem Buchumschlag (1978, Wellkarton, 70,5 x 60,2 cm, Kunsthhaus Zürich, © 2017, ProLitteris, Zürich) in der dem Thema angemessenen Belichtung von zwei Seiten. Für sachkundige Einrichtung des Manuskripts danken wir Maurice Batras.

Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stocker

KURT LÜSCHER (BERN)

Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen Eine transdisziplinäre Annäherung

»A chaque ego correspond son dosage spécifique d'ambivalence.«

Frank Ferraty, La musique pour piano de Francis Poulenc

»Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können« (SW 20, 322).¹ Dies ist eine der markantesten Aussagen von Robert Walser zum eigenen Verständnis seines Werks. Dementsprechend wird sie häufig kommentiert und interpretiert. Im Robert Walser-Handbuch, das als Referenzpublikation gelten kann, geschieht dies an zwölf Stellen.²

Gemäß diesem Zeugnis setzt Robert Walser in seinem Schreiben immer wie neu an. Dabei ortet er sein ›Ich‹ im Spannungsfeld zwischen Subjektivität und Sozialität. Diese wird mit der Formulierung »dürfte... bezeichnet werden können« hier lediglich verhalten angesprochen; an anderen Stellen geschieht es deutlicher. Damit einher geht ein Zweifeln an den eigenen Texten, dementsprechend an seiner selbst. Dies alles lässt sich als Kennzeichen einer ausgeprägten Sensibilität für Ambivalenzen interpretieren.

Das regt an zu bedenken, ob und inwiefern darin ein wichtiger Zugang zum Verständnis von Robert Walsers Œuvre gesehen werden kann. Peter Stocker ortet hier tatsächlich ein »Walsersches Generalthema«, wenn er schreibt: »Ambivalenzen begegnet man bei Walser auf Schritt und Tritt.«³ Im *Robert Walser-Handbuch* wird dem Begriff der Ambivalenz ein eigenes Kapitel in dem Teil gewidmet, in dem – so die Kennzeichnung – wichtige übergeordnete Aspekte kurz umrissen werden (RWH, 355-357). Insgesamt kommt er im Handbuch in

1 Ich danke Peter Stocker für intensive Diskussionen über die verschiedenen Fassungen dieser Einleitung, ebenso Reto Sorg, Bernd Stiegler, ferner Lucas Marco Gisi, Hans Rudi Fischer, Christoph Müller, Dominik Müller, Peter Rusterholz und Martina Wehrli für weiterführende Anregungen.

2 Gemäß persönlicher Mitteilung von Lucas Marco Gisi wäre dies noch öfter der Fall, wenn er als Herausgeber nicht um Zurückhaltung gebeten hätte.

3 Stocker: *Provinzialwörter*, S. 130.

der einen oder anderen Form rund vierzig Mal vor.⁴ Allerdings wird er oft in einem umgangssprachlichen Sinn verwendet, wonach mit »ambivalent« zwiespältig, doppelsinnig, hin- und hergerissen oder bisweilen auch mehrdeutig gemeint ist.

Ist, so ist nun zu fragen, ein differenzierter, mehrdimensionaler Begriff von Ambivalenz geeignet, Themen, die in der bisherigen Forschung angesprochen worden sind, akzentuierter zu formulieren und zu systematisieren?⁵ Lassen sich damit neue Facetten der Singularität des Walserschen Werks umschreiben? Dies transdisziplinär zu erkunden scheint lohnenswert und aktuell, weil es in sozial- und kulturwissenschaftlicher Sicht fruchtbar ist, den Wechselbeziehungen zwischen der Erfahrung von Ambivalenzen und den Prozessen der Konstitution und Rekonstitution von individuellen und kollektiven Identitäten Aufmerksamkeit zu schenken. Hier zeichnen sich interessante Fragestellungen ab, so beispielsweise hinsichtlich einer neuen Sicht der Verortung von Walsers Werk in den Anfängen der ästhetischen Moderne (RWH, 119) oder in Bezug auf die gegenwärtigen Debatten der Problematisierung von Identität und Subjektivität in Literatur und Wissenschaft sowie im alltäglichen Zusammenleben. Es gilt also, die Tragfähigkeit eines transdisziplinär aufgefächerten und sich in der Arbeit vertiefenden Verständnisses von Ambivalenz für die Reinterpretation vorhandener Deutungen sowie für neue Sichtweisen von Robert Walsers seminalem Werk zu erkunden.

Im Folgenden mache ich dazu einige konzeptuelle Vorschläge und erläutere sie mit Beispielen. Ziel ist es, den Horizont für die darauffolgenden thematischen Analysen zu öffnen. Dementsprechend werden in einem *ersten* Abschnitt Elemente einer elaborierten Konzeptualisierung von Ambivalenz präsentiert. Dies geschieht unter Bezugnahme auf einige unter systematischen Gesichtspunkten wichtige Sachverhalte der Begriffsgeschichte.⁶ In einem *zweiten* Abschnitt ist den Implikationen dieses Verständnisses von Ambivalenz für die Konstitution und Rekonstitution von Identität(-en) nachzugehen. Unter Bezug auf das Konstrukt der »Ambivalenzsensibilität« gewinne ich im *dritten* Abschnitt daraus Anregungen für eine Heuristik, die ich anschließend veranschauliche. In einem *vierten* Abschnitt folgen Beispiele aus Texten Robert Walsers, in einem *fünften* Abschnitt dann schließlich solche aus literaturwissenschaftlichen Analysen.

4 Ich danke Lucas Marco Gisi für die Auszählung und die Auflistung der Textstellen.

5 Zur Relevanz des Systematischen als Kennzeichen wissenschaftlichen Denkens und Erkennens im Unterschied zum alltäglichen Wissen vgl. Hoyningen-Huehne: *Systematicity*.

6 Ausführlicher dazu Lüscher, *Soziologische Annäherung*, S. 18–42.

1. Das Feld des Ambivalenten

Sinn und Bedeutung von Ambivalenz begriffsgeschichtlich sowie inter- und transdisziplinär zu erkunden hat den Vorteil der Empirie, birgt in sich jedoch die Problematik des Bemühens um eine quasi folgerichtige Entwicklung, mit dem Ziel, eine auf das Ursprüngliche zurückführbare Bedeutung zu behaupten. Im Falle von Ambivalenz ist dabei die überraschend späte Geburtsstunde des Begriffs zu beachten, ferner seine Verbreitung in der Umgangssprache. Auf diesem Weg sowie als Synonym zum familienähnlichen Begriff der Ambiguität fand er auch in den Literaturwissenschaften Eingang.

Das Wort gilt als Konstrukt des Zürcher Psychiaters Eugen Bleuler (1857-1939). Er präsentierte es erstmals am 27. November 1910 in Bern vor Fachkollegen als Begriff zur Diagnose des sogenannten ›Negativismus‹. Beachtenswert ist dabei zweierlei. *Erstens* unterscheidet Bleuler drei Formen von Ambivalenz: affektiv, voluntär und intellektuell.⁷ *Zweitens* schlägt er den Begriff zur Beschreibung einer – wie man sagen kann – Störung der Persönlichkeit vor.⁸

Für die transdisziplinäre Arbeit bedeutsam ist Bleulers Aufsatz *Die Ambivalenz* von 1914,⁹ weil er darin die Ubiquität der mit dem Konzept gemeinten Sachverhalte erörtert. So findet sich dort folgende Passage:

Die Ambivalenz ist eine der wichtigsten Triebfedern der Dichtung und weist zugleich ihren gestaltenden Kräften den Weg. Der wahre Dichter schafft aus den ihn bewegenden Komplexen heraus, und diese sind ihrer Natur nach wohl immer ambivalent, da abgeschlossene Ideen uns kaum mehr lebhaft bewegen können.¹⁰

Ausführlich wird ferner die Alltäglichkeit von Ambivalenzen behandelt. Dabei zeichnet sich ein wichtiger Topos ab. Nicht die Erfahrung von Ambivalenzen ist krankmachend, sondern die Unfähigkeit, in einer persönlich und sozial verträglichen Weise damit umzugehen. Er findet sich durchgängig in der *psychothera-*

7 Vgl. Riklin: *Bleuler: Vortrag über Ambivalenz*, S. 406: »[Es gibt] eine affektive Ambivalenz. Die gleiche Vorstellung ist von positiven und negativen Gefühlen betont (der Mann hasst und liebt seine Frau). – Eine voluntäre Ambivalenz (Ambitendenz). Man will etwas und gleichzeitig will man es nicht, oder will zugleich das Gegenteil. Der Ambitendenz auf Anregung am nächsten liegt der Begriff der negativen Suggestibilität. – Eine intellektuelle Ambivalenz. Man deutet etwas positiv und zugleich negativ: Ich bin der Dr. A.; ich bin nicht der Dr. A. Das Wort ›Lohn‹ bedeutet auch Strafe. – Die drei Formen lassen sich nicht trennen, gehen ineinander über und kombinieren sich [...]«.

8 Eugen Bleuler war »recht produktiv im Hervorbringen von Neologismen« (Scharfetter: *Polyphrenie und Schizophrenie*, S. 149). So erfand er auch den Begriff der ›Schizophrenie‹. Dieser spielt bekanntlich als Zuschreibung einer psychischen Krankheit in Robert Walsers Biographie eine problematische, sogar fatale Rolle. Man könnte darum auch sagen, dass die hier eingenommene Perspektive darauf abzielt (indem sie ein analytisches Verständnis von Ambivalenz anstrebt), die problematische Verknüpfung mit der Diagnose Schizophrenie aufzugeben und stattdessen das Konzept der ›Ambivalenzsensibilität‹ zur Diskussion zu stellen.

9 Bleuler: *Die Ambivalenz*. – Bleuler selbst hat in seinen Arbeiten das heuristische Potential der Idee der Ambivalenz nicht weiter thematisiert.

10 Ebd., S. 102.

peutischen Rezeption, häufig als Aufforderung zur ›Ambivalenz-Toleranz‹. Kritisch ist indessen anzumerken, dass dieser Begriff impliziert, Ambivalenzen seien unerwünscht. Für ein unvoreingenommenes analytisches Verständnis ist demgegenüber wichtig, dass Sigmund Freud den Begriff zügig ausweitete, zunächst zur Analyse des Prozesses der Übertragung, dann in seiner Triebtheorie sowie in den religions- und kulturtheoretischen Arbeiten. Bourdin ist sogar der Ansicht, Ambivalenz sei für Freuds Denken fundamental.¹¹ Bezogen darauf behandeln objekttheoretische Arbeiten die Relevanz von Ambivalenzerfahrungen für den Erwerb der Fähigkeit, Bedeutungen zu erkennen und Beziehungen zu gestalten.¹² Beides verdient in literaturwissenschaftlicher Hinsicht Beachtung.

In den 1960er-Jahren kam es zu einer Rezeption des Begriffs in der *Soziologie*. Im Vordergrund standen die im Spannungsfeld von Empathie und Distanz, öffentlichem Mandat und subjektivem Interesse zu praktizierenden Professionen, so jene des Arztes und des Wissenschaftlers.¹³ Hier zeichnet sich der Topos der gesellschaftlichen Einbettung des Ambivalenten ab: Es gibt soziale Kontexte, welche die Erfahrung begünstigen, andere, die sie unterdrücken oder verdrängen. Ambivalenzen können mit Macht, Herrschaft und Autorität zusammenhängen.

In der Literatur zeigt sich dies im bekannten Motiv von ›Herr und Knecht‹. Bei Robert Walser findet es sich ausgeprägt in *Jakob von Gunten*. Und »Momente von Herrschaft und Unterwerfung« bestimmen auch die Walserschen Geschlechterbeziehungen. Das ist eine Ambivalenz, die sich auch typologisch nachweisen lässt, so z.B. in der Mütterlichkeit von Frau Aebi in *Der Spaziergang* – worauf Beatrice von Matt aufmerksam macht (RWH, 331).

Später, in den 1990er Jahren, erfolgte eine Rezeption des Ambivalenzkonzeptes in der Forschung über Generationenbeziehungen in mittleren und späteren Lebensphasen in Auseinandersetzung mit einseitig auf ›Solidarität‹ ausgerichteten Generalisierungen und Theorien. Damit wird das kritische Potential der Arbeit mit dem Konzept der Ambivalenz thematisiert, nämlich das Entlarven von ›Idealisierungen‹.¹⁴ In den Blick kommt überdies der Zusammenhang von Ambivalenzen und Ambitionen. Beides spielt auch bei Robert Walser eine wichtige Rolle.¹⁵ Daher liegt es nahe zu postulieren, der Umgang mit Ambivalenzen sei ein wichtiges Element von Sozialisation, somit der Persönlichkeitsentwicklung, jedenfalls einzelner ihrer Fragmente bzw. Facetten. Hier zeichnet sich die Möglichkeit eines Brückenschlags zur Analyse von ›Bildungsromanen‹ ab, für die sich auch bei Walser Bezüge finden.

11 Bourdin: *L'ambivalence dans la pensée freudienne*.

12 Vgl. zur psychoanalytischen Rezeption allgemein Otscheret: *Ambivalenz*, ferner Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 55-57.

13 Vgl. Merton und Barber: *Sociological ambivalence*, S. 91-120.

14 Vgl. u.a. die Beiträge im Sammelband Pillemer/Lüscher: *Intergenerational ambivalences*.

15 Vgl. die Überlegungen von Thüring (RWH, 345-350) zur Frage des Glücks sowie Wieland in diesem Band S. 85-101.

Ein wichtiger Aspekt der Begriffsanalyse behandelt die neuere Rezeption des Konzepts der Ambivalenz in zeitdiagnostischen Analysen, beispielsweise in Zygmunt Baumans *Moderne und Ambivalenz*¹⁶, ferner in den Auseinandersetzungen mit dem Postmodernismus. Inhaltlich geht es dabei um das Problem der Identität, ferner um Ungleichzeitigkeit, Unbestimmtheit und Unruhe. Weiter thematisiert werden die Vorliebe für das Fragmentarische sowie die Schwierigkeiten des sprachlichen Unterscheidungsvermögens. Alle diese Aspekte sind bekanntlich im Blick auf Walsers Haltung und Werk von erheblichem Belang.¹⁷

Die historische Rezeption des Konzepts in den *Literaturwissenschaften* rekurriert anscheinend nicht auf Bleuler, sondern auf das umgangssprachliche Verständnis sowie auf die Verwandtschaft mit dem Begriff der Ambiguität. Einer der ersten ausführlichen Texte über Ambivalenz ist der Übersichtsartikel von Seidler.¹⁸ Dieser wendet sich gegen eine von vornherein negative Bewertung und unterscheidet zwei Verständnisse: ein psychologisches, das sich auf Gefühlsreaktionen bezieht, und ein geisteswissenschaftliches, das die »Wertstrukturen von Phänomenen als Gegenstände der Geisteswissenschaften« im Blick hat.¹⁹ Beides erweist sich als ergiebig. Namentlich wird dadurch »ein vertiefter Blick auf unsere Epoche und den Charakter ihrer Literatur möglich [...], denn [...] dieser Epoche ist die Bedeutung der Ambivalenzen bewußt geworden und so sind sie ins wissenschaftliche Denken zu integrieren.«²⁰

Hier zeigt sich, *erstens*, dass sich die Idee der Ambivalenz in der Literaturanalyse besonders differenziert nutzen lässt, weil sie die Zwiespältigkeit von tatsächlicher Erfahrung *und* ihrer sprachlichen Umschreibung in besonderem Maße thematisiert. Dementsprechend kann man dem Ambivalenten die Eigenschaft zuschreiben, zur Reflexion seiner Geltung anzuregen. Das hängt mit der logischen Verwandtschaft zum Paradoxen sowie zum Ironischen zusammen. *Zweitens* ist die literaturwissenschaftliche Arbeit eine wichtige Baustelle für die Entfaltung des Konzepts. Das zeigen die Beiträge des von Abel/Blödorn/Scheffel herausgegebenen Sammelbandes, in dem das Konzept zur Analyse der »narrativen Sinnbildung« genutzt wird.²¹ *Drittens* ist die Abgrenzung von Ambivalenz zu anderen Begriffen zu bedenken bzw. ihren Familienähnlichkeiten nachzugehen. Ebenso kann man darüber diskutieren, ob es einen Gegenbegriff zu Ambivalenz gibt.

16 Vgl. z.B. Junge: *Ambivalente Gesellschaftlichkeit*, S. 190-205.

17 Stocker: *Provinzialwörter*, S. 5 erinnert »an die Sprunghaftigkeit seines Erzählens, an das Schwebende der Szenen und die Zögerlichkeit seiner Figuren, an das Oszillieren zwischen Überheblichkeit und Selbstverkleinerung, an die pausenlose Zoombewegung zwischen Nähe und Ferne, und [bezüglich des Stils] an Walser Sätze, die sich auf der Suche nach dem Schlusspunkt in den Mäandern von Modalisierungen, Konjunktiven, Relativierungen und Gegenrelativierungen zu verlieren scheinen, und ganz allgemein: an die gegensätzlichen, aber gleichermaßen starken Neigungen zur strengen Form und zur »Sprachverwilderung««.

18 Seidler: *Der Ambivalenzbegriff in der Literaturwissenschaft*, S. 35-54.

19 Ebd., S. 40f.

20 Ebd., S. 54.

21 Abel u.a.: *Ambivalenz und Kohärenz*, S. 1.

Unter systematischen Gesichtspunkten interessant ist ferner eine These Peter V. Zimas unter Bezugnahme auf Musil. Demnach besteht eine besondere Qualität der literaturwissenschaftlichen Arbeit mit dem Konzept der Ambivalenz darin, Parallelen zwischen den Mikro- und den Makroebenen der Analyse nachzuweisen.²² Außerdem sei das übergreifende Thema von Musils Roman, die ›Parallellaktion‹, in sich widersprüchlich und werde einem historischen Umbruch zugeordnet. In der Studie über die »ambivalence romanesque« betont Zima, dass diese vom Schriftsteller und – so kann man hinzufügen – von seinen Interpreten als ein Mittel der radikalen Infragestellung kausalen Denkens und Handelns, seiner Folgerichtigkeit, seiner Instrumentalisierung im wirtschaftlichen Handeln und der daraus abgeleiteten ideologischen Gewissheiten genutzt wird.²³ Von einer anderen Seite betrachtet: Ambivalenz kann dazu verwendet werden, das eigene Tun – im Falle des Schriftstellers ist es das Schreiben – konsequent zu thematisieren und zu problematisieren – und dies eben (auch) mittels des Schreibens darüber.

Frauke Berndt und Stephan Kammer behandeln in der Einleitung ihres Sammelbandes »*Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*« die systematisch wichtige »Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit« und präzisieren die entsprechende Begrifflichkeit.²⁴ Sie schlagen dafür die Bezeichnung »strukturelle Ambiguität« vor.²⁵

Bernhard Böschstein bringt die Rezeption ins Spiel: »Was der Autor durch den Romanhelden dargestellt hat, soll nach ihm auch der Leser durchmachen. [...] Der Leser nun, dem sich dergestalt eine aktualisierte Struktur der Ambivalenz darstellt, befindet sich gleichfalls im Begriff, die Geschichte in der Weise des Übergänglichen zu denken, wenn er seinerseits bisherige Werte verabschiedet und ein Fenster in die Zukunft aufstößt.«²⁶ Diese Einsicht lässt sich verallgemeinern: Literatur ist, weil sie Ambivalenzen in Inhalt und sprachlicher Form darzustellen vermag, geeignet, Ambivalenzerfahrungen anzuregen, auszulösen und als eigene zu deuten. Das ist ein literaturwissenschaftlicher Anstoß, das Verständnis des Konzepts auszuweiten: Ambivalenzen können bewusst und in unterschiedlicher Art und Weise geschaffen werden.

Die sozial- und kulturwissenschaftliche Sichtweise legt somit nahe, Ambivalenz als ein Konzept zu nutzen, das auf ›Erfahrungen‹ verweist. Unter Verzicht auf eine lange Erörterung dieses vielschichtigen Begriffs sollen hier damit die Reflexion wiederholten Erlebens und das Handeln, der damit einhergehenden Prozesse des Fühlens, Denkens und Wollens und deren sprachliche Artikulation

22 Vgl. Zima: *L'ambivalence romanesque*, S. 25-70. Zima weist in *Theorie der Subjekts* überdies darauf hin, dass Michael Bakhtin in seinen Arbeiten mehrfach das Konzept der Ambivalenz verwendet.

23 Vgl. Zima: *Robert Musils Sprachkritik*, S. 185-202.

24 Berndt und Kammer: *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, S. 7-24.

25 Ebd., S. 10.

26 Böschstein: *Historischer Übergang und System der Ambivalenz*, S. 186.

verstanden werden. Sie steht in der Regel im Zusammenhang mit der Suche nach Sinn, Bedeutung und Rechtfertigung im praktischen Handeln.²⁷

Hier ergeben sich wiederum Bezüge zur Analyse des literarischen Schreibens. Im Kern geht es um das Abwägen zwischen einer etablierten Praxis, die man auch als Habitus bezeichnen kann, und der Möglichkeit von Alternativen. Analoges gilt für ›den Akt des Lesens‹ sowie für die Interpretation eines Texts, wo die Suche nach dem einen, ›richtigen‹ Verständnis dem Wissen um die Möglichkeit anderer gegenübersteht. Ein entfaltetes Verständnis von Ambivalenz achtet dabei auf den Möglichkeitssinn und auf das Alternative.

2. Ambivalenzen: Vaszillieren und Identitäten

Die späte Geburtsstunde des Begriffs der Ambivalenz mag überraschen, denn das Konzept hat Implikationen, die viel weiter zurückreichen. Sie betreffen die darin zum Ausdruck kommende ›Logik‹ der Argumentation.²⁸ Einfach ausgedrückt impliziert Ambivalenz eine Denkfigur des ›Sowohl-als-auch‹ sowie – als Negativ – des ›Weder-noch‹, beides als Gegensatz zum ›Entweder-oder‹. Im gleichen Duktus kann man sagen: Ambivalenz impliziert eine Dialektik, die nicht in eine Synthese mündet. Man kann von einer ›pragmatischen Dialektik‹ sprechen, die während kürzerer oder längerer Zeit bestehen bleibt und offen ist. Damit wendet sich die Aufmerksamkeit den Prozessen des Abwägens, des Balancierens, des (oft leicht verschobenen) Hin und Her sowie des Auf und Ab, des Zögerns und Zauderns²⁹, des Innehaltens, auch im Sinne eines ›Réculer pour mieux sauter‹, und bisweilen des Schwebens zu, die in mehreren Beiträgen zu diesem Band thematisiert werden. Um diese Dynamik zu bezeichnen, schlage ich den Begriff ›Vaszillieren‹ vor.³⁰ In Bezug auf Walser besteht eine gewisse Ver-

27 Zum kulturwissenschaftlichen Verständnis von Praxis vgl. z.B. Reckwitz: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praxis*.

28 Vgl. Fischer und Lüscher: *Ambivalenzen ergründen*.

29 Siehe Vogl: *Zaudern*.

30 Siehe Lüscher/Fischer, *Ambivalenzen bedenken*, S. 85, Fischer/Lüscher, *Ambivalenzen ergründen*. S. 128. Das Wort, das lateinische Wurzeln hat und dort ›zittern‹ bezeichnet, findet sich bis jetzt kaum in der deutschsprachigen Literatur, jedoch im Französischen, Spanischen sowie Englischen und dort auch in literaturwissenschaftlichen Abhandlungen, so bei Tsushima, *The space of vacillation*, (S. 9) mit folgender begrifflicher Umschreibung: »It is associated with hesitation, indecision, capriciousness, agitation, oscillation, vertigo, inability to speak, inability to act, inability even to move. It also signals a site which has stayed and erred from the main path. An appearance of bifurcation to a small covered path.« Verwiesen wird auf eine Art von Auszeit, einer ›erstreckten, erstreckten Gegenwärtigkeit‹, welche die Erfahrung von Ambivalenzen prägt. – Siehe hierzu – mit einer etwas anderen und leicht abweichenden Begrifflichkeit – auch die Beiträge von Kammer in diesem Band Abschnitt 1 und Wieland in diesem Band.

wandtschaft mit der von Peter Utz vorgeschlagenen Denkfigur des ›Tanzes auf den Rändern‹.³¹

Peter Utz möchte Walser in einer »dialektischen Spannung zur Gravitationskraft seiner Zeit [...] lesen: Wie er sich von seiner Zeit distanziert, wenn sie ihn einzuholen versucht, und wie er sich ihr aussetzt, wenn er sich von ihr löst. Diese dialektische Nähe Walsers ist bisher in der Forschung noch zu wenig in den Blick genommen worden.«³² Das heißt nun auch, Walser unter dem Gesichtspunkt seines ›Jetztzeitstils‹ zu interpretieren. Anfangs des 20. Jahrhunderts war ›Jetztzeit‹ ein beliebter Begriff um die Gegenwart zu kennzeichnen, in der Walser schrieb, meint also die historische, makrosoziale Zeit, Stil steht für die unverwechselbare Handschrift,³³ die ›Signatur‹. – Ich möchte für den Begriff der ›Jetztzeit‹ noch eine zweite mikrosoziale Bedeutung vorschlagen, nämlich als mikrosoziale Umschreibung für eine ›erstreckte, spannungsvolle Gegenwärtigkeit‹, in der das Vaszillieren als wichtiges Element der Gestaltung von Ambivalenzen mit dem Akt des Schreibens einhergeht. Gerade das kann als Stilmittel verstanden werden. So gesehen lässt sich die These formulieren, Walsers kritische Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit der makroszialen Gegenwart erfolge nicht zufällig in der für das Ambivalente kennzeichnenden mikrosozialen Zeitfigur situationaler Gegenwärtigkeit. In diesem Parallelismus kann man einen Aspekt der Eigenart von Walsers Werk sehen.

Bereits jetzt zeichnet sich ab, inwiefern das Arbeiten mit dem Konzept der Ambivalenz geeignet ist, traditionelle Interpretationen zu erweitern. In seiner historisch wichtigen Dissertation über Robert Walser behandelt Jochen Greven ausführlich die dialektische Grundstruktur der Existenz.³⁴ Einer existenzialistischen Perspektive verpflichtet,³⁵ ortet er diese Dialektik zwischen einer »Bestimmung der Existenz aus ihrer Möglichkeit, in reiner Verinnerlichung die endliche Wirklichkeit zu übersteigen [und der] Verstrickung, aber auch Verwurzelung der Existenz in der Partialität des Wirklichen, des äußeren endlichen Seins.«³⁶ Das im Konzept der Ambivalenz angelegte dynamisch-offene Verständnis von Gegensätzlichkeit bzw. Dialektik löst das ontologische Denken durch ein pragmatisches ab, das auf das Erfahren, das ›Zur-Sprache-Bringen‹, das Handeln und auf Praxen fokussiert.

Systematisch-analytisch kann man somit der Ambivalenz zwei Modi zuschreiben. Der *eine* verweist auf Denken und rekurriert auf Dualitäten, deren begrifflich-logische Struktur, deren formale Beschreibung, mithin auch auf Rhetorik, der *andere* auf Erleben und Erfahren und deren empirisch beobachtbare kognitive und affektive Ausdrucksformen sowie deren phänomenale Schilderung, also auf das Narrative. Wie lassen sich diese beiden Dimensionen bzw.

31 Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*.

32 Ebd., S. 10.

33 Ebd., S. 18.

34 Greven: *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers*, S. 138-151.

35 Vgl. Reto Sorg in der Einleitung zum Reprint von Grevens Buch, ebd., S. VIII.

36 Ebd., S. 141.

Komponenten verbinden, um die Relevanz der Idee der Ambivalenz in ihrer theoretischen und lebenspraktischen Relevanz zu verdeutlichen? Hier kommt der Vorschlag ins Spiel, die Diskurse über das Ambivalente mit jenen über das Problem der Identität zu verknüpfen.

Die Zuschreibung von Identität impliziert in der synchronen Dimension ›Differenz‹ sowie ›Reziprozität‹, d. h. Abgrenzung und Anerkennung. In der diachronen Dimension stellt sich die Frage nach ›Kohärenz‹ und ›Veränderung‹ angesichts von Entwicklungsprozessen. In vergleichbarer Weise argumentiert Jürgen Straub: »Identität und Differenz [...] setzen einander [...] voraus und bedürfen einander. Mehr noch: Die Identität einer Person oder einer Gruppe lässt sich grundsätzlich als dynamische und fragile Einheit ihrer (diachronen und synchronen) Differenzen bestimmen.«³⁷ – Die mit der Zuschreibung von Identität einhergehende Gebundenheit an die Sprache bringt überdies Jacques Derridas Konzept der ›différance‹ und mit ihm die ›Textualität des Textes‹ bzw. seine strukturelle Deutungsoffenheit ins Spiel. Miriam Haller³⁸ schlägt dafür eine Analyse vor, die überdies bildungstheoretische Aspekte berücksichtigt. Sie betont unter Bezugnahme auf Judith Butler, dass personale Identität grundsätzlich und immer wieder neu eingeschrieben werden kann und muss.

Es gibt Vorschläge, ›Subjekt‹ und ›Identität‹, auch in der Umschreibung oder im Verständnis subjektiver Identität, gleich zu setzen. Dem entspricht u. a. eine Haltung, aus der heraus der Philosoph Walter Schulz zunächst formuliert: »Die Subjektivität ist und bleibt ein Rätsel«. Daraus folgt: »Das Subjekt kann sich von der Welt und deren Gefüge her zu deuten suchen oder umgekehrt die Welt von der Subjektivität her zu konstituieren versuchen. Eine eindeutige Antwort wird sich nicht finden«.³⁹

Wichtig ist in diesem Zusammenhang eine Argumentation von Peter V. Zima. Er schlägt – u. a. unter Bezugnahme auf eine Unterscheidung Ricœurs – vor, Subjektivität als Synthese von

Individualität und Identität aufzufassen, weil erst derjenige, der eine psychische, soziale und sprachliche Identität erworben hat, als fühlendes, sprechendes und handelndes *Subjekt* erkannt wird. Der narrative Prozess der Identitätsbildung hat also reflexiven Charakter [...] Hier tritt abermals die zirkuläre Beziehung zwischen Individualität (als ›ipséité‹) und Subjektivität (als ›memeté‹ und Identität) zutage: Die eine setzt die andere voraus.⁴⁰

³⁷ Straub: *Identität*, S. 334.

³⁸ Vgl. Haller: *Dekonstruktion der »Ambivalenz«*. – Vgl. zu dieser Thematik auch Rusterholz: *Der Tagtraum als Imaginationmodell des Schreibens bei Franz Kafka und Robert Walser*, S. 87f.: »Die psychoanalytischen Deutungen konzentrieren sich auf ein Endergebnis der Dekodierung und verfehlen die Wahrnehmung des Prozesses der Schrift; die poststrukturalistische Deutung konzentriert sich auf den Prozess der Schrift, ohne die individuelle Struktur des Textes zu berücksichtigen.« – Eine ambivalenz-orientierte Sichtweise vaszilliert zwischen diesen Deutungen.

³⁹ Schulz: *Subjektivität im nachmetaphysischen Zeitalter*, S. 207.

⁴⁰ Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 25.

Dies hat Ricoeur als Unterscheidung zwischen ›ipse‹ (Eigensicht) und ›idem‹ (Fremdsicht) ins Gespräch gebracht. Er präzisiert so die identitätsrelevante Dimension von ›Differenz‹. In einer pragmatischen Perspektive ist naheliegend, für die Analyse dieser Dynamik auf die Überlegungen von G. H. Mead zu rekurrieren.⁴¹ Sein Schlüsselbegriff ist das ›Selbst‹ (›self‹). Grundlegend für die Konstitution des Selbst ist in dieser Sichtweise das Spannungsfeld von zwei Komponenten oder Kräften, die mit den Begriffen des ›I‹ und des ›Me‹ umschrieben werden. Sie können so gedeutet werden, dass der eine auf die u. a. in der Einmaligkeit der biologischen Ausstattung angelegten Spontaneität des Verhaltens und der andere auf eine in der Unausweichlichkeit der gesellschaftlichen Einbindung angelegten ›Kontrolle‹ oder ›Disziplinierung‹ hinweist. Die darin angelegten Spannungsfelder bilden die grundlegenden Voraussetzungen für das Verständnis sowie die lebenspraktische, pragmatische Gestaltung von Sozialität und Individualität und deren sprachliche Umschreibung. Das ist eine Position, die es ermöglicht, die Idee und die Erfahrung von Ambivalenz systematisch zu verorten.

Das Selbst ist in dieser Sichtweise in Prozesse steter Entwicklung eingebunden; es manifestiert sich in einer Gegenwart, in der die Gegebenheiten des Vergangenen im Horizont einer Zukunft erlebt und erfahren werden. Das Bewusstsein des Selbst und seine sprachliche Umschreibung lassen sich als Prozesse einer sich immer wieder stellenden, prekären Vergewisserung verstehen. Auf eben dieses Geschehen zielt ein elaboriertes Verständnis von Ambivalenzen. Plakativ formuliert: Sie akzentuieren Fragmente und Facetten persönlicher und kollektiver Identitäten. Umgekehrt können subjektive Dispositionen im Wechselspiel mit lebensweltlichen Faktoren die Sensibilität für Ambivalenzen akzentuieren. Sie kann überdies in verschiedenen literarischen Gattungen in Form und Dichte unterschiedlich zum Ausdruck kommen.

Damit einher geht der erwähnte Sachverhalt einer erstreckten, spannungsvollen Gegenwärtigkeit. Die einzelne Handlung ist aktuell von der unter Umständen gegenläufigen Dynamik des Vergangenen bzw. einer Vergangenheit im Horizont des Künftigen (der Zukunft) bestimmt und wird durch unvollständiges Wissen sowie von Kontingenzen beeinflusst.⁴² Auf diese Weise lässt sich systematisch die Erfahrung von Ambivalenz sozial-zeitlich verorten. Das Wechselspiel von ›I‹ und ›Me‹ legt nahe, darunter ein Zeiterleben zu subsumieren, das – allgemein gesprochen – subjektive und objektive Zeitvorstellungen umfasst. Es besteht somit die Möglichkeit der Verknüpfung mit den unter dem Begriff des Vaszillierens gefassten Sachverhalten. Meads Ansatz beinhaltet ein Konstrukt, mit dem Identität als ein Selbst begriffen werden kann, das sowohl einen ›inneren‹ als auch einen ›äußeren‹ Dialog rahmt, der dynamisch verläuft und die Auseinandersetzung mit dem Spontanen und mit Kontingenzen ein-

41 Vgl. Mead: *The Social Self*; sowie zur literaturwissenschaftlichen Rezeption Mohr: *Das nomadische Subjekt*, S. 123f.

42 Zum Thema der Kontingenz siehe ausführlicher den Beitrag von Sorg in diesem Band.

schließt. Diese Dynamik kann sinnliche Erfahrungen von Differenzen sowohl mit sich selbst als auch zu anderen umfassen, mithin die Reflexion dieses Geschehens. Das erfordert den Umgang mit Ambivalenzen in ihren strukturellen und prozessualen Aspekten. – Dabei ist zu betonen, dass der Umgang mit Ambivalenzen in sozialen Räumen geschieht, in denen Einfluss, Macht und Herrschaft allgegenwärtig sind, literarisch in der auch von Walser verwendeten, bereits erwähnten Figur ›Herr und Knecht‹.

Will man die Möglichkeit, Ambivalenzen zu erfahren, philosophisch-anthropologisch begründen, bietet sich der Rekurs auf das Denken von Helmuth Plessner an, insbesondere die beiden von ihm formulierten Prinzipien der ›exzentrischen Positionalität‹ und der ›Unergründlichkeit‹ des Menschen.⁴³ Das *erste* besagt, dass sich der Mensch seiner Position in der Welt bewusst wird, indem er sein Verhalten und somit sich selbst in ein Verhältnis zur Mitwelt (zu seiner Lebenswelt) zu setzen vermag. Anschaulicher, allerdings vereinfachend: Der Mensch kann gewissermaßen hinter oder neben sich selbst treten und sich so in seinem Verhältnis zu seinen Mitmenschen und seinen Lebenswelten bedenken. Er vermag, sich »mit anderen Augen«⁴⁴ zu sehen.

Die Bezüge zu Walsers Schreiben sind offensichtlich. Häufig schwankt er zwischen dem Reden in Ich-Form und in Er-Form, oder er spricht den Leser als Beobachter an. Plessners zweites Prinzip, die Unergründlichkeit des Menschen, beinhaltet, dass ›exzentrische Positionalität‹ keine inhaltliche Festlegung ausdrückt, sondern die Möglichkeit eines Erlebens umschreibt, das nicht definitiv festgelegt ist. Es schließt somit – konkreter gesprochen – Ungewissheit, Zweifel und Entdeckung von Neuem, also Kreativität ein. Plessner bezeichnet den Menschen als ›homo absconditus‹. Die schier unbegrenzten Möglichkeiten der Selbstausslegung, von Plessner als »Können zu ...« beschrieben, weckt Assoziationen zu Musils Figur des ›Möglichkeitssinns‹. Dabei schließt die prinzipielle Offenheit den Zweifel an eben diesen Prinzipien ein. Dies verweist *erstens* auf die Bedeutung des Umgangs mit Differenzen, *zweitens* darauf, dass ich, wenn ich mich meiner selbst im Dialog mit mir und anderen vergewissere, auf meine Sprache angewiesen bin. *Drittens* kann ich am Denkmuster von Ambivalenz überhaupt zweifeln. Formuliert als These: Ambivalenz beinhaltet die Möglichkeit von Ambivalenz gegenüber Ambivalenz. Eine solche zweifelnde Reflexion kann man in Robert Walsers Schilderungen von Handlungskontexten finden, wenn es um die Suche nach Sinn und Bedeutung geht. Sie findet sich jedoch auch, wie z. B. das ›Tagebuch-Fragment‹ zeigt, in biographischen Überlegungen. Man kann darin jene mehrstufige, dynamische, offene Dialektik erkennen, die formal dem Ambivalenten eigen ist.

43 Thomas Bek: *Plessners geläuterte Anthropologie*, S. 194ff.

44 So der sprechende Titel seines Sammelbands über »Aspekte einer philosophischen Anthropologie«, Plessner: *Mit anderen Augen*. – Vgl. hierzu auch im Hinblick auf die therapeutische Praxis Fischer: *Mit anderen Augen*, S. 363-390.

3. Elemente einer Heuristik

Das Vorausgehende fasse ich in folgendem Vorschlag einer *heuristischen Definition*⁴⁵ zusammen: *Das Konzept der Ambivalenz bezeichnet Erfahrungen des Vaszillierens zwischen entgegengesetzten Polen des Fühlens, Denkens, Wollens und sozialer Strukturen in der handlungsrelevanten Suche nach der Tragweite sowie der Bewertung von sozialen Beziehungen, Fakten und Texten; ihre besondere Relevanz zeigt sich in der Entfaltung und Veränderung von Fragmenten und Facetten persönlicher und kollektiver Identitäten.*

›Ambivalenzsensibilität‹ bezeichnet dementsprechend die Fähigkeit, Ambivalenzen wahrzunehmen, zu verarbeiten und zu gestalten. Das kann in einer produktiven Weise geschehen, beispielsweise im Schreiben und lässt sich als ein ›Vermögen‹ (im mehrfachen Wortsinn) verstehen. Dementsprechend können auch Texte in Form und Inhalt als Ausdruck von ›Ambivalenzsensibilität‹ interpretiert werden. Je nach Gattung lässt sich dabei eine unterschiedliche Ambivalenzdichte feststellen.⁴⁶

Als Heuristik sind diese Definitionen darauf angelegt, in den Beiträgen zu diesem Band bekräftigt, ergänzt, modifiziert, differenziert und kritisiert zu werden. Ich schlage vor, zwei Themenfelder zu umschreiben:

1. Inwieweit ist es fruchtbar anzunehmen, dass *in den Texten* von Robert Walser eine spezifische ›Ambivalenzsensibilität‹ zum Ausdruck kommt? Indizien dafür finden sich in sprachlichen, formalen, stilistischen und inhaltlichen Elementen, die einem elaborierten Verständnis des Konzepts der Ambivalenz zugeordnet werden können. Einzelne oder miteinander verknüpft legen sie den Schluss nahe, darin einen wichtigen Aspekt der *Singularität* einzelner Texte oder des gesamten Oeuvres zu sehen bzw. sich seiner Idiographie anzunähern.

2. Lässt sich das Konzept der ›Ambivalenzsensibilität‹ zu den *Kontexten des Entstehens und Rezipierens* eines literarischen Werks und seiner Singularität in Beziehung setzen? Besondere Achtsamkeit verdienen dabei:

2.1 Bedingungen und Ereignisse des Erlebens und Erfahrens von Ambivalenzen sowie des Umgangs damit in der Biographie des Schriftstellers. Dazu gehören beispielsweise die Dynamik von Nähe und Ferne in familialen Beziehungen, berufliches Gelingen und Misslingen und das Erleben von Heimat vs. Fremde, der spannungsvolle Umgang mit Ambitionen usw. – Das Konzept ermöglicht

⁴⁵ Als heuristisch bezeichne ich die Definition, weil sie auf die Pragmatik erkundenden Handelns verweist, mithin auch auf Forschungsstrategien. Sie ist somit auch offen für Modifikationen.

⁴⁶ Das Konzept der ›Ambivalenzsensibilität‹ orientiert sich an der Metaphorik des als Motto wiedergegebenen Zitats des Musikwissenschaftlers Frank Ferraty. – Es bietet sich über dies als Heuristik an, um Bezüge zwischen dem Schreiben des Autors, dem Geschriebenen sowie der Haltung, dem biografischen und aktuellen Erleben des Lesers in den Blick zunehmen.

somit eine subtile Annäherung an das in den neuen Literaturwissenschaften schwierige Problem der Verknüpfung von Leben und Werk.⁴⁷

2.2 Spezifische Äußerungen des Autors bzw. der Autorin, in denen er bzw. sie das Verhältnis zwischen persönlichem Erleben und Text bzw. zwischen Werk und Leben thematisiert, m.a.W. geht es um ›Ambivalenzen der Autofiktion‹.

2.3 Die Möglichkeit einer analogen Sensibilität für Ambivalenzen bei der Leserschaft, wobei darin ein Grund für die besondere Attraktivität des Werks vermutet werden kann.

2.4 Die Wertschätzung als ›writer's writer‹, indem angenommen wird, die Sensibilität für Ambivalenzen und deren schöpferische Umsetzung werde als eine Gemeinsamkeit oder als ein Anlass eines gewissen persönlichen Identifizierens erfahren. Analoges kann möglicherweise auch für die Beliebtheit als ›composer's writer‹ und – weniger häufig – als ›painter's writer‹ vermutet werden.

2.5 Zeithistorische und kulturelle Umstände und Manifestationen, die Ambivalenzerfahrungen beim Autor, anderen Autoren, bei der allgemeinen und bei der literaturwissenschaftlichen Leserschaft generieren können.

4. Konkretisierungen

Zur Veranschaulichung von Elementen der skizzierten Heuristik anhand von Beispielen erörtere ich zunächst einige Stellen aus Robert Walsers Texten. Dabei ist vorab festzuhalten, dass Walser trotz seiner Belesenheit und auch seiner Kontakte im Feld der Psychotherapie und Psychiatrie den Begriff der Ambivalenz nicht verwendet hat – im Unterschied beispielsweise zu Robert Musil.⁴⁸

Als ein stilistisches Indiz für seine Ambivalenzsensibilität kann man zunächst die Vorliebe für Diminutivformen sehen. Zu Beginn des ›*Tagebuch-Fragmente*‹ findet sich beispielsweise folgende Passage:

Heute machte ich ein nettes, kleines, nur geringfügiges und -ausdehniges Spaziergängelchen, trat in eine Lebensmittelhandlung und sah darin ein nettes Mädchen von gleichsam auch nur geringer Größe in sichtlich bescheidener Haltung stehen. Auf dem Spaziergang überlegte ich mir ein wenig, mit was für Worten ich eine Arbeit zu beginnen haben würde, die ich hier niederschreiben anfangen, und deren Niederschrift mich voraussichtlich etwa zwanzig Tage lang beschäftigen wird. (SW 10, 59)

Diminutive können ein vaszillierendes Distanzieren vom Gemeinten ausdrücken. Sie lassen sich in vielen Fällen als Ausdruck einer leichten Ironie lesen,

47 Diese Sichtweise könnte beispielsweise eine Re-Lektüre bzw. Sekundäranalyse von Bernhard Echtes monumentaler Bildbiographie anregen (Echte, *Robert Walser*). Zu den auch in der Intermedialität angelegten Ambivalenzen vgl. in diesem Band den Beitrag von Bernd Stiegler.

48 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 235.

vergleichbar vielleicht dem ›Lächeln‹, das sowohl Distanz als auch Nähe gegenüber dem Anderen ausdrücken und dementsprechend als ambivalente Geste verstanden werden kann. Zu bedenken im Hinblick auf ein prozessuales Verständnis von Ambivalenz ist weiterhin, ob nicht auch dem Diminutiv in vielen Kontexten eine implizite Dynamik zu eigen ist: Das Gemeinte ist verkleinert zu sehen bzw. zu verstehen. Je nachdem, wie Diminutive eingesetzt werden, wird daraus ein poetisches Spielen mit Ambivalenzen: In der zitierten Passage wandelt sich etwa das »Spaziergängelchen« wiederum zum »Spaziergang«.

Dies verweist auf eine weitere verbreitete stilistische Eigenheit: die Wortwiederholung. Oft kommt das gleiche Wort mehrmals vor. Ein markantes Beispiel ist die Häufung des – symbolträchtigen – Worts ›Schnee‹ zu Beginn des achten Kapitels im Roman *Geschwister Tanner* (SW 9, 135). Ein solches Wiederholen kann als ein subtiler Aspekt des Umgehens mit und von Identität gedeutet werden, erfordert doch das erneute Verwenden eines Worts oder Satzes eine neue Niederschrift, ist also real nicht mehr dasselbe. Von Belang sind Ambivalenzen, die offen oder verdeckt auf Identitäten von Personen und Sachverhalten verweisen können.

Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang der Stellenwert von Worterfindungen.⁴⁹ Was drücken diese aus? Lassen sie sich als Ausdruck des Kreativen lesen, das durch das Ambivalente angestoßen wird, nämlich ein wiederum poetisch-spielerisches Suchen und Entdecken der Möglichkeit eines »etwas anderen« Redens und Schreibens?

Bekannt ist, dass Walser oft den Leser einbezieht und ihn anspricht. Dies geschieht vielfach in Verbindung mit einem Zweifeln (das seinerseits ironisierend gemeint sein kann) am Gesagten: »Darf ich hoffen, den gewiß überaus geduldigen, sanftmütigen Leser mit dieser offenherzigen Erklärung befriedigt zu haben?«⁵⁰ Man kann solche Leseranreden als ein Beziehungsmuster verstehen, das eben durch das Zweifeln auf Ambivalenz verweist.

Das in der Textstelle angegebene Spazieren ist ein Gehen, das nicht streng zielgerichtet ist, es regt zum »Nach-Denken« an, auch über sich selbst.⁵¹ Mit dem Spazieren einher geht ein Zeiterleben, das dem mit Vaszillieren Gemeinten zugeordnet werden kann. Es schließt den Wechsel des Tempos sowie das Innehalten ein. Man könnte auch sagen, dem Spazieren sei das Ambivalenzerfahrungen kennzeichnende Erleben ›erstreckter, spannungsvoller Gegenwärtigkeit‹ eigen. Und Spazieren ist dem ›Flanieren‹, der Spaziergänger dem Flaneur⁵² ähnlich, also einem Persönlichkeitstyp von ambivalentem Gepräge. Dasselbe gilt auch für den Taugenichts. Die damit zum Ausdruck kommende generelle

49 Neologismen gehören zu den wichtigsten Elementen von Walsers Stil; vgl. z. B. im ›Tagebuch-Fragment‹ die Ausdrücke »Unangekränkelten«, »klöpfelt«, »Musizierereien« (SW 18, 67f.)

50 Vgl. Robert Walser: ›Tagebuch-Fragment‹ (SW 18, 90).

51 Vgl. hierzu Plessner: *Mit anderen Augen*, S. 183-197.

52 Vgl. Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen*.

Charakterisierung des Spazierens und die Verknüpfung mit einem Persönlichkeitsbild, mit anderen Worten einer Zuschreibung von Identität, findet sich beispielsweise auch in *Geschwister Tanner* und ist selbstverständlich das ostinate Thema in *Der Spaziergang*. In seinem Handbuchbeitrag darüber schreibt Reto Sorg, das Spazieren begründe eine »im Selbsterleben des Ich fußende Poetik« (RWH, 151). Die Ambivalenzperspektive bezieht somit das Vaszillieren und das damit verbundene raumzeitliche Erleben mit ein, mithin auch das Beobachten seiner selbst; sie akzentuiert so die These eines Zusammenhangs von Spazieren und Identitätssuche.

Von hier ist nur ein kleiner Schritt zur Thematisierung des Changierens zwischen der fiktionalen und der authentischen Darstellung des eigenen Tuns, der eigenen Lebensumstände und Beziehungen. Dass Robert Walser dieses Spiel der Autofiktion virtuos beherrscht, ist ein wenn nicht sogar *das* dominante Thema der Interpretation vieler seiner Texte.⁵³ Das gilt nicht nur für die literaturwissenschaftliche Auslegung, sondern ebenso und vielleicht noch ausgeprägter für das Verständnis und die Aufmerksamkeit einer breiten Leserschaft. Vertieft zu untersuchen wäre, inwiefern diese Interpretationsweise dadurch geweckt wird, dass es sich um eine überaus dichte, oft mehrere ›Schichten‹ umfassende Beschreibung von Ambivalenzen in allen ihren Dimensionen handelt: so etwa der Gegensatz zwischen Realität und Fiktion, oft in subtilen Differenzen, jedoch auch in Vexierbildern abgehandelt. Dies geschieht nicht einmalig, starr, sondern dynamisch und bisweilen gegenläufig, wofür sich wiederum der Begriff des Vaszillierens anbietet. Dieses verbindet sich mit der Suche nach Bedeutungen des Tuns und Lassens, des Arbeitens und des Nichtstuns wie es beispielsweise in den ersten Kapiteln von *Geschwister Tanner* geschildert wird.

Meistens explizit, bisweilen implizit geht es dabei um ein ›Ich‹. Ist damit jenes des Autors gemeint? Oder geht es vielleicht allgemein um die Möglichkeit, überhaupt ein individuelles, subjektives Ich darzustellen? Ließe sich zum Beispiel dementsprechend die facettenreiche Schilderung von Familienbeziehungen in *Geschwister Tanner* als eine Art Modell lesen, also als ein typologisches Darstellen von dem, was in derartigen Beziehungen im Spiel mit Konventionen und Ambivalenzen vorkommen kann, wobei dann Identitäten zugeschrieben und entwickelt werden? Ambivalenzsensibilität äußert sich also auch im (poetischen) Bedenken und Beschreiben des *Möglichen*.

Eine solche Lesart, als Modell also der im Erleben und Schaffen von Ambivalenzen in unterschiedlicher Art stattfindenden Identitätsbildung, bietet sich insbesondere dort an, wo die Entwicklung der Person das eigentliche Thema ist, so im Roman *Jakob von Gunten*⁵⁴, für den die vom Germanisten Vaget vorge-

53 Siehe hierzu Benne (RWH, 231-235). Dieser Autor verweist überdies auf die Nähe zur Improvisation.

54 Siehe hierzu in diesem Band den Beitrag von Wieland, insbesondere im einleitenden und im ersten Abschnitt.

schlagene Bezeichnung »Sozialisationsroman«⁵⁵ angemessen ist. Es wird nicht ein – gelingender oder idealer – Prozess der ›Bildung‹ geschildert, sondern immer wieder ihre Möglichkeit thematisiert und bis zum Schluss offengelassen. Ein solcher Zweifel, dem eigentlich die Vorstellung offener Ambivalenzen zugrunde liegt, findet sich auch in kleineren Schilderungen dessen, was man ›Erziehung‹ nennen könnte, und immer ist das Ambivalente präsent, so beispielsweise in *Brief eines Vaters an seinen Sohn*, endend in der Aussage: »Die da musterhaft sind, die leben nicht« (SW 4, 76).

Inwiefern entsteht so für die Lesenden ein Vexierbild von Erziehung, weil diese eben als ambivalent und darum grundsätzlich offen dargestellt wird? Inwiefern ist dieses Bild geeignet, den Leser und die Leserin anzusprechen, die ihrerseits eben dieses Ambivalente selbst erleben zu können meinen und es in den Walserischen Texten wiederfinden? Gibt es also Korrespondenzen zwischen einer denkbaren Ambivalenzsensibilität des Schriftstellers und einer vergleichbaren Ambivalenzsensibilität derjenigen, die sich von seinen Texten angesprochen fühlen?⁵⁶

Ich füge diesen Beispielen zwei Textstellen aus dem ›Tagebuch-Fragment‹ an, die man sogar als ein Theoretisieren über das Ambivalente lesen könnte:

Was das Element des Komischen betrifft, so kann man es ernst nehmen, und was die Bedeutung des Ernsten oder Tragischen anbelangt, so kann man etwas Lustiges, Komisches darin entdecken. [...] Das Tragische bedeutet meinem Gefühl oder meiner sogenannten Anschauung nach die eine Hälfte der Erdkugel oder des Erdenlebens, während man dem Komischen, haargenau so viel Wichtigkeit darstellend, die andere, ebnsogroße Hälfte auszumachen erlauben wird. Ich für mich empfinde dies ganz einfach als ein ethisches Grundgesetz (SW 18, 70f.)

Wie man sieht, bin ich mir der Zweibedeutigkeit von etwas Schönem und Gutem vollkommen bewußt, und ich werde wohl bitten dürfen, mich weder für einen einseitig schwärmenden Schäfer noch für einen ausgemachten Zyniker und Vernichtiger halten zu wollen, was Extremlichkeiten wären, die für mich nicht maßgebend sind. (SW 18, 72)

Die Dualität wird hier allerdings als symmetrisch und gleichgewichtig verstanden. Ob dies als Ausdruck eines bei Walser auch anderweitig feststellbaren Bedürfnisses nach ›Harmonie‹ gelesen werden kann? In den folgenden Passagen wird das »Lächeln«, das man im Anschluss an Plessner als eine ambivalenzträchtige Geste deuten kann mit der Möglichkeit verknüpft, »daß mich mein Glaube täuschen kann« (SW 18, 86). Hier kommt das Zweifeln ins Spiel, ergänzt durch den verallgemeinernden Rekurs auf – dynamisch – »zarteres, schwankendes Selbstvertrauen« (SW 18, 87). In weiteren Passagen wird das Handeln des »Ich« zwischen den Polen »Pflicht« und »Vergnügtheit« (ebd.) geschildert.

⁵⁵ Vgl. Vaget: *Goethe, the Novelist*, S. 15.

⁵⁶ Das ist eine zentrale Frage der empirischen Leseforschung, die es jedoch zu Robert Walser anscheinend (noch) kaum gibt. Rezeption und Interpretation sind in soziologischer Sicht anscheinend primär eine Domäne der Fachleute, die ihrerseits generalisierte Vermutungen über eine breitere Leserschaft anstellen.

Über das »Theoretisieren« wird dann gewissermaßen die Ebene der Reflexion angesprochen. Beachtenswert ist die dabei vorgenommene dualistisch-metaphorische »brüderliche und schwesterliche« Verknüpfung von Theorie und Praxis. Insgesamt zeigt sich hier ein konzeptuell wichtiger Sachverhalt: Ambivalenzerfahrungen können sich kumulieren und so verdichten. In der Art und Weise, wie dies geschieht, also sprachlich gestaltet wird, liegt möglicherweise eine der Besonderheiten von Robert Walsers Schreiben.

Das Ambivalente wird auf diese Weise ein vermittelndes Konstrukt; es lenkt die Aufmerksamkeit auf Zusammenhänge zwischen dem eigenen, subjektiven Erleben eines Menschen und seinem »Vermögen«, dieses gestalterisch zum Ausdruck zu bringen. Dabei ist die Mehrdeutigkeit des Begriffs »Vermögen« zu erinnern. Er drückt nicht nur (materiellen) Besitz aus, sondern verweist auch auf die Fähigkeiten, die in der Subjektivität des Individuums angelegt sind, sowie die Chancen und Möglichkeiten, diese im Erleben der Um- und Mitwelt zu entfalten. Die Empfänglichkeit für das Ambivalente wird also in einer positiven Weise manifest, wenn sie mit der Fähigkeit einhergeht, sie in einer kreativen Weise zum Ausdruck zu bringen.

Zugleich werden Sensibilität und Achtsamkeit für eben diese »konstruierte Realität« des Ambivalenten beim jeweils Anderen postuliert. Dies spricht für die These, dass die Sensibilität für das Ambivalente und die Fähigkeit, diese auszudrücken, eine der Voraussetzungen dafür ist, dass ein Autor zum »writer's writer« wird. Sie bekräftigt gewissermaßen einen implizierten »Pakt unter Autoren« im (professionellen) Wissen um ihre Tragweite für Kreativität. Die Arbeit mit dem Konzept regt überdies an zu bedenken, wie sich die in den Texten erfahrbare Ambivalenzsensibilität zu jener der Leserinnen und Leser selbst verhält, indem dadurch Prozesse des Identifizierens angeregt werden.

5. Die Rolle des Ambivalenten in Texten über Robert Walser

Ich breche hier die Veranschaulichung der Heuristik mit Textbeispielen ab und wende mich der Frage zu, inwieweit das Ambivalente bereits Thema der Analyse von Walsers Werken ist. Dabei ist es naheliegend, insbesondere auch auf Texte im *Robert Walser-Handbuch* zu verweisen. Dafür spricht *erstens*, dass dort der Begriff der Ambivalenz – wie eingangs erwähnt – überraschend häufig vorkommt. *Zweitens* dokumentiert das Handbuch den gegenwärtigen Stand der Forschung unter Einbeziehung ihrer zeitgeschichtlichen Einbettung. Allerdings ist festzuhalten, dass schon in älteren Arbeiten auf das Ambivalenz-Konzept vereinzelt verwiesen worden ist.⁵⁷ Hier nun interessieren indessen die Ansätze und Vorschläge eines elaborierten Umgangs mit dem Begriff.

⁵⁷ Dazu gehören insbesondere Mohr: *Das nomadische Subjekt*, Obermann: *Ein besonnenes Buch* sowie Bungartz: *Zurückweichend vorwärtsschreiten*.

Bereits auf der ersten Seite des Texts von Lucas Marco Gisi fällt die Überschrift »Das Ineinandergreifen von Leben und Werk« (RWH, 1) auf. Die Wortwahl verweist auf eine Denkfigur, die jener des Ambivalenten ähnlich ist: Nicht das Leben ist der fundamentale Bezug des Werks, nicht vom Leben her ist das Werk zu begreifen. Doch ebenso wenig ist das Werk vom Leben unabhängig. Das autofiktionale Darstellungsverfahren, das für den von Walser behaupteten »Lebensparallelismus« zwischen Erleben und Schreiben ähnlich ist, meint nicht »ein mimetisches Verhältnis« – so Gisi –, sondern er besteht »in einer spielerischen Unentscheidbarkeit von Präsenz und Abwesenheit«. Und weiter: »Diese Ambivalenz von Verbergen und Enthüllen ›hebt‹ Walser auf, ohne sie aufzulösen, wenn Walser schreibt: ›Ich bin immer bestrebt, etwas zu scheinen, was ich nicht bin, und man sieht mir dies an« (ebd.) – ein Satz, der bezeichnenderweise in einem Text *Aus dem Bleistiftgebiet* steht (AdB 2, 471f.). Stufig formuliert, wird *erstens* eine Dualität (oder Polarität) angesprochen, die *zweitens* dynamisch, nämlich als Verbergen und Enthüllen charakterisiert wird. Beides ist – soziologisch gesprochen – auf die persönliche Identität bezogen, die von Walser selbst reflektiert wird. Das Zitat stammt aus einem späteren Werk, also aus einer – jedenfalls zeitlich – ausgeprägt »exzentrischen Positionalität«. So lässt sich die Dualität von Anwesenheit und Abwesenheit sowohl zeitlich als auch räumlich (Da-Sein und Nicht-da-Sein) verstehen. Das lädt ein, das Konzept des Vaszillierens textbezogen weiter zu entwickeln.

Eine andere Spur lässt sich verfolgen, wenn gefragt wird, mit welchen sprachlichen bzw. poetologischen Mitteln Robert Walser seine offensichtliche Fähigkeit des kreativen Umgangs mit seiner eigenen (und eben für andere anregenden) Ambivalenzsensibilität umsetzt. In Ulrich Webers Analyse der *Geschwister Tanner* findet sich eine Argumentation, die stellvertretend auch für andere zeigt, dass das Ambivalente thematisiert wird, ohne den Begriff zu verwenden. Unter Bezugnahme auf den »prekären Realitätsstatus« des Romans heißt es da, dieser oszilliere »zwischen einer psychischen Logik mit den Mechanismen der Projektion und Übertragung einerseits und auf der anderen Seite realistischer Darstellung der evozierten sozialen Welt«, und die Handlung bleibe »in einem Spannungsfeld von Annäherung und Distanzierung, von Verehrung und Provokation, das eine eindeutige Verwandlung der Beziehungen und damit Entwicklung der Handlung verunmöglicht« (RWH, 100).

Aspekte des Ambivalenten lassen sich implizit in mehrfacher Hinsicht in Stephan Kammers Analyse des »Phänomens Mikrographie« ausmachen (RWH, 274-283). Zentral ist seine These, wonach die Mikrographie als eine Art Dialektik von Spiel und Zwang gesehen werden kann. Möglicherweise zeigen sich in der Mikrographie nicht nur eine Schreibkrise, sondern ebenso sehr auch Walsers literarische Resilienz in dieser Krise, vielleicht auch in jener Ausprägung, die im Feld des Konzepts der »Ambivalenzsensibilität« und seiner theoretischen Verortung liegt. Und schließlich dürfte auf einer solchen ihrerseits ambivalenten Reflexion über Grundbedingungen des literarischen Systems ein Hauptgrund für die Faszinationskraft des Phänomens der Mikrogramme liegen.

Explizit und implizit ist Ambivalenz mehrfach in Peter Rusterholz' Untersuchung von Walsers Lektürehorizont anzutreffen. So sei Walser Intellektuellen wie Paul und Bruno Cassirer »ambivalent gegenüber« gestanden (RWH, 56) und er habe gegenüber Hermann Hesse ein »ambivalentes Verhältnis« gehabt, war er doch »eifersüchtig auf Hesses Erfolg und [...] sich seines Mehrwerts dem Rivalen gegenüber bewusst« (ebd., S. 59).⁵⁸ Rusterholz thematisiert – unter Bezugnahme auf das hier interessierende Konzept – einen weiteren Aspekt, wenn er schreibt: »Der Prozess seiner Lektüren zeigt aber nicht nur Ambivalenzen, Bruchstellen und Veränderungen der Schwerpunkte der eigenen Interessen, sondern auch der gesellschaftlichen Trends der Rezeption.« Dies wiederum ist vor dem Hintergrund zu lesen, dass zum Beispiel *Der Spaziergang*, wie Reto Sorg in seiner Interpretation schreibt, als ein »prototypisch moderner Text« verstanden werden kann (RWH, 151).

Generell ist im Handbuch von Walsers Ambivalenzen gegenüber der Moderne die Rede. Mehrfach wird betont, dass Walsers Schilderungen der Angestellten-Welt als kritische Auseinandersetzung mit der sozialhistorischen Situation nach der Jahrhundertwende gelesen werden können. Mittelbar im Zusammenhang damit steht auch die Feststellung von Bernd Stiegler: »Die Photographie dient dazu, eine Ambivalenz herzustellen zwischen einem durch sie gestifteten autobiographischen Pakt und einer konsequenten Fiktionalisierung des Lebens, das in Möglichkeitsoptionen verwandelt wird« (RWH, 369). Diese Thematik entfaltet Stiegler in seinem Beitrag zu diesem Band. Damit wird ein methodologischer Aspekt des Konzepts der Ambivalenz angesprochen. Er verweist letztlich darauf, dass es metatheoretisch genutzt werden kann, nämlich im Blick auf Ambivalenzen gegenüber dem Ambivalenten.

Zusammenfassend: Die Arbeit mit einem Konzept wie Ambivalenz kann neue Einsichten erbringen, wenn seine heuristischen Potentiale pragmatisch, also theoretisch, methodisch und empirisch erkundet werden. Dazu gehört eine systematische Betrachtung wichtiger Aspekte der Begriffsgeschichte. So wird Ambivalenz in den Literaturwissenschaften lange Zeit und bis heute häufig ähnlich wie in der Umgangssprache als unentschieden, offen, bisweilen schlicht zwiespältig oder auch als mehrdeutig verstanden. Doch der Ursprung des Begriffs in der Psychiatrie verweist auf Zusammenhänge zwischen ambivalentem Erleben, Erfahren und Handeln und dem Selbst, also individueller Identität und Subjektivität. Allerdings erweist sich dies für die transdisziplinäre Arbeit erst wirklich als fruchtbar, wenn eine nicht wertende Sichtweise gewählt wird, also Ambivalenzen nicht als defizitär oder krankmachend, sondern theoretisch analysierend als gewissermaßen neutrale Sachverhalte betrachtet und verstanden werden. Knapp formuliert: Ambivalenzerfahrungen können Prozesse der Iden-

⁵⁸ Hier klingt zudem das Verhältnis von Ambivalenz und Ambition an, das auch und gerade in Bezug auf Walser wichtig ist. Zu erinnern ist an die auch so gezeichnete grundsätzliche Ambivalenz hinsichtlich der Tätigkeit als »Zeitschriftenlieferant« und seine ambivalente Haltung gegenüber seiner immensen Prosastück-Produktion, so Marion Gees (RWH, 171).

titätskonstitution akzentuieren. Das gilt auch umgekehrt: Die immerwährende Suche nach Identität kann mit Ambivalenzerfahrungen einhergehen.

Gerade darin nun liegt der besondere heuristische Wert der Arbeit mit dem Konzept für eine aktuelle Annäherung an Walsers Schriften, sein facettenreiches »Ich-Buch«. Dabei erweist es sich als nützlich, differenzierend die Vorstellung einer individuellen »Sensibilität für Ambivalenzen« heranzuziehen. Sie kann Robert Walser zugeschrieben werden, ebenso auch denjenigen, die von seinen Texten angesprochen werden, darunter insbesondere auch andere Autorinnen und Autoren. Sie kann auch ein Thema für diejenigen sein, die Walsers Werk interpretieren, mithin für die von ihnen eingenommenen theoretischen und methodischen Perspektiven.

Betrachtet man in dieser Weise einzelne Texte, Textteile und die Übergänge zwischen diesen, ferner einzelne Passagen, Redewendungen und die Wortwahl unter inhaltlichen und formalen Gesichtspunkten, so wird man gewahr, dass Walser ein Meister im Erschaffen einer »Atmosphäre des Ambivalenten« ist. Dazu gehören nun auch das Darstellen und Umschreiben von Zeitlichkeit und ihres Erlebens. Dies ist ein Bewegen in der Horizontalen und der Vertikalen, auch ein Innehalten, also mehr als nur ein Oszillieren, sondern ein Vaszillieren.

Solchermaßen lassen sich am Beispiel des Werks von Robert Walser und den darauf bezogenen Differenzierungen, Ausweitungen und Vertiefungen⁵⁹ des Konzepts von Ambivalenz theoretische und empirische Einsichten für die transdisziplinäre kulturwissenschaftliche Arbeit gewinnen. Sie sind ihrerseits für eine Anthropologie des »homo absconditus« (Plessner) und für die Analyse der mannigfachen Widersprüche menschlichen Zusammenlebens in den situationalen und historischen »Jetztzeiten« von Belang.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Berlin: Rowohlt 1930/1932/1978.

Walser, Robert:

- *Brief eines Vaters an seinen Sohn*. In: SW 4.
- *Geschwister Tanner*. In: SW 9.
- *Der Gehülfe*. In: SW 10.
- »*Tagebuch-Fragment*«. In: SW 18.
- *Eine Art Erzählung*. In: SW 20.

⁵⁹ Siehe hierzu auch das Begriffsregister in diesem Band.

2. Sekundärliteratur

- Abel, Julia, Blödorn, Andreas, Scheffel, Michael: *Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung*. In: dies. (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz*. Trier: WVT 2009, S. 1-11.
- Bauman, Zygmunt: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburg Edition 1997.
- Bek, Thomas: *Helmuth Plessners geläuterte Anthropologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Berndt, Frauke, Kammer, Stephan: *Amphibolie-Ambiguität-Ambivalenz. Die Struktur der antagonistisch-gleichzeitigen Zweiwertigkeit*. In: diess. (Hg.): *Amphibolie-Ambiguität-Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 7-30.
- Bleuler, Eugen: *Die Ambivalenz*. In: *Festgabe zur Einweihung der Neubauten*. Zürich: Schulthess & Co. 1914, S. 95-106.
- Böschenstein, Hermann: *Historischer Übergang und Ambivalenz. Zum »Mann ohne Eigenschaften«*. In: *Beiträge zur Musil-Kritik*. G. Brokoph-Mauch. Bern, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1987, S. 181-190.
- Bourdin, Dominique: *L'ambivalence dans la pensée freudienne*. In: M. Emmanuelli, R. Menahem und Nayrou. *Ambivalence. L'amour, la Haine, l'indifférence* (Hg.). Paris: PUF 2005, S. 15-53.
- Bungartz, Christoph: *Zurückweichend vorwärts schreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. Frankfurt a.M.: Lang 1988.
- Echte, Bernhard: *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Ferraty, Franck: *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*. Paris: L'Harmattan 2009.
- Greven, Jochen: *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers*. München: Wilhelm Fink 2009.
- Fischer, Hans Rudi, Lüscher, Kurt: *Ambivalenzen ergründen*. In: *Familiendynamik* 39 (2) 2014, S. 122-133.
- Fischer, Hans Rudi: *Mit anderen Augen. Therapie als Kunst der Verfremdung*. In: *Familiendynamik* 31 (4, 2006), S. 363-390.
- Haller, Miriam: *»Deonstruktion der ›Ambivalenz‹. Poststrukturalistische Neueinschreibungen des Konzepts der Ambivalenz aus bildungstheoretischer Perspektive.* In: *Forum der Psychoanalyse* 27 (4) 2011, S. 359-371.
- Hoyningen-Huehne, Paul: *Systematicity. The Nature of Science*. Oxford: Oxford University Press 2013.
- Junge, Matthias: *Ambivalente Gesellschaftlichkeit. Die Modernisierung der Vergesellschaftung und die Ordnungen der Ambivalenzbewältigung*. Opladen: Leske+Budrich 2000.
- Lewis, J. David: *A Social Behaviorist Interpretation of the Meadian ›I‹*. In: Aboulafia, Mitchell (Hg.): *Philosophy, Social Theory, and the Thought of George Herbert Mead*. Albany: State University of New York Press, S. 109-133.
- Lüscher, Kurt: *Ambivalenz: Eine soziologische Annäherung*. In: Dietrich, W. Lüscher, K., Müller, C. (Hg.). *Ambivalenzen erkennen, aushalten und gestalten*. Zürich: TVZ 2009 S. 17-67.
- Lüscher, Kurt, Fischer, Hans Rudi: *Ambivalenzen bedenken und nutzen*. In: *Familiendynamik* 39 (2), 2014, S. 81-95.
- Mead, George Herbert: *The Social Self*. In: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 1913, S. 374-380.

- Merton, Robert King and Barber, Elinor: *Sociological Ambivalence*. In: E. A. Tiryakian (Hg.): *Sociological Theory, Values and Sociocultural Change. Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*. London: The Free Press of Glencoe 1963, S. 91-120.
- Mohr, Daniela: *Das nomadische Subjekt*. Frankfurt a.M.: Lang, 1994.
- Otscheret, Elisabeth: *Ambivalenz. Geschichte und Interpretation der menschlichen Zwi-spältigkeit*. Heidelberg: Roland Asanger 1988.
- Pillemer, Karl and Lüscher, Kurt: *Intergenerational Ambivalences: New Perspectives on Parent-Child Relations in Later Life*. Amsterdam: Elsevier 2004.
- Plessner, Helmuth: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Reclam 1986.
- Obermann, Roswitha: »...ein besonnenes Buch ..., aus dem absolut nichts gelernt werden kann.«: *Aspekte künstlerischer Selbstentfaltung im Tagebuch-Fragment und im Räuber-Roman von Robert Walser*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1987.
- Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken.« *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4, 2004), S. 282-301.
- Riklin, F. (1910/11). *Mitteilungen*. Vortrag von Prof. Bleuler über Ambivalenz. In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 43, S. 1-16.
- Rusterholz, Peter: *Der Tagtraum als Imaginationsmodell des Schreibens bei Franz Kafka und Robert Walser*. In: Kondrič Horvat, Vesna (Hg.): *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*. Berlin: Weidler 2010, S. 84-107.
- Scharfetter, Christian: *Polyphrenie und Schizophrenie*. Zürich: vdf Hochschulverlag 2006.
- Schulz, Walter: *Subjektivität im nachmetaphysischen Zeitalter*. Pfullingen: Neske 2002.
- Seidler, Herbert: *Der Ambivalenzbegriff in der Literaturwissenschaft*. In: *Sitzungsberichte* (262. Band). Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Wien: Hermann Böhlau Nachf. 1969. S. 35-54.
- Stocker, Peter: *Provinzialwörter als Stilmittel bei Robert Walser*. In: Simon Aeberhard, Caspar Battegay, Stefanie Leuenberger (Hg.): *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache*. Zürich: Chronos 2014, S. 123-134.
- Straub, Jürgen: *Identität*. In: Konersmann, Ralf (Hg.): *Handbuch Kulturphilosophie*. Stuttgart: Metzler 2012, S. 334-339.
- Tsushima, Michiko: *The Space of Vacillation. The Experience of Language in Beckett, Blanchot, and Heidegger*. Bern: Lang 2003.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rädern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Vaget, Hans: *Goethe, the Novelist. On the Coherence of his Fiction*. In: Lillyman, William, J. (Hg.): *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*. Berlin: de Gruyter 1983, S. 15.
- Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*. Berlin: Diaphanes 2007.
- Zima, Peter Václav:
 - *Theorie des Subjekts*. Tübingen: Francke (UTB) 2000.
 - *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*. Paris: L'Harmattan 2006.
 - *Robert Musils Sprachkritik. Ambivalenz, Polyphonie und Dekonstruktion*. In: Strutz, Joseph, Strutz, Johann (Hg.): *Robert Musil. Theater, Bildung, Kritik*. München, Wilhelm Fink Verlag 1985, S. 185-202.

3. Robert Walser Handbuch

- Gisi, Lucas Marco: *Leben und Werk*. In: RWH, S. 1-6.
Gees, Marion: *Prosa der Bieler Zeit*. In: RWH, S. 168-172.
Kammer, Stephan: *Das Phänomen Mikrographie*. In: RWH, S. 274-283.
von Matt, Beatrice: *Frauenbilder*. In: RWH, S. 330-332.
Rusterholz, Peter: *Lektüren – literarischer Horizont*. In: RWH, S. 55-62.
Sorg, Reto: *Der Spaziergang (1917)*. In: RWH, S. 148-154.
Thüring, Hubert: *Lebensphilosophie im Zeichen des Glücks*. In: RWH, S. 345-350.
Weber, Ulrich: *Geschwister Tanner*. In: RWH, S. 96-106.

BERND STIEGLER (KONSTANZ)

Lichtbilder und Schriftbilder Robert Walser und die Fotografie

»Entdecken. Gibt es dieses Foto wirklich?«

Dieter Bachmann, *Im Walseraufwind*

Insgesamt sind kaum mehr als 40 Fotografien überliefert, die Robert Walser zeigen. Davon stammen etwa zwei Drittel von Carl Seelig und entfallen zudem auf einige wenige Serien, zu denen jeweils mehrere Aufnahmen gehören. Zwei der Bilder sind Kinderaufnahmen aus Fotoateliers, drei wurden von Walter Kern am 3. April 1928 im Auftrag der Zeitschrift *Individualität* angefertigt, und weitere vier stammen vom Untersuchungsrichter Kurt Giezendanner als Dokumentation der Fundstelle des tot aufgefundenen Schriftstellers. Weite Teile seines Lebens sind ohne jede fotografische Spur. Texte statt Bilder, so scheint es, sind Walsers Hinterlassenschaft. Was bleibt aber, stiften die Bleistifte.

Für einen Schriftsteller, der immerhin zu Lebzeiten eine ganze Reihe von Büchern veröffentlichte, handelt es sich um einen bemerkenswert knappen Bestand an Fotografien. Selbst von notorisch photoscheuen Autoren wie Thomas Pynchon, J.D. Salinger oder Peter Licht dürften mehr Aufnahmen existieren.¹ Und bei anderen, denen eine Bildfeindlichkeit (eher fälschlicherweise) nachgesagt wurde, wie etwa Hans Blumenberg, befinden sich zahlreiche unveröffentlichte Fotos im Privatbesitz und sind der Öffentlichkeit bisher schlicht nicht zugänglich. Anders als seine medienscheuen Schriftstellerkollegen gehört Robert Walser allerdings keineswegs zu den anerkanntermaßen ikonophoben Autoren. Die wenigen vorhandenen Aufnahmen wurden von ihm und den Verlegern von Zeitschriften und Büchern durchaus strategisch als Paratexte eingesetzt. Reto Sorg hat die Verfahren filigran rekonstruiert und dabei Überraschendes zutage gefördert.² Und es sei hinzugefügt, dass für andere Autoren seiner Zeit durchaus Ähnliches zu konstatieren ist: Auch von Walter Benjamin, mit dem Walser die Miniaturhandschrift zumindest bei Teilen der überlieferten Manuskripte teilt, sind nur wenige Aufnahmen überliefert. In durchaus verwandter Weise wird auch Benjamins Werk in der Forschung zum Schriftgebiet, das wiederum das Bild des Autors paradigmatisch bestimmt. Es ist vermutlich kein Zu-

1 Vgl. dazu Stiegler: *Strategien des Verschwindens*. In: Kaufmann; Schmid; Thomä (Hg.): *Das öffentliche Ich*, S. 57-78. Dort auch weitere Literatur zu diesem Thema.

2 Sorg: *Pose und Phantom*, S. 107-130.

fall, dass gerade die Gesamtwerke Walsers und Benjamins in umfänglichen kritischen Ausgaben erneut aufbereitet werden.

Bei Walser (wie auch bei Benjamin) ist eine komplexe Konstellation von Texten und Bildern zu konstatieren und das bereits zu Lebzeiten, vor allem aber bei den verschiedenen späteren Deutungs- und Darstellungsversuchen. Auch das Bleistiftgebiet, das bei Walser seit Mitte der 1980er-Jahre zugänglich wird, evokiert ein Schriftstellerbild, das sich nicht zuletzt über das Schriftbild definiert. Um dieses zu inszenieren und zu illustrieren, werden die überlieferten Fotografien erneut, nun aber in anderer Weise verwendet. Die verschiedenen Autorbilder, die im Zuge dieser Auseinandersetzung mit dem Werk aufscheinen, versuche ich im Folgenden zu rekonstruieren. Die Ausgangsthese ist dabei, dass fotografische *Bilder eines Autors* immer auch *Autorbilder* sein können und das zumeist in doppelter Perspektivierung: Sie setzen auf der einen Seite ein Bild in Szene, das der Autor von sich macht oder zu erwecken sucht; auf der anderen Seite spiegeln sie Vorstellungen und Einstellungen hinsichtlich der Funktion des Autors insgesamt wider. Bei Walser sind Fotografien durchweg Vexierbilder. Modelle von Autorschaft werden durchgespielt, bild-dialogische Konstellationen werden imaginiert und Texte und Bilder werden miteinander verwoben.³ Das gilt sowohl für die zeitgenössische Produktion und Rezeption wie auch für spätere Arbeiten über Walser, die in anderer Weise auf den Bestand an Bildern zurückgreifen, um diese neu zu perspektivieren und mit anderen Aufnahmen zu korrelieren. Zur Moderne und dem Bild, das man sich von ihr und ihren Vertretern macht, gehört – allgemein gesprochen – einerseits der immer bewusstere und strategischere Einsatz der Fotografie für die Produktion, Rezeption und Distribution der literarischen Texte und andererseits das Ambivalentwerden des Autorbildes. Anders formuliert: Einerseits werden Fotografien eingesetzt, um Texte zu schreiben (und das bereits seit Zola), für sie zu werben und sich als Autor in Szene zu setzen, andererseits werden Setzungen gleich wieder durchgestrichen und scheinbar verfestigte Bilder verflüssigt. Fotografien dienen dazu, einen Bezug zu einer extraliterarischen Realität herzustellen und manifest zu machen, aber eben auch, um strukturelle Ambivalenzen zu erzeugen, die die indexikalischen Spuren der Fotografien sogleich wieder suspendieren und ins Schriftgebiet überführen.

1. Forever young

In Walsers Werk finden sich einige intradiegetische Bezugnahmen auf die Fotografie. Das wäre an sich nicht weiter der Erwähnung wert, eröffneten diese mitunter nicht ein eigentümliches Spiel mit den überlieferten extradiegetischen Fotografien des Autors. Es scheint, als würde er in seinen Texten mit den Licht-

³ Vgl. zu diesem Thema Bickenbach: *Das Autorenfoto in der Medienevolution*.

bildern bewusst spielen und einen Raum der Ambivalenz zwischen Fiktion und Realität eröffnen, denn mitunter tauchen die realexistierenden Bilder, von deren Entstehung er gelegentlich in Briefen berichtet, auch als erzählte Bilder in den Texten auf. Das gilt bekanntlich vor allem für eine in *Jakob van Gunten* erwähnte Fotografie, aber auch für die Zeichnung, die Roberts Bruder Karl von ihm als Räuber angefertigt hat und die dann im *Räuber*-Roman beschrieben wird. Beide Bilder sind Jugendbilder Walsers, von denen, wie Reto Sorg aufgezeigt hat, das erste auch als offizielles Autorenportrait Walsers Verwendung gefunden hat – und das über viele Jahre hinweg. Der Autor altert, nicht aber sein Bild, das, wie er am 1. November 1925 an Therese Breitbach schreibt, »ein Bild von mir [zeigt], das hergestellt ist nach einer Photographie, die ich einst in Berlin im Warenhaus Wertheim machen ließ, als ich auf dem Sprung war, gräflicher Diener zu werden.«⁴ Noch 1919 wird der Öffentlichkeit ein Bild Walsers aus dem Jahr 1905 präsentiert und selbst 1925 findet dieses Bild erneut in *Die literarische Welt* Verwendung.⁵ Die Fotografie setzt so um, was der Text in anderer Weise durchspielt: den Wunsch, nicht erwachsen zu werden, sich die kindliche Offenheit zu bewahren und »forever young« im Reich der Schrift zu existieren. »*Der Gehülfe, Simon Tanner, Jakob von Gunten* und der *Räuber*,« schreiben Elio Fröhlich und Peter Hamm in ihrer Darstellung von Leben und Werk »in Daten und Bildern«, »sie alle wollen sich nicht entwickeln, wollen kindlich bleiben.«⁶ Diese eigentümliche Interferenz führt letztlich dazu, auch die Texte als »Selbstbildnis«, so Walsers eigener Vorschlag, zu betrachten, als autofiktionale Texte, die »in Wahrheit jedoch mehr oder weniger Selbstportraits sind.«⁷ Selbst eine vermeintlich nüchtern-funktionale Aufnahme wie jene aus dem Fotoatelier erweist sich so als Ausdruck eines Autorphantasmas, das die Texte in anderer Weise ausbuchstabieren und dann auch zum Leitbild der Forschung wird.

Weiterhin ist gelegentlich in den Texten die Rede von Effekten der Autorschaft bei den Leserinnen und Lesern, genauer von dem Bild, das diese sich vom Autor machen. »Es gibt sehr viele Menschen«, heißt es etwa im *Mikrogramm*-Text »Man sollte ehrlicher sein als ich bin«, »die von mir ein Bild bekommen haben, das vielleicht nicht das richtige Bild ist« (AdB 1, 119-121,121). Um welche Art von Bild es sich hierbei handelt, bleibt offen – und das ist eine der Strategien, die durchweg zu beobachten ist. Lichtbilder und Textbilder werden ebenso konsequent miteinander verschränkt wie solche des Erzählers und des Autors. Die Fotografie dient dazu, eine Ambivalenz herzustellen zwischen einem durch sie gestifteten autobiographischen Pakt und einer konsequenten Fiktionalisierung des Lebens, das in Möglichkeitsoptionen verwandelt wird. Die Fotografie hat Anteil an der Autofiktionalität, für die Walser ein berühmtes Beispiel dar-

4 Fröhlich; Hamm: *Robert Walser*, S. 135.

5 Vgl. dazu Sorg: *Pose und Phantom*.

6 Fröhlich; Hamm: *Robert Walser*, S. 13.

7 Ebd., S. 11.

stellt.⁸ Wir finden in seinen Texten bekanntlich eine friedliche Koexistenz möglicher Deutungen, Welten und Lebensformen, die untereinander keinen hegemonialen Kampf ausfechten, sondern sich einfach sein lassen. Ambivalenz ist weniger ein Problem als vielmehr eine Option des eröffneten Nebeneinanders, bei dem es auch nicht zu Konflikten, Überschneidungen oder Auseinandersetzungen kommt, sondern schlicht unterschiedliche Wege gleichzeitig eingeschlagen werden. Ein jeder hat dabei ein eigenes Recht und einen eigenen Bestand und wenn sie nicht zueinanderfinden, ist das Glück umso größer. Deleuze und Guattari nennen eine solche Existenzform viele Jahre später *Rhizom*, bei Walser würde ich eher von einem *Möglichkeitsraum* sprechen.

In bemerkenswerter Weise gilt das auch für vermeintlich eindeutige Fotografien, die der temporalen Eindeutigkeit ihrer »Beschriftung«, wie Walter Benjamin es für die Fotografie der Moderne programmatisch konstatiert hat, entkleidet oder genauer in Erzählungen verwandelt werden. »Die Kunst ist ja, eben«, so der *Mikrogramm*-Text »Ich schlafe so brav«, »ist ja eben, Notwendigkeiten in Annehmlichkeiten umzuwandeln. Umgestaltung, welche Möglichkeiten birgst Du!« (AdB 1, 14-19, 19)

In einem weiteren Text aus diesem Konvolut, der mit »Wie doch nun schon Adelina Patti ...« beginnt, spielt der Erzähler Erscheinungsweisen von Büchern und ihren Autoren durch. »Buchumschläge«, so konstatiert er, »taten es mir also an« (AdB 1, 45-48, 46). Zu diesen gehören seit geraumer Zeit nicht selten auch Fotos der Autoren, von denen hier jedoch nicht die Rede ist. Der Ich-Erzähler beschreibt vielmehr vermeintlich vier Cover-Abbildungen: Die erste zeigt eine Schulstube mit einer strengen Lehrerin mit »Befehlshaberinnenmiene« am Pult und »einen der ärmsten und schüchterndsten Knaben, den es je gegeben haben mag«, die zweite »eine Anzahl sogenannter besserer Herren unter der Peitsche der Polin«, die dritte eine vom Reiten ermüdete Dame, die sich, auf »moosiger Weichheit« gebettet, von ihrem Reitknecht die Stiefel ausziehen lässt und die vierte schließlich »die gewiegteste Zeichnung [...], die ich in meinem so schicksalsreichen Leben traf.« Allerdings bringt auch die weitere Beschreibung kaum Aufschluss über diese Umschlagabbildung:

Ein vierter Buchdeckel ließ mich in eine Hohe Schule oder Beibringung feinsten Respektes blicken, wiewohl man kaum schon ahnen wird, was ich sagen will. Nun spricht man ja bekanntlich von Dingen, die man sehr gut kennt, schicklichkeithalber überhaupt nicht. Der Buchdeckel, von dem ich hier rede, gehört in dieses Gebiet. (AdB 1, 47)

8 Vgl. expl. die Beiträge von Groddeck und Gisi in: Pellin; Weber: »...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. Vgl. dort auch die Einleitung von Peter Gasser.

Bücher und ihre Erscheinungen mobilisieren offenkundig erneut phantasmatische Konstellationen: eine imaginierte Züchtigung eines Schuljungen, bei der der Zuchtstock zum zweiten Umschlag wandert, dann beim dritten zur Reitgerete wird, um sich schließlich zur reinen Andeutung zu werden. Das Verbindungsglied ist eine Rute, deren sexuelle Konnotation offenkundig ist.

Derselbe Text spielt dann weiterhin mit einem auch andernorts anzutreffenden Vergleich mit anderen Schriftstellern. »Große Tragiker enden mit einunddreißig Jahren und ich, ich atme noch« (AdB 1, 48), heißt es in einer eigentümlichen kalkulatorischen Logik, um dann zu den bereits verstorbenen Balzac und Maupassant überzugehen. »Neulich traf ich einen Mann, der wie Balzac aussah.« Damit ist nicht sein Werk, sondern das Bild Balzacs gemeint, das trotz seiner bekannten und von Nadar überlieferten Fotografiefurcht auch als Daguerreotypie überliefert ist. Und der Ich-Erzähler stellt sich vor, wie er ein »sehr nettes« Buch von Maupassant an einen »sehr netten Herrn« zurückgibt und dabei »sehr nett« aussieht. Nun ist – der auch sehr nett aussehende – Maupassant der französische Schriftsteller in Zeiten des Realismus und Naturalismus, dessen Werk wie bei keinem zweiten bevölkert ist von Doppelgängern, Ambivalenzen und Erscheinungen. Dazu trägt auch der Einsatz der Fotografie einiges bei. Dieser kurze Prosatext Walsers fächert auf wenigen Seiten eine Fülle an intertextuellen Bezügen auf, von denen ein jeder auch hinsichtlich der Verwendung der Fotografie mögliche Deutungsoptionen eröffnet. »Aber ich wollte«, so schreibt Walser, »ja von Buchdeckeln reden, und bei dieser Gelegenheit steigen die angenehmsten Erinnerungen vor mir auf.« (AdB 1, 49)

In einem weiteren *Mikrogramm*-Text räsoniert der Erzähler, dass »es durchaus nicht nötig oder wünschenswert sei, irgendeinem anderen Schriftsteller ähnlich zu sehen, ähnlich aufzutreten wie einer, der schon da war, sondern es sei [...] das Gesundeste und Dringlichste, ruhig ich selbst zu sein« (AdB 1, 225).⁹ Das Bild anderer Schriftsteller zwischen Fotografie und Autorbild soll keineswegs als Vorbild dienen, doch auch der Wunsch, »ruhig ich selbst zu sein« führt umgekehrt dazu, sein eigenes Bild fortwährend zu überschreiben, es in den Möglichkeitsraum der Fiktion zu überführen. Das gilt dann eben auch für die Lichtbilder, die zu Schriftbildern werden. Und wenn Walser dann konstatiert: »Immerhin stelle ich etwas vor, biete ein Bild dar, habe ein Gesicht« (AdB 1, 241),¹⁰ so hat sich dieses mehr und mehr von den Fotografien abgelöst. Erst postum sollte es dann in anderer Weise wieder mit diesen verknüpft werden.

⁹ »Es gibt Leute, die einem übel nehmen, daß man die und die Dame liebt und nicht eine andere« (AdB 1, 225-233)

¹⁰ »Ich führte mich schon bodenlos taktlos auf« (AdB 1, 241-244)

2. Doppelportraits im Licht der Fotografie: Robert und Karl Walser

Walsers eigene »gewaltig-geringfügigen Romane, die meine Spezialität sind« (AdB 1, 143-145),¹¹ waren mitunter mit anderen Bildern versehen, die in anderer Weise mit Fragen der Autorschaft zu tun haben und Bilder mobilisieren. Gemeint sind die Illustrationen seines Bruders Karl, der auch eine Portraitfotografie Roberts in eine Zeichnung verwandelt. Eine Aufnahme aus den späten 1890er Jahren wird zu einer Zeichnung, die, so Karl Scheffler in einer zeitgenössischen Bildbeschreibung, einen »auf moosgeschmücktem Felsblock sitzenden Dichter in Phantasiekleidung« zeigt.¹² Dass Robert nun zu einem anonymen Dichter wird, ist bemerkenswert, handelt es sich doch um eine besondere Form der Recodierung und Aneignung. Scheffler macht weiterhin aus dem Dichter ein einsam über der Welt thronendes Wesen, das wie Dürers *Melancholia* in versunkener Kontemplation begriffen ist. »Rings herum liegt grüner Wald. Auf säuberlichem Wege geht ein Liebespaar sachte in die abwärts führende, allmähliche Entfernung.«¹³ Karl verwandelt seinen Bruder in einen neuromantischen Dichter, der einsam auf einem Felsen thront. Der Ast des Baums ist beschnitten, und abgeschnitten von der Welt wendet der Dichter seinen Blick ins Unbestimmte.

Dieselbe Fotografie, die Karl Walser als Vorlage seiner Zeichnung diente, kann man in einer weiteren Aufnahme, die Fanny Walser mit Freunden zeigt, neben einer Fotografie von Karl an der Wand ihrer Wohnung entdecken. Robert hatte sie an zumindest einige seiner Geschwister geschickt. Und vermutlich 1906 sendet Robert seinem Bruder eine weitere Fotografie, die ihn mit dem Hund von Karls späterer Frau Hedwig Czarnetzki zeigt.¹⁴ Die Bilder, die im Kreis der Familie zirkulieren, sind jedoch mehr als nur Familienbilder, die ihren Platz im Album oder gerahmt an der Wand finden. Sie berühren eben auch Selbstbilder von Robert Walser als Künstler, die in dem Moment, wenn sie im privaten wie im öffentlichen Raum zirkulieren, aus diesen einfachen Portraits komplexe Vexierbilder machen. Selbst die Familienbilder sind nun in eigentümlicher Weise mit Bildern der Autorschaft verknüpft. Auch der private Raum kann dem Zugriff der Bilder des Autors nicht entkommen, deren Schatten überallhin fallen.

Eine weitere Portraitaufnahme Roberts, die 1907 entstand, findet eine andere Form von brüderlicher Ergänzung: Karl posiert in ähnlicher Weise wie Robert, fast so als wolle er die Familienähnlichkeit anderen zum Studium übereignen. Zwischen Robert und Karl, dem Schriftsteller und Maler, dem Maler, der den Fotografierten zeichnet und dem Schriftsteller, der seinerseits in *Fritz Kochers*

11 »Ob sich diese Zeilen nicht wie von einer Serviertochter verfaßt anhören werden?« (AdB 1, 143-145)

12 Zitiert nach Fröhlich; Hamm: *Robert Walser*, S. 100.

13 Karl Schefflers über Karl Walser: *Leben eines Malers*, in: *Kunst und Künstler*, S. 355-372.

14 Fröhlich; Hamm: *Robert Walser*, S. 119.

Aufsätze dem »Maler« einen Text widmet, den der Maler-Bruder mit Zeichnungen versieht, eröffnet sich ein Raum der Ambivalenzen. Wer folgt hier wem in der Selbstdarstellung und der Illustration? Auch wer nun im Blick der Öffentlichkeit und auch der Verleger der eigentliche Autor der Bücher ist, wird später mehr und mehr unklar, erhält doch Karl bei der Veröffentlichung des mit fünf von ihm angefertigten Originalradierungen illustrierten Buchs *Seeland* 1000 sfr. und somit ein Fünftel mehr als sein Bruder.

Wenn nun einer der *Mikrogramme*-Texte eine Art von fiktionaler Versuchsanordnung aufnimmt, die sich im 19. Jahrhundert als Kritik an der Fotografie findet, diese nun aber auf die Maler überträgt, so lässt sich diese auch als Reflexion über Literatur, Malerei und Fotografie im Allgemeinen und als Auseinandersetzung mit seinem Bruder im Besonderen lesen. Bei Robert Walser wird nun aber aus der »querelle des photographes et des peintres« des 19. Jahrhunderts eine selbstreferentielle *mise en abyme* der (ab)bildenden Kunst:

In einer Abendlandschaft zeichnete ein Zeichner einen hohen Baum ab. Zwanzig Schritte hinter ihm stand ein zweiter Zeichner, der der Zeichner nun abzeichnete. Der Zeichner wurde vom zweiten Zeichner abgezeichnet. (AdB 1, 58)¹⁵

Karl Walser, der aus der Fotografie eine Zeichnung macht, in der just ein hoher Baum Teil der Komposition wird, wird, so betrachtet, zum Kopisten des Kopisten. Er macht aus Fotografien Zeichnungen und aus Texten Bilder.

Es geht hier vielleicht weniger um einen Bruderkrieg als um eine Bestimmung der künstlerischen Haltung zur Moderne. Karl Walser steht bei den allermeisten seiner Arbeiten bei allem Erfolg irgendwo zwischen der Tradition des Jugendstils und der Berliner Sezession. Allerdings ist von ihm – so legt es zumindest die rückseitige handschriftliche Bezeichnung nahe – ein experimentelles Fotogramm überliefert, das erneut Bild neben Bild stellt. Nun sind es zwei Fußabdrücke, von Karl Walser und einem Freund, die eine Art von Wahlverwandtschaft inszenieren. Damit ist Karl Walser weit entfernt von neoromantischen Zeichnungen mitten im Herzen der Avantgarde angekommen. Robert Walser sollte dies in anderer Weise gelingen.

3. Fotografisch inszenierte Wahlverwandtschaften

Betrachtet man die werkbiographischen Darstellungen, die Robert Walser gewidmet sind, so ist die erste Strategie, mit dem Problem der begrenzten Anzahl verfügbarer Fotografien umzugehen, einfach auf andere zeitgenössische Aufnahmen von Personen und Orten zurückzugreifen. Elio Fröhlich und Peter Hamm in ihrem Buch *Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern* und Diana Schilling in ihrer Rororo-Monographie folgen dabei einer chronologi-

¹⁵ »Ihr nicht einmal einen Brief zu schreiben, sie so zu foltern!« (AdB 1, 57-59)

schen Ordnung, die das Leben in einzelne Kapitel unterteilt, denen dann Orte (Berlin, Biel, Waldau, Herisau), Tätigkeiten («Der dichtende Commis«, »Der Künstler unter Künstlern« etc.) oder Charakterisierungen («Der Erzähler«, »Der Dichter«, »Der Bleistiftler« etc.) zugewiesen werden können. Auch andere Schriftsteller bevölkern hier in Texten und Bildern Walsers *Leben und Werk*, wenn ein biographischer Bezug nachweisbar ist.

Bernhard Echtes ebenso eindrucksvolles wie umfangreiches Buch *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten* folgt ebenfalls einer solchen chronologischen Ordnung, hat dabei aber ungleich mehr Material zusammengetragen. Sein knappes Vorwort setzt dabei mit dem weitgehenden Fehlen von Bildern Walsers ein: »Eine Bildbiographie über Robert Walser? Ein solches Projekt läuft von Anfang an Gefahr der Hochstapelei bezichtigt zu werden«, da eben nur so wenige Fotos von ihm überliefert sind.¹⁶ Echtes verwandelt diese denkwürdige Abwesenheit in ein poetologisches Prinzip, das mit dem Autorbild Walsers unmittelbar zusammenhängt, der ein Leben im Verborgenen, Unbeachteten entwarf, um sich eine »echte Erlebnisfähigkeit zu bewahren«.¹⁷ Echtes reflektiert explizit das Wechselverhältnis zwischen privaten und öffentlichen Fotografien und dem »Rollenbild des Schriftstellers« und macht auch deutlich, dass »trotz aller Anstrengung bei der Bebilderung seines Lebens, das Wesentliche von Walser Existenz nicht sichtbar gemacht werden kann.«¹⁸ Unter diesem Vorbehalt steht dann auch die gesamte Bildmonographie, die einerseits eine Fülle von zum Teil bis dahin gänzlich unbekanntem Bildern präsentiert, um dann andererseits ihre begrenzte Tragweite im Vergleich zu den Texten immer wieder zum Gegenstand zu machen.

Jürg Amann hat bei seinem Buch *Eine literarische Biographie in Texten und Bildern* eine etwas andere Strategie gewählt, indem er sämtliche Kapitel unter eine gemeinsame Überschrift stellt, die dann etwas merkwürdigerweise insistierend 12 mal wiederholt wird: »Auf der Suche nach dem verlorenen Sohn«.¹⁹ Zwischen Marcel Proust, dem Neuen Testament und André Gide wird ein Leitmotiv gesetzt, das dann durchdekliniert und mit zahlreichen Zitaten aus dem Werk orchestriert wird. Dabei wechseln sich Kapitel mit Essays aus der Feder von Amann und solche, die ausschließlich aus Bildern und Zitaten bestehen, ab. Bei allen drei Darstellungen dienen die überlieferten Autorenfotos einer historischen Skandierung des Lebens- und Schreibwegs. Am sparsamsten geht Diana Schilling mit den Fotografien um und verzichtet auch auf die Bilder des toten Schriftstellers, da diese nicht so bedeutsam, wie man es ihnen nachsagte, sondern von eher von allegorischer Bedeutung seien.

16 Echtes: *Robert Walser*, S. 5.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 7.

19 Amann: *Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern*, Zürich 2006 (Erstausgabe München 1985 für den Essay und Zürich 1995 für das Buch)

Doch das so viel beachtete Bild des toten Wanderers Robert Walser im Schnee ist nicht von der Besonderheit, die ihm beigemessen wird. Dass da noch einmal jemand zu einem Spaziergang aufbricht, von dem er nicht zurückkehren wird: Dieses Muster des Sterbens ist vertraut, so kommen viele um ihr Leben.²⁰

Ihr Buch endet daher mit dem Kapitel *Der Schriftsteller*, in dem sich einzig die Todesanzeige und eine Unterschrift Walsers als Abbildungen finden. Diese steht am Endes Buchs und verknüpft den Spaziergang mit dem einsamen Weg als Schriftsteller ins Bleistiftgebiet.

Damit ist das Thema vorgegeben, das andere Publikationen variierend aufnehmen werden. W. G. Sebald hat in seinem Aufsatz *Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser* die fortan geltenden und sukzessive kanonisierten Wahlverwandschaften in Text und Bild ausgelotet und vorgestellt. Sebalds Aufsatz über Walser ist natürlich – *as always* – auch einer über Sebald im Sinne einer Zusammenstellung eines Albums von poetologischen Geschwistern, die das eigene Werk begleiten und aufs Vortrefflichste ergänzen. Daher nimmt es kaum Wunder, dass Sebalds Text-Bild-Strategien auch hier Anwendung finden und eine Reihe von neun Portraitaufnahmen Walsers (also immerhin fast ein Viertel der verfügbaren Bilder) mit drei Schnappschüssen von Sebalds Großvater kombiniert werden. Neben Sebalds Großvater steht ein kleiner Junge, von dem wir vermutlich annehmen sollen, dass es sich dabei um den späteren Schriftsteller und aktuellen Autor handelt. Gesagt wird das nicht. Sebald hat sich so oder so in Walsers Welt geschmuggelt und ist zwar nicht einer der *Geschwister Tanner*, wohl aber einer der Geschwister Walser. Diese Familie erhält im Verlauf des Textes weiteren Zuwachs: Franz Kafka, Walter Benjamin, Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist sind zuallererst aus dem Bereich der deutschsprachigen Literatur zu nennen. Hinzu kommen dann noch Gogol, Nabokov und – bereits titelgebend – Rousseau. Mit der ersten Gruppe sind zugleich die Fixsterne des Großen Wagens am Stroemfeldschen Dichterhimmel vollzählig benannt.

Sebalds Essay ist eine Art Konstruktion eines Resonanzraums, bei dem ein jeder angeschlagene Ton einen komplexen Widerhall und eigentümliche Doppellereffekte erzeugt. Alles, was erscheint, scheint mit anderem verbunden zu sein. Robert Walser ist, so Sebald, einer derjenigen Schriftstellerexistenzen, die von einer »Anonymisierung der Person« bedroht waren, dann aber »posthum« gerettet und zu einer »singulären, unerklärten Gestalt« wurde.²¹ Die »fortwirkende Ungesicherheit der Walserschen Existenz« besteht auch nach seinem Tod fort und findet ihr Pendant in seinem Werk, das den Effekt einer »Leere«, Flüchtigkeit und Skizzenhaftigkeit hervorruft.²² Damit ist eine Brücke zwischen Autor und Werk geschaffen, über die allerlei hinübertransportiert werden kann und beide in kommunizierende Räume übersetzt. So wie Walser in der Land-

²⁰ Schilling: *Robert Walser*, S. 145.

²¹ Sebald: *Le promeneur solitaire*, S. 127-168.

²² Ebd., S. 132.

schaft und später im Bleistiftgebiet umherstreift, so streift Sebald in seinen Texten umher und nimmt auch die Portraitfotografien zur Hand:

Am vertrautesten sind mir die Bilder aus der Herisauer Zeit, die Walser als Spaziergänger zeigen, denn wie der längst aus dem Schreibdienst getretene Dichter da in der Landschaft steht, das erinnert mich unwillkürlich immer an meinen Großvater Josef Egelhofer, mit dem ich als Kind während derselben Jahre stundenlang oft durch eine dem Appenzell in vielem verwandte Gegend gewandert bin. Sehe ich diese Spaziergängerbilder an, den Stoff, aus dem Walsers dreiteiliger Anzug geschneidert ist, den weichen Hemdkragen, den Krawattenknopf, die Altersflecken auf dem Rücken der Hand, den gestutzten, grau gesprenkelten Schnurrbart, den stillen Ausdruck der Augen, dann glaube ich jedesmal, den Großvater vor mir zu haben.²³

Nun ist auch der Weg ins Sebalds Leben und Werk gebahnt, der rasch konsequent weiter ausgebaut wird und binnen weniger Seiten und Absätze so breit sein wird, dass er eine welthistorische Dimension annehmen kann. Aus dem ›verlorenen‹ oder ›verschollenen‹ Autor wird ein Retter des Sinns der Geschichte und der Geschichten. Doch seine Flaschenpost wird erst von Sebald aufgelesen.

Erzählend wird nun Schritt für Schritt erst das Familienalbum ergänzt und dann Verwandtes eingeholt, so wie man ein Netz mit seinem Fang einholt oder etwas Entkommenes. Im 19. Jahrhundert war es durchaus Usus, in das Familienalbum, das mit vorgefertigten ausgestanzten Schlitzern für die Carte de Visite- und Carte de Cabinet-Aufnahmen versehen war, andere, »verwandte« oder begehrte Bilder einzustecken. So finden sich dort etwa Schauspielerportraits von Wagner-Opern neben den Großeltern oder Lieblingsschriftsteller neben Onkel und Tante. Diese Praxis wird hier in eine allegorische Sinnproduktionsmaschine übersetzt, die grundsätzlich jeden Typ von Bild verarbeiten kann. Erzeugt wird eine Welt der Bedeutsamkeit, in der über Korrespondenzen, Wiederholungen und Konstellationen nebensächlich Erscheinendes zur Matrix von Sinn und Bedeutung wird.

Alles beginnt mit den Portraitfotografien, aus denen ein Habitus abgeleitet wird. Momentaufnahmen werden zu eingefrorenen Bewegungen, die in der Erinnerung wieder verlebendigt werden können – und sei dies imaginär. Die von Sebald bemühte »unwillkürliche Erinnerung«, die sich bei Betrachtung der Bilder einstellt (und wer würde hier nicht an Proust denken?), wird zur Einbildung, dass beide die Gewohnheit gehabt hätten, »den obersten Knopf an der Weste nicht zuzuknüpfen.«²⁴ Jenseits der Tatsache, dass es sich hier wohl kaum um ein Alleinstellungsmerkmal handelt, stellt sich die Frage, was durch die Bildanalogie des realen und literarischen Großvaters gewonnen ist. Die Suche nach einem Großvater, die Bilder, Landschaften und Bekleidungen munter miteinander korrespondieren lässt, produziert neue Indizien, die nun die Zeitordnung betreffen. Beide Großväter sind im gleichen Jahr geboren und dann auch gestorben,

²³ Ebd., S. 135f.

²⁴ Ebd., S. 137.

beide noch dazu letzteres auf einem Spaziergang, Diana Schillings Bemerkung der mangelnden »Besonderheit« der Todesart Walsers war auch dadurch begründet, dass der Tod beim Spazierengehen in ihren Augen als Metapher des Todes insgesamt fungieren kann. Für einen Moment scheint auch Sebald eine Art von Zweifel zu überkommen, ob es hier mit rationalen Dingen zugeht oder die Tatsache, dass er auf dem Hörnerschlitten, auf dem Walsers Leichnam transportiert wurde, seinen eigenen Großvater sieht, nicht eher der Effekt einer phantasmatischen Übertragung oder posttraumatischen Besetzung (er spricht von dem von ihm »nie verwundenen Tod« seines Großvaters) ist.

Was bedeuten solche Ähnlichkeiten, Überschneidungen und Korrespondenzen? Handelt es sich nur um Vexierbilder der Erinnerung, um Selbst- oder Sinnestäuschungen oder um die in das Chaos der menschlichen Beziehungen einprogrammierten, über Lebendige und Tote gleichermaßen sich erstreckende Schemata einer uns unbegreiflichen Ordnung?²⁵

Dann aber erinnert er sich an eine Anekdote Carl Seeligs, der mit Walser über Paul Klee just in dem Moment sprach, als sie an einem Schaufenster mit der Aufschrift »Paul Klee – Schnitzer für Holzleuchter« vorbeikamen. Wer nun meint, dass damit in der Trias Scherz, Satire und tiefere Bedeutung eine freie Wahl möglich wäre, wird rasch eines Besseren belehrt, da Sebald munter in das Reich seiner Geschichten übersetzt: »Der Räuber [sei] bei Mondschein über den See gefahren« – und so stellt sich »die Tante Fini die Fahrt des jungen Ambros über das gleiche Wasser vor.«²⁶ Sein eigenes Werk erweist sich als Erweiterung des Resonanzraums mit anderen Mitteln und der Zufall als Zeichen der über allem schwebenden Bedeutsamkeit. Doch damit nicht genug: Sebald beschreibt sein eigenes Schreiben als den Versuch, über die Aufnahme von entlehnten Bildern oder Worten jemanden seine Reverenz, seine »Achtung« zu erweisen, um dann fortzufahren:

[...] doch ist es eine Sache, wenn man einem dahingegangenen Kollegen zum Andenken ein Zeichen setzt, und eine andere, wenn man das Gefühl nicht los wird, daß einem zugewinkt wird von der anderen Seite.²⁷

Damit ist endgültig der Zugang in das Reich der magischen Zeichen eröffnet, in dem nun munter weitere Korrespondenzenketten geknüpft werden können. Die Kleidung des Spaziergängers Walser hatte Sebald ja bereits mit der seines Großvaters in Verbindung gebracht. Dieselbe Kleidung gestattet es ihm nun, von Walser zu Hölderlin zu wandern und somit vom Bleistift- ins Palimpsestgebiet. Dass damit auch die Saite der psychischen Krankheit angeschlagen ist, versteht sich von selbst. »Aber fahren wir weiter«,²⁸ denn weiter werden neue Konstellationen

²⁵ Ebd., S. 138.

²⁶ Ebd. Vgl. dazu die entsprechende Stelle in: ders., *Die Ausgewanderten*, S. 115.

²⁷ Ders., *Le promeneur solitaire*, S. 139.

²⁸ Ebd., S. 144.

tionen am Dichterkönigreich ausgemacht: Gogol, der als »Verwandter oder Vorfahre« plausibilisiert wird, und schließlich auch Heinrich von Kleist und Vladimir Nabokov. Doch auch damit nicht genug: Sebald deutet – und könnte sich dabei auf Carl Seeligs Gespräche mit Walser berufen – Walsers Erkrankung als Reaktion auf die veränderte politische Situation und sein Betreten des Bleistiftgebiets als »eine Vorübung auf ein Leben im Untergrund«. ²⁹ Wenn er dann noch Walsers Reflexionen über die Asche ausführlich folgt und somit auch die Shoah als mögliche Korrespondenz am Deutungshorizont aufscheinen lässt, ist aus Robert Walser und seinem Werk endgültig ein magischer Spiegel geworden, in dem man auch ferne Bewegungen aufscheinen sieht.

Sebald hat in seinem Text die Matrix einer Produktion von Bedeutsamkeit offengelegt und ihr Funktionieren erkundet. Dabei hat er erwartbare Verwandtschaften ausbuchstabiert, die sich auch andernorts finden. Doppelporraits von Walser und Kleist³⁰ und Walser und Hölderlin³¹ sind visuelle Abbrüchungen von literarischen Familienähnlichkeiten. Dass es gerade diese Autoren sind, die heute in exemplarischen kritischen Editionen erschlossen werden, ist dabei kein Zufall. Wir haben es mit einer anderen Form von Bedeutungsproduktion zu tun, die gewissermaßen einen historischen Altbestand der Theorie editorisch kanonisiert. Das poststrukturelle Primat der Schrift, deren Vorgängigkeit proklamiert wurde, wird hier zur Übersetzung des Autors ins Bleistiftgebiet. Die Aura der Schrift wird zum quasi-transzendenten kulturellen Bedeutungsraum. Transzendental war dieser ohnehin schon längst, ist doch in den Worten von Sebald die »restlose Unterwerfung des Schriftstellers unter die Sprache«³² zu konstatieren. Das ist die letzte große Ambivalenz, die für alle großen Editionen der letzten Jahre und ihre theoretische Aufarbeitung von der »critique génétique« bis hin zu den Überlegungen von Roland Reuß konstitutiv ist. Auf der einen Seite handelt es sich um eine letztlich poststrukturelle Texttheorie, die Textbewegungen als Proliferation von Bedeutungen verfolgt, die strukturell unabschließbar sind. Auf der anderen hingegen wird jede noch so marginale Korrektur benennbar semantisiert, mit möglichen Bedeutungen unterlegt und auf Konjekturen konsequent verzichtet, weil diese andere mögliche identifizierbare Deutungs- und Bedeutungsoptionen ausschließen. Der Autor ist eine Schaltstelle zwischen Textbewegungen und ihrer Stillstellung. Man kann ihn in diesem Schaltkreis nach Bedarf an- und ausstellen. Er wird einerseits als Instanz aus dem Textspiel herausgenommen und andererseits enorm aufgewertet. Daher auch das Engagement für das Urheberrecht durch Reuß und seine Mitstreiter, das in eigentümlicher Weise den texttheoretischen Grundüberzeugungen zuwiderläuft.

²⁹ Ebd., S. 153.

³⁰ http://www.kulturabend.ch/graphics/Russius/kleist_walser.jpg (abgerufen am 06.07.2017)

³¹ Fröhlich; Hamm, *Robert Walser*, S. 288f.

³² Ebd., S. 143.

4. Fotografische Erkundungen des Bleistiftgebiets

Die letzte Etappe unserer Erkundung von Robert Walsers Fotoalbum führt uns mitten ins Bleistiftgebiet. Die zuletzt benannte Ambivalenz wird nun auch über Bilder inszeniert. Die von Bernhard Echte und Werner Morlang erstellte Edition enthält in jedem der sechs Bände einen Faksimileteil auf Kunstdruckpapier, aber keine einzige Fotografie des Autors. Auch auf der Umschlaginnenseite, also den sogenannten U₂- und U₃-Texten, findet sich kein Portraitfoto des Autors, sondern ein recht ausführlicher Text, in dem auf den »rätselhaften Charakter« der Handschriften und das »Einmalige in der Welt der Dichterhandschriften« hingewiesen wird. Und erneut wird auch Walter Benjamin bemüht, dessen These von Walsers »Sprachverwilderung« die Texte als »exemplarisch modern erscheinen läßt« (AdB 1, U₃-Text). Am Ende des U₃-Textes ist dann die Rede vom Autor:

Und immer und überall Robert Walser selbst – auch wenn er sich nur in kurzen Augenblicken zeigt, um gleich wieder in phantastischer Kleidung zu verschwinden; jederzeit ist er gegenwärtig und doch unfaßbar: Walser in seiner Doppelgesichtigkeit, als der einsame und ›arme schüchterne Mensch‹, und als der, der ›sich reich genug weiß, daß er die Mitlebenden nur für Gestalten nimmt zu beliebigen bildenden Spielen‹, er, ›der Gläubige an das Zufällige‹, der, ›der immer voll Lachen ist‹, er, ›der Märchenhafte‹.³³

Während die Edition sich konsequent fotografischen Illustrationen enthält und auch auf Portraits des Autors Verzicht leistet, gilt das für das gleichnamige *DU*-Heft vom Oktober 2002 nicht.³⁴ Bereits auf der Titelseite sehen wir eine der Portraitaufnahmen zusammen mit einem Fragment der Mikrographienhandschriften. Fotografie und Handschrift liegen dabei wiederum in ihrer Entstehung viele Jahre auseinander. Erneut zeigt man uns Walser »forever young«. Der Klappentext von Bd. 1 und 2 hatte bereits diesen Konnex hergestellt, indem er feststellte: »über seine ›Bleistifterei‹, wie Walser es ironisch formuliert, habe er ›knabenhaft‹ wieder schreiben gelernt« (AdB 1, U₂-Text).

Der Aufsatz von Dieter Bachmann *Im Walseraufwind* setzt mit den Aufnahmen des toten Dichters ein (»Entdecken. Gibt es dieses Foto wirklich? Der tote Dichter, im dunklen, hochgeschlossenen Mantel, wie er rücklings im Schnee liegt?«), erinnert dann an vertrautere »Bilder des Alten« und die verschollene Geschichte der Rezeption, um am Ende im Bleistiftgebiet anzukommen. Illustriert ist der Aufsatz mit einer stark vergrößerten Aufnahme Walsers vom Karfreitag 1954 sowie einer weiteren von Carl Seelig, auf der Walser nur schemenhaft als Silhouette zu erkennen ist, und einer Serie von Zeichnungen Kaspar Toggenburgers mit dem Titel *Lola rennt nicht mehr*. Sie verfolgt eine zeichnerische Abstraktion, die von einer Fotografie, die eine alte Frau mit Stock beim

³³ Ebd.

³⁴ *Du*, Heft Nr. 730, Oktober 2002.

Überqueren einer Straße zeigt, ihren Ausgang nimmt und dann einen eigenen zeichnerischen Raum eröffnet. Zwei weitere Aufnahmen Walsers folgen dann als Illustrationen der Beiträge von Bruno Steiger über die Walser-Rezeption bei Laederach, Böni und Zwicky sowie Camille Schlosser über das Thema des Spaziergangs. In der Heftmitte findet sich dann ein *Fotografischer Essay zu einer Walserschen Spaziertopografie* von Andreas Reeg, der im Auftrag der Zeitschrift nach Herisau gefahren ist. Dann folgen Essays von Elfriede Jelinek, Ilse Aichinger und W.G. Sebald (der textidentisch mit Teilen des bereits diskutierten Textes ist), die jeweils mit einem Autorenfoto vertreten sind, einem Interview mit einem Pfleger in Herisau, der ohne Portraitfoto bleibt, und Aufsätzen von Werner Morlang und Jochen Greven über die Mikrogramme. Auch diese Autoren sind im Heft nicht abgebildet. Am Ende stehen künstlerische Beiträge mit skripturaler Kunst, ein Bericht über einen Besuch bei den Bleistiftfabriken von Faber-Castell und Caran d'Ache, eine Würdigung des Bleistifts und eine *Chronik von Leben und Werk* Robert Walsers.

Bemerkenswert ist der konsequente Wechsel zwischen Text- und Autorbildern, zwischen biographischen und textlichen Spuren. Auf der einen Seite wird das Bleistiftgebiet als ein autonomer Bereich der Sprache in Szene gesetzt, auf der anderen eine Art biographischer Spurensicherung betrieben, die selbst dezidiert moderne fotografische Aufnahmen mit Texten von Walser »illustriert« oder, genauer, »beschriftet«. In diesem Spannungsfeld oszillieren dann auch die Portraitfotografien, die zwischen Verschwinden und Präsenz, Schärfe und Unschärfe aus dem Autor ein eigentümliches Vexierbild machen. Letztlich ist es Kaspar Toggenburgers graphische Arbeit, die genau diese Dynamik künstlerisch umsetzt: Aus einer Fotografie wird sukzessive ein reiner Bildraum, der mit Formen arbeitet und fast zur Schrift wird. Bei der graphischen Gestaltung des Heftes wird diese Idee konsequent umgesetzt, da die Serie der Zeichnungen fortgesetzt wird durch eine Aufnahme des »Restaurants zum Kuhstall« in Berlin aus dem Jahr 1907, die den Text *Kuhstall* von Walser begleitet, sowie Portraitfotografien Robert Walsers, die ihn kurz vor seinem 50. Geburtstag in Bern und während eines Spaziergangs im Appenzellischen zeigen. All diese Fotografien haben die gleiche Größe und sind an der gleichen Stelle im Heft platziert. Diese Reihe wird schließlich durch eine Portraitaufnahme Elfriede Jelineks fortgesetzt, die Walsers Systemstelle einnimmt. In anderer Weise setzt sie, so die Logik der Bilder, die Tradition Walser fort – und das auch in Gestalt der Bilder.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Amann, Jürg: *Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern*, Zürich: Diogenes 2006.

Walser, Robert: *Aus dem Bleistiftgebiet, Mikrogramme 1924/25*, Bd 1. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 (= AdB).

2. Sekundärliteratur

- Bickenbach, Matthias: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*, München: Wilhelm Fink 2010.
- Du. Robert Walser. *Aus dem Bleistiftgebiet* 10 (730, 2002).
- Echte, Bernard (Hg.): *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Fröhlich, Elio; Hamm, Peter (Hg.): *Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a.M.: Insel 1980.
- Pellin, Elio; Weber, Ulrich (Hg.): »...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungeführt wieder zusammengesetzten Ichs«. *Autobiographie und Autofiktion*, Göttingen: Wallstein 2012.
- Scheffler, Karl: *Leben eines Malers*. In: *Kunst und Künstler* 12 (7, 1914), S. 355-372.
- Schilling, Diana: *Robert Walser*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Sebald, Winfried Georg: *Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser*. In: ders.: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Frankfurt a.M.: Fischer 2000.
- Sorg, Reto: *Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenportraits*. In: Luca Marco Gisi u.a. (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, München: Wilhelm Fink 2013, S. 107-130.
- Stiegler, Bernd: *Strategien des Verschwindens. Ikonophobe Autorschaft*. In: Vincent Kaufmann, Ulrich Schmid und Dieter Thomä (Hg.): *Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext*, Bielefeld: transcript 2014, S. 57-78.

Ambivalenzen im Rollentext
Fritz Kocher's Aufsätze mitgeteilt
von Robert Walser (1904)

1. Lieutenant Gustl versus Fritz Kocher

Arthur Schnitzlers Monolog Erzählung *Lieutenant Gustl*, die am Weihnachtstag 1900 in der Wiener *Neuen Freien Presse* erstmals veröffentlicht wurde, ging in die Geschichte der deutschsprachigen Literatur als ein Werk ein, das die wichtigste erzähltechnische Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, das perspektivische Erzählen, an einen Extrempunkt führte. *Lieutenant Gustl* ist der erste Text in deutscher Sprache, der ausschließlich aus dem inneren Monolog einer Figur besteht. Dass dies nicht auf eine Identifikation des Lesers mit dieser Figur hinausläuft, ja dass Gustl sich mit seinem selbstgefälligen Gerede nach und nach hoffnungslos diskreditiert, verdankt sich einem erzählerischen Arrangement, das sich selber versteckt halten muss, wenn es die Rollenfiktion nicht untergraben will. Dieses Arrangement hat auch dafür zu sorgen, dass der Schwadronneur dem Leser nebenbei die Informationen liefert, die zum Verständnis der Handlung erforderlich sind. Dank diesen Vorkehrungen kann Schnitzler es wagen, auf eine erzählerische Einbettung zu verzichten, die den Monolog von Anfang an auf Distanz rücken würde. Die selbstgefällig-larmoyanten Äußerungen der Titelfigur sorgen dafür, dass man sie gegen den Strich liest.

Es waren ausgerechnet Schnitzlers Widersacher, die den eindeutigsten Beweis für das Funktionieren dieses Kalküls lieferten. Das »k.k. Landwehregänzungsbezirkskommando« stufte Schnitzlers Erzählung als einen Angriff auf die Ehre des Offiziersstandes ein. Wenn diese Militärbehörde daraus dann allerdings die Konsequenz zieht, dem ihr unterstellten »Lieutenant« Schnitzler die Offizierswürde abzuerkennen, bestraft sie einfach den Überbringer der Botschaft, statt sich mit dem diagnostizierten Übel auseinanderzusetzen.¹ Für Ambivalenzen ist hier offenbar kein Platz.

Das ist natürlich ein Fehlschluss. In seiner widerspruchsvollen Suada gibt sich Gustl als wehrloser Spielball nicht eingestandener Ambivalenzen zu erkennen. Auf Grund eines als Demütigung empfundenen Zusammenstoßes mit einem anderen Wartenden vor einer Garderobe, sieht sich der Offizier zum Selbstmord verdammt, weil der Widersacher, ein Bäckermeister, nicht satisfaktionsfähig ist.

¹ Fliedl: *Nachwort*, S. 97.

Ganz ruhig bin ich wieder ... das Gehen ist so angenehm – und das schönste ist, daß mich keiner zwingt. – Wenn ich wollt', könnt' ich noch immer den ganzen Krempel hinschmeißen ... Amerika [...] ... Oho, bin ich vielleicht deshalb so ruhig, weil ich mir noch immer einbild', ich muß nicht? ... Ich muß! Ich muß! Nein, ich will! – Kannst Du dir denn überhaupt vorstellen, Gustl, daß du aus Dir die Uniform ausziehst und durchgehst?²

Die Ambivalenzen des Leutnants liegen auf der Hand. Er ist nicht nur hin- und hergerissen zwischen verschiedenen Handlungsszenarien, sondern auch zwischen konträren Beurteilungen seiner Lage und seines Entscheidungsspielraums. Die Spaltung des Sprechers in ein Ich und ein Du verdeutlicht dies. Der Leser sieht sich in die Lage versetzt, die Ambivalenzen der Figur kritisch zu prüfen. Ältere Rollenprosatexte – man denke an *das Paradebeispiel*, an Goethes *Die Leiden des jungen Werther* – entfalten einen starken Identifikationszog. Dieser ist zwar auch in *Lieutenant Gustl* wirksam – man leidet durchaus mit –, wird aber von einer gegenläufigen Kraft überlagert, die zu einer Distanzierung führt. Und dieser Befund darf wohl generalisiert werden: Rollentexte der Moderne rücken die Rollenträger mehr und mehr in ein kritisches Licht. Die Definition des Begriffs »Rollenprosa«, die man in *Wikipedia* findet, nachdem man sie in den einschlägigen Sachwörterbüchern zur Literatur vergeblich gesucht hat, legen vor diesem Hintergrund die in der Rollenprosa sich verlauten lassenden Figuren in vereinseitigender Weise auf die Fragwürdigkeit, ja auf die Anstößigkeit ihrer Aussagen fest: »Rollenprosa ist eine literarische Form, in welcher der Autor die Rolle einer fiktiven oder fikionalisierten Figur einnimmt und dieser Aussagen zuschreibt, die er selbst so nie machen würde.«³ Streng beim Wort genommen, ist diese Definition kaum anwendbar. Wie will man im konkreten Fall nachweisen, dass eine Aussage vom Autor eines Textes nicht verantwortet werden kann? Trotzdem berührt die Definition aber einen springenden Punkt, den Umstand, dass Rollentexte dazu auffordern, die fingierte Sprecherfigur spontan vom empirischen Autor zu dissoziieren. Ausschlaggebend ist dafür meist erst in zweiter Linie eine Inkompatibilität des im Text Geäußerten mit dem, was man vom Autor glaubt erwarten zu dürfen. Ins Gewicht fallen vorerst der Figur zugeschriebene äußere Merkmale wie Name, Geschlecht oder die zeitliche oder räumliche Herkunft.

Es ist anzunehmen, dass Robert Walser Schnitzlers Monologergählung kannte, die 1901 im S. Fischer Verlag auch als Buch erschienen war, als er 1902 im *Sonntagsblatt des Bund*, wo er schon als Lyriker debütiert hatte, als Prosaschriftsteller mit Rollentexten an die Öffentlichkeit trat. Eindeutige Hinweise liegen allerdings, meines Wissens, nicht vor. Es geht hier aber auch gar nicht um den Nachweis einer Abhängigkeit, sondern um eine Gegenüberstellung, die das Spezifische und wohl Einmalige an Robert Walsers früher Rollenprosa zum Vorschein bringen soll. Wie wichtig diese Rollenprosa für Walsers Debüt als Prosa-

2 Schnitzler: *Lieutenant Gustl*, S. 39.

3 <https://de.wikipedia.org/wiki/Rollenprosa> (19.1.2017).

schriftsteller war, zeigt sich auch daran, dass er sich 1904, nach einigem Hin-und Her, in seiner ersten Buchpublikation, *Fritz Kocher's Aufsätze*, ganz darauf konzentrierte.

Markante Unterschiede gegenüber Schnitzlers Monologergzählung liegen auf der Hand: Walser stößt sein Publikum nicht mit unsympathischen Figuren vor den Kopf, und seine Texte fingieren keinen inneren Monolog, sondern Schriftlichkeit, auch wenn diese bei Walser bekanntlich gern auch Mündlichkeit anklängen lässt.⁴ Walsers Rollenträger lassen sich als Figuren verstehen, die spezifischen Ambivalenzen unterworfen sind, wie das auch bei Lieutenant Gustl der Fall ist. Allerdings verfügen sie, anders als dieser, über ein mehr und weniger ausgeprägtes Bewusstsein davon, eine »Sensibilität für Ambivalenzen«⁵. Daher gelingt es Walser-Lesern weit weniger gut als jenen Schnitzlers, die Ambivalenzen der Figuren analytisch in Schach zu halten. Vielmehr werden sie selber in deren Vaszillieren⁶ hineingezogen. Gerade *Fritz Kocher's Aufsätze* nähren allerdings den Verdacht, dass dieser Ambivalenzeffekt nicht lediglich auf die Ansteckungskraft der Figurenambivalenz zurückzuführen ist, sondern auch in der Ungewissheit gründet, ob man es bei diesen Erzähler- oder Schreiberfiguren denn überhaupt noch mit zwar zwiespältigen, aber psychologisch doch konsistenten Figuren zu tun habe.

Ich vertrete hier denn auch die These, dass das Oszillieren der Rede in Walsers Rollentexten nicht nur auf Ambivalenzen der Figur zurückzuführen ist, sondern auch auf die Brüchigkeit der Rollenkonstruktion, die es nicht erlaubt, alle Aussagen mit dem Profil der Figur, das der Text entwirft, in Einklang zu bringen. Es liegt hier eine andere Art von Ambivalenz vor, die ich als die performative bezeichnen möchte. Die Eigenart von Walsers Rollenprosa, der hier zur Verdeutlichung Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* prototypisch gegenübergestellt wird, ist nicht nur bestimmend für *Fritz Kocher's Aufsätze*, sondern für Walsers Erzählkunst generell. Diese wird im ersten Buch nicht einfach nur ein erstes Mal unter Beweis gestellt, sondern recht eigentlich begründet – Verena Ehrich-Haefeli sprach von einem »acte fondateur von Walsers Schreiben«⁷. Der Autor griff später in seiner Kurzprosa immer wieder auf den von ihm geschaffenen Rollenprosa-Typus zurück, der aber auch in den anderen Ich-Texten Walsers herumspukt, in denen das »figürliche« und das »autorliche«⁸ Ich nicht klar voneinander abgesetzt sind.⁹ Die vielzitierte Textstelle, in der Walser seinen Interpre-

4 Vgl. Utz: *Feuilleton*, S. 53.

5 Lüscher: *Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen – eine transdisziplinäre Annäherung*. In diesem Band, S. 9-31.

6 Den Begriff übernehme ich ebenfalls dankbar Kurt Lüschers begrifflicher Grundlegung dieses Bandes, ebd.

7 Ehrich-Haefeli: »*Gaukler sein wäre schön*«, S. 333.

8 Allein im *Robert Walser Handbuch* wird die Stelle fünfmal zitiert; vgl. RWH, S. 454 (Eintrag »Zückerchen«).

9 Walser: *Zückerchen*: »Ein Knödli mit Senf schmeckt mir herrlich, was mich nicht hindert, anzumerken, in einem Ichbuch sei womöglich das Ich bescheiden-figürlich, nicht autorlich.« (SW 8, 81.)

ten dieses Adjektivpaar als Unterscheidungsinstrument an die Hand gab, wird gerne herangezogen, um das Zusammenspiel von autobiographischen und fiktionalen Komponenten in Walsers Schreiben zu erörtern, wie das im vorliegenden Band Peter Utz tut.¹⁰ Wenn hier von »Autor« die Rede ist, geht es nicht um den biographischen Autor, sondern lediglich um die Instanz, die der Text und nur der Text als diejenige, die ihn hervorbrachte, in Erscheinung treten lässt.

Der Begriff der Ambivalenz scheint mir zu erlauben, das Spezifische von Walsers Spielart der Rollenprosa zu erfassen und zwar als eine Überlagerung von zwei Ambivalenzformen, von denen man die eine grob der Figur des Rollenträgers, die andere dem narrativen Arrangement zuordnen kann. So wird im Folgenden manchmal eher figurenpsychologisch, dann wieder eher narratologisch zu argumentieren sein, womit der interdisziplinäre Anspruch des vorliegenden Bandes auch im engeren Rahmen dieses Beitrags ins Werk gesetzt wird.

2. Fritz Kocher's Aufsätze als Buch

Die Rollenprosa ist, wie schon angedeutet, ein höchst intrikates Genre. Eine Autoreninstanz schiebt eine andere vor, hinter der sie sich mehr oder weniger gut versteckt, dabei das Versteckspiel aber sichtbar macht. Obwohl in Schnitzlers Monologergzählung ganz offensichtlich ein Arrangeur die Fäden zieht – es bietet sich an, hier den Begriff des »impliziter Autors« zu benutzen – kann in hinreichend plausibler Weise die Fiktion aufrecht erhalten werden, Gustl bringe den Text hervor. Demgegenüber lässt Walser seine Rollenfiktion auf viel wackligeren Beinen stehen und stachelt die Zweifel an, dass die Rollenfiktion verlässlich sei. Stellt man sich so ohne weiteres einen Schüler als Gegenüber vor, wenn man die Texte liest, die angeblich aus der Feder Fritz Kochers stammen?

In Walsers Erstling beginnt das Rollenspiel schon auf der Titelseite, jedenfalls in der einzigen autorisierten Ausgabe, der Erstausgabe von 1904. Da steht nicht in traditioneller Weise ein Autorenname über einem zweiten Personennamen, den man als den der Hauptfigur identifiziert in der Art von »Theodor Fontane: *Effi Briest*« oder eben »Arthur Schnitzler: *Lieutenant Gustl*«. Wir lesen vielmehr: »Fritz Kocher's Aufsätze mitgeteilt von Robert Walser«. Im mehrdeutigen Wort »mitgeteilt« bekommt die performative Ambivalenz, die für das ganze Buch bestimmend ist, bereits auf der Titelseite, im Paratext, einen Platzhalter. Der Paratext, den Gérard Genette – Ambivalenzdetektive horchen auf – als »zone indéci«¹¹ zwischen der Zugehörigkeit und der Nichtzugehörigkeit zum Haupttext bezeichnet, wird hier unmissverständlich Letzterem zugeschlagen.

¹⁰ Utz: *Ambivalenzen eigener Art. Robert Walsers »Eine Art Bild«*. In diesem Band.

¹¹ Genette: *Seuils*, S. 8.

Walser erzeugt ein Verwirrspiel,¹² das 1904 deshalb noch verfiel, weil sich sein Name als Schriftstellernamen noch kaum herumgesprochen hatte – Max Bleis Rezension, in der er »Walzer« heißt,¹³ ist ein Beleg dafür. Sogar einem Mitarbeiter des Insel-Verlags unterlief beim Zitieren des Titels eine Namensverwechslung, wobei unklar ist, ob zwischen Autor und Illustrator oder Titelheld und Illustrator: »Walser, Karl Kocher's Aufsätze« (KWA I.1, 182). Wer das Buch in irgendeiner späteren Ausgabe liest, den schützt nicht nur die Tatsache, dass der Schriftstellernamen Robert Walser mittlerweile eingeführt ist, vor der Verwirrung, sondern auch eine den Konventionen angepasste Titellei: »Robert Walser: *Fritz Kocher's Aufsätze*«. Nach der Erstausgabe, und zwar derjenigen in broschiertem Format,¹⁴ kam nie mehr eine Neuauflage auf den Markt, die es sich gestattet hätte, das Rollenspiel über den Innentitel hinaus bis in die Umschlaggestaltung hinein aufrechtzuerhalten.

Auch im Buchinnern schaffen die Nachdrucke Ordnung: *Der Commis*, *Ein Maler* und *Der Wald* werden als gleichberechtigte Prosazyklen neben die Folge der Aufsätze Fritz Kochers gestellt, was in Anbetracht ihrer Erstveröffentlichungen als eigenständige Werke im *Sonntagsblatt des Bund* legitim erscheinen mag. Die Typographie der Erstausgabe, der die *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte Robert Walsers* (KWA) nun wieder Nachachtung verschafft, auch durch die beigefügte Nachbildung der gebundenen Erstausgabe, lässt aber keinen Zweifel daran, dass alle Texte (mit Ausnahme der Einleitung) als Werke Fritz Kochers betrachtet sein wollen. Davon gingen denn auch, wie Hendrik Stierner überrascht konstatiert, »auffallend viele Rezensenten«¹⁵ aus. Die Überschriften der drei Textzyklen sind genau gleich gestaltet wie diejenigen der einzelnen Kocher'schen Schulaufsätze und schließen auch unmittelbar an die Vorgängertexte an, so dass der Eindruck entsteht, man lese einfach im Aufsatzheft weiter. So sieht man sich genötigt, in Fritz Kocher den Verfasser der Betrachtungen über den Commis zu sehen und danach sogar den Herausgeber der Aufzeichnungen des namenlosen Malers – »Robert Walser« wäre demnach hier der Herausgeber des Herausgebers. Das widerspricht aller Plausibilität: Wo will ein früh verstorbener Schüler so genaue Einblicke in den Erwachsenenalltag eines Büroangestellten hernehmen und wie kann er die Papiere eines verschollenen

12 Andreas Georg Müller hält die Fragen fest, die einem Betrachter, der das Buch zum ersten Mal in Händen hält, durch den Kopf gehen können. Er zieht dabei auch den Fall einer »alten Bieleirin« in Betracht, der nicht nur der Autorennamen etwas sagt, sondern die auch weiß, dass dieser Robert Walser einen Klassenkameraden namens Fritz Kocher hatte. (Müller: *Mit Fritz Kocher in der Schule*, S. 9f.)

13 Vgl. KWA I.1, 136. Für diese falsche Schreibung war der Setzer verantwortlich, nicht der Autor, der ja mit Walser in persönlichem Kontakt stand.

14 Sie ist in grünliches Papier eingebunden und mit einer lithographierten, zweifarbigen Umschlagillustration versehen, die den Titel mit der Herausgeberfiktion einschließt. Es scheint, dass man den bessergestellten Käufern dieses Spiel nicht zumuten wollte: die Kartoneinbände (300 Exemplare) und die Ledereinbände (200 Exemplare) – vgl. KWA I.1, 102 – war nur mit dem Schriftzug versehen: »Robert Walser: Fritz Kocher's Aufsätze«.

15 Stierner: *Fritz Kocher's Aufsätze*, S. 92.

Malers zum Druck befördern? Wurde bei der Vereinigung der verschiedenen Zeitungspublikationen in einem Band eine Einheit erzwungen, der das zur Verfügung stehende Textmaterial sich eigentlich verweigert?¹⁶ Hendrik Stierner schiebt die Unstimmigkeit dem Buchgestalter in die Schuhe: »Offenbar wusste schon Karl Walser die Grenzen der Kocher'schen Erzählerfiktion nicht richtig zu beurteilen.«¹⁷

In der Tat waren bei der Herstellung des Buches die Zuständigkeiten der verschiedenen Akteure nicht klar geregelt. Der in Zürich lebende Schriftsteller dürfte das von seinem Bruder in Berlin ausgestattete und in Leipzig gedruckte Buch erst in fertiger Form zu Gesicht bekommen haben. Die komplizierten Verhandlungen zwischen Autor, Verlag und Illustrator über dessen Inhalt verraten jedoch auch, dass auf die Integration der Einzelteile viel Wert gelegt wurde.¹⁸ In der Planungsphase hatte Robert Walser noch eine große Zahl von heterogenen Prosatexten und Gedichten genannt, die in seinem Erstling zum Wiederabdruck kommen sollten. Dann besann er sich eines Bessern und schlug vor, »nur die Aufsatz-Prosa in den Band aufzunehmen, denn dadurch bekommen wir einen schönen einheitlichen Band«.¹⁹ So kam eine Textsammlung zustande, die nur aus Rollentexten besteht. Der Vereinheitlichung dient auch die fast serielle Gliederung in immer ungefähr gleich lange Abschnitte, die auch in *Der Commis*, *Ein Maler* und *Der Wald* am Takt der Schulaufsätze festhält.

Zur Stützung, bis zu einem gewissen Grad allerdings auch zur Unterminierung der Fiktion einer einheitlichen Verfasserschaft trug auch die Buchgestaltung bei. Die Illustrationsfolge endet hinten im Buch mit der Darstellung von Fritz Kochers baumbestandenem Grab, so dass sich eine thematische Klammer bildet, wird doch der Tod des Aufsatzschreibers im Vorwort des Herausgebers bekanntgegeben.²⁰ Tod und Grab liegen außerhalb des Horizonts des Schülers, was nahelegt, dass der Illustrator mit dem Herausgeber gemeinsame Sache macht. Umgekehrt haftet den Illustrationen, vor allem aber der gezeichneten Schönschrift der Titelseite und der Kapitelüberschriften etwas Schülerhaftes an, allerdings nur in dem Maße, dass man eine imitierte Schülerhand annimmt, keine wirkliche. Das Kongeniale der Illustrationen erweist sich also nicht nur dadurch, dass sie der Rollenprosa etwas entgegenstellt, für das die Bezeichnung ›Rollenzeichnung‹ erst noch eingeführt werden müsste, sondern auch darin, dass die Rolle in einer Weise gespielt wird, die das Spiel als solches erkennbar macht.

16 Die Doppelseite des von Karl Walser ›gezeichneten‹ Innentitels der Erstausgabe enthält allerdings links ein Inhaltsverzeichnis, das vier Titel nennt und *Fritz Kocher's Aufsätze* neben *Der Commis*, *Der Maler* (innen im Buch steht dann »Ein Maler«) und *Der Wald* stellt.

17 Stierner: *Fritz Kocher's Aufsätze*, S. 92.

18 Das Hin und Her dauerte vom 4. November 1903 bis zum 12. Juni 1904, s. KWA I.1, S. 111-117 und 150-164.

19 Robert Walser an den Insel-Verlag (Rudolf von Poellnitz), 12.6.1904, KWA I.1, 162.

20 Darauf weist auch Andreas Georg Müller (*Mit Fritz Kocher in der Schule*, S. 11), hin.

3. Instabile Rollenfiktion

Schon die ersten Rezensenten von Robert Walsers Erstling meldeten Zweifel an der Konsistenz der Rollenfiktion an. Albert Geiger befürchtete, die Leser könnten »Opfer einer Mystifikation werden«. ²¹ Fritz Marti, der Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung*, hält die Fiktion für »so durchsichtig, daß sie sofort zerreißt«: »Solche Aufsätze, ja wahre Abhandlungen über alle möglichen Gegenstände und Fragen in diesem skeptischen, ironisch überlegenen Ton schreibt natürlich kein Schüler«. ²²

Dem haben zwei Pioniere in der Auseinandersetzung mit Walsers Erstling widersprochen.

Karl Pestalozzi nennt die Bedingungen, unter denen Martis Behauptung *nicht* gilt: »So spricht kein Bub, wenn er nicht meint, er müsse so schreiben.« ²³ Für ihn sind die Aufsätze vom immer wieder entgleisenden Bemühen bestimmt, eine Norm zu erfüllen und die Redeweise der Erwachsenen nachzumachen. (Indem so Alltagsphrasen in die Aufsätze inkorporiert werden, entsteht bereits in diesen frühen Texten jener Walser'sche »Jetztzeitstil«, für den Peter Utz unsere Ohren gespitzt hat ²⁴ – die Formel »mitgeteilt von Robert Walser« bekommt so noch einen zusätzlichen Sinn.) Verena Ehrich-Haefeli greift die Schlüsse von Karl Pestalozzi auf und konkretisiert das, was an Normansprüchen im Aufsatzunterricht der Zeit um 1900 in der Schweiz an die Schüler herangetragen wurde, eine Demarche, die Andreas Georg Müller später noch detailliert weiterführen wird. ²⁵ Vor allem schlägt sie aber vor, die Entgleisungen des Aufsatzschreibers »zu lesen als Spuren eines verborgenen Subtextes, der ganz andere Botschaften sendet als die explizite Absicht des gutwilligen Musterschülers im Oberflächentext«. ²⁶ Karl Pestalozzi kommt in einem einzigen, abschließenden Satz auf die der Figurenrede übergeordnete Ebene in *Fritz Kocher's Aufsätzen* zu sprechen, die uns hier interessiert. Er identifiziert sie als den Ort der Ironie, die sich aus der Diskrepanz zwischen »normiertem Schreiben und kindlicher Spontaneität« ergäbe: »Diese Ironie ist objektiver Art, sie wendet sich an den Leser über den Kopf des fingierten Schülers hinweg.« ²⁷

Hendrik Stierner fragt sich demgegenüber, »ob Kocher tatsächlich so naiv agiert. Handelt es sich bei den erwähnten Verstößen nicht vielmehr um Provokationsgesten, mit denen sich der Aufsatzschüler ganz bewusst gegen die Auto-

21 Albert Geiger in *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde* zitiert nach KWA I.1, 137.

22 *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 125, Nr. 355, 22. 12. 1904, Morgenblatt, zitiert nach KWA I.1, 136.

23 Pestalozzi: *Selbstgefühl dank Repression*, S. 114.

24 Utz: *Tanz auf den Rändern*.

25 Müller: *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*, S. 63-71.

26 Ehrich-Haefeli: »Gaukler sein wäre schön«, S. 330.

27 Pestalozzi: *Selbstgefühl dank Repression*, S. 118.

rität des Lehrers auflehnt?«²⁸ Die Ironie entstehe nicht hinter dem Rücken der Figur, sondern werde von dieser selber ins Werk gesetzt.

Zwischen einer ersten Meinung, welche der Autorfiktion jegliche Glaubwürdigkeit abspricht, einer zweiten, welche diese als eine deutet, die zwar funktioniert, aber einen Schreiber vorführe, der nicht Herr seiner Rede sei, und einer dritten, welche die Autorfiktion schließlich ohne Einschränkung für plausibel hält und Fritz Kocher als souveränen Ironiker und Provokateur sieht, wird hier eine gewissermaßen ambivalent gewitzte Zwischenposition vertreten: Die Texte unterminieren zwar immer wieder die Fiktion, dass ein Schüler ihr Autor sei, sind aber ohne diese Fiktion nicht zu verstehen.

Eine Stelle, an der man studieren kann, wie die Rollenfiktion zumindest strapaziert wird, ist der Anfang des Aufsatzes, der autoreflexiv das Genre thematisiert: *Der Schulaufsatz*.

Einen Aufsatz soll man reinlich und mit leserlichen Buchstaben schreiben. Nur ein schlechter Aufsatzschreiber vergißt, sich der Deutlichkeit sowohl der Gedanken als der Buchstaben zu befleißigen. Man denke zuerst, bevor man schreibt. Mit unfertigen Gedanken einen Satz beginnen, ist eine Liederlichkeit, die nie zu verzeihen ist. Die Trägheit des Schülers allerdings glaubt, Worte ergeben sich aus Worten. Das ist aber nichts als eine eitle und gefährliche Einbildung. (KWA I.1, 43.)

Die beiden ersten Sätze sind zumindest aus der Perspektive des Schülers formuliert. Ob es glaubwürdig ist, dass ein Schüler solche Devisen auch gleich in seinen Aufsatz hineinschreibt, ist allerdings dann gleich schon eine Frage, die zu einer weiteren führt: Ist es vorstellbar, dass ein Lehrer seine Schüler nötigt, einen Schulaufsatz über das Genre Schulaufsatz zu schreiben. Der Satz »Die Trägheit des Schülers allerdings glaubt, Worte ergeben sich aus Worten« bringt die Fiktion dann endgültig zu Fall, man lese den Text eines Schülers; dafür sorgt allein schon die originelle Personifikation. Wie soll ein Schüler ein Prinzip benennen können, das keineswegs zu den landläufigen Vorstellungen gehören dürfte, wie Texte entstehen? – Man schiebt die Vorstellung, dass hier der Schüler spricht, umso leichter beiseite, als sich eine näherliegende Alternative aufdrängt: Wer hier spricht, ist der Autor, der sich das ganze Arrangement ausgedacht hat. Er macht sich Gedanken über sein Verfahren, findet eine Umschreibung für das, was er seine Figur tun lässt und diktiert dieser dann – hoch ironisch – eine Kritik daran in die Feder. Dass sich ein Schreiber oder ein Sprecher verdächtig machen kann, indem er etwas mit Nachdruck von sich weist, kommt, wie schon erwähnt, auch in *Lieutenant Gustl* vor. Hier misstraut man nicht nur dem Inhalt der Aussagen, sondern auch der Vorgabe, die Figur verantworten zu lassen.

In seiner *Einleitung* spekuliert der »Herausgeber« darüber, wie man die Schulaufsätze rezipieren wird: »Sie mögen vielen an vielen Stellen unknabenhaft und an vielen andern Stellen zu knabenhaft erscheinen.« (KWA I.1, 9) Was

²⁸ Stiemer: *Fritz Kocher's Aufsätze*, S. 93.

zunächst als eine höchste vage und ambivalente Hypothese über die Rezeption anmutet, ist im Rahmen eines Vorworts auch eine Anweisung zu dieser. Der Satz lässt sich in einer Weise verstehen, die die Rollenfiktion unterstützt: So, wie ein Kind sich mehr oder weniger kindlich verhalten kann, verhält sich der Knabe Fritz Kocher mehr oder weniger knabenhaft. Zieht man aber in Betracht, dass die Knabenhaftigkeit für die Rollenfiktion konstitutiv ist, muss man den Satz als deren Anzweiflung verstehen. Aus einem indirekt geäußerten Befund des Herausgebers über die Figur wird dann ein solcher des Autors über seine Erzählkonstruktion.

Alles scheint darauf angelegt zu sein, eine Rollenfiktion aufzubauen und diese ständig auch wieder zu unterminieren: Dekonstruktion im buchstäblichen Sinn. Sie bringt die Ambivalenz hervor, die hier als die performative bezeichnet wird. Sie ist bestimmend für den Teil, den einzelnen Rollentext, und für das Ganze des Buches samt Paratext, Gliederung und Illustrationen. Die Fiktion, dass wir die Texte eines Schülers zu lesen bekommen, hatte Risse, zwischen denen der Arrangeur durchblickt. Während in ›normalen‹ Rollentexten alles daran gesetzt wird, die Autorinstanz, die die Fäden zieht, auszublenden, funkt sie in *Fritz Kocher's Aufsätzen* ständig dazwischen. Es sind raffiniert stümperhafte Rollentexte, was perfekt zu einem anderen, leitenden Kalkül passt, das der kunstvollen Inszenierung von Unbeholfenheit.

Man kann sich fragen, warum dieses komplizierte, löchrige Arrangement nicht in eine kommunikative Sackgasse führt und warum eine Rollenprosa, die sich immer wieder selber ein Bein stellt, der Leserin und dem Leser denn doch keine allzu großen Schwierigkeiten bereitet. Die Rezeption²⁹ des Erstlings deutet darauf hin, dass die Irritationen, die sich bei genauerem Hinsehen – wie es hier praktiziert wird – verstärken, die Plausibilität und Nachvollziehbarkeit der Rollentexte nicht gänzlich untergraben. Womit Walser – salopp gesprochen – Leserinnen und Leser abholt und womit er sie vor den Kopf stößt, hält sich die Waage. Der Ambivalenzbegriff kann auch dafür wieder bemüht werden: Die Wirkung der Ambivalenzen ist ambivalent. Diese haben neben der erwartbar destabilisierenden auch eine stabilisierende Wirkung.

Dass Fritz Kocher, der Maler und auch der Commis Aussagen machen, die sich nicht alle unter einen Hut bringen lassen, geht gerade deshalb noch durch, weil Ambivalenz kein unbekanntes Phänomen ist. Als ambivalente Figuren wirken die Schreiber durchaus glaubwürdig. Die Ambivalenz erweckt den Schein psychischer Tiefe, macht die Figuren interessant. Walsers Buch steht in diesem Punkt Schnitzlers psychologischem Verismus am nächsten. Gerade das psychoanalytische Modell einer Wechselwirkung von Bewusstem und Unbewusstem vermag, wie Verena Ehrich-Haefeli gezeigt hat, auf höchst plausible Art zu erklären, wie die Verwerfungen in den Schulaufsätzen Fritz Kochers zustande kommen. Wenn der Schüler etwas verneint, was er drei Sätze früher noch bejaht hat, deutet dies Verena Ehrich als die »Anerkennung von Widersprüchlichkeit, von

29 Stiemer: *Fritz Kocher's Aufsätze*, S. 92f.

Ambivalenz«³⁰, was im Gegensatz steht zum anderen Fall, wo sich Ambivalenzen durch verräterische Formulierungen in der Art von Fehlleistungen nur indirekt bemerkbar machen.

Die in *Fritz Kocher's Aufsätze* versammelten Texte sind aber nicht einfach nur interessant, weil sie ein Psychogramm von ambivalenzgetriebenen und teilweise ambivalenzsensiblen Figuren zeichnen, sondern auch, weil sie auf höchst originelle und poetische Weise verschiedenste Themen behandeln. Fritz Marti vergreift sich zwar in der Bestimmung der Textsorte, nicht aber der Inhalte und der Darbietungsform, wenn er die Aufsätze bezeichnet als »wahre Abhandlungen über alle möglichen Gegenstände und Fragen in diesem skeptischen, ironisch überlegenen Ton« (KWA I.1, 136).

4. *Ein Maler*

Abschließend soll hier nun noch kurz darauf eingegangen werden, wie in dem mit *Ein Maler* überschriebenen Binnenzyklus aus *Fritz Kocher's Aufsätzen* »alle möglichen Gegenstände und Fragen« verhandelt werden. Zudem möchte ich meine Überlegungen und Unterscheidungen nochmals erproben und nachzeichnen, wie die Darstellung einer ambivalenten Figur und ein Ambivalenz generierendes erzählerisches Arrangement zusammenspielen.

Von den andern Teilzyklen in *Fritz Kocher's Aufsätzen* unterscheidet sich *Ein Maler* dadurch, dass mittels der »Aufsätze« – hier sind es die der namenlosen Titelfigur – eine Handlung erzählt wird. Der Maler lebt seit einigen Wochen in einem waldigen Bergtal in der Villa einer Gräfin. Diese beginnt die Liebe des Malers offen zu erwidern, doch der Maler genießt dieses Glück nur ganz kurz und ergreift die Flucht, eine gesicherte Existenz im Schloss hinter sich lassend. Damit kommt es zu einer unvermittelten dramatischen Aufgipfelung. Die Aufzeichnungen scheinen der ideale Ort zu sein, Pro und Contra eines so folgenschweren Sinneswandels abzuwägen, wie der Maler ihn mit seinem Weggang vollzieht. Aber es passiert nichts dergleichen. Der »Tagesbuchschreiber«³¹ greift erst wieder zur Feder, wenn der Entschluss in Tat umgesetzt ist. So sind in den beiden letzten Stücken der Textfolge zwei alternative Schlüsse einander unvermittelt gegenübergestellt. Beide haben im Genre der Künstlererzählung und des Künstlerromans ihre Tradition: das Liebesglück mit der Frau und Muse versus die Trennung von ihr als Sicherung der künstlerischen Kreativität.³² Allerdings haben die Aufzeichnungen von Anfang an den Verdacht genährt, der Rückzug ins Bergtal und die Gastfreundschaft der Gräfin würden in verdächtig schönfärbischer Art geschildert. Ob der Maler schließlich bei seinem Entscheid bleibt

³⁰ Ehrlich-Haefeli: »Gaukler sein wäre schön«, S. 339.

³¹ Vgl. KWA I.1, 62.

³² Müller: *Vom Malen erzählen*, passim.

und nicht wieder darauf zurückkommt, wie er das bei seinen Behauptungen im Text gerne tut, wissen wir nicht, weil der Text abbricht.

Überstrapazierungen der Rollenfiktion lassen sich in *Ein Maler* weniger leicht feststellen als bei den Aufsätzen des Schülers, wo »unknabenhafte« Aussagen einigermaßen auffallen. Der namenlose Maler hat den Beruf, den Fritz Kocher noch sucht, gefunden. Das Schreiben erfolgt, in genauer Entgegensetzung zu den Schüleraufsätzen, aus eigenem Antrieb und ist – so jedenfalls die Behauptung – nur an den Schreiber selber adressiert. Kaum hat dieser die Aufzeichnungen begonnen, kündigt er an, er werde sie, »wenn sie zu Ende geschrieben sind, verbrennen«. Doch schon im darauffolgenden Satz, dem dritten des Textes, beginnt das Vaszillieren, wenn die Möglichkeit in Betracht gezogen wird, dass die Blätter »einem neugierigen, schwatzhaften Schriftsteller in die Hände fallen« (KWA I.1, 62) – die ironische Prognose dessen, was tatsächlich stattgefunden haben muss, wenn wir der Herausgeberfiktion glauben wollen, auch wenn darin ein Schriftsteller nicht ausdrücklich vorkommt. Die Unentschiedenheit, das Aneinanderreihen von Behauptungen, die sich widersprechen, sind charakteristisch für die schreibende Malerfigur, die sich auch nicht entscheiden kann, ob sie das Verbindende oder das Trennende zwischen Hauptberuf, der Malerei, und Nebenbeschäftigung, das Schreiben, herausstreichen soll.³³

Bei den Erwägungen, ob die Blätter Privatsache bleiben oder veröffentlicht werden sollen, macht sich schon ein Schwanken bemerkbar, das die Aufzeichnungen vorantreibt und sich in immer neuen Konkretisierungen zu Wort meldet, das Schwanken zwischen einem Lebensprogramm, das auf die durch das Bergtal symbolisierte Zurückgezogenheit setzt, und einem solchen, das sich in der Stadt den Konfrontationen aussetzt.

Das »Tages- oder Notizbuch« (ebd.; man kann sich fragen, welche Nuancierung mit der Verwendung des unkonventionellen Wortes »Tagesbuch« vorgenommen wird) ist nicht nur das Medium, in dem dieses Schwanken verhandelt wird, sondern es ist davon selber geprägt. Der Maler beobachtet das selber:

Ich werde in diesen Blättern ganz zwanglos zu mir selber reden, aber ich weiß selber nicht, so wie ich fortschreibe, überfällt mich ein gewisses, nicht zu verdrängendes Verantwortungsgefühl für das, was ich schreibe. Liegt das im Schreiben überhaupt, oder habe ich das bloß so? (KWA I.1, 63)

Abgesehen von der Syntax, die die behauptete Sorglosigkeit unter Beweis stellt, sticht hier ins Auge, wie der Maler umschreibt, was ihn am Drauflosschreiben hindert. Einmal mehr wird dabei in einem Walser-Text etwas auf den Kopf gestellt: Ausgerechnet das Verantwortungsgefühl, das man nach gängiger Vorstellung für das Verdrängen zuständig macht, erscheint hier als dessen Objekt. Für den Maler ist das Vorsätzliche, Kontrollierte beim Schreiben offenbar das Selbstverständliche, wogegen er sich zur Zwanglosigkeit zwingen muss. Man kann sich fragen, ob an dieser Stelle die Rollenfiktion nicht wieder brüchig wird. Je-

33 Ausführliches dazu bei Müller: *Künstlerbrüder – Schwesterkünste*, passim.

denfalls scheint hier wieder ein Autor die Fäden zu ziehen, der seine Figur mit einer beiläufigen Bemerkung ein allgemein akzeptiertes psychologisches Modell in Frage stellen lässt.

Die Bemerkung passt zum Eindruck, dem Schreiben des Malers haften oft etwas Förmliches, etwas Deklamatorisches an. Obwohl er ganz aus eigenen Stücken zu schreiben behauptet, scheint er dem Aufsatzunterricht noch nicht völlig entwachsen zu sein. Die altklugen Gemeinplätze sind bei ihm zwar seltener als bei Fritz Kocher, aber er beteuert, wie dieser, auch immer wieder seinen guten Willen und ruft sich zur Raison. Dabei lehrt uns das eben Zitierte, dass die Raison nicht als etwas zu denken ist, das einer primären Spontanität nachgeordnet ist, sondern, durch die bürgerliche Erziehung als zweite Natur verankert, dieser vorausliegt.

Noch deutlicher als in solchen Umlenkungen des Gedankenstroms der Figur hin zu Grundsatzfragen macht sich das Eingreifen des Arrangeurs in der gleichbleibenden Länge der Textportionen geltend. Während sich diese am Anfang des Buches von der Fiktion herleitete, es handle sich bei den Texten um Schulaufsätze, lässt sie sich jetzt schwerlich mit der Fiktion in Einklang bringen, man lese ein »Tages- oder Notizbuch« (ebd.). In einem solchen erwartet man ja Einträge von ganz unterschiedlicher Länge.

Wie das Vaszillieren im Mikrobereich funktioniert, lässt sich an einer Passage untersuchen, in der sich der namenlose Maler über sein Verhältnis zum Ruhm auslässt. Der Schreiber verbeißt sich in das Thema, kommt nicht mehr los von ihm und verrät ein höchst ambivalentes Verhältnis zum Ruhm. Der Text, aus dem ich hier ein längeres Stück zitiere, um das Mäandrieren der Argumentation beobachtbar zu machen, liefert neue Elemente zu einem Psychogramm der Schreiberfigur, nährt aber auch unser Sachinteresse, indem es auch Elemente eines Soziogramms des Ruhms enthält:

Der Ruhm ist mir gleichgültig, da ich die Menschen kenne, wie ihre Sucht, Schönes und Schlimmes dicht hintereinander zu sagen. Die Urteilslosigkeit der Menge ist nur ein breiteres Abbild von der Urteilslosigkeit der Gebildeten. In Kunstsachen namentlich herrscht hüben und drüben ein recht bitterer Mangel an sicherem Urteil, und das ist auch nicht zum Verwundern bei der Ungeschultheit unserer Künstler. So zerfahren das Kunstpublikum ist, der Künstler ist meist noch zerfahrener. Was geht es mich an! Meine Aufgabe ist es nicht, hier Ordnung zu schaffen, wo wahrscheinlich nie Ordnung sein wird. Es gibt unter Kunstkennern und Künstlern herrliche Ausnahmen, die aber meist still und ruhig sind, wenig von sich reden machen, also zu erkennen geben, daß es nicht ihr Plan ist, Einfluß auszuüben. Diese wissen genau, wie viel neuer Irrtum und wie wenige Fortschreitendes aus Einfluß entspringt. Ruhm ist mir also vollständig Nebensache, ich möchte gerne berühmt sein, aber unter kraftvolleren, edleren Menschen! Ruhm ist eine wundervolle, göttliche Sache, aber ihr Wert verschwindet, wird sie nur ausgeschrien, nicht ausgehändigt. Also fort damit. – Mein Malen hat mit der Sucht und Sehnsucht nach Ruhm und Anerkennung nichts mehr zu schaffen. (KWA I.1, 65f.)

Mindestens drei Mal betont der Maler in dieser Passage, dass ihn der Ruhm nicht interessiere. Das gipfelt in der Aussage: »Also fort damit«. Solche Insistenz erweckt Misstrauen, zumal die Negation nicht darum herum kommt, zu benennen, was verneint wird. Auch der Gedankenstrich nach dem resoluten »fort damit« markiert keinen Themenwechsel, sondern bloß eine Verschnaufpause. Der Ruhm ist dem Maler offensichtlich nicht so gleichgültig, wie er sich das einredet. In seiner Ambivalenz weiß er zwar immer neue Argumente gegen den Ruhm vorzubringen, kann sich aber trotzdem nicht überzeugen. Das Interesse am Ruhm wird mit solcher Insistenz verneint, dass der Leser misstrauisch werden muss. Damit weist die Inszenierung diesem die Rolle zu, die Ambivalenz der Figur zu durchscheuen.

Was aber die Aufzeichnungen wirklich interessant macht, ist noch etwas anderes als die Ermöglichung einer solchen Einsicht. Sie bieten eine Abfolge von Sachaussagen, die mal unsinnig, mal rätselhaft, dann wieder interessant und bemerkenswert tönen. Lohnt es sich, im Einzelnen darauf einzugehen, oder muss man sich einfach mit der Feststellung begnügen, dass da kopflos drauflos schwadroniert wird? Führt Ernstnehmen hier zum Verstehen oder gerade zum Missverstehen?

Schon der erste der zitierten Sätzen kann zum Stutzen bringen: Den Entschaid, oder besser: den Vorsatz, sich nicht mehr um den Ruhm zu kümmern, begründet der Schreiber mit seinem Wissen um die »Sucht« der Menschen, »Schönes und Schlimmes dicht hintereinander zu sagen«. Der Maler gibt sich als Menschenkenner. Aber die Hypothese, es gebe eine solche Sucht, ist ebenso schwer nachzuvollziehen wie die Behauptung, in ihr liege die Begründung für die Nichtigkeit des Ruhms. Wird da einfach die These verfochten, die Verteilung von Lob und Tadel folge nur dem Bedürfnis nach kontrastreichen Diskursen und sehe von den Gegenständen ab? Oder wird kritisiert, dass zwischen dem Rühmen und dem Verurteilen keine Nuancierungen Platz haben? Wenn danach von Urteilslosigkeit die Rede ist, favorisiert das die Lesart, der zufolge hier der Nichtzusammenhang von Gegenstand und Urteil kritisiert werde. In der nachfolgenden Argumentation ist die Verbindung von Urteilslosigkeit und mangelnder Schulung noch nachzuvollziehen, aber nicht mehr der zwischen mangelnder Schulung und »Zerfahrenheit«. Die Unzuständigkeitserklärung in Sachen Ordnung mutet nach dem manifesten Versuch, Unterscheidungen vorzunehmen und begriffliche Klarheit zu schaffen, an wie eine Kapitulation. Doch auch die Kapitulation wird dementiert; der Schreiber lässt nicht locker in seinem Argumentationsgefecht. Er bekundet seine Sympathie für eine Gruppe von Künstlern und Kunstsachverständigen, die sich der Einflussnahme verweigern. Das scheint auf eine weiter Diskreditierung des Ruhm-Betriebs hinauszulaufen: Diejenigen, die über ein Urteilsvermögen verfügen, halten sich abseits. Sie wären vielleicht im Stande, Ruhm »auszuhändigen« statt »auszuschreiben«. Was es in dessen mit dieser Unterscheidung von zwei Attributionsmodi genau auf sich hat, bleibt wiederum rätselhaft. Wird hier eine paradoxe Utopie von Ruhm entworfen, ein Ruhm, der ohne Publizität auskäme (obwohl ja Ruhm im landläufi-

gen Verständnis gerade etwas ist, das abhängt von der großen Menge), ein Ruhm, der im Stillen valorisiert, wie ein Ritterschlag körperlich empfangen wird und sich an den Träger des Ruhms, nicht an die Öffentlichkeit richtet. Möglich, dass sich hier erneut die Affinität zur Adelsphäre bemerkbar macht, in der Walser seinen Helden sich bewegen lässt, obwohl er seinen Text zuerst in einer erzbürgerlichen Schweizer Tageszeitung publizierte, die die republikanisch-liberale Bewegung hervorgebracht hatte. Die Erwägungen kommen zu keinem befriedigenden Ziel, haben aber vielleicht gezeigt, wie eine Passage aus Walsers Erstling auch Sachüberlegungen anstachelt, Denkipulse setzt und nach Alternativen zu gängigen Normvorstellungen Ausschau hält. Die Rollenfiktion erteilt die Lizenz, alles im Stadium von ungeordneten Gedankenblitzen zu belassen, die nur dem Schein nach in eine diskursive Ordnung gebracht sind.

Die Rollentexte in der ganz eigenwilligen und einzigartigen Ausgestaltung, wie Robert Walser sie zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere kreierte, wurden hier als Konstruktionen beschrieben, die ebenso der Darstellung wie der performativen Erzeugung von Ambivalenz dienen. Dass Walser einnehmende Figuren als Rollenträger wählt, gehört zu einer Strategie, die nicht Denunziation zum Ziel hat, jedenfalls nicht die der Figur. In der Identifikation mit der Schreiberfigur werden die Leser auch in deren Zaudern und Zögern hineingezogen. Dieser Ambivalenztransfer wird noch potenziert dadurch, dass die Leser in Zweifel versetzt werden, ob der Rollenfiktion denn überhaupt zu trauen sei. Man nimmt die Beteuerung, dass ein Schüler namens Fritz Kocher der Verfasser der Aufsätze sei, als eine Spielanleitung vorerst einfach hin, stößt aber auf Schritt und Tritt auf Stellen, die sich damit nicht vertragen.

Was diese Spielart der Rollenprosa kraft ihrer mehrfachen Ambivalenz dem Autor und den Lesern einbringt, ist beträchtlich: Der Autor kann die Verantwortung für seinen Text delegieren und Aussagen zulassen, »die er selbst so nie machen würde«,³⁴ andererseits nach Lust und Laune intervenieren. Die Leserinnen und Leser werden eingeladen, sich eine Schreiberfigur als Gegenüber auszudenken, was ihnen erleichtert, im Text Fuß zu fassen; gleichzeitig wird es ihnen verunmöglicht, sich fest darin einzurichten. Über das, was sie als Ungeschicklichkeiten des Rollenträgers identifizieren, können sie lachen und vom poetischen Charme des Textes können sie sich bezaubern lassen. Der Reiz verdankt sich aber nicht bloß dem Sprachspiel; die referenzielle Funktion der Texte fällt durchaus auch ins Gewicht und präsentiert Ausschnitte und Ansichten von Welt in einer Weise, die die Lesenden überrascht und interpelliert.

34 Aus der Definition des Wikipedia-Artikels (Anm. 3).

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Schnitzler, Arthur: *Lieutenant Gustl. Novelle*. Hg. v. Konstanze Fliedl. Mit Anmerkungen und Literaturhinweisen von Evelyne Polt-Heinzel. Stuttgart: Reclam 2002 (Universal-Bibliothek; 18156).
- Walser, Robert: *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*. Hg. v. Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld und Basel: Schwabe 2008ff (= KWA).
- Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Jochen Greven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 u. 1986 (st: 1101-1120) (= SW).

2. Sekundärliteratur

- Ehrich-Häfeli, Verena: »Gaukler sein wäre schön«. *Fritz Kochers Aufsätze – ein Modell subversivere Anpassung bei Robert Walser*. In: Wolfram Malte Fues, Wolfram Mauser (Hg.): *Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*. Festschrift für Martin Stern. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 329-244.
- Fliedl, Konstanze: *Nachwort*. In: Arthur Schnitzler: *Lieutenant Gustl. Novelle*. Hg. v. Konstanze Fliedl. Mit Anmerkungen und Literaturhinweisen von Evelyne Polt-Heinzel. Stuttgart: Reclam 2002 (Universal-Bibliothek; 18156), S. 69-99.
- Gisi, Lucas Marco (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016 (= RWH).
- Müller, Andreas Georg: *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk*. Tübingen, Basel: A. Francke 2007.
- Müller, Dominik: *Künstlerbrüder – Schwesterkünste. Robert und Karl Walser*. In: Ulrich Stadler (Hg.): *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996, S. 382-395.
- Müller, Dominik: *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heineses »Ardinghello« bis Carl Hauptmanns »Einhard der Lächler«*. Göttingen: Wallstein 2009.
- Pestalozzi, Karl: *Selbstgefühl dank Repression beim frühen Robert Walser*. In: Karol Sauerland (Hg.): *Autorität und Sinnlichkeit. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte zwischen Nietzsche und Freud*. Frankfurt a. M., Bern, New York: Peter Lang 1986 (Akten internationaler Kongresse auf den Gebieten der Ästhetik und der Literaturwissenschaft; 2), S. 107-127.
- Stiemer, Hendrik: *Fritz Kocher's Aufsätze (1904)*. In: RWH, 90-94.
- Utz, Peter: *Feuilleton*. In: RWH, 49-55.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Der Gehülfe (1908) als Moralist Robert Walser, Stendhal und die französische Affektenlehre

»Meine Herrin«, dachte Joseph, »versteht kein Wort Französisch. Die Arme!«
(SW 10, 54)

Dieser scheinbar beiläufige Gedanke des »Gehülfen« Joseph Marti, mit dem er Frau Tobler, die Gattin seines neuen Arbeitgebers, auf einem Ausflug betrachtet, offenbart in seiner rhetorischen Struktur, dass »Französisch« hier mehr meint als die Beherrschung der Fremdsprache: Französisch – wie im Folgenden auszuführen sein wird – ist für Walser genau jene so elegante wie ambivalente Bewegung zwischen Unterwerfung und Überheblichkeit, jene Bewegung zwischen Idealisierung einer Herrin (»Meine Herrin«) und herablassender Selbstaufwertung (»Die Arme!«), welche der Kommentar des »Gehülfen« in einer gegenstrebigem Geste vollzieht.¹

Michel Cadot hat bereits darauf hingewiesen, dass Walser insbesondere von Stendhal das Motiv eines feudalen, höfisch-ritterlichen Liebesdienstes an einer idealisierten, unerreichbaren »Herrin« übernimmt; wie auch Hobus erkennt er hier die Spur des berühmten Liebeskonzepts der *crystallisation*, einer imaginären Aufwertung der Geliebten, die Stendhal in *De l'amour* entwirft.² Sicher ist es für Walser reizvoll, in einer eigenwilligen Diskursmischung das Angestelltendasein mit höfischem Vasallentum zu überblenden. Dem sich immer wieder ritterlichen Fantasien hingebenden »Gehülfen« bleibt jedoch stets bewusst, dass er sich im Bürgertum des zwanzigsten Jahrhunderts bewegt, in dem weniger Treue als Finanzsorgen den Affekthaushalt aller Beteiligten bestimmen.³

Ich will im Folgenden zeigen, dass Walsers eigentliches Interesse an Stendhal weniger der kompensatorischen Romantisierung eines mittelalterlichen

1 Karl Wagner konstatiert, Robert Walsers Roman sei »in besonderer Weise offen für das Französische«, jedoch ohne diesen Befund zu präzisieren, RWH, S. 114. Zum Französischen als »reine Literatursprache« bei Walser vgl. Utz: *Inszenierungen*, RWH, S. 258f.

2 Cadot: *Walser*, Hobus: *Poetik*; allgemein zum Motiv des Dienens bei Walser vgl. Borchmeyer: *Dienst*.

3 So z.B. in der Abschiedsszene am Bahnhof, als Frau Tobler zu ihrer Schwiegermutter fährt, um weitere finanzielle Unterstützung zu erwirken: »Und der Hund wäre vielleicht ein Drache gewesen, und die Kinder Königskinder und Herr Tobler der wuchtigen Rittergestalten eine, die früher immer dabei waren, wenn es solch traurige Abschiede für immer gab, als es noch Schlösser, Burgen, Stadtmauern und Tränen der Treue gab. Doch nein. Hier war es ja ganz anders. [...] Und von einem besonders betübten Knecht und Vasallen war hier ebensowenig die Frage und Rede als von einer noch fassungsloseren Kammerfrau. [...] Alles in allem war es ein Bild des zwanzigsten Jahrhunderts.« SW 10, S. 250f.

Dienstideals oder der imaginären *crystallisation* einer *Herrin* gilt, als vielmehr dem »französischen« Umgang mit ebenjenem sozialen Affekthaushalt, näherhin seiner moralistischen Perspektivierung. Der Dienstgedanke geht dabei auf in einer von Walser über Stendhal rezipierten Affektenlehre der klassischen französischen Moralisten, wie sie sich vor allem bei François de La Rochefoucauld (1613-1680) findet.⁴ Dessen *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665) formulieren keine Morallehre, sondern eine pessimistische anthropologische Diagnostik, eine »negative Anthropologie«.⁵ Die zentrale, sich wiederholende rhetorische Geste der *Maximen* ist die einer Entlarvung scheinbarer Tugenden nach dem paradoxen Muster des vorangestellten Mottos: »Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés. / Unsere Tugenden sind meist nur verkappte Laster.«⁶ Das, was sich Tugend nennt, dient demnach lediglich der Dissimulation der Eigenliebe – hinter jedem altruistisch wirkenden Affekt, hinter jeder noch so altruistischen Tat steht die Eigensucht eines den Menschen im Verborgenen beherrschenden und steuernden *amour-propre*: Treue will bloß den Anderen binden, Bescheidenheit dient dem Verbergen des Stolzes, Mitleid ist nur die Angst vor eigenem Leid usf.⁷ So wenig der *amour-propre* dabei den Anderen tatsächlich berücksichtigt, so sehr verlangt er selbst nach ständiger Anerkennung und fürchtet die Kränkung. Es gilt also, dem *amour-propre* des Anderen zu schmeicheln, ihn zu schonen, um selbst nicht gekränkt zu werden, um mit der für das eigene Selbstwertgefühl benötigten Schmeichelei des Anderen wiederum rechnen zu können. Eine strenge, nicht zuletzt sprachliche, Affektkontrolle wird auf diese Weise zur Voraussetzung für eine funktionierende höfische »Anerkennungsdialektik« unter der Herrschaft des *amour-propre*.⁸

4 Vgl. einführend Ansmann: *Maximen und Steland: Moralistik*.

5 Stierle: *Modernität*.

6 Stackelberg (Hg.): *Maximen*.

7 Maxime 247: »La fidélité qui paraît en la plupart des hommes n'est qu'une invention de l'amour propre pour attirer la confiance. C'est un moyen de nous élever au-dessus des autres, et de nous rendre dépositaires des choses les plus importantes. / Die Treue, die bei den meisten Menschen zu beobachten ist, ist nur eine Erfindung der Eigenliebe, Vertrauen zu erwecken. Es ist ein Mittel, uns über andere zu erheben und uns die wichtigsten Dinge anvertrauen zu lassen.«; Maxime 254: »L'humilité n'est souvent qu'une feinte soumission, dont on se sert pour soumettre les autres; c'est un artifice de l'orgueil qui s'abaisse pour s'élever; et bien qu'il se transforme en mille manières, il n'est jamais mieux déguisé et plus capable de tromper que lorsqu'il se cache sous la figure de l'humilité. / Bescheidenheit ist oft nur eine vorgetäuschte Unterwerfung, deren man sich bedient, um sich andere zu unterwerfen; es ist ein Trick des Stolzes, der sich erniedrigt, um sich zu erhöhen; und obgleich er sich auf tausenderlei Art verwandelt, verkleidet er sich nie geschickter und täuscht er nie erfolgreicher, als wenn er sich das Mäntelchen der Bescheidenheit umhängt.«; Maxime 264: »La pitié est souvent un sentiment de nos propres maux dans les maux d'autrui. C'est une habile prévoyance des malheurs où nous pouvons tomber; [...] / Mitleid ist oft ein Empfinden unseres eigenen Leids im Leid der anderen. Es ist eine raffinierte Voraussicht des Unglücks, das uns zustoßen kann. [...]« Zitiert nach: Stackelberg (Hg.): *Maximen*.

8 Zur Affektkontrolle vgl. Elias: *Die Höfische Gesellschaft*, zur Anerkennungsdialektik Warning: *Moral*, zur klassischen Dämpfung Spitzer: *Klassische Dämpfung* und Stierle: *Moderne*.

Auch und gerade die höfische Liebe unterliegt diesem Regime von Anerkenndialektik und Affektkontrolle – je mehr der Eine z.B. in einem Liebesgeständnis von seinem *orgueil* preisgibt und sich in eine Position affektiver Schwäche begibt, desto mehr gewinnt der Stolz des Anderen durch ein solches Opfer. Liebesbeweise wie Briefe oder Portraits werden zu brisanten Pfändern in diesem riskanten Spiel von Dissimulation und Preisgabe.⁹

Wenn Walser 1925 in *Über eine Art von Duell* schreibt, der »Kampf« zwischen Mathilde de la Mole und Julien Sorel aus *Le Rouge et le Noir* sei vielleicht »die bedeutendste [Liebeszene], die ich je las« (SW 17, 171), so geht es ihm meines Erachtens mehr um die erbitterte, gewaltsame Affektdissimulation, mit der die beiden »monstres d'orgueil« – wie Stendhal sie selbst nennt – im Kampf um ein Geständnis gegeneinander antreten, als um das Dienstmotiv. Durch konsequent simulierte Indifferenz erzwingt Julien ein Liebesgeständnis Mathildes und geht so aus dem Wettstreit des Stolzes siegreich hervor. In seiner Nachdichtung des Duells überhöht Walser den Sieg noch in signifikanter Weise, wenn es am Ende von der Unterworfenen heißt: »Sie erfaßte seine Sekretärshand und bat ihn um Verzeihung« (SW 17, 171). Walser entwirft mit dem siegreichen Sekretär vielleicht ein »Antidot« zum mittelalterlichen Dienstideal, wie Cadot formuliert, das Entscheidende ist hier aber gerade der Rückgriff auf aristokratisch geprägte Selbstaufwertungstechniken, deren Beherrschung der Sekretär vom Adel erlernt und die er für seine Zwecke einsetzt.¹⁰ Wie bei Stendhal zeigt sich das Motiv des Dienstes auch bei Walser überformt von den Strategien der Affektbeherrschung und der Ökonomie der Anerkenndialektik.¹¹

Es ist also nicht (nur) die Sehnsucht nach Ritterlichkeit und Heroismus in einem postheroischen, bürgerlichen Zeitalter, die Walser und Stendhal verbindet, es sind insbesondere auch die Spuren einer vormodernen Affektenlehre und einer aristokratischen Affektkontrolle, die den Texten Stendhals wie denen Walsers eine eigentümliche Widerständigkeit verleihen und ihre irritierende

9 Vgl. Matzat: *Diskursgeschichte*.

10 Cadot: *Walser*, S. 118. Der Comte Altamira bringt Julien bei, seine wahren Affekte Mathilde gegenüber zu verbergen und diese zugleich eifersüchtig zu machen, indem er ostentativ einer Anderen Liebesbriefe schreibt. Einen verrätselten Hinweis auf die Salonkultur als Ursprung der französischen Affektenlehre könnte man im Auftakt von Walsers Text sehen: »Vielleicht fange ich dieses ›Duell‹ sehr sonderbar an; mit wieder so einer Erinnerung aus dem Vaterhaus, wo meine Schwester und ihre Freundinnen eine Art Lesezirkel bildeten, bei dem ein Lehrer den geistigen Führer spielte.« SW 17, S. 166f.

11 Zum Einfluss der klassischen Moralistik auf Stendhal vgl. grundlegend Auerbach: *Hôtel*, S. 431; Del Litto: *La vie intellectuelle* und May: *Stendhal* sowie Warning: *Nachwort* und ders.: *Education*. Walsers Verweis auf Nietzsche, »der sich in den Geist Stendhals förmlich verliebte« (SW 17, 169), kann den hier entfalteten Zusammenhang mit der Moralistik bekräftigen: Nietzsche bewunderte die Moralisten als »Menschenprüfer«, die mit ihrer Entlarvung scheinbarer Moral stets ins »Schwarze« der menschlichen Seele treffen, ebenso wie den konsequent amoralischen, ausschließlich von *ambition* und *orgueil* geleiteten Charakter von Stendhals Helden. Vgl. Nietzsche: *Menschliches*; Warning: *Moral*; Sagnol: *Nietzsche*.

Bewegung zwischen gegenstrebigem Sprecherrollen befördern.¹² Eine Suche nach den Walser und Stendhal gemeinsamen Figuren moralistischen Denkens und Sprechens scheint mir daher ergiebiger als die – bisher ohnehin nur spärlich unternommenen – Analysen der expliziten Bezugnahmen Walsers auf Stendhal. Im Folgenden soll diese Suche die strukturelle wie diskursive Nähe von Walsers *Gehülfe* zu Stendhals *Le Rouge et le Noir* belegen, einem Roman, den Walser wiederholt las – wie er schreibt nicht nur in Biel, Solothurn und Zürich, sondern auch 1907 in Berlin, während er unter anderem den *Gehülfe* verfasste: »Und ich las das Buch auch schon in Berlin, wo ich sechs Romane schrieb, von denen ich für nötig hielt, drei zu zerreißen [...]«.« (SW 17, 167).¹³

Parallelen zwischen dem *Gehülfe* und *Le Rouge et le Noir* zeigen sich bereits in den Bedingungen, unter denen Julien Sorel und Joseph Marti ihren Dienst in einem großbürgerlichen Haushalt antreten:¹⁴ Sowohl die Rénals als auch die Toblers wollen mit der Beschäftigung eines Hauslehrers bzw. eines Angestellten ihr Prestige innerhalb der jeweils von einer Geldaristokratie regierten Gemeinden Verrières und Bärenswil steigern. Von Anfang an hat der Dienst also nicht nur eine praktische Funktion, sondern steht im Zeichen bürgerlicher Selbstaufwertung.¹⁵ Julien wie Joseph sind sich ihrer Funktion als käufliches Prestigeobjekt schmerzlich bewusst und leiden »an Stolz«.¹⁶ In obsessiver Interpretationssucht lesen sie jede geringste, auch und gerade die freundliche Geste als Ausdruck der Verachtung bzw. des *mépris*: Für Joseph hat schon Toblers Aussprache, »dieses Weglassen des Schluß-s am Was etwas Verächtliches« (SW 10, 8), Frau Toblers freundliche Begrüßung stimmt ihn misstrauisch: »Ei seht mal, wie freundlich. Wollen ja sehen.« (SW 10, 11). Julien fühlt sich, wenn Rénals Kinder ihn lieblosen, dem neuerworbenen Jagdhund gleichgestellt.¹⁷

Trotz klarer Hierarchien und scheinbar funktionaler Aufgabenzuweisung unterliegt der Dienstantritt in beiden Häusern damit von Beginn an der Dynamik

12 Trotz aller Nähe zum Bildungsroman zeigt sich auf diese Weise weder bei Stendhals noch bei Walsers Helden eine substantielle Entwicklung ihrer Gesellschaftswahrnehmung noch ein genuin historisches Verständnis. Auberbach: *Hôtel*, Warning: *Education*.

13 Die Erwähnung der zerrissenen Romane gibt Stendhals Text hier implizit den Stellenwert eines »Maßes«, das Schreiben von gleich sechs Romanen könnte vor diesem Hintergrund wiederum als ironische Anspielung auf Stendhals Produktivität gelesen werden, derer er sich selbst rühmte. Die Nähe Walsers zu Stendhal erschöpft sich selbstverständlich nicht in der Rezeption der Moralistik, ein weiteres, von beiden Autoren geliebtes vormodernes Literaturmodell stellt die Pikareske dar, die Walser mit dem »Don Quichotte« ebenfalls in *Über eine Art Duell* erwähnt.

14 Beide Dienstherren repräsentieren trotz aller Unterschiede den industriellen »Unternehmer«, der auf den massenhaften Absatz seiner Produkte (Nägel, Uhren, Möbel...) angewiesen ist, nach außen jedoch ein aristokratisches Erscheinungsbild pflegt.

15 Bei Walser ist dies weniger explizit, deutlich jedoch insbesondere in Toblers Reden gegenüber Dritten: »Joseph wurde von Tobler in seiner Eigenschaft als »mein Angestellter« den Leuten vorgestellt.« SW 10, 54.

16 So Walser über Julien, SW 17, S. 169.

17 »Ces enfants me caressent comme ils caresseraient le jeune chien de chasse que l'on a acheté hier.«, Stendhal: *Le Rouge*, S. 273.

konkurrierender Selbstaufwertungsbestrebungen in einem ständisch organisierten Mikrokosmos.¹⁸ Die aristokratischen Ambitionen der Unternehmer Rênal und Tobler setzen die Maschinerie der Anerkennungsdiagnostik in Gang, da klar ist, dass sich der *amour-propre* der Herren von dem ihrer Angestellten nährt. Als Abhängige dissimulieren Julien und Joseph diese grundlegende Kränkung in inneren Monologen, mit denen sie ihren Affekt zugleich bändigen.¹⁹ Kompensation suchen sie indes nicht bei ihren Dienstherrn, die sich in der Art der Schuldnervertröstung wie in ihrem cholerischen Temperament gleichen. In den Damen des jeweiligen Hauses finden sie ihnen zwar sozial überlegene, jedoch ebenfalls abhängige und zudem emotional ausgehungerte Seelen vor – der Liebesdienst bietet ihnen daher Genugtuung für den eigenen *amour-propre*.²⁰ Julien betreibt die Eroberung der Hausherrin aktiv und zwingt Madame de Rênal ihm, begleitet von starken Schuldgefühlen, ihre Hand zu überlassen. Die Reflexion nach dem Sieg macht die Bewegungen der Selbstaufwertung deutlich erkennbar:

L'autre jour en partant, cette femme m'a rappelé la distance infinie qui nous sépare, elle m'a traité comme le fils d'un ouvrier. Sans doute elle a voulu me marquer son repentir de m'avoir laissé sa main la veille... Elle est pourtant bien jolie, cette main! quel charme! quelle noblesse dans les regards de cette femme!²¹

Mme de Rênals reuige Zurückweisung demütigt Julien, im Gegenzug macht der Gedanke an ihre »noblesse« das Opfer der überlegenen Frau größer und damit ihre Eroberung umso ehrenvoller. Später im Roman wird Julien die eigene, erfolgreiche »Aristokratisierung« seinem Aufenthalt im Hause Rênal zuschreiben, nicht zuletzt der dort erworbenen Fähigkeit, Demütigungen umzuwerten: »Il se trouvait tout aristocrate en ce moment, lui qui, pendant longtemps, avait été

18 Stüssel begründet die »prekäre« Position bzw. die »Positionslosigkeit« Joseph Martis damit, dass die »räumliche und organisatorische Trennung von Haus und Unternehmen« zwar »sprachlich angedeutet«, aber (noch) nicht vollzogen ist. Ich sehe die unklaren Verhältnisse hier eher in einer schon bei Stendhal modellierten Verquickung von symbolischer und funktionaler Rolle des Angestellten begründet, welche die »inhärenten Paradoxien« einer unternehmerisch organisierten, sich nach außen jedoch aristokratisch gebenden Bourgeoisie offenlegt. Vgl. Stüssel: *Vertretung*, S. 189f.

19 Lassagne: *Discours intérieure*, S. 109-120. Lassagnes treffender Befund, dass der innere Monolog bei Stendhal keiner äußeren oder inneren Sprechinstanz zuzuordnen ist, sondern den Charakter einer *disputatio* hat, stützt meine Argumentation und ließe sich ggf. auch auf Walser übertragen, bei dem – wie bei Stendhal – innerer Monolog und Erzählerkommentar nicht immer klar voneinander geschieden sind.

20 Mme de Rênal wird häufig als gefühlvolle, natürliche Seele im Gegensatz zur berechnenden Mathilde gesehen. Juliens Liebe zu ihr bleibt trotz aller *passion* jedoch Kalkül und gewinnt erst im Gefängnis (dem von Walser stark kritisierten letzten Teil von *Le Rouge et le Noir*) einen authentischen Charakter. Wagner (vgl. Anmerkung 1) sieht in Frau Tobler eine Emma Bovary – sicherlich standen verschiedene, romantisch frustrierte Frauenfiguren hier Modell, für die Nähe zu Stendhal entscheidend ist jedoch das moralistisch gedeutete Machtspiel der Liebeshandlung, das bei Flaubert kaum eine Rolle spielt.

21 Stendhal: *Le Rouge*, S. 288.

tellement choqué du sourire dédaigneux et de la supériorité hautaine qu'il découvrait au fond de toutes les politesses qu'on lui adressait chez M. de Rênal.«²²

Josephs Liebesdienst an Frau Tobler gestaltet sich wesentlich impliziter und rein imaginär. Auch in ihm jedoch setzt die Berührung von Frau Toblers Hand jene dialektische Bewegung von Demütigung und Selbstaufwertung in Gang, welche eine Kränkung in einen Sieg umzuwandeln vermag.²³

Sie streckte ihm nachlässig, ja sogar träge die Hand dar, er ergriff sie und verneigte sich vor der ›Herrin des Hauses‹. So nannte er sie im geheimen, nicht, um sie zu etwas Schönerem zu erheben, im Gegenteil, um sie rasch im stillen zu kränken. Diese Frau benahm sich in seinen Augen entschieden zu hochmütig. (SW 10, 11)

Walser findet in Stendhals Roman offenbar ein Modell dafür, wie die aristokratischen Ambitionen der aufstrebenden Geldbourgeoisie durch die von ihnen ›erworbenen‹ Angestellten einerseits bestätigt und andererseits zugleich mit Hilfe moralistischer Kommentare entlarvt und unterlaufen werden. Im »Geist Stendhals« (SW 17, 169) hält sich die bewundernd respektvolle Erhöhung der Dame stets die Waage mit ihrer prospektiven Erniedrigung, bzw. mit einer durch die Eroberung zu vollziehenden Selbsterhöhung. Die von Cadot konstatierte »revanche sociale« erscheint als Effekt eines von Sekretären wie Angestellten erlernbaren, »im stillen« praktizierten Affektmanagements, ihrer heimlichen Pflege des Stolzes.²⁴

Ein warnendes Gegenbild zeigt vor diesem Hintergrund die Figur der misshandelten Silvi.²⁵ Das mitleidlos »verschuggte« Kind dient der Abfuhr von Kränkungen sowohl von Seiten Frau Toblers als auch von Seiten der Dienstmagd, es erfährt die ganze, unterdrückte Gewalt des bürgerlichen Haushalts. Josephs Reflexionen gelten hier weniger dem ›Verdrängten‹ der Idylle, weitaus deutlicher betonen sie die Folgen für Silvis vernichteten *amour-propre*, der allein das Mädchen befähigen könnte, »gewinnend« zu sein. Da sie gewohnt ist, nichts zu bekommen, kann sie nicht mehr bitten: »Silvi kann nicht bitten, sie ist zu schüchtern, zu verschlagen dazu, sie getraut sich nicht recht, es zu tun, aber um bitten zu können, muß man ein unbändiges, kräftiges Vertrauen zu sich und zu andern haben.« (SW 10, 110). Wenn Joseph Silvi hier als zugleich »schüchtern« und »verschlagen« beschreibt, zeigt er weniger Mitgefühl mit der »fortwährende[n] Demütigung eines kindlichen Gemütes«, als er moralistische Diagnostik betreibt und die Regelkreise des *amour-propre* im Sinne einer moralistischen Affektenlehre nachzeichnet: Der bereits vollständig degradierten Silvi ist die partielle, strategische Selbstdegradierung – welche eine Bitte als formale

²² Ebd., S. 350.

²³ Bei der Eroberung der Hand bzw. bei dem Gruß mit der Hand handelt es sich primär um ein höfisches Motiv.

²⁴ Vgl. Cadot: *Robert Walser*, S. 118.

²⁵ Josephs Überlegungen zu Silvis »fortwährende[r] Demütigung« (SW 10, 98) werden eingeleitet von einer abermaligen Verdichtung ambivalenter Benennungen der »Herrin«: »diese feine, beinahe aristokratische Toblerdame« (SW 10, S. 97).

Unterwerfung stets bedeutet – nicht mehr möglich, sie kann ihr Selbstwertgefühl nicht mehr kapitalisieren oder investieren und damit im bürgerlichen Haushalt nicht mehr mitspielen. Bei allem Gefühl für das Kind dominiert diese diagnostische Perspektive Josephs, gerade weil er selbst sich abgestoßen fühlt von Silvis »großen, tatsächlich dummen Augen« (SW 10, 94) und ihrem »ausdruckslosen Mund« (SW 10, 242), so wie er unwiderstehlich angezogen wird von der selbstbewussten Schönheit und vom »keck-unschuldigen Wesen« ihrer Schwester (SW 10, 243), deren Hand er küsst, während er einer »Bei-Seite-Geschobenheit« nicht »huldigen« kann (SW 10, 243). Josephs Reflexionen und Kommentare zu Silvis Misshandlungen scheinen sich mir in diesem Sinne weniger auf eine zeitgenössische Tiefen- oder Entwicklungspsychologie zu beziehen, als sie die Affektökonomie des bürgerlichen Haushaltes abbilden auf die Anerkennungsdialektik des *amour-propre* und damit einer anthropologischen Affektenlehre verpflichtet sind.²⁶ Noch Josephs eigenes Mitleid mit der Misshandelten bleibt letztlich stets dem Kalkül mit der eigenen Position innerhalb des Haushalts unterworfen: Mehrfach verschiebt Joseph den Plan, Frau Tobler zur Rede zu stellen, wenn sie ihm ohnehin bereits erregt oder gedemütigt erscheint. An Silvi erkennt Joseph die immer auch ökonomisch zu verstehenden Folgen eines zerstörten *amour-propre*.

Josephs Umgang mit eigenen Kränkungen vollzieht sich ebenfalls in moralistischen Denk- und Redefiguren. Seine Kündigung begründet er nicht mit dem Unrecht des gewalttätigen Tobler, sondern hier überträgt Joseph die bereits zu Silvi angestellten Überlegungen auf sein eigenes Selbstwertgefühl, dessen Vernichtung er nicht zulassen will:

Einer, den man herumstoße und gegen Türen heranwerfe, der sei wohl auch nicht imstande, Nutzen zu bringen. Solch einer müsse ein Esel und Taugenichts sein, sonst sei es ja gar nicht möglich, ihn derart, wie es geschehen sei, zu behandeln. (SW 10, 266)

Die geradezu klassisch anmutende Vermeidung des »Ich« drückt mehr eine allgemeine anthropologische Wahrheit aus als eine Klage über persönliche Demütigung – noch ganz zuletzt kleidet Josephs Affekt sich in eine diagnostische Formel: Durch mangelnde Selbstbeherrschung hat der tobende Tobler Joseph entwertet und damit »unbrauchbar« gemacht.²⁷

Die klassische Affektdiagnostik zeigt sich – bei Walser wie bei Stendhal – formal deutlich an den eingestreuten, maximenhaften Sentenzen im unpersönlichen gnomischen Präsens, wie La Rochefoucauld sie geprägt hat. Der anlässlich

²⁶ Tiefenpsychologie und Moralistik sind nicht unvereinbar, da der *amour-propre* bereits Züge eines Unterbewussten trägt, wengleich ohne dessen biographisch-individuelle Herleitung. Generell müsste das Nebeneinander von überzeitlich-allegorisch und individuell-psychologisch geprägten Schreibweisen bei Walser (z.B. auch in den Landschaftsbeschreibungen) wesentlich ausführlicher diskutiert werden, als dies hier möglich ist.

²⁷ Nach Spitzer ist die unpersönliche Rede ein zentrales Element der »klassischen Dämpfung« – dem im Französischen dazu eingesetzten »on« wäre hier das »Einer« äquivalent.

Silvis getroffene Befund »um bitten zu können, muß man ein unbändiges, kräftiges Vertrauen zu sich und zu andern haben« spiegelt formal wie inhaltlich vergleichbare Sentenzen aus *Le Rouge et le Noir*, wie z.B. die dem so menschenkundigen wie desillusionierten Abbé Pirard in den Mund gelegte Mahnung: »[...] nous avons tort de briser l'amour-propre des gens que nous admettons auprès de nous. *On ne s'appuie que sur ce qui résiste* [...]«.«²⁸

Anlässlich eines Besuchs des von Tobler entlassenen, nun arbeitslosen Wirsich und seiner Mutter bei den Toblers macht der Erzähler den doppelbödigen Charakter des Mitleids wiederum in einer maximenhaften Reflexion explizit:

Übrigens sind einem ja die Menschen, die man Macht und Einfluß hat fühlen lassen, immer lieb. Die Wohlhabenheit und Gutbürgerlichkeit demütigt gern, nein, vielleicht das nicht gerade, aber sie schaut doch ganz gern auf Gedemütigte hernieder, was eine Empfindung ist, der man eine gewisse Gutmütigkeit, aber auch eine gewisse Roheit nicht absprechen kann. (SW 10, 36)

Ja, man muß schonen, andere sind auch Menschen! Der Gesichtsausdruck der Herrin des Hauses sagte das lebhaft. Aber gerade dieses stumme Zuverstehengeben, daß man schonen wolle, war schonungslos. Es war vernichtend. (SW 10, 40)

Die Selbstkorrektur (»nein, vielleicht das nicht gerade«) bricht zwar die strenge Form der generalisierenden Maxime zugunsten reflektierender Bewegung auf, unterstreicht dabei aber zugleich, dass es hier nicht um ein moralisches Urteil geht, sondern um anthropologische Beobachtung und Diagnostik.²⁹ Zuneigung als Resultat eigener Überlegenheit, die Verpflichtung zum Dank als Verletzung des *amour-propre*, das Mitleid als ultimative Demütigung – Josephs Reflexionen lassen keinen Raum für unmittelbares Mitgefühl, in seiner Rolle als Abhängiger kann er sich dieses erst recht nicht leisten, und sollte er es haben, darf er es nicht zeigen.³⁰ Nicht einmal die »junge Bitterkeit« der Silvi ruft also einen moralischen, rein altruistischen Affekt ab, selbst Josephs Mitleid, das in der Forschung mitunter als »selbstlose Solidarität« des Angestellten mit dem noch schwächeren Kind gedeutet wird, bleibt letztlich dem unhintergehbaren Machtspiel der Affekte unterworfen.³¹

28 Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, (im Folgenden als RN abgekürzt) S. 456. Pirard ist Jansenist, seine moralische Integrität und Immunität gegen jegliche »mondanité« begründet sich in einem zutiefst pessimistischen, affektkritischen Menschenbild. Vgl. Auerbach: *Hôtel*, S. 424f.

29 Zur Subjektivierung und Verzeitlichung von Maxime und Aphorismus in der Moderne vgl. Lay Brander: *Maxime*.

30 Neben der bereits in Anmerkung 7 zitierten Maxime 264 formuliert La Rochefoucaulds Maxime 463 den eigennützigen Charakter des Mitleids: »Il y a souvent plus d'orgueil que de bonté à plaindre les malheurs de nos ennemis; c'est pour leur faire sentir que nous sommes au-dessus d'eux que nous leur donnons des marques de compassion. / Es spricht oftmals mehr Stolz als Güte daraus, wenn wir das Unglück unserer Feinde beklagen; um sie fühlen zu lassen, daß wir über sie erhaben sind, geben wir ihnen unser Mitleid zu erkennen.« Die Frage nach der Möglichkeit eines genuin altruistischen Affekts wie dem Mitleid leitet die Auseinandersetzung mit den Moralisten ab dem 18. Jahrhundert von Rousseau bis Nietzsche. Vgl. Legrand: *Nietzsches Sinn*, S. 287-298.

31 So z.B. Stüssel: *In Vertretung*, S. 194.

Neben der Maxime erscheint auch der Brief im *Gehülfen* als eine moralistisch perspektivierte Form. Er wird meist ausführlich oder vollständig im Text zitiert und dient augenfällig sowohl der Affektkontrolle wie der Affektmanipulation.³² Generell scheint die Schrift dem »Gehülfen« bei der Bearbeitung von Demütigung zu helfen, der Brief im Besonderen übt eine rollenhafte Persuasionsrhetorik, die »bitten kann«, ohne sich zu unterwerfen. Wiederum gleicht Joseph hierin Julien, für den das Schreiben in der Bibliothek einen Ermächtigungsakt bedeutet, nicht umsonst findet der Sieg im »Liebesduell« in diesem Raum statt. Schon der erste Brief, den der eben bei Tobler eingestellte Joseph an seine ehemalige Vermieterin Frau Weiß schreibt, erscheint, in diesem Lichte betrachtet, als ein Kalkül mit dem Affekt: Joseph gesteht sich selbst ein, dass Frau Weiß »einen so raschen und beinahe gefühlvollen Brief gar nicht erwarten durfte und sicher auch nicht gewärtigte.« (SW 10, 20). Gerade in der Überraschung (»Liebte er es, zu überraschen und zu behexen?« SW 10, 20) liegt jedoch der gewünschte Effekt, der letztlich Frau Weiß dazu bewegen soll, die noch ausstehende Miete weiter zu stunden. Der scheinbar »treue« Abschiedsbrief (der Frau Weiß tatsächlich erfreut) gibt damit gleich zu Beginn das Leitmotiv vor, unter dem die Korrespondenz im *Gehülfen* steht und welches lapidar formuliert lautet: Schmeichelei und Dissimulation zum Zwecke des Schuldaufschubs. Joseph, der in seiner vorherigen Anstellung daran scheiterte, dass er schlecht rechnen konnte, wird sich im stets vom Bankrott bedrohten Hause Tobler bald als ein Meister in den Tonarten solcher Geschäftskorrespondenz erweisen: »Joseph nahm sogleich die Feder zur Hand, um brieflich den Aussteller des Wechsels zu ersuchen, noch einen Monat Geduld zu haben. Wie leicht sich das schrieb.« (SW 10, 74f.) »Joseph wunderte sich wieder einmal über die Prägnanz seines Briefstiles, sowie über die Höflichkeitswendungen, die er plötzlich dem energischen Ton hie und da einzuflechten wußte.« (SW 10, 215). Gegen Ende seines Dienstes bei Tobler zeigt sich Josephs Stil sogar dem seines Dienstherrn überlegen, und er kann erkennen, dass dessen Bittbriefe aufgrund ihrer mangelnden Affektkontrolle erfolglos bleiben:

So wie dieser Brief abgefaßt ist, so pflegen Verzweifelte zu reden. Zuerst klingt es hochtrabend, dann bedeutend, dann wichtig, dann prahlerisch, dann beißend spöttisch, dann auf einmal kleinmütig, dann zornig, dann flehentlich, dann plötzlich grob, dann Brust hoch und noch ein letztes Mal in hochmütigem Ton [...]: O ein solcher pffiffer Darlehnggeber, [...] der wird hohnlächeln, wenn er diesen gefühlvollen Brief liest. (SW 10, 149)

Affektdissimulation und -simulation stehen so im Zentrum des von Joseph erlernten »kaufmännischen« Briefstiles, den er ebenso im Privaten einzusetzen versteht: Selbst der versöhnliche Brief an den strengen, lange vernachlässigten Vater ist kontextuell von einem unausgesprochenen »Interesse« geprägt – Jo-

32 Allgemein zu den vielfältigen Formen und Funktionen des Briefes bei Walser vgl. den Eintrag in RWH sowie den Beitrag von Peter Stocker im vorliegenden Band.

seph schreibt ihn unter dem Eindruck des endgültigen (ebenfalls brieflich mitgeteilten) Zerwürfnisses Toblers mit dessen Mutter, die nicht weiter für seine Schulden aufkommen will. Im übertragenen Sinne geht es also auch bei Josephs Brief an den Vater um die Verschiebung eines Bruches in die Zukunft, um die höfliche Verlängerung eines Schuldnerverhältnisses und um ein stilistisches Gegenbild zu Toblers selbstzerstörerischer Unbeherrschtheit.

Auch die einzige eigentlich erotische Szene zwischen dem Gehülften und seiner Herrin spielt sich als eine Szene des Briefschreibens ab, in welcher Joseph seine stilistischen Kompetenzen nun Frau Tobler in einer Krisensituation zur Verfügung stellen kann: Im Hause Tobler trifft der denunziatorische Brief einer wegen ihres »lüsternen« Verhaltens und eines Verhältnisses zu Josephs Vorgänger Wirsich entlassenen Dienstmagd ein. Diese berichtet darin über ein angeblich bereits existierendes Gerücht, Frau Tobler selbst habe ein intimes Verhältnis zu Wirsich unterhalten. Joseph soll der »erregten und ungehaltenen« Frau Tobler helfen, eine angemessene Antwort an die Mutter des Mädchens abzufassen. Setzt man eine Intertextualität mit *Le Rouge et le Noir* voraus, lehnt sich diese Szene lose an das Kapitel *Les lettres anonymes* an: Mme de Rênal wird hier in einem anonymen Brief, der auf ihre ehemalige, von Julien düpierte Dienstmagd zurückgeht, eines Verhältnisses mit Julien bezichtigt. Um die Wirkung des Briefes auf M. de Rênal abzufangen und den Eindruck eines Komplotts zu erwecken, verfassen Mme de Rênal und Julien gemeinsam einen weiteren anonymen Brief, den sie ihrem Mann vorweisen kann, noch bevor dieser den ersten zu Gesicht bekommt. Entscheidend ist die erotische Spannung, welche von der brieflichen Intrige erzeugt wird – Gefahr wie Komplizenschaft steigern das Gefühl Juliens, der den *sang-froid* seiner Geliebten bewundert (»mais, jamais peut-être, elle ne lui avait plu davantage.«, RN, 332). Bei Stendhal manifestiert sich an dieser Stelle das Erbe des 18. Jahrhunderts, das die briefliche Intrige spätestens mit Laclos vollständig erotisiert hat. Das erotische Spiel liegt dabei gerade nicht in der intimen Kommunikation, sondern vornehmlich in deren gezielter Preisgabe an Dritte, in einer wiederum moralistisch geprägten, scheinbar beliebigen Simulierbarkeit und Manipulierbarkeit von Affekten und Beziehungen. Walser entschärft im Vergleich die Ausgangssituation, dennoch kann auch Joseph dem gemeinsamen Briefeschreiben einen erotischen Augenblick abgewinnen. Der erste, in Gänze wiedergegebene Brief Frau Toblers gerät scharf und hochmütig, sie bezeichnet das Mädchen dessen Mutter gegenüber als »Person« und gar mundartlich als »Räf«³³ (SW 10, 119) – Joseph kritisiert vorsichtig:

Solch ein Stil, wie Frau Tobler ihn da angewendet habe, passe eher ins Mittelalter als in die gegenwärtige Welt, die daran sei, die bestehenden gesellschaftlichen Rang- und Geburtsunterschiede allmählich, wenn auch nur nach außen, zu verwischen und aufzulösen. So schroff dürfe schließlich eine bürgerlich geborene Frau einer andern bürgerlich Geborenen nicht schreiben, das könne nur böses Blut erregen und den Wunsch und Zweck des ganzen Schreibens verfehlen.« (SW 10, 120)

33 Schweizerdeutsch für »Zankweib«.

Während Frau Tobler einen zweiten, gemesseneren Brief aufsetzt (der dem Leser vorenthalten bleibt), ruhen Josephs Blicke auf dem Körper der Schreiberin:

Während sie schrieb, wurde sie, ohne daß sie es merkte, von Joseph beobachtet, der ihren Rücken und Hals betrachtete. Das schöne, frauliche Haar betupfte und berührte in kleinen, geringelten Löckchen den schlanken Hals. Wie schlank überhaupt diese ganze Frauenerscheinung war. Da saß sie nun und bemühte sich, dem Sinn und Verstand gemäß, und der Schreiblehre und richtigen Methode entsprechend, an eine Frau zu schreiben, die vielleicht kaum lesen konnte. Joseph bedauerte jetzt unwillkürlich, indem er sie so anschaute, ihr bezüglich ihres gutbürgerlichen Hochmutes, den er im Grunde genommen reizend fand, Vorhaltungen gemacht zu haben. Ihn rührte etwas am Aussehen dieses Frauenrückens, dessen Bekleidung sich in kleine, liebliche Falten verzog, wenn der darunter befindliche Leib sich ein bißchen bewegte. (SW 10, 121)

Die Briefszene entfaltet eine ganze Kette voneinander abhängiger, indirekter Kommunikationsakte: Zunächst sind sowohl das Denunziations Schreiben als auch die höfliche Antwort Rollenspiele, welche ihre tatsächliche Botschaft – notdürftig – verkleiden: Die Denunziation gibt sich als wohlmeinende Information, die Gegendenunziation der Höhergestellten simuliert auf Josephs Rat eine Kommunikation unter Gleichrangigen. Diese Simulation, im Brief »die bestehenden gesellschaftlichen Rang- und Geburtsunterschiede [...] wenn auch nur nach außen, zu verwischen und aufzulösen«, wird nun nicht als Text wiedergegeben: In den Augen Josephs übersetzt sich der Schreibvorgang direkt in die Bewegungen der Löckchen, der Falten, des Frauenrückens. Der beherrschende, Standesgrenzen überschreitende Blick auf Frau Toblers reizenden Rücken scheint damit ermöglicht durch die von Joseph selbst angeregte Nivellierung der Rangunterschiede im entstehenden Brief, der Rücken der Schreibenden wird zur Projektionsfläche einer erotischen Transgression, nicht zuletzt auch durch die Rolle des stilistischen Lehrmeisters, die Joseph hier zuwächst.³⁴ Wie bei Stendhal steigert die Manipulation Dritter das Gefühl intimer Zweisamkeit, bzw. bringt es erst hervor. So überraschend die erotische Beweglichkeit von Standes- und Körpergrenzen beim gemeinsamen Briefschreiben eintritt, so schnell geht sie vorüber: Als Frau Tobler aufschaut, weicht der Angestellte ihren Blicken aus und senkt die seinen wieder schicklich.

34 Mehrfach parallelisiert Walser im *Gehülfe* Schrift, Stil und Körperhaltung, die zum indirekten Ausdruck sozialer Distinktion beitragen: »So wie dieser Mann schreiben beinahe alle Kapitalisten: exakt und zugleich etwas nachlässig. Diese Handschrift entsprach ganz und gar einer vornehmen und leichten Körperhaltung, einem unmerklichen Kopfnicken, einer ruhigen, sprechenden Handbewegung.« Über die Schrift kann der »Gehülfe« sich solche »Haltungen« aneignen, (SW 10, 76). Die berühmte Parallelisierung von Briefschreiben und Liebesakt bei Laclos, wenn Valmont auf dem Rücken seiner Mätresse an die keusche Geliebte schreibt, lässt briefliche Affektmanipulation, sexuelle Unterwerfung und Voyeurismus ineins fallen. Josephs Blick auf den Rücken der schreibenden Frau Tobler trägt allenfalls Spuren solcher Transgressionen, dennoch verkehren sich hier in einer Szene des Diktats die Hierarchien und geraten die Grenzen in Bewegung.

Während es dem »Gehülfen« in der Briefszene gelingt, Affekte und Standesdifferenzen diktierend zu verschieben, entgleitet ihm die affektive Situation im Umfeld dieser Szene unkontrolliert: Schon vorher kann Joseph seine Eifersucht auf Wirsich nur schlecht beherrschen, der – wenn auch nur auf dem indirekten Weg einer nachgesagten Affäre – offenbar starke Gefühle bei Frau Tobler auszulösen vermag. Eine »halbe Stunde« nach dem erfolgreichen Abfassen des Antwortbriefes gibt »es im Gartenhaus beim Kaffeetrinken einen etwas unfeinen Auftritt«. Frau Tobler rühmt den fleißigen Wirsich, der »jede Aufgabe sogleich, ohne viel Wesens zu machen« (SW 10, 122) erledigt habe, worauf Joseph sich zu einer erregten Tirade hinreißen lässt, in der er Frau Tobler erstens vorwirft, »alle diese köstlichen und königlichen Dinge [ihm] dem Nachfolger, wahrscheinlich, um ihn zu treffen, auf die Nase« zu binden und zweitens den Wirsich offensichtlich »in die offene, schwierige Welt hinaus« gejagt zu haben (SW 10, 123). Der für den Leser erkennbar mindestens ebenso von Eifersucht und verletztem Stolz wie dem Wunsch nach sozialer Gerechtigkeit motivierte Zornesausbruch bleibt nicht ungestraft: Joseph wird vom Hausherrn gerügt, und zuletzt trifft der unbeherrscht freigesetzte Affekt wie immer »die Silvi« als schwächstes Glied des Hauses, die in der folgenden Nacht besonders grob misshandelt wird. Was das »Kleine, Enge« des Toblerschen Hauses für Joseph zu einer »ziemlich große[n] und bedeutende[n] Welt für sich« (SW 10, 128) macht, ist diese Zirkulation von Affekten, die Verkettung von Demütigungen, Verletzungen und kompensatorischen Gegenbewegungen, die er nicht nur beobachtet, sondern in welche die unvorhersehbaren Bewegungen seines eigenen *amour-propre* ihn selbst einspeisen. Einzig in der privaten wie geschäftlichen Korrespondenz gelingen Distanznahme und sprachliche Kontrolle, kann das Spiel der Affekte, kann die Fülle verborgener affektiver Botschaften orchestriert und gezielt manipuliert werden. Briefe erlauben es, das Geflecht von Schuld und Schulden, von »Tugenden und Untugenden« (SW 10, 278), welches das »Toblersche Haus« zusammenhält, wenigstens kurzfristig erfolgreich zu verwalten und den drohenden ökonomischen wie affektiven Zusammenbruch aufzuschieben, der sich regelmäßig in unbeherrschten »Szenen« und »Auftritten« ankündigt. Zugleich hilft die stilistische Kompetenz des »Gehülfen« damit, den eigenen ebenfalls stets drohenden Wertverfall innerhalb der häuslichen Hierarchie aufzufangen: Indem er den Kontakt nach außen aufrecht erhält, den Schein der Gelassenheit zu wahren hilft, macht er den Schuldaufschub für den gesamten Haushalt in gleichem Maße erst möglich, wie er damit die eigene Stellung sichert.³⁵

Und dies wäre der eigentlich »französische« Gebrauch einer Briefkunst, die sich weniger der intimen Kommunikation als dem sprachlichen Ausgleich der *intérêts* verschreibt, die in gleichem Maße zu intrigieren und zu versöhnen versteht, die den Tyrannen diskret bändigt und die Schuld verschiebt, ohne die ei-

35 Wiederholt erscheint in Josephs Perspektive der Wert verschiedener Familienmitglieder ziemlich genau erchenbar: »Walter und Edi sind, zusammengerechnet, ein höherer Wert als das weibliche Doppelgebild Dora und Silvi« (SW 10, 111).

genen Interessen zu verraten.³⁶ Ebenso wie Julien als Sekretär im Hôtel de la Mole perfektioniert Joseph durch das Briefeschreiben die Technik eines aristokratisch-moralistisch geprägten »langage indirect« und erlernt zugleich, durch Dissimulation des Gefühls, die eigene Position im sozialen Gefüge zu stabilisieren.³⁷ Die Liebeshandlung – sei sie nun real oder imaginär – stellt nur eine, wenngleich zentrale Lektion in dieser langwierigen Ausbildung dar: Auch hier gilt es, durch Dissimulation wie Simulation in einer laufenden »Unternehmung« die Oberhand zu behalten und drohende Niederlagen durch geschickte Affektmanipulation in Siege umzudeuten.

Lehrer, Sekretäre und Angestellte wie Julien und Joseph verstehen sich weder bei Stendhal noch bei Walser funktional, ihre Anstellung allein bedeutet eine grundlegende Verletzung, welche sie empfänglich macht für die alten Lehren über den *amour-propre*. Mit der diagnostischen Perspektive der Moralistik bemächtigen sie sich eines im Kern aristokratischen Diskurses, welcher das höfische Machtspiel zugleich regelt und beobachtet, um ihn nun in einer bourgeoisen Geschäftswelt zu erproben. Dem cholischen Unternehmer, der kaum beherrschbare Energien freisetzt und funktionierende soziale Gefüge egozentrisch sprengt, setzen sie damit eine unauffällige, unheroische, rhetorisch-stilistische Widerstandskraft entgegen.³⁸ Insbesondere die Übernahme generalisierender, diagnostisch-sentenzhafter Sprechweisen aus der Affektenlehre erlaubt es den »Gekauften«, ihrerseits einen überlegenen Blick zu werfen auf die Gesellschaft ständisch wie ökonomisch Überlegener, an deren Intrigen sie in der Folge gestärkt teilnehmen können.

Wie schon der absolutistisch entmachtete alte Adel kann offenbar auch der moderne Angestellte aus der Generalisierung und Ästhetisierung seiner Fremdbestimmtheit im moralistischen Diskurs einen alternativen Distinktionsgewinn

36 Walser greift hier gerade nicht die »empfindsame« Briefkunst des 18. Jahrhunderts auf, die Seelenregungen scheinbar unmittelbar aufnimmt. Vgl. Koschorke: *Körperströme*. Subjektive Innerlichkeit scheint bei Walser eher – ähnlich wie bei Stendhal – in einsame Landschaftsbeobachtungen verlegt, die stets adressierte und in moralistischem Sinne »interessierte« Briefkunst steht ihr entgegen. Im Brief kann Joseph den unwillkürlichen Selbstverrat der Affekte beherrschen, während ihm dies im persönlichen Umgang häufig misslingt: »Der Herr sagte seinen Namen. »Ah Herr Fischer!« rief Joseph aus. Er verneigte sich etwas zu fröhlich, etwas zu freudig vor Herrn Johannes Fischer, und er bemerkte auch sogleich den Fehler, den er gemacht hatte.« (SW 10, 78). Generell könnte man sich die Frage stellen, inwiefern Schreiben bei Walser einer Vermeidung des Selbstverrats dient oder diesen im Vermeidungsversuch hervorreibt. Auch solche Textbewegungen ließen sich ggf. mit dem Modell der Affektenlehre besser beschreiben als mit dem eines »Unbewussten«.

37 Genette prägt den Begriff des »langage indirect« am Beispiel von Proust, dessen Held ebenfalls lernen muss, die nonverbalen, indirekten Botschaften der Aristokratie zu entziffern, um gesellschaftlich zu reüssieren. Der sensible Umgang mit dem *amour-propre* des Anderen stellt auch hier noch die moralistische Grundlage dieser Kunst. Vgl. Genette: *Proust*.

38 Tobler zeigt in seinen Beschreibungen Ähnlichkeiten mit einem seiner »Dampfapparate«: »Ja, dieser Mann hatte etwas so Zurückgebändigtes an sich, etwas dick und rot Aufgehäuftes, etwas innerlich Knatterndes und leise Krachendes. Das sah aus, als ob es jeden Moment losbrechen möchte.« (SW 10, 194).

ziehen: Die sprachliche Überlegenheit der Sekretäre, ihre »superiorité de paroles«, äußert sich in einer abwägenden sprachlichen Dämpfung, welche in Figuren- wie Erzählerrede auf ein »Ich« verzichtet, zugunsten scheinbar frei flottierender Reflexion und Diagnostik.³⁹ An die subjektive Beobachtung »von unten« lagert sich übergangslos gnomische Rede »von oben« an.⁴⁰

Bei aller Ähnlichkeit in der Affektrhetorik sind dabei die sozialen Gefüge, innerhalb derer Julien und Joseph lernen, ihre Demütigungen gewinnbringend zu verwalten, so unterschiedlich wie die Ziele, welche die Helden anstreben. Julien stellt seine moralistisch inspirierte Dissimulationskunst stets in den Dienst seines napoleonischen Aufstiegswillens, einer *ambition*, die schließlich seinen Untergang einleiten wird: Als er es endlich geschafft hat, Mathilde de la Mole zu heiraten und seine Erhebung in den Adelsstand bevorsteht, vereitelt die eifersüchtige Mme de Rênal dies mit einem Brief, in dem sie ihr Verhältnis zu Julien offenlegt, um ihn als strategischen Opportunisten zu denunzieren. Außer sich will Julien sie erschießen, verletzt sie jedoch nur. Im Gefängnis schwört er geläutert seiner *ambition* ab und genießt vor seiner Enthauptung letzte glückliche Tage mit Mme de Rênal. Auch Mathilde ist zuletzt zufrieden, da sie in einem schaurig-heroischen Schlussakt Juliens Haupt bestatten kann.⁴¹ Walser kritisiert dieses Ende des Romans, dessen Höhepunkt er im erwähnten »Liebesduell« zwischen Julien und Mathilde sieht, erstaunlich deutlich: »[Julien] befand sich in befriedigten Ehrgeizes Umnebelung und beging nun eine Dummheit, und die letzten fünfzig Seiten des Buches muten unangenehm an.« (SW 17, 171). Das romantisch-dramatische Ende, in dem sich die heroischen Rollenspiele Juliens wie Mathildes gerade in der Enthauptung erfüllen,⁴² interessiert Walser nicht. Viel reizvoller scheinen ihm offenbar die vorangehenden, moralistisch perspektivierten Machenschaften des Ehrgeizes, die in all ihren Bewegungen nachgezeichneten Kämpfe von *orgueil* und *intérêt*, schon ab der Hochzeit mit Mathilde geht folgerichtig der Roman für Walser »bergab«. Das strategische Grenzgängertum des »Gehülfen« Joseph spiegelt das Juliens aus dem ersten Teil von *Le Rouge et le Noir*, fällt jedoch insgesamt kleinräumiger aus: Josephs Bewegungen zwischen Haus und Dorf, zwischen Büro und Garten, zwischen dem autoritären Tobler und seiner emotional bedürftigen Frau lehren auch ihn die Entzifferung und den Gebrauch des »langage indirect« als diskrete Manipulation der Interessen und Affekte. Julien gibt am Ende genau diese Tugend der »indirekten Rede« auf: In seiner flammenden Rede vor Gericht legt er jede Dissimulation ab, gibt sich jakobinisch-klassenkämpferisch und provoziert damit seine

39 Julien stellt so erstaunt wie kokett fest, der junge Adel um Mathilde de la Mole sei »jaloux de ma pauvre petite superiorité de paroles« (RN, 519). Der Verweis auf Juliens Sprachkompetenz verbindet sich oft mit scharfer moralistischer Diagnostik, wie hier der Eifersucht.

40 Der in subjektive »innere Monologe« eingebettete moralistische Diskurs wird sowohl bei Stendhal als auch bei Walser zu einem jener Verfahren, ausgehend von scheinbar subjektiver Rede perspektivische Unbestimmtheit bzw. Vielstimmigkeit zu erzeugen.

41 Vgl. Warning: *Nachwort* und Brombert: *prison romantique*.

42 Vgl. Warning: *Nachwort*.

Enthauptung durch eine Gesellschaft, welche im Grunde längst bereit ist, sein »crime passionel« zu verzeihen und Julien unter Wahrung der Form zu den Ihren zu zählen. Insbesondere – und für den vorliegenden Zusammenhang signifikant – verbietet Julien »seinen Frauen« Mathilde und Mme de Rênal die Abfassung höchst aussichtsreicher, von ihren Adressaten bereits antizipierter Bittschreiben und Gnadengesuche, entzieht sich mit seinem Auftritt also unwiderruflich der Zirkulation gegenseitiger Schmeicheleien und Verbindlichkeiten.

Joseph hingegen kultiviert und perfektioniert seine Rolle als »parasitärer Beobachter« des Toblerschen Mikrokosmos bis zuletzt. Selbst seine Kündigung markiert keinen Akt des Aufbegehrens und der Befreiung, nach pikareskem Muster beendet sie eine Episode, der weitere Bewerbungen und Angestelltenverhältnisse folgen werden. Das bescheidene Ziel von Josephs Affektmanagement ist es, sich genau so viel Selbstbewusstsein zu erhalten, wie notwendig ist »um bitten zu können«. Die »geheimen« Selbstaufwertungsstrategien und die rhetorischen Dissimulationstechniken von Stellengesuch und Bittbrief sind jene entscheidenden Fertigkeiten, die Joseph zwar nicht aus seiner unterlegenen Position befreien, ihm aber eine selbstbestimmte Fortschreibung derselben ermöglichen.⁴³ Mit einer letzten gemopsten Zigarre, am Arm als mahndendes Kontrastbild den von seinen Affekten beherrschten, »haltunglosen« Wirsich, verlässt der Gehülfe als Souverän seiner Leidenschaften, Meister der Bittschrift und ohne allzugroßes Mitleid das untergehende »Toblerhaus«.⁴⁴

Auch das Verhältnis des moralistischen Diskurses zur jeweiligen historischen Situation gestaltet sich in beiden Romanen unterschiedlich. Als anthropologische Diagnostik, welche die immergleiche Mechanik des *amour-propre* sprachlich immer neu pointiert, hat die moralistische Reflexion zunächst keine politische oder sozialhistorische Dimension. Julien erlaubt der Rückgriff auf moralistische Formeln gleichwohl, die in posttraumatischer Angst erstarrte französische Restaurationsgesellschaft, jene amoralische, von egozentrischer *ambition* getriebene Allianz von Aristokratie und Markt treffend zu entlarven.⁴⁵ Wenn er dann seine eigene Enthauptung vorantreibt, verlässt Julien allerdings seine Deckung und verfällt selbst jenem »Wiederholungszwang«, mit dem die Epoche vergeblich sucht, das Trauma der Französischen Revolution zu bearbeiten. Zugleich antizipiert

43 Der *Lazarillo de Tormes* als einer der Urtexte der pikaresken Tradition fasst den Lebensbericht bereits in die Form eines Gnadengesuchs. Christian Wehr stellt die moralistischen Grundlagen pikarischer Selbstbehauptung heraus. Vgl. Ders.: *La Vida*.

44 Zur Forschungsdiskussion um den »pikaresken Charakter« vor allem der Berliner Romane Walsers vgl. Malkmus: *Jakob von Gunten*, RWH, S. 123f. Ich lese Josephs Einsatz des moralistischen Diskurses als Teil einer listig-pikaresken Selbstbehauptungsstrategie. Moralistische Formeln sperren sich tendenziell einer Bildungsidee (vgl. Warning: *Education*), sodass mein Textbefund hier die Argumentationsrichtung des Artikels bestätigt, der das »subversive, kreative und psychologisch-spirituelle Potential des Dienens« in pikaresker Tradition gegen die Deutung einer »Inversion des klassischen Bildungskonzepts« stark macht.

45 Laut Karla bestimmt Marx die französische Restauration als den »Schulterchluss von Monarchie und Markt«. Vgl. Karla: *Revolution*.

sein skandalöser »Fall« die kommende Julirevolution. Juliens eigene *ambition* erhält auf diese Weise eine zeitgeschichtliche, prognostische Gestalt.⁴⁶

Für Walsers »Gehülften« bietet die moralistische Reflexion eine – wenngleich verhalten resignative – so doch wirksame Selbsterhaltung in einer bürgerlichen Gesellschaft, in der auf Revolution vorerst keine Hoffnung besteht und die Unterlegenen (Angestellte wie Frauen) sich daran gewöhnen müssen »Empfindlichkeiten in der Stille zu besiegen« (SW 10, 293) – wie Frau Tobler es Joseph beim Abschied mit auf den Weg gibt. Julien wie Joseph überblenden jedoch anthropologische Kritik an einer verlässlich schlechten Menschennatur und an stets scheinhafter Moral mit sehr konkreter sozialhistorischer Erfahrung. Die Kombination moralistischer Kommentare mit einer »Sicht von unten« folgt damit bei Stendhal und Walser einem bewährten pikaresken Modell: Der Schelm oder *Pícaro* zeigt sich einer pessimistischen Moralistik insofern grundsätzlich affin, als sie sein Misstrauen gegen normative, institutionalisierte Moral artikuliert. Zugleich bietet der Befund einer unhintergebar egozentrischen Menschennatur eine willkommene Rechtfertigung des eigenen Opportunismus. Maxime wie Bitt- oder Geschäftsbrief erscheinen in diesem Kontext als »taktisch« angeeignete und für eigene Interessen instrumentalisierbare Diskursformen.⁴⁷

In einem letzten – spekulativen – Argument sei erwähnt, dass die Farben Rot und Schwarz tatsächlich wiederholt in Walsers Text aufscheinen, zuletzt sogar in jener knappen Formel, welche Stendhals Roman den Titel gibt. Den nahen Untergang seines Hauses ahnend, zieht Tobler immer häufiger das Wirtshaus der »Villa Abendstern« und der Gesellschaft seiner Frau vor. Am Ende eines dieser Abende lädt er seine Trinkkumpane aus dem Dorf zum Weiterzechen in sein Büro – dort finden am folgenden Morgen die entsetzten Frauen des Hauses ein Bild der Verwüstung: »Alles lag durcheinander, Stühle, Zeichnungen, Schreib- und Zeichengegenstände, Gläser und Propfen, Tinte war verschüttet, rote und schwarze.« (SW 10, 261).

Schon bei Stendhal stellen die titelgebenden Farben eine semantisch offene Kontraststruktur bereit, der sich keine stabilen, oppositiven Bedeutungen zuordnen lassen.⁴⁸ Ob nun Rot für die napoleonische Armee, die Jakobiner, die Liebe, das Blut oder allgemein die Leidenschaften einsteht und Schwarz für die Restauration, den Klerus oder auch Juliens »noire ambition«, seine Melancholie und seinen Tod, es geht mehr um die taktierenden Bewegungen Juliens zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Polen, mehr um die Beschreibung einer

46 Vgl. Xuan: *Le spectre*.

47 Ich verwende »Taktik« hier im Sinne von Michel de Certeau als eine situative, subversive Praxis: *L'Invention*.

48 Vgl. Pollard: *Colour Symbolism*. Pollard zeigt insbesondere, dass die Zuordnungen der Uniform- und Robenfarben etc. nicht aufgehen.

spannungsgeladenen Gesellschaft als um die Bezeichnung ihrer einzelnen Akteure. In Juliens Enthauptung finden die Farben zuletzt zusammen.⁴⁹

Bei Walser stehen Rot und Schwarz zunächst augenfällig in Verbindung mit einer (recht transparenten) Verschlüsselung des Schauplatzes: Die Tinten, welche die Bärenswiler mit Tobler verschütten, ergeben die Wappenfarben Berns. Im Vergleich mit anderen Passagen wird aber deutlich, dass die Farben darüber hinaus – wie bei Stendhal – eine restaurative bzw. prärevolutionäre Dynamik anzeigen, so z.B. wenn Joseph die sozialistische Bewegung seiner Jugend beschreibt:

Zeitungen solchen Schwunges und Charakters schossen wie brennendfarbige, mit Düften hinreißende Blumen aus dem Dunkel der Unternehmungsgeister heraus an die erstaunte und erfreute Öffentlichkeit. Die Arbeiter und ihre Interessen nahm man damals allgemein mehr geräuschvoll als ernst. Es wurden häufig Umzüge veranstaltet, an deren Spitze auch Frauen schritten, blutigrote oder schwarze Fahnen hoch in der Luft daherschwenkend. (SW 10, 134)

Auch in dieser farbgesättigten Beschreibung geht es weniger um politische Gruppen als um ein so »geräuschvolles« wie zielloses Nebeneinander verschiedener Interessen, um eine soziale Unruhe, in der Rot wie Schwarz einander als Spektakel der »Unternehmungsgeister« hervorbringen. Vor diesem Hintergrund kommt Walsers Text kaum näher an eine Revolution als in der oben beschriebenen Tintenszene: In Rot und Schwarz vermischen sich Unternehmer und Arbeiter, Villa und Dorf, Soll und Haben, Schuldner und Gläubiger. Die nächtliche Orgie von Tobler und den Bärenswilern verursacht im Zeichen von Rot und Schwarz einen umfassenden Differenz- und Distinktionsverlust. Zugleich zerstört sie damit das von Joseph geliebte Büro, jenen Raum der Schrift, in dem der Angestellte seine Aufgabe findet als Vermittler (oder auch Intrigant) zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Polen. So malen auch bei Walser die Farben Rot und Schwarz das Bild einer Revolution in Latenz. Während der Aufsteiger Julien diese jedoch in der eigenen Enthauptung vorwegnehmend »realisiert«, offenbart sie sich Joseph als Zerstörung seines taktischen Wirkungsraumes.

Bis in die Syntax der gnomisch-diagnostischen Formel hinein zeigt Walsers *Gehülfe* deutliche Spuren der Denk- und Redefiguren französischer Moralistik, offenbar wesentlich vermittelt über Stendhal. Wie Julien in *Le Rouge et le Noir* bemächtigt sich auch der »Gehülfe« Joseph damit eines anthropologisch-diagnostischen Diskurses, dessen Ursprünge bei einer frustrierten, potentiell dissidenten Aristokratie des 17. Jahrhunderts liegen. Der primär ahistorische und amoralische Diskurs kann für die bürgerliche Gesellschaft zum einen fortbestehende Klasseninteressen hinter den nur scheinbar aufgelösten »Rang- und Ge-

49 So sieht die Forschung auch die Felder eines zeitgenössischen Tric-Trac-Spieltisches in den Farben repräsentiert, was Juliens Taktieren zwischen den Polen betont. Vgl. z.B. de Gandt: *Le Rouge*. Warning sieht in Rot und Schwarz die beiden zuletzt zusammengeführten Liebeshandlungen repräsentiert. Vgl. Warning: *Mimesis*.

burtsunterschieden« entlarven, zum anderen gibt er den sozial Unterlegenen ein Instrument an die Hand, mit dem sie Demütigungen sprachlich bewältigen und in dessen Affektkontrolle sie ein wirksames Mittel zur Selbstbehauptung finden können. Brief wie Geschäftsbrief erscheinen vor diesem Hintergrund als subversiv angelegene Formen affektiver Manipulation. In pikaresker Tradition verbindet sich die scheinbar assimilatorisch-unterwürfige Sicht des Ausgegrenzten mit einer kritisch-gnomischen Perspektive, hinter der sich wiederum eigene Interessen dissimulieren lassen. Zugleich stiftet die geheime, affektgebremste Diagnostik des Unterlegenen und dessen ständige Entlarvung einer scheinhaften Gesellschaft eine Atmosphäre latenter Revolution, die über das individuelle Schicksal des Protagonisten hinaus auf einen notwendigen, lediglich aufgeschobenen Zusammenbruch der bestehenden Ordnung verweist. Julien gibt in dem von Walser kritisierten Ende von *Le Rouge et le Noir* seine subversive Beobachterrolle auf zugunsten einer moralischen Position und macht sich damit zum politischen Zeichen. Joseph hingegen perpetuiert die Ambivalenz von scheinbarer Assimilation und latenter Subversion, nicht zuletzt über moralistische Diskurselemente.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- La Rochefoucauld, François de: *Maximen und Reflexionen*. Französisch/Deutsch. Übersetzung und Anhang von Jürgen von Stackelberg. München: Goldmann 1987.
- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 2*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1980.
- Stendhal: *Le Rouge et le Noir*. Paris: Pléiade 1952.
- Walser, Robert: *Der Gehülfe*. In: SW 10.
- Walser, Robert: *Über eine Art von Duell*. In: SW 17.

2. Sekundärliteratur

- Ansmann, Liane: *Die ›Maximen‹ von La Rochefoucauld. Anhang: Marie Linage ›Questions d'Amour‹*. München: Wilhelm Fink 1972.
- Auerbach, Erich: *Im Hôtel de la Mole*. In: ders.: *Mimesis*. 8. Aufl. Bern: Francke 1988.
- Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 26). Tübingen: de Gruyter 1980.
- Brombert, Victor: *La prison romantique*. Paris: Corti 1976.
- Cadot, Michel: *Robert Walser lecteur de Stendhal*. In: *Sud: Revue littéraire trimestrielle* 50219 (1992), S. 113-125. / Deutsche Übersetzung: Cadot, Michel: *Robert Walser liest Stendhal*. In: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Immer dicht vor dem Sturze...». Zum Werk Robert Walsers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 199-209.

- Certeau, Michel de: *L'Invention du Quotidien. Arts de Faire*, Bd. 1. Paris: Gallimard 1980.
- Del Litto, Victor: *La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées 1802-1821*. Paris: Presses universitaires de France 1962.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Gandt, Marie de: *Le Rouge et le Noir*. Paris: Bréal 1998.
- Genette, Gérard: *Proust et le langage indirect*. In: ders.: *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil 1969.
- Hobus, Jens: *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2011.
- Karla, Anna: *Revolution als Zeitgeschichte. Memoiren der französischen Revolution in der Restaurationszeit*. Göttingen: Vandenhoeck 2014.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 2003.
- Lassagne, Laure: *Ton du discours intérieur dans les romans de Stendhal*. In: *Recherches et Travaux* 74 (2009), S. 109-120.
- Legrand, Camille: *Nietzsches Sinn für das Kleine. Eine Kritik des Mitleids*. In: Konstanze Schwarzwald und Volker Caysa (Hg.): *Nietzsche – Macht – Größe. Nietzsche – Philosoph der Größe der Macht oder der Macht der Größe*. Göttingen: de Gruyter 2012, S. 287-298.
- Malkmus, Bernhard: *Jakob von Gunten*. In: RWH, S. 116-129.
- Matzat, Wolfgang: *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*. Tübingen: Günter Narr Verlag 1990.
- May, Gita: *Stendhal et les moralistes classiques*. In: *L'esprit créateur* 15 (1, 1975), S. 263-270.
- Pollard, Patrick: *Colour Symbolism in ›Le Rouge et le Noir‹*. In: *The Modern Language Review* 76 (2, 1981), S. 323-331.
- Sagnol, Marc: *La première réception de Nietzsche en France: Henri Lichtenberger, Charles Andler, Geneviève Bianquis*. In: Clemens Pomschlegel und Martin Stingelin (Hg.): *Nietzsche und Frankreich*. Berlin und New York: de Gruyter 2009, S. 105-116.
- Spitzer, Leo: *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*. In: *Romanische Stil- und Literaturstudien*, (Kölner Romanistische Arbeiten, 1). Marburg 1931.
- Steland, Dieter: *Moralistik und Erzählkunst. Von La Rochefoucauld und Mme de Lafayette bis Marivaux*. München: Fink 1984.
- Stierle, Karlheinz: *Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*. In: ders. und Fritz Nies (Hg.): *Französische Klassik*. München: Fink 1987, S. 81-128.
- Stüssel, Kerstin: *In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer 2004.
- Utz, Peter: *Inszenierungen der Sprache*. In: RWH, S. 253-261.
- Warning, Rainer:
- ›Education‹ und ›Bildung‹. *Zum Ausfall des Bildungsromans in Frankreich*. In: Jürgen Führmann (Hg.): *Lebensläufe um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 121-140.
 - *Moral und Moralistik in der französischen Aufklärung*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 1998 (49), S. 51-67.
 - *Nachwort*. In: Stendhal: *Rot und Schwarz. Chronik aus dem Jahre 1830*. 10. Aufl., aus dem Französischen von Walter Widmer, mit Nachwort, Anmerkungen, Zeitafel und Literaturhinweisen von Rainer Warning. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2000.
 - *Mimesis als Mimikry: Die Realisten von dem Spiegel*. In: ders.: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink 1999, S. 9-34.

Wehr, Christian: *Lazarillo de Tormes und die Form der Individualität im Roman*. In: Christoph Ehland und Robert Fajen (Hg.): *Maskerade und Entlarvung. Das Paradigma des Pikaresken*. Heidelberg: Winter 2007, S. 25-43.

Xuan, Jing: ›*Le spectre de 93*‹ – *Der Kopf des Königs und der Realismus: Stendhal, Flaubert, Barthes*. In: *lendemains* 141 (1, 2011), S. 191-221.

3. Wörterbücher, Lexika, Nachschlagewerke, etc.

Gisi, Lucas Marco (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015 (= RWH).

Lay Brander, Miriam: *Maxime*. In: Saulo Neiva et al. (Hg.): *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genf: Droz 2014, S. 487-498.

MAGNUS WIELAND (BERN)

Liftboy
Robert Walsers *Jakob von Gunten* (1909)
zwischen oben und unten

Upside down
Boy, you turn me
Inside out
Diana Ross

Gar das Mathematische ist schon im Punkt
und in der Null ambivalent
Salomon Friedlaender

Robert Walsers dritter Roman (erschienen 1909) präsentiert sich als »Tagebuch« der Titelfigur Jakob von Gunten. In undatierten Aufzeichnungen schildert der Protagonist nebst allerlei müßigen Gedankengängen die mitunter seltsam surrealen Begebenheiten im Institut Benjamenta, einer Knabenschule, die ihre Zöglinge durch strenge, aber inhaltsleere Vorschriften und Exerzitien zu Dienern ausbildet. Was Jakob einmal über den Unterricht im Institut Benjamenta schreibt, lässt sich mit gleichem Recht auch auf den Roman selbst anwenden: Er mutet »wie ein sinnloses und zugleich sehr sinnreiches Märchen an« (SW 11, 62).¹ Wenn aber etwas sinnlos und zugleich sinnreich sein kann, dann ist es nicht zuletzt auch hochgradig ambivalent – und das ist (sowohl für den Roman als auch für Walsers Prosa generell) unterdessen sogar schon lexikographisch verbürgt.² Sinnlos erscheint der Roman deshalb, weil er sich durch semantische Unschärfen und arabeske Handlungsfolgen einem konventionellem Verständnishorizont entzieht, wie überhaupt die Figuren der Negation, des Rückzugs, der Verweigerung, der Absenz und des Zerfalls im Roman allgegenwärtig sind. Sinnreich wiederum gibt sich der Text aufgrund seiner symbolischen wie enigmatischen Dichte, die ein Deutungsangebot offeriert, das von der Forschung auch bereitwillig aufgegriffen wurde.³ Nicht von ungefähr sagt Fräulein Benja-

1 Hier und im Folgenden zitiert nach Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Zürich: Suhrkamp 2001, Bd. 11 (= SW).

2 Lüscher: *Ambivalenz*, S. 356; dort wird explizit auch *Jakob von Gunten* als Beispiel für Walsers literarische Darstellungsverfahren der Ambivalenz genannt.

3 Siehe dazu die nicht gänzlich unpolemische Auflistung der verschiedenen Deutungsansätze bei Zimmermann: *Der babylonische Dolmetscher*, S. 139. Inzwischen sind noch einige mehr dazu gekommen.

menta zu Jakob von Gunten, dessen Name zugleich als Romantitel fungiert: »Es ist etwas Bedeutendes an dir, Jakob.« (SW 11, 94) Während dem Roman bei seiner Veröffentlichung eher mit Ratlosigkeit begegnet wurde, zählt er heute tatsächlich zu den vielinterpretierten Texten Walsers.⁴ Wo er in den Anfängen also offenbar eher als sinnlos erachtet worden ist, so ist ihm mit der Zeit ein nachgerade erdrückender Sinnreichtum entlockt worden. Der vorliegende Beitrag hütet sich deshalb weitgehend vor weiteren Deutungsversuchen – dem guten Rat Jakobs folgend: »Ah bah, laß das Deuten« (SW 11, 162). Denn im Interesse dieses Beitrags steht weniger die zweifelsfrei vorhandene Ambiguität (die Mehr- bzw. Vieldeutigkeit) von Walsers Roman, sondern die vor allem durch die Titelfigur erzeugte und auch thematisierte Ambivalenzerfahrung.⁵

Ambivalenz und Ambiguität – so oft die Begriffe in einem Synonymzusammenhang Verwendung finden – bezeichnen nicht dasselbe. Der primäre Unterschied besteht darin, dass es sich bei der Ambiguität in erster Linie um eine semantische Kategorie handelt (die Unschärfe von Sprache betreffend), bei der Ambivalenz jedoch um eine soziologische Kategorie (widersprüchliches menschliches Verhalten und Empfinden betreffend). Jedenfalls hat das ursprünglich von Eugen Bleuler im psychiatrischen Kontext aufgeworfene Konzept der Ambivalenz insbesondere in den Sozialwissenschaften eine produktive Aufnahme und Weiterführung gefunden. Dort werden »ambivalent experiences« nicht mehr unter pathologischen Vorzeichen behandelt, sondern als normale Faktoren der menschlichen Sozietät: als Ausdruck der »human condition«.⁶ Das Ambivalente zeigt sich im Alltag dort, wo gewohntes Rollen- bzw. Sozialverhalten durchbrochen, verkehrt oder umgewertet wird und deshalb zu Irritationen führt: »In soziologischer Hinsicht bezeichnet Ambivalenz zunächst ein inhärentes ›Spannungsmoment‹ ganz unterschiedlicher, überaus heterogener sozialer Beziehungen.«⁷ Diese soziologische Perspektive ist für die nachfolgenden Beobachtungen nicht irrelevant, könnte man *Jakob von Gunten* doch als einen Sozialisationsroman bezeichnen. Im Unterschied zum klassischen Bildungsroman, als dessen Parodie Walsers Roman auch schon angesehen wurde,⁸ geht es nicht mehr um die Entfaltung einer Persönlichkeitsstruktur entlang eines teleologischen Entwicklungs-

4 Malkmus: *Jakob von Gunten*, RWH, S. 118. So schreibt etwa Josef Hofmiller: »Mit Robert Walsers neuem Roman konnte ich noch weniger anfangen als mit dem vorjährigen. Solch kraft- und saftloses Geschreibe in den Tag hinein ist nicht zum aushalten.« (zit. n. Kerr: *Über Robert Walsers*; Bd. 1, S. 51).

5 Für inhaltliche und methodische Anregungen sowie für kritische Gegenlektüren danke ich den beiden Herausgebern Kurt Lüscher und Peter Stocker.

6 Merton/Barber: *Sociological Ambivalence*, S. 3. Zur Ambivalenz als »dauernde condition humaine« s.a. Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 31.

7 Luthe/Wiedemann: *Einleitung*, S. 13; s.a. Merton/Barber: *Sociological Ambivalence*, S. 5: »ambivalence comes to be built into the structure of social statuses and roles«/»ambivalence turning up in particular kinds of role-relations«.

8 Zur parodistischen Auflösung des althergebrachten Bildungsideals entlang eines gleichsam teleologischen Entwicklungsmodells bei den modernen Antihelden Robert Walsers siehe die Studie von Hong: *Selbstreflexionen von Modernität*, S. 14.

modells, sondern um die Problematisierung der Identitätsfindung und Sinnbildung in einer kontingent (und damit auch ambivalent) gewordenen Gesellschaft.

1. Jakob, homo ambivalens

Nicht grundlos ist der Roman als Tagebuch ausgewiesen. Das Tagebuch ist das paradigmatische Genre der Selbsterkenntnis und Selbstfindung, ein Medium, in dem sich der Schreibende über sich selbst und sein Leben Klarheit zu verschaffen versucht. Unter diesem Vorsatz startet auch Jakob sein Unternehmen, wenn er gleich zu Beginn schreibt:

Aber auch in dieser Beziehung bin ich mir vorläufig noch ein Rätsel. Vielleicht steckt ein ganz, ganz gemeiner Mensch in mir. Vielleicht aber besitze ich aristokratische Adern. Ich weiß es nicht. (SW 11, 8)

Im Unterschied zum klassischen Bildungsroman, wo sich – wie exemplarisch bei Goethes *Wilhelm Meister* – der Protagonist aus einfachen Verhältnissen oft von höherer Abkunft erweist, wird dieses ›Rätsel‹ bei Robert Walser nicht wirklich aufgelöst, sondern bleibt in ambivalenter Schwebelage. In Jakobs Person durchdringen sich auf geradezu existentielle Weise die Gegensätze, und der Roman unterlässt es auch nicht, ostentativ darauf hinzuweisen. Der Vorsteher sagt Jakob am Schluss: »Du bist von beiderlei Blut, von zartem und unerschrockenem.« (SW 11, 150) Und Jakob bekennt einmal über sich selbst: »Ich führe ein sonderbares Doppelleben, ein geregeltes und ein ungeregeltes, ein kontrolliertes und ein unkontrollierbares, ein einfaches und ein höchst kompliziertes.« (SW 11, 140) Jakob präsentiert sich somit nicht als Figur, die eine lineare Entwicklung durchläuft, sondern als sozialer Shifter, der sich in Doppelrollen und widersprüchlichen Selbstdarstellungen gefällt.

Diese Ambivalenz spiegelt sich, wie in der Forschung schon mehrfach bemerkt, bereits im Namen Jakob von Gunten, der zunächst natürlich auf den biblischen Jakob anspielt, der sich durch jahrelanges Dienen großen Reichtum erwirtschaften konnte.⁹ Die Präposition ›von‹ mutet einerseits wie ein Adelsprädikat an, verweist andererseits aber auf eine geographische Herkunft – und die rührt bei Jakob nicht eben weit her: Gunten ist eine kleine Ortschaft am Thunersee, ganz abgesehen davon, dass ›Gunten‹ auf Schweizerdeutsch so viel wie ›Tümpel‹ bedeutet.¹⁰ Vor allem aber steckt in diesem Nachnamen auch das sprechende Wörtlein ›unten‹, welches die Absicht Jakobs anzeigt: »den Plan, ganz von unten anzufangen« (SW 11, 69). So steht nicht nur der Name, sondern auch

⁹ Dazu ausführlich Kirsch: *Himmelsleiter*, S. 6f.

¹⁰ Für Hinweise danke ich Martina Heer von der Forschungsstelle für Namenskunde an der Universität Bern.

sein freiwilliger Eintritt in das Institut Benjamenta und der damit verbundene Wunsch nach einer subalternen Existenz in ambivalentem Widerspruch zu Jakobs hochnäsigem Gebaren wie auch zu seiner vornehmen Herkunft aus »einem sehr guten Hause« (SW 11, 12), die Jakob nicht gänzlich abschütteln kann.¹¹ So ruft das Fräulein Benjamenta einmal empört aus: »Welch ein verzogener, verwöhnter Aristokratensohn!« (SW 11, 74)

Jakob legt den Habitus eines »Geistesaristokraten«¹² an den Tag, der einem Zögling und Diener, der gehorchen und befolgen soll, eigentlich nicht gebührt. Er fällt aus der Rolle, führt sich vorwitzig und überlegen auf, doch wahrt er dabei auf fast heroische Weise seinen Schülerstatus. Dabei sind die Verhältnisse komplexer als die einer bloßen Umkehr der Herr-Knecht- bzw. Lehrer-Schüler-Relation, denn Jakob begibt sich mit einer geradezu übertriebenen Inbrunst in die untergeordnete Position des Schülers und Dieners. Es handelt sich um eine intrikate Mischung aus Hybris und Selbstverkleinerung bzw. um Hybris im Gewand der Selbstverkleinerung, neigt Jakob doch gelegentlich zu Größenphantasien, wenn nicht zu »Größenwahn«.¹³ Daraus resultiert auch ein merkwürdiges Gebaren zwischen Nähe und Distanz zur Institutsleitung: zwischen gesuchter Zuneigung und provozierte Abneigung. Würde man ihn mit dem Bleuler'schen Konzept untersuchen,¹⁴ käme man zweifelsfrei zur Diagnose, dass sein Verhalten hochgradig ambivalent sei. Jakob legt sowohl eine »affektive Ambivalenz« (die Gleichzeitigkeit positiver wie negativer Gefühle gegenüber einer Person) zutage, wenn er den Vorsteher des Instituts Benjamenta zugleich verehrt und doch ärgern will,¹⁵ als auch eine »voluntäre Ambivalenz« bzw. »Ambitendenz« (ein gleichzeitiges Wollen und Nicht-Wollen), wenn er etwa sagt: »Etwas nicht tun sollen, das ist manchmal so reizend, daß man nicht anders kann, als es doch tun.« (SW 11, 28)

Das Stich- bzw. Reizwort ›reizend‹ lässt an dieser Stelle auch Jakobs mehrfach geäußerte und ihrerseits wiederum ambivalente Selbstbezeichnung als »reizende, kugelrunde Null« (SW 11, 8) anklingen, die gleichsam Sinnbild für den Stolz der Selbstverkleinerung ist, zumal die Null durch die beiden Adjektive positiv konnotiert wird.¹⁶ Doch ist die Null per se als mathematische Ziffer nicht einfach rein negativ, sondern besitzt im Gegenteil eine sowohl auf- als auch abwertende Funktion. Die Null gilt seit jeher als »Zeichen, das, wo immer es auftrat, die Werte der Ziffern beeinflusste, jedoch keinen Eigenwert besaß«.¹⁷ Sie ist im Wortsinn am-

11 Vgl. auch: »Es war vornehm bei uns zu Hause.« (SW 11, S. 118)

12 Birkner, *Herr und Knecht*, S. 423.

13 Bspw. die Passage über die Spekulation »Wenn ich reich wäre, [...]« (SW 11, 75ff.).

14 Vgl. Bleuler: *Vortrag*, S. 266.

15 »Ich fürchte ihn, und zugleich ist etwas in mir, das ihn auslacht.« (SW 11, 147).

16 Utz: *Robert Walsers Jakob von Gunten*, S. 491, hat diese »Doppelfunktion der Null« mit ihren weitreichenden Bedeutungsimplicationen für die Forschung erstmals, systematisch hervorgearbeitet und damit frühere Deutungen, welche die Null einseitig als reine Negation bestimmten, relativiert.

17 Rotman: *Die Null und das Nichts*, S. 36.

bivalent: zweiwertig – und für das zwiespältige Verhalten Jakobs eine passende Chiffre. Wie die Null, so besitzt auch Jakob keinen Eigenwert im Sinne einer festen Identität, sondern die Gabe, je nach Kontext einen neuen Stellenwert einzunehmen. Tatsächlich diene die Null bereits bei Plutarch als Metapher für die soziale Position von Dienern und Höflingen, die je nach Gunst des Königs bald alles, bald nicht sein konnten.¹⁸ Die Selbststilisierung als Null ist unter diesen Voraussetzungen keine eindeutig negative, sondern eine durchaus ambivalente im Sinne eines unbestimmten Operators im gesellschaftlichen Rollenspiel.¹⁹

Aufgrund dieser Fähigkeit, auf eine sich veränderte Umwelt mit wechselnder Elastizität zu reagieren, kann Jakob als *homo ambivalens* angesehen werden. Unter diesem Terminus versteht Kurt Lüscher die menschliche Fähigkeit zur »Konstitution« sowie zur »Entfaltung und Entwicklung von Identität unter den anspruchsvollen Bedingungen postmoderner, globalisierter Gesellschaftlichkeit«. ²⁰ Die ambivalente Figur Jakob von Gunten – so die These des vorliegenden Beitrags – leistet dasselbe gegenüber den Herausforderungen, welche die Moderne an den Menschen stellte. Um 1900 erfolgte mit der allmählichen Auflösung des bislang weitgehend statischen Sozialgefüges ein »kategorialer Bruch im Verhältnis des Menschen zur Gesellschaft«. ²¹ Fortan kann das Individuum nicht mehr auf stabile (durch die gesellschaftliche Ordnung vorgegebene) Positionen vertrauen, sondern muss sich in einem kontingenten Umfeld ständig selbst und mitunter auch neu definieren. Anstelle der vorgegebenen Laufbahn tritt der individuelle Selbstentwurf. Vor diesem Hintergrund ist, gemäß dem Kulturhistoriker Zygmunt Bauman, eine zentrale Erfahrung der Moderne die Ambivalenz: Das »moderne Bewußtsein« sei ein »Bewußtsein der Zufälligkeit der Welt und der Kontingenz von Identitäten, die sie konstituieren«. ²²

2. Vertikale Moderne: Ab- und Emporkömmlinge

Jakob von Gunten, so sehr der Roman auch mit biblischen Referenzen und Subtexten ausgestattet ist, präsentiert sich als Roman der Moderne. ²³ Zumindest enthält er einen Abgesang auf die alte aristokratische Epoche und ihrer starren

¹⁸ Kaplan: *Die Geschichte der Null*, S. 121.

¹⁹ Utz: *Robert Walsers Jakob von Gunten*, S. 495, erkennt in der Null das »zur Kenntlichkeit entstellte Zerrbild neuzeitlicher Subjektivität«.

²⁰ Lüscher: »*Homo ambivalens*«, S. 136. Vgl. ähnlich auch Nedelmann: *Typen soziologischer Ambivalenz und Interaktionskonsequenz*, S. 161. »Ambivalenz als Interaktionsform läßt sich insofern als sozialer Mechanismus begreifen, mit dessen Hilfe das soziale Leben gerade dort erleichtert wird, wo es besonders schwer ist.«

²¹ Schilling: *Der Entwicklungsroman als Farce*, S. 79.

²² Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 22.

²³ Malkmus: *Jakob von Gunten*, S. 19: »Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Jakob von Gunten* bestimmte Moderne-Erfahrungen artikuliert, sich ihnen widersetzt und diese in Paradoxien umwandelt.«

Standeshierarchie. Das »alte patriarchalische Zeitalter« zu »Abrahams Zeiten« (SW 11, 77) dient lediglich noch als archaische Kontrastfolie und wird zur obsoleten Vergangenheit erklärt, da die klare Rollenverteilung zwischen Herrschenden und Dienenden längst keine Gültigkeit mehr besitzt: »Ja, so ist es«, heißt es an einer Stelle, »man duldet nichts Herren- oder Damenhaftes mehr. Es gibt keine Herren mehr, die machen können, was sie wollen, und es gibt längst keine Herrinnen mehr.« (SW 11, 70) Vorbei ist die Ära klarer sozialer Hierarchien und Abhängigkeitsverhältnisse, die die oberen von den unteren Schichten trennen würde. Die Moderne bringt eine offene Gesellschaftsstruktur hervor, in der sich dem einzelnen Individuum unabhängig seiner sozialen Herkunft Aufstiegschancen und damit autonome Lebensentwürfe bieten: »Die Existenz ist modern, insofern sie von dem Drang geleitet wird, zu entwerfen, was andernfalls nicht da wäre: von dem Drang, *sich selbst* zu entwerfen.«²⁴ Der »Geist des Zeitalters« (SW 11, 70), das sieht auch Jakob von Gunten, wird dominiert vom »modernen, hochmütig-fix und fertigen Menschen« (SW 11, 78). In der Kennzeichnung des aufstrebenden modernen Menschen als ›hochmütig‹ steckt ein kritischer Unterton, der offenbar wird, wenn Jakob bemerkt, dass der moderne und scheinbar selbstbestimmte Mensch sich am Ende selber versklavt: »Vielleicht sind wir heutigen Menschen alle so etwas wie Sklaven, beherrscht von einem ärgerlichen, peitscheschwingenden, unfeinen Weltgedanken.« (SW 11, 78) Die Peitsche schwingt nicht mehr der Herr wie anno domini, vielmehr sind es ›heute‹ die eigenen Ambitionen (die unfeinen Weltgedanken), welche das Subjekt in die Selbstversklavung treiben: »Man spürt es sofort, wenn Menschen Erfolge und Anerkennung aufzuweisen haben, sie werden quasi dick von sättigender Selbstzufriedenheit, und ballonhaft bläst sie die Kraft der Eitelkeit auf« (SW 10, 82).

Eine ähnliche Kritik am saturierten Erfolgsstreben äußert auch Jakobs Bruder: »Oben, da herrscht solch eine Luft. Nun, es herrscht eben eine Atmosphäre des Genuggetanhabens, und das hemmt und engt ein.« (SW 11, 66)²⁵ Deshalb erteilt er Jakob auch den Rat: »fange von tief unten an, das ist ausgezeichnet.« (SW 11, 65) Diesem ›Streben nach unten‹ leistet Jakob Folge, wenn er sich freiwillig zum Dienstboten ausbilden lässt und damit einen sozialen Abstieg im Kauf nimmt. Es handelt sich dabei um eine doppelt gegenläufige Entscheidung: Zum einen läuft sie dem modernen Prestigedenken entgegen, andererseits aber kehrt sie auch die innere Versklavung des modernen Menschen sichtbar nach außen. Jakob ist damit das Gegenteil eines Parvenüs, weshalb er von sich auch sagen kann: »Ich habe gar keine Emporkömmlingstugenden.« (SW 11, 117). Während der Emporkömmling die äußerliche Karriereleiter nach oben steigt, sich dabei innerlich verarmt, begibt sich der »Abkömmling« Jakob habituell bewusst auf die Stufe des Dieners, um sich dort aber umso dreister als Freigeist zu gebär-

²⁴ Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 20.

²⁵ Vgl. auch: »Die Reichen, Jakob, sind sehr unzufrieden und unglücklich. Die reichen Leute von heutzutage: sie haben nichts mehr. Das sind die wahren Verhungerten.« (SW 11, 68)

den.²⁶ So dringt in Jakobs sozialer Zurücknahme unweigerlich auch eine vernehmbare Überheblichkeit durch, die sich explizit auch in der Diskreditierung der Parvenüs artikuliert: »solche Dummen [...] sind zum Avancieren, Hochkommen, Wohlleben und Befehlen geschaffen, und solche in gewissem Sinn Gescheite, wie ich, sollen den guten Drang, den sie besitzen, im Dienst anderer blühen und entkräften lassen. Ich, ich werde etwas sehr Niedriges und Kleines sein« (SW 11, 43). Obschon oder gerade indem sich Jakob auf eine niedere Stufe stellt, rühmt er sich zugleich seiner Überlegenheit.

Auch hier zeigt sich die besondere Ambivalenz in Jakobs sozialer Positionierung: Er verachtet den Emporkömmling ebenso wie er sich als Abkömmling von seiner aristokratischen Herkunft lösen will. Damit gibt er sich als Lebenskünstler zu erkennen, wie er sich im Umkreis der Künstlerboheme als spezifischer Sozialtypus der Moderne herausgebildet hat. Um 1900 war es zumindest nicht untypisch, dass sich junge Leute ostentativ von ihrem Elternhaus lösten und unter Verzicht hergebrachter Privilegien ein sozial eher prekäres Leben wählten.²⁷ Genau diese Absicht bewegt auch Jakob, wenn er in seinem »Lebenslauf« den Willen bekundet, »daß das Leben ihn erziehe« und eben »nicht erbliche oder irgend adlige Grundsätze« (SW 11, 51). Mehr noch wählt Jakob mit dem Eintritt in die Dienerschule einen vordergründig anti-ambitionierten Weg, der durch seine heimlichen Machtphantasien aber wieder konterkariert wird. Genau »dieser pervertiert heroische Wille zum Nicht-Erfolg« zeichnet auch die künstlerische Boheme aus, die »den sozialen Mißerfolg nicht nur freiwillig zu erleiden, sondern ausdrücklich zum Ziel erheben, aktiv zu wollen« vorgibt.²⁸ Jakobs Position im sozialen Dazwischen ließe sich unter dieser Perspektive als eine Art Bohemeexistenz bestimmen,²⁹ die in ihrer sozial ambivalenten Stellung zwischen proletarischer Lebensführung und verleugneten Karrierewünschen changiert. In ihrer Studie über diese »gelebte Ambivalenz« wählt Christine Magerski im (allerdings etwas schiefen) Rückgriff auf das soziologische Modell des »Fahrstuhleffekts« das Bild vom Lift, der zwischen oben und unten hin- und herpendelt. Was ihr nur als metaphorische Umschreibung dient, findet sich bei Robert Walser hingegen in eine konkrete Handlungssequenz übersetzt, die ihrerseits wieder allegorisches Potential entfaltet.

26 Ähnlich auch Janz: *Schwindelnde Männer*, S. 110: »Indem er [sc. Jakob] den sozialen Aufstieg verweigert, gewinnt er Freiheiten, auf die andere verzichten müssen.«

27 Magerski: *Gelebte Ambivalenz*, S. 199.

28 Kreuzer: *Die Boheme*, S. 244.

29 Nicht zufällig tritt Jakob just im »Café-Konzert-Raum« als »Herr« auf (SW 11, S. 60) – jenem typischen Versammlungsort der modernen Bohème; vgl. Kreuzer: *Die Boheme*.

3. Fahrstuhleffekte

Es gibt eine kurze Stelle im Roman, wo die Liftfahrt als Signatur der Zeit ins Spiel gebracht wird:

Ich kann jedesmal mit dem Aufzug ins oberste Stockwerk hinauffahren. Ich finde das leider nett, und das paßt zu meinen vielen übrigen Gedankenlosigkeiten. Wenn ich Lift fahre, komme ich mir so recht wie das Kind meiner Zeit vor. (SW II, 25f.)

Hinter der kokett benannten Gedankenlosigkeit steckt jedoch vielmehr eine höchst durchdachte Symbolik. Mit dem Liftfahren verbindet Jakob nicht nur eine persönliche Vorliebe, sondern zugleich eine epochale Erfahrung. Was für eine »Zeit« gemeint ist, liegt auf der Hand, zumal der »Fahrstuhl als paradigmatischer Ort der Moderne« gilt.³⁰ Die Erfindung des Lifts ist die Konsequenz der modernen Großstadt, die mit ihren Hochhäusern und Wolkenkratzern in die Vertikale drängt. Während dampfbetriebene Maschinen wie die Eisenbahn als Errungenschaften des 19. Jahrhunderts gelten, markiert die Erfindung des Fahrstuhls der Beginn eines neuen, nicht mehr nur horizontal ausgerichteten Zeitalters.³¹ Eine geläufige Benennung des Lifts war in den Anfängen denn auch »Vertical Passenger Railways«.³²

Der Aufzug steht symbolisch für den Aufstieg und gilt demnach auch als Signatur für die Konjunkturen der Moderne, speziell eben der vertikalen, nach oben drängenden Moderne. Doch das ist nur eine Bewegungsrichtung des Aufzugs, der vielmehr ständig von oben nach unten pendelt und somit einen transitorischen Ort (eine Art *non-lieu*) markiert, der weder auf die eine noch die andere Richtung festgelegt ist. Exakt diese doppelte (Denk-)Bewegung vollzieht auch die Ambivalenz, wie Kurt Lüscher in der instruktiven Einleitung zu diesem Band ausführt: »Einfach ausgerückt impliziert Ambivalenz eine Denkfigur des ›Sowohl-als-auch‹ sowie des ›weder-noch‹ als Gegensatz zum ›Entweder-Oder‹.«³³ Genauer handelt es sich um eine Bewegung, welche gerade der Lift paradigmatisch vollführt: um ein »Oszillieren, das ein (getaktetes) vertikales Auf und Ab veranschaulicht.«³⁴ Der Fahrstuhl ist somit nicht allein sichtbares Zeichen der Moderne, sondern auch Chiffre der Ambivalenz. Deshalb ist hier ein kleiner Exkurs zur Phänomenologie des Fahrstuhls unvermeidbar.

Wenn sich Jakob im Lift als »Kind [s]einer Zeit« fühlt, dann kann er als Liftboy im doppelten Sinne des Wortes angesprochen werden: zum einen als Die-

³⁰ Bernard: *Die Geschichte des Fahrstuhls*, S. 282.

³¹ Simmen/Drepper: *Der Fahrstuhl*, S. 53: »Dampfboote und Eisenbahn können als Vorläufer des Vertikaltransports gelten, doch der lotrechte Personenverkehr kennt andere Regeln als der zu Wasser und zu Land.«

³² The Otis »New York« Safety Passenger Elevator, Otis Brothers & Co, New York 1876, S. 3 (zit. n. Simmen / Drepper: *Der Fahrstuhl*, S. 55).

³³ In diesem Band, S. 15.

³⁴ Lüscher: *Das Ambivalente erkunden*, S. 243.

ner, zum anderen aber als einer, der im übertragenen Sinne zwischen oben und unten changiert : »Zwischen diesen beiden Polen – erfüllte Verheißung und Dasein als Diener – schwankt Jakob von Gunten ständig hin und her: Einmal erwartet er für sich nur die niedrigsten, das andere Mal die anerkanntesten gesellschaftlichen Positionen.«³⁵ Tatsächlich galt, wenn man die soziokulturelle Realität betrachtet, »der Vertikalkanal« auch als »Chance« für Liftboys, als »Öhr des Aufstieges in der Hotel-Dienerschaft-Hierarchie.«³⁶ Genau dies ist die Situation von Karl Roßmann, dem Protagonisten in Franz Kafkas Romanfragment *Amerika*, und zwar in einer Episode, die mutmaßlich von *Jakob von Gunten* inspiriert worden ist, der zu Kafkas Lieblingsbüchern zählte.³⁷ Dort wird Karl eine Stelle als Liftjunge mit Aussicht auf künftigen Erfolg angeboten:

Hätten Sie z.B. Lust, Liftjunge zu werden? Sagen Sie nur ja und Sie sind es. Wenn Sie ein bißchen herumgekommen sind, werden Sie wissen daß es nicht besonders leicht ist, solche Stellen zu bekommen, denn sie sind der beste Anfang, den man sich denken kann. Sie kommen mit allen Gästen zusammen, man sieht Sie immer, man gibt Ihnen kleine Aufträge, kurz, Sie haben jeden Tag die Möglichkeit, zu etwas Besserem zu gelangen.³⁸

Überhaupt tritt der Lift auch als Indiz des sozialen Wandels, mehr noch einer Vertauschung von oben und unten, in Erscheinung, denn spätestens der Vertikaltransport mit dem Fahrstuhl läutete das »Ende der Monarchie« ein; jedenfalls ist »eine grundsätzliche Scheu europäischer Monarchen vor dem Fahrstuhl« dokumentiert.³⁹ Der Adel bevorzugt die Treppe als Ort der öffentlichen Repräsentation gegenüber dem geschlossenen Lift (so erklärt sich im Gegenzug vielleicht auch Jakobs ambivalente Abneigung gegenüber Treppen).⁴⁰ Der Lift besitzt eine egalisierende Tendenz: Er ermöglicht jedem, egal welcher sozialen Schicht, den raschen Aufstieg. Insofern steht er als Wahrzeichen für eine neue gesellschaftliche Organisation, in der – anders als in hierarchisch eindeutig festgelegten (monarchischen) Strukturen – changierende Möglichkeiten der sozialen Positionierung herrschen. Auch diese Entwicklung hat in der Weltliteratur ihren Niederschlag gefunden. Bei Marcel Proust löst ein verhaltenstaktischer Fauxpas gegenüber einem Liftjungen folgendes Raisonement beim erzählenden Ich aus:

35 Kirsch: *Auf der Himmelsleiter*, S. 8. Kirsch hat von allen mir bekannten Untersuchungen die Symbolik der Liftfahrt und zwar explizit im Zeichen der »Ambivalenz« am deutlichsten hervorgehoben, allerdings weniger in Bezug auf die soziokulturelle Realität, sondern als Wiedergabe des biblischen Traums Jakobs von der Himmelsleiter in »einer modernisierten Form« (ebd.).

36 Simmen/Drepper: *Der Fahrstuhl*, S. 121.

37 Alt: *Franz Kafka*, S. 368.

38 Kafka: *Der Verschollene*, S. 134f.

39 Bernard: *Die Geschichte des Fahrstuhls*, S. 237.

40 Vgl. das – ambivalente – Selbstdementi: »Ich laufe gerne Treppen hinunter. Welch ein Geschwätz.« (SW 11, 90).

Als ich den Liftboy bereit sah, sich in seiner Verzweiflung fünf Stockwerke hinunterzustürzen, fragte ich mich, ob nicht nach einer entsprechenden Veränderung unserer beiderseitigen sozialen Lage, zum Beispiel infolge einer Revolution, der Liftboy, nunmehr zum Bourgeois geworden, anstatt sanft und freundlich den Aufzug für mich zu bedienen, mich in den Abgrund schleudern würde.⁴¹

Der Lift fungiert also nicht allein als vertikales Transportmittel, sondern nachgerade auch als Vehikel der gesellschaftlichen Oszillation oder mehr noch: der Transformation. Denn nicht zuletzt bewirkt der Fahrstuhl auch eine Umkehr hierarchischer Verhältnisse, indem er Oben und Unten stetig und scheinbar egalitär in Bewegung setzt.

Was Fahrstuhlfahren in den Anfängen neben einer (bzw. gerade aufgrund der) unruhigen sozialen Fluktuation außerdem auslösen konnte, das war ein leichtes »Schwindelgefühl«: Es war »eine psychosomatische Reaktion in der Auseinandersetzung des menschlichen Körpers mit ungewohnter Geschwindigkeit und Höhe«. ⁴² Neben dem physischen Unwohlsein besitzt das Wort ›Schwindel‹ noch eine andere Bedeutungskomponente – es ist also ambig, wenn nicht ambivalent: zumindest gelten »Ambivalenz und Uneindeutigkeit als charakteristische Merkmale des Schwindels«⁴³. Mit Schwindel bezeichnet man schließlich auch eine (Sinnes-)Täuschung. Auch diese Erfahrung ließ sich beim frühen Liftfahren machen; nicht selten »täuscht[e] sich der Passagier mit hoher Wahrscheinlichkeit über Richtung und Geschwindigkeit, in der er bewegt wird«. ⁴⁴

4. Hoch- und Tiefstapler

Schwindel und Täuschung können demnach auch im Sinne von Betrug verstanden werden. Auch diese Art des Schwindels ist »von derselben Ambivalenz geprägt«, nur bezieht sie sich nicht auf die sensorische Wahrnehmung, sondern »auf die Koordinaten der sozialen Wirklichkeit«. ⁴⁵ Das heißt: Es wird eine falsche soziale Rolle vorgegaukelt. Solche unlauteren Täuschungsmanöver legten nicht selten auch die Parvenüs an den Tag, die im sozialen Fahrstuhl nach oben drängten: »Sie haben eine gewisse Lust, bereits am blossen Schwindeln.«⁴⁶ Es dürfte deshalb alles andere als ein Zufall sein, dass der berühmteste Hochstapler der Weltliteratur, Thomas Manns Felix Krull, seine Karriere in der Metropole

41 Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (Sodom und Gomorrha)*, S. 333. Und noch in Thomas Wolfes Roman *Die Party bei den Jacks* (engl. EA 1995), der in den besseren Kreisen New Yorks spielt, regeln zwei Liftboys wie Grenzwächter den Verkehr der Fahrstühle zwischen oben und unten, die gleichsam für das gesellschaftliche Auf und Ab stehen.

42 Simmen/Drepper: *Der Fahrstuhl*, S. 78.

43 Janz/Stroemer/Hiepko: *Einleitung*, S. 10.

44 Simmen/Drepper: *Der Fahrstuhl*, S. 77.

45 Janz/Stroemer/Hiepko: *Einleitung*, S. 12.

46 Wulffen: *Gauner- und Verbrecher-Typen*, S. 203.

Paris ausgerechnet als Liftboy Armand in Gang brachte.⁴⁷ Und ebenso wenig ist es dem Zufall geschuldet, dass der Typus des Hochstaplers im Soziotop um 1900 eine beachtliche Konjunktur erfährt. Eine Gesellschaft, in der sich feste soziale Positionen aufzulösen beginnen, bietet einen idealen Nährboden für Betrüger, die sich die wachsende soziale Unsicherheit zu Nutzen machen, um den Leuten eine falsche Existenz vorzuspielen. Sie nutzen – da feste Werte zugunsten oberflächlicher Codes an Signifikanz verlieren – den äußeren Schein, um sich eine gesellschaftliche Position zu verschaffen, der ihnen eigentlich nicht zusteht. Sie sind das Symptom eines veränderten Wirklichkeitsverhältnisses, das durch gesellschaftliche Umbrüche radikal relativiert und irritiert worden ist.⁴⁸ Der Hochstapler findet in diesem diffusen gesellschaftlichen Umbruch die ideale Voraussetzung für seine täuschenden Absichten: »Für die Spielregeln der Moderne ist er bestens gerüstet.«⁴⁹

Mehr noch zieht der Hochstapler seine moralische Legitimation aus diesem modernen Sozialwandel. In den Memoiren des um 1900 berühmten gewordenen Hochstaplers Georges Manolescu, der Thomas Mann auch als Vorbild für Felix Krull diente, wird das Schwindeln und Betrügen als notwendiges Korrektiv zur Willkür moderner Aufstiegschancen ins Feld geführt, die es – wie es wörtlich heißt – selbst einer »patente[n] Null« ermögliche, eine glänzende Karriere hinzulegen.⁵⁰ Angesichts dieser Aussage ist Jakobs Wunsch, einst eine ›reizende, kugelrunde Null‹ zu werden, keineswegs ausschließlich als Option des sozialen Abstiegs zu verstehen, sondern als durchaus ambivalent zu bewerten, insofern sich darin auch eine falsche Bescheidenheit verbirgt: eine Hochstapelei, die sich als Tiefstapelei tarnt.⁵¹ Immerhin ist es auffällig, dass er die an sich negative Bezeichnung Null durch zwei Epitheta aufwertet, die eine wenig bescheidene Ausstrahlung gegen Außen suggerieren: Wer reizend und zugleich kugelrund sein will, der verkriecht sich nicht in einer Antihaltung, sondern ist sich seiner Wirkung durchaus bewusst. Jakobs Selbststilisierung ließe sich deshalb auch als heimlicher Wunsch nach öffentlichem Ansehen verstehen, ohne dass freilich viel dahintersteckt: Wie die Figur der Null nach außen zwar eine in sich ge-

47 Mann: *Bekenntnisse*, S. 416f., wo Armand (alias Krull) u.a. auch bekennt, dass er sich »selbst und, wie so mancher Blick mich merken ließ, auch der auf- und abfahrenden Welt nicht wenig in meiner schmucken Livree gefiel« (ebd., 434).

48 S.a. Janz/Stroemer/Hiepko: *Einleitung*, S. 1f.: »In der für den Schwindel im übertragenen Sinne [i.e. Betrug] kennzeichnenden Relativierung der Gegensätze von Wahrheit und Lüge, Wirklichkeit und Schein liegt offenbar das befreiende Moment der Dispension von Zwängen und der Erweiterung des Spielraums des Möglichen, aber auch das Beunruhigende einer Virtualisierung der Welt.«

49 Sprecher: *Literatur und Verbrechen*, S. 218.

50 Manolescu: *Der Mann im blauen Gehrock*, S. 6.

51 Ich verstehe das Verhältnis also gerade umgekehrt wie es Malkmus: *The German Pícaro and Modernity*, formuliert: »self-image of the Tiefstapler as Hochstapler« (S. 78). Hingegen ist ihm wieder zuzustimmen: »The Tiefstapler hides a Hochstapler who eludes the mundane trials and tribulations of modernity.« (S. 79) Und auch: »Jakob von Gunten encapsulates a combination of tiefstapeln and hochstapeln« (S. 68).

schlossene Kreisform beschreibt, innen jedoch leer ist. Der Lebensentwurf aber, der sich solch einen falschen Schein zum Existenzmodell wählt, ist eben derjenige des Hochstaplers, wie er im Zuge der Moderne das gesellschaftliche Parkett betritt.

»Bin ich ein Schwindler, ein Gaukler in Ihren hochverehrten Augen?« (SW 11, 119), fragt Jakob mit gespielter Unschuld die Lehrerin. Die rhetorische Frage lässt sich, wie es rhetorische Fragen an sich haben, fraglos bejahen. Nicht zuletzt agierte schon der biblische Jakob betrügerisch, als er sich durch eine gezielte Täuschung des Vaters das Recht des Erstgeborenen sicherte, das eigentlich seinem Bruder Esau gebührte. Angesichts dieser intertextuellen Präfiguration ist es weiter nicht verwunderlich, dass auch bei Jakob von Gunten eine gewisse Neigung zum falschen Schein, zum erheuchelten Status erkennbar wird. Zieht man Erich Wulfens Definition heran, ein Hochstapler sei ein »Gauker, der durch feines Auftreten sich den Anschein der Vornehmheit geben will«⁵², so benimmt sich Jakob mitunter tatsächlich hochstaplerisch, und zwar gerade dort, wo er sich in die mondäne Gesellschaft begibt:

Ich habe am Tisch reicher Leute gegessen, und ich werde die Art und Weise, wie ich mich benommen habe, nie vergessen. Einen alten, aber immerhin feierlichen Gehrock habe ich angehabt. Gehröcke machen alt und gewichtig. Nun, und da habe ich getan wie ein Mann von jährlich zwanzigtausend Mark Einkommen, mindestens. Ich habe mit Leuten geredet, die mir den Rücken gedreht hätten, wen sie hätten ahnen können, wer ich bin. (SW 11, 96)

Jakob betreibt soziale Mimikry nach oben wie nach unten: Er spielt den feinen Herrn ebenso wie den selbstlosen Diener, mehr noch vertauscht er ständig die Rollen. Er ist eine Spielernatur, die sich je nach sozialem Kontext zu verstellen weiß. Hinter Jakobs Tiefstapelei als Dienerschüler – und das macht seine Ambivalenz aus – versteckt sich eine durchtriebene Hochstaplernatur, die in den erträumten Machtphantasien zeitweilig hervorbricht. Ansonsten kaschiert sie ihre Ambitionen aber hinter einer Fassade der (falschen) Bescheidenheit, beziehungsweise besteht die einzige Ambition vorderhand darin, keine Ambitionen zu zeigen. Damit gelangt die Figur Jakobs auch in die Nähe zum Typus des ambivalent Anti-Ambitionierten, wie die Moderne ihn ebenfalls hervorgebracht und mit der Eigenschaft der Coolness belegt hat.

5. Keep cool (in the desert)

In seiner Studie über die Ambivalenz der Moderne wählt Zygmunt Bauman zwei andere Metaphern als den Lift, die aber bei Walser gleichwohl auftauchen: den Garten und die Wüste. Während die in alle Richtungen offene Wüste als

⁵² Wulfen: *Psychologie des Hochstaplers*, S. 50.

Sinnbild für die moderne Kontingenzerfahrung steht,⁵³ dient Bauman der Garten als Symbol moderner Ordnungsmächte, welche die Kontingenz und Ambivalenz gerade eindämmen wollen. Gemäß Bauman zeichnet sich die Moderne durch eine geringe Ambivalenztoleranz und einen hohen, aber vergeblichen Willen zur Ordnung aus, da jeder Versuch nach Einschränkung, Reduktion oder Präzision auf der Kehrseite unweigerlich wieder Ambivalenzen auf den Plan ruft: »Ambivalenz ist ein Nebenprodukt der Arbeit der Klassifikation«. ⁵⁴ Insofern ist es nicht verwunderlich, dass bei Robert Walser eine Schule, welche die institutionalisierte Ordnung repräsentiert, zum Austragungsort von Ambivalenzen wird. Wie Rüdiger Campe gezeigt hat, gelangt diese vergebliche Mühe nach Ordnung durch das Bild des »alte[n], verwahrloste[n] Gartens« (SW 11, 83) im Innern des Instituts zur Darstellung: »Dort bricht die Komplexität wieder aus, in deren stellvertretender Reduktion das Institut als Innenraum mit Umwelt seine sozialanthropologische, moderne ›raison d'être‹ hat.« ⁵⁵ Campe liest diesen verwilderten Garten zudem als Allegorie, die in der zentralen (weil einzigen) Regel des Instituts als Handlungsmaxime wiederkehrt: »In unserem Lehrbuch: ›Was bezweckt die Knabenschule‹ heißt es auf Seite acht: ›Das gute Betragen ist ein blühender Garten.« (SW 11, 83) Im Unterschied zum ungepflegten Innengarten des Instituts (der deshalb ausgegrenzt wird) wird der innere Garten des Eleven gepflegt und durch gutes Betragen auch nach Außen gekehrt. In diesem Bild des Gartens steckt eine Metaphorik, die für den »Geist der Moderne« kennzeichnend ist, zumal der Vergleich ordnungsbildender Kräfte mit der Tätigkeit eines stützenden Gärtners sich laut Bauman leitmotivisch durch den modernen Machtdiskurs zieht.⁵⁶

Diesem Garten der Disziplin wird am Ende des Romans mit der Wüste ein topographisches Gegenbild zur Seite gestellt, das zugleich als ambivalentes Sinnbild gelten kann, zumal die richtungs- wie orientierungslose Raum der Wüste einen (Un-)Ort offener Potentialität darstellt.⁵⁷ Sie markiert einen Leerraum oder mehr noch einen Nullpunkt und steht deshalb strukturell auch mit Jakobs Inkliniation zur Null in Verbindung.⁵⁸ Aber noch in anderer Hinsicht besitzt Jakob eine ›wüstenhafte‹ Art. Zumindest belegt er den Aufenthalt in der Wüste mit demselben Attribut, das er auch sich selbst verleiht: »[W]ir waren ganz eigentümlich belebt von einer kühlen, ich möchte sagen, großartigen Zufriedenheit« (SW 11, 162). Dieses Kühle entspricht prinzipiell auch Jakobs Wesensart: »Bin ich der geborne Großstädter? Sehr leicht möglich. Ich lasse mich

53 Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 24.

54 Ebd. S. 15.

55 Campe: *Robert Walsers Institutionenroman*, S. 246f.

56 Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 52: »Das Lob der Garten- und Heckenscheren wurde nicht nur von intellektuellen Träumern und selbsternannten Wortführern der Wissenschaft gesungen. Es durchdrang die moderne Gesellschaft und blieb der wohl hervorstechendste Zug ihres kollektiven Geistes.«

57 Vgl. Schmitz-Emans: *Die Wüste als poetologisches Gleichnis*, S. 147.

58 Vgl. Utz: *Robert Walsers Jakob von Gunten*, S. 508ff.

fast nie betäuben oder überraschen. Etwas unsagbar Kühles ist trotz der Aufregungen, die mich überfallen können, an mir.« (SW 11, 40) Und an anderer Stelle beschreibt sich Jakob nochmals als »kühl abwägender und berechnender Mensch« (SW 11, 54). Coolness ist offenbar eine Eigenschaft, die man nicht nur zum Überleben in der heißen Wüste braucht, sondern sich mit Vorteil auch im modernen Großstadtleben aneignet, in der man sich oft ebenso orientierungslos und verlassen bewegt wie in der offenen Wüste.⁵⁹ Die Coolness erlaubt Jakob, die Dinge auf kühle Distanz zu halten und sich nicht für das eine oder andere entscheiden zu müssen. Sie markiert somit auch das Gegenteil zur auferlegten Disziplin der Dienerschule, die ihre Eleven für eine bestimmte Laufbahn vorbereiten will. Denn in einer kontingenten Welt ist man gut beraten, sich diverse Optionen offen zu halten, anstatt sich disziplinar einer Sache zu verschreiben.

Aus diesem Grund ist das Institut Benjamenta dem Untergang geweiht: »Hier geht es zu Ende« (SW 11, 149). Jakob ist der »letzte Schüler« (SW 11, 149), jener, der die Schule letztlich überflüssig werden lässt. Bereits bei Eintritt von Jakob ist das Institut in einen Bereich der Leere, des Schlafs, des Traums und schließlich – mit dem Dahinscheiden von Fräulein Benjamenta – sogar des Todes abgesunken. Das Fräulein stirbt denn auch just aus dem Grund, weil sie die zwischenmenschlichen Ambivalenzerfahrungen nicht länger ertragen kann: »Ich gehe«, gesteht sie Jakob, »an der Lieblosigkeit des Zauderns und des Nicht-recht-Mögens zugrunde« (SW 11, 145f.). Was ihr mangelt, sind die Kavaliers aus alten Zeiten, die für Zuvorkommenheit und Verlässlichkeit – kurz: für unverbrüchliche Werte – stehen. Ebenso drängt der Verlust an festen Wertmaßstäben auch die Lehrerschaft zur Untätigkeit: »Entweder sind die Lehrer unseres Institutes gar nicht vorhanden, oder sie schlafen noch immer, oder sie scheinen ihren Beruf vergessen zu haben.« (SW 11, 58) Dass ihre Tätigkeit *sub specie modernitatis* obsolet geworden ist, darauf weist Jakob den dösenden Doktor Merz auch unverhohlen hin: »Übrigens tun Sie gut, zu schlafen. Die Welt dreht sich seit einiger Zeit um Geld und nicht mehr um Geschichte. All die uralten Heldentugenden, die Sie auspacken, spielen ja, wie Sie selbst wissen werden, längst keine Rolle mehr.« (SW 11, 59)

Kavaliers und Helden, welche den überkommenen Tugendkatalog des Schönen, Guten und Wahren verkörpern, weichen in der Moderne einem neuen Sozialtypus, der sich – wie Jakob – durch eine ambivalente Antihaltung auszeichnet, die zwischen Selbstbehauptung und Zurücknahme, zwischen Präsenz und Distanz changiert. Und diese Haltung wie auch die »Technik des Sich-Entziehens« zelebriert die Coolness prototypisch, welche nicht zuletzt auch das ambi-

59 Dass die moderne Zivilität mit ihren technischen, sozialen und ökonomischen Transformationen coole Verhaltensmuster geradezu herausgefordert hat, entspricht generell der These von Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*.

valente »Sowohl-als-Auch« habitualisiert hat.⁶⁰ Coolness ist eine ambivalente Antwort auf die Kontingenz der Moderne. Der Coole versteht es, wie Jakob von Gunten, eine Indifferenz an den Tag zu legen, die sich als Lässigkeit tarnt, um sich dadurch den nötigen Freiraum zur Selbstverwirklichung zu verschaffen.⁶¹ Die ›reizende, kugelige Null‹ verkörpert also nicht nur das unbestimmte Stadium offener Optionen (Nullzustand), sondern auch die Null-Pose des Coolen, seine demonstrative Ambitionslosigkeit, die im ambivalenten Widerspruch zu seinem selbstgefälligen Habitus steht. Jakob erscheint somit als Sozialfigur der Moderne, welche die Ambivalenz als Existenzform trainiert und damit die alte Ordnung – repräsentiert durch das marode Institut Benjamenta – herausfordert. Doch geschieht diese Einübung ins Ambivalente nicht auf schlicht emphatische Weise, sondern ist ihrerseits wieder ambivalent: eine Art Spiel im Modus der Ironie, bei dem ungewiss ist, wie ernst es tatsächlich gemeint ist. Das erkennt auch Jakobs Kamerad Kraus, wenn er ihn zur Spezies der »Prahlanse« rechnet, die keinen Begriff davon haben, »was ernst-sein und achtsam-sein eigentlich sagen will« (SW 11, 138).

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Kafka, Franz: *Der Verschollene (Amerika). Roman in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1974, Bd. VII.
- Manolescu, Georges: *Der Mann mit dem blauen Gehrock. Memoiren eines Hochstaplers*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1987.
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Band 4: *Sodom und Gomorrha*. Übers. v. Eva Rechel-Mertens, revid. v. Luzius Keller u. Sibylla Laemmel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.
- Walser, Robert: *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909)*. In: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, Bd. 11.

⁶⁰ Sommer: *Coolness*, S. 32 u. S. 44. Noch expliziter formuliert es Haselstein/Hijjiya-Kirschneireit: *Introduction*, S. 2: »Coolness often carries undertones of ambivalence«.

⁶¹ Als Baustein einer »Geschichte der Distanz« (vgl. Sommer: *Coolness*) steht die Coolness auch im Zusammenhang zum »Pathos der Distanz«, wie es Birkner bei Jakob von Gunten als »Vermögen« namhaft macht, »durch das sich das Subjekt laut Nietzsche seine geistige Unabhängigkeit bewahren und selbstbestimmt agieren kann« (Birkner: *Herr und Knecht* S. 422).

2. Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C.H. Beck 2005.
- Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Übers. v. Martin Suhr. Hamburg: Junius 1992.
- Bernard, Andreas: *Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2006 (Fischer-Taschenbücher; 17348).
- Berndt, Frauke u. Kammer, Stephan (Hg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung. Figurationen unabhängiger Herrschaft*. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter GmbH 2016 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 84 [318]).
- Bleuler, Eugen: *Vortrag über Ambivalenz an der Ordentlichen Winterversammlung des Vereins schweizerischer Irrenärzte in Bern*, 26. und 17. November 1910. In: *Zentralblatt für Psychoanalyse* 1 (1911), S. 266-268.
- Campe, Rüdiger: *Robert Walsers Institutionenroman*. In: Rudolf Behrens u. Jörn Steigerwald (Hg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 235-250.
- Haselstein, Ulla u. Hijjya-Kirschner, Irmela: *Introduction*. In: dies., Catrin Gersdorf u. Elena Giannoulis (Hg.): *The Cultural Career of Coolness. Discourse and Practices of Affect Control in European Antiquity, The United States, and Japan*. Lanham u.a.: Lexington Books 2013, S. 1-5.
- Hong, Kil-Pyo: *Selbstreflexionen von Modernität in Robert Walsers Romanen »Geschwister Tanner«, »Der Gehülfe« und »Jakob von Gunten«*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 394).
- Janz, Rolf-Peter, Stroemer, Fabian u. Hiepko, Andreas: *Einleitung. Schwindel zwischen Taumel und Täuschung*. In: dies. (Hg.): *Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2003 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 70), S. 7-45.
- Janz, Rolf-Peter: *Schwindelnde Männer oder die Liebe zum Betrug. Krull, Schwejk, Gunten, »Rotpeter«*. In: ders., Fabien Stroemer u. Andreas Hiepko (Hg.): *Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2003 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 70), S. 99-116.
- Kaplan, Robert: *Die Geschichte der Null*. Übers. v. Andreas Simon. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2000.
- Kerr, Katharina (Hg.): *Über Robert Walser*. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978-1979.
- Kirsch, Konrad: *Auf der Himmelsleiter. Robert Walsers Jakob von Gunten*. Sulzbach: Terium Comparationis 2004.
- Kreuzer, Helmut: *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Metzler 1968.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Lüscher, Kurt: *»Homo ambivalens«. Herausforderung für Psychotherapie und Gesellschaft*. In: *Psychotherapeut* 55 (2010), S. 136-146.
- Lüscher, Kurt: *Das Ambivalente erkunden*. In: *Familiendynamik* 38 (3, 2013), S. 238-247.

- Luthe, Heinz Otto u. Wiedemann, Rainer E.: *Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Ambivalenz. Studien zum kulturtheoretischen und empirischen Gehalt einer Kategorie der Erschließung des Unbestimmten*. Opladen: Leske und Budrich 1997, S. 9-34.
- Lüscher, Kurt: *Ambivalenz*. In: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 355-357.
- Magerski, Christine: *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: Springer 2015.
- Malkmus, Bernhard F.: Jakob von Gunten. In: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 116129.
- Malkmus, Bernhard F.: *The German Pícaro and Modernity. Between Underdog and Shape-Shifter*. New York: Continuum 2011 (New directions in German studies, 2).
- Merton, Robert K. u. Barber, Elinor: *Sociological Ambivalence*. In: ders.: *Sociological Ambivalence and Other Essays*. New York: Free Press 1976, S. 3-31.
- Nedelmann, Brigitta Nedelmann: *Typen soziologischer Ambivalenz und Interaktionskonsequenz*. In: Heinz Otto Luthe u. Rainer E. Wiedemann (Hg.): *Ambivalenz. Studien zum kulturtheoretischen und empirischen Gehalt einer Kategorie der Erschließung des Unbestimmten*. Opladen: Leske und Budrich 1997, S. 149-163.
- Rotman, Brian: *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts*. Übers. v. Petra Sonnenfeld. Berlin: Kadmos 2000.
- Schilling, Diana: *Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909)*. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Deutschsprachige Roman der klassischen Moderne*. Berlin u. New York: Walter de Gruyter 2008, S. 73-86.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke*. In: Uwe Lindemann u. dies. (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; 12), S. 127-151.
- Simmen, Jeannot u. Drepper, Uwe: *Der Fahrstuhl. Die Geschichte der vertikalen Eroberung*. München: Prestel 1984.
- Sommer, Andreas Urs: *Coolness. Zur Geschichte der Distanz*. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007), S. 30-44.
- Sprecher, Thomas: *Literatur und Verbrechen. Kunst und Kriminalität in der europäischen Erzählprosa um 1900*. 2., korr. u. überarb. Aufl. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2015.
- Utz, Peter: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Eine »Null«-Stelle der deutschen Literatur*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 488-512.
- Wulffen, Erich: *Gauner- und Verbrecher-Typen*. Berlin: Langenscheidt 1910.
- Wulffen, Erich: *Psychologie des Hochstaplers*. Leipzig: Dürr & Weber 1923.
- Zimmermann, Hans Dieter: *Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 (suhrkamp taschenbuch; 2104).

**»Überhaupt denken die Dichter
sich so leicht ein Ding aus.«**
Zur Ambivalenz von Referenz in
Robert Walsers Dichterporträt *Kleist in Thun* (1913)

I.

Dass sich die Prosa Robert Walsers gegenüber »den Ansprüchen der literarischen Gattung [...] höchst nonchalant [verhält]«,¹ lässt sich insbesondere am unklaren Status seiner zahlreichen Dichterporträts nachvollziehen. Schon diese Gattungs- oder Genrebezeichnung ist eigentlich eine heuristische Orientierungshilfe in Walsers großem Werk mit seiner schwer zu überblickenden Fülle insbesondere an Prosastücken.² Im engeren Sinn, so führt Jochen Greven aus, sind als Dichterporträts jene Prosastücke zu bezeichnen, die »von prominenten historischen Gestalten [...], nämlich von Dichtern der deutschen Klassik oder Romantik [handeln]«, oder, wie sein Einschub pointiert, wenigstens »behaupten, dies zu tun«³. Tatsächlich sind Walsers Dichterporträts zwar in der Anlage biografisch, dabei aber im Umgang mit den historischen Fakten und Daten der Lebensgeschichten der Dichtergestalten ausnehmend ungenau und erfindrisch. Von dieser Beobachtung ausgehend, möchte ich im Folgenden vorschlagen, diese Texte als literarische Auseinandersetzungen weniger mit dem Leben und Schreiben eines bestimmten Schriftstellers als vielmehr mit dem Verhältnis von Leben und Schreiben überhaupt zu lesen. Genauer: Durch eine Betrachtung des Verhältnisses von Leben und Schreiben wird offensichtlich, dass sich in Walsers Schreiben eine ungelöste, unlösbare Dialektik ereignet, die als eine Ambivalenz der Referenz beschrieben werden kann. Diese offenbart, dass und wie der Gegenstand der Biografie – das Objekt der Referenz – sich spaltet und fortan sowohl als das Bezeichnete der Lebensbeschreibung als auch als entzogener Antrieb zur Beschreibung überhaupt fungiert. Im Text sicht- und lesbar wird diese Spaltung in Momenten der Selbstreferenz, die sich neben der ostentativ referenziellen Beschreibung Raum greifen.

Die Figur eines ›Sowohl-als auch‹ – innerhalb der Referenzialität und zwischen Referenz und Selbstreferenz – ist die zentrale Figur der Ambivalenz, die

1 Jürgens: *Fern jeder Gattung, nah bei Thun*, S. 87.

2 Vgl. Greven: *Erdichtete Dichter*, S. 35.

3 Ebd., S. 49.

in der folgenden Lektüre von *Kleist in Thun* nachvollzogen werden soll.⁴ In der Erzählung wird ersichtlich, wie Walser aus biografischen und intertextuellen Bezügen ein Porträt erschreibt, das letztlich ohne sein Modell auskommt. Walser funktionalisiert den älteren Schriftsteller, um gerade im vordergründig referenziellen Schreiben auf die Selbstreferenzialität desselben zu verweisen. Für die hier vorgeschlagene Lektüre ist entscheidend, dass beide Aspekte gleichzeitig Gültigkeit haben: Es handelt sich um einen referenziellen, biografischen Text, der auf tatsächliche Ereignisse im Leben Kleists rekurriert *und* es handelt sich um einen selbstreferenziellen – beispielsweise ganz wesentlich mit Autofiktion und Metaphorisierung spielenden – Text, der seine eigene sprachliche Verfasstheit weniger thematisiert als performiert. Es ist dieses ›Und‹, dieses ›Sowohl-als auch‹, das als eine Figur des Ambivalenten erkannt und analysiert werden kann. Entscheidend dabei ist, dass Figuren und Momente der Selbstreferenz aus einer Spaltung der Referenz selbst – eben: aus der Ambivalenz der Referenz – hervorgehen. Selbstreferenzialität ist so bei Walser keine neben der referenziellen Biografik gleichberechtigte Form, sondern ein an die Unmöglichkeit der Referenz gebundenes Produkt ihrer Spaltung in Bezeichnetes und Entzogenes der Bezeichnung.

Die Spannung des Verhältnisses von Leben und Schreiben, von – wie man vielleicht eher gewohnt ist zu sagen: Realität und Fiktion – verdichtet sich in der Hinterfragung der Selbstverständlichkeit des Wortes ›ich‹, bei dessen Erscheinung zumindest in der Literatur die Problematik der Referenzialität aufgerufen wird. Ist ein ›Ich‹, das im literarischen Text begegnet, mit dem Autor des Textes zu identifizieren? Mit einer Figur? Walser als Meister der Verunklarung der (auto-)biografischen Referenz baut seine Texte wesentlich auf der Ambivalenz von Referenzialität auf, sodass – wie W. G. Sebald pointierte – zum einen statt seiner selbst ein »unaufhörlich sich fortsetzende[r] Maskenzug[] zum Zweck der autobiographischen Mystifikation« erscheint und zum anderen die von ihm geschilderten Figuren allesamt »eine Neigung [haben], sich zu verdünnisieren.«⁵ Diese Ungreifbarkeit von Figuren, Erzähler und Autor wird insbesondere in jenen Texten virulent, die sich der Abschilderung von Leben und also – zumindest vermeintlich – der biografischen Referenz verpflichten: in den Künstlerporträts. Hier geschieht durch eine letztendliche Absage an die außerliterarische Biografik eine Aufwertung der Biografik im Wortsinne: das beschriebene Leben wird ge-, wird erschrieben. Dabei rückt eine komplexe Mehrschichtigkeit von Leben, Schreiben, ihrer Überkreuzung und wechselseitigen Bedingtheit in den Blick, die im Folgenden mittels der eingangs dieses Bandes vorgeschlagenen Begrifflichkeit des ambivalenten ›Vaszillierens‹ genauer gefasst werden soll.⁶

4 Zur Figur des Sowohl-als auch vgl. Kurt Lüscher's einleitenden Beitrag in diesem Band (besonders S. 15).

5 Sebald: *Le promeneur solitaire*, S. 148 u. S. 133.

6 Vgl. den einleitenden Beitrag von Kurt Lüscher.

II.

Heinrich von Kleist widmete Walser zwischen 1907 und 1936 insgesamt neun Porträt-Texte, deren erster *Kleist in Thun* ist.⁷ Bereits der Titel schreibt dieses Prosastück auf zweifache Weise in die Tradition des literarischen Porträts ein: Der Name weist den Text als Dichterporträt, der Ortsname als Situationsporträt aus. Dem verbürgten Aufenthaltsort spricht Sabine Eickenrodt deshalb eine für den Text konstitutive Bedeutung zu, weil »er die poetische Bildstruktur des Situationsporträts maßgeblich bestimmt. Die Darstellungsweise wird tendentiell »verräumlicht«, insofern das Bild des Porträtierten aus der poetischen Evokation einer situativen Landschaft entsteht.«⁸ Sicherlich richtig ist, dass die Beschreibung der Landschaft, des Ortes Thun und der umgebenden Natur ein der Figur Kleist gleichberechtigter Gegenstand der Erzählung ist, die beständig zwischen der Beschreibung der Innenwelt der Gedanken und Gefühle Kleists und der Außenwelt der von ihm betrachteten Natur changiert. Präzisieren lässt sich Eickenrodts These allerdings dahingehend, dass der Text Kleist gerade nicht aus der Landschaft heraus entstehen lässt, sondern im Gegenteil aus der Imagination des Erzählers. Die Rolle, die der Landschaft dabei in der Beschreibung zukommt, ist darum gerade nicht die einer außenweltlichen Referenz, sondern im Gegenteil: die Landschaft fungiert selbst dort, wo ihre Beschreibung referenziell ist, als Projektionsfläche und also als Medium des gedanklichen Erlebens Kleists und damit der Imagination desselben durch den Erzähler:

Unten, wie von einer mächtigen Gotteshand in die Tiefe geworfen, liegt der gelblich und rötlich beleuchtete See, aber die ganze Beleuchtung scheint aus der Wassertiefe heraufzulodern. Es ist wie ein brennender See. Die Alpen sind lebendig geworden und tauchen ihre Stirnen unter fabelhaften Bewegungen ins Wasser. Seine Schwäne umkreisen dort unten seine stille Insel, und Baumkronen schweben in dunkler, singender und duftender Seligkeit darüber. Worüber? Nichts, nichts. Kleist trinkt das alles. Ihm ist der ganze dunkelglänzende See das Geschmeide, das lange, auf einem schlafenden großen, unbekanntem Frauenkörper. [...] Er sitzt da, vorgebeugten Antlitzes, als müsse er zum Todessprung in das Bild der schönen Tiefe bereit sein. Er möchte in das Bild hineinsterven. (SW 2, 76f.)

Hier löst sich nicht nur die referenzielle in eine metaphorische Beschreibung auf, sondern es wird auch zusehends verunklart, wer sie eigentlich gibt: Sind die hinterfragenden, korrigierenden Einschübe – »Worüber? Nichts, nichts.« – »Das ist das Neue.« – »Nein, ganz, ganz, anders.« (SW 2, 77) – Teil der vom Erzähler geschilderten Wahrnehmungen Kleists oder Versuche des Erzählers, diese Schil-

7 Die (bekanntesten) Kleist-Texte Walsers sind in chronologischer Reihenfolge: *Kleist in Thun* (1907; SW 2, 70-81), Porträtskizze (1907; SW 3, 47-49), *Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller* (1907; SW 15, 23-26), *Auf Knien!* (1908; SW 3, 44f., dram. Szene), *Kleist in Paris* (1922; in: Walser: *Feuer*, S. 56-58), *Kleist* (1926/27; SW 13, 183, Gedicht), *Heinrich von Kleist* (1928/29; SW 19, 253f.), *Kleist-Essay* (1936; SW 19, 255-257) und *Weiteres zu Kleist* (1936; SW 19, 257-259).

8 Eickenrodt: *Kopfstücke*, S. 127.

derungen noch genauer zu fassen? Wenn »das ganze Landschaftsbild eine Lehne, zum Daranlehnen [sein muß]« (SW 2, 77), dann passt dies immerhin exakt zum Verfahren des Erzählers, der seinen Kleist weniger in Anlehnung an die (ohnehin spärlichen) historisch-biografischen Fakten als vielmehr im Wort- und übertragenen Sinn in Anlehnung an die Landschaft darstellt.

Die damit für das Kleist-Porträt konstitutive Rolle der Imagination des Erzählers wird bereits im zweiten Satz der Erzählung explizit. Denn auf den Eröffnungssatz, der die Namen von Figur und Ort nochmals festschreibt und sich ganz referenziell-biografisch ausnimmt, folgt ein Einschub, der die biografische Gewissheit sogleich wieder auflöst:

Kleist hat Kost und Logis in einem Landhaus auf einer Aareinsel in der Umgebung von Thun gefunden. Genau weiß man ja das heute, nach mehr als hundert Jahren, nicht mehr, aber ich denke mir, er wird über eine winzige, zehn Meter lange Brücke gegangen sein und an einem Glockenstrang gezogen haben. Darauf wird jemand die Treppen des Hauses herunterzueichseln gekommen sein, um zu sehen, wer da sei. ›Ist hier ein Zimmer zu vermieten?‹ (SW 2, 70)

Neben der Kleinschrittigkeit der Beschreibung – die gerade nicht »kurz und gut« (SW 2, 70) ist, sondern in ihrer Genauigkeit überaus lang – lässt sich hier die über die Zeitformen der Verben angezeigte Annäherung bemerken, die allerdings nicht etwa den Erzähler Kleist, sondern umgekehrt Kleist dem Erzähler, die Vergangenheit der Gegenwart nahebringt: Alles Folgende steht nicht im Präteritum der Geschichtserzählung, sondern im Präsens der Imagination.

III.

Die Perspektive der Jetztzeit des Erzählers wird am Ende der Erzählung wieder und weiter eröffnet und konstituiert so eine Rahmung des Porträts. Bereits diese Rahmung durch dem Erzähler gegenwärtiges Geschehen und die damit vollzogene Betonung der imaginativen Annäherung an die Vergangenheit Kleists, verweist auf Walsers »Verfahren, Geschichte heranzuzitieren und mit der Gegenwart in Dialog zu bringen, oder umgekehrt: Probleme der Gegenwart, Selbstbilder zurück in eine künstliche Geschichte zu projizieren«. ⁹ So wird Walsers Kleist-Porträt – sowie seine Dichterporträts überhaupt – zumeist als »projiziertes Selbstbild«, »Spiegelbild« ¹⁰ oder »verschlüsseltes Selbstporträt« ¹¹ gelesen, in dem er einen »Doppelgänger seiner selbst« ¹² entwerfe. Dem entspricht in der narrativen Gestaltung der Erzählung, dass die auktorial angelegte Erzählins-tanz, die zwischen der Beschreibung der Gefühls- und der Außenwelt alternie-

⁹ Greven: *Erdichtete Dichter*, S. 49.

¹⁰ Brändle: *Robert Walser und Kleist*, S. 23.

¹¹ Tismar: *Gestörte Idyllen*, S. 83.

¹² Böschenstein: *Zu Robert Walsers Dichterporträts*, S. 85.

ren kann, sich dabei immer wieder mit der erzählten Figur Kleist so verschränkt, dass ihre Stimmen sich abzuwechseln und letztlich zu verschmelzen scheinen. Aus diesem Grund können, wie bereits im obigen Beispiel gesehen, Aussagen nicht mehr klar dem einen oder anderen zugeordnet werden, sondern changieren – oder, wie mit der von Kurt Lüscher vorgeschlagenen Terminologie pointiert werden kann: vaszillieren – ambivalent zwischen Erzähler und Figur.

Eine in diesem Sinne fast programmatische Passage findet sich bereits am Ende des zweiten Absatzes des Porträts: »Er hatte Bauer werden wollen, als er in die Schweiz gekommen ist. Nette Idee das. In Potsdam läßt sich so etwas leicht denken. Überhaupt denken die Dichter sich so leicht ein Ding aus.« (SW 2, 70f.) Wer hier Kleists Gedanken und das Denken von Dichtern allgemeiner kommentiert, ist nicht mehr sicher zu sagen: Auch der Erzähler, der als Dichter des Porträts über Kleist sich Gedanken macht, neigt ja – nach ebendieser Aussage – dazu, sich »leicht ein Ding aus[zudenken]«. Hier begegnet *in nuce* die Dynamik der für Walsers Schreiben konstitutiven Figur des ›Sowohl-als-auch‹, die in einer nicht aufgelösten und nicht auflösbaren Dialektik die Beziehung und Beziehbarkeit von Autor, Erzähler und Figur sowohl verunklar als auch vorantreibt.¹³ So fährt der Text unmittelbar und in der gleichen Zeile fort: »Oft sitzt er am Fenster.« (SW 2, 70) Welcher der beiden Dichter hier gemeint ist, bleibt unklar. Dann erst folgt ein Zeilenumbruch, der eher als Zeilensprung gelesen wird, weil er nur scheinbar einen Neueinsatz der Erzählung markiert und tatsächlich die begonnene Beschreibung des Dichters am Fenster nahtlos fortsetzt:

Oft sitzt er am Fenster.

Meinetwegen so gegen zehn Uhr vormittags. Er ist so allein. Er wünscht sich eine Stimme herbei, was für eine? Eine Hand, nun, und? Einen Körper, aber wozu? Ganz in weißen Düften und Schleiern verloren liegt da der See, umrahmt von dem unnatürlichen, zauberhaften Gebirge. Wie das blendet und beunruhigt. (SW 2, 70)

Wenn die Erzählinstanz des Porträts mit dem Autor gleichgesetzt wird – was zumeist unproblematisch getan wird –, dann lässt sich diese Verschmelzung von Porträtierendem und Porträtiertem zunächst als eine Auflösung des vorgeblich biografischen Erzählens in ein autobiografisches Schreiben beschreiben: »Walser wirft sich ein historisches Kostüm um [...] und spricht mit verstellter Stimme durch den Mund einer zwar bei einem historischen Namen zitierten, aber doch weitgehend erdichteten Figur von der eigenen Not.«¹⁴ Vor allem aber bedeutet eine solche Verschmelzung der Sprecherinstanzen von Erzähler oder Autor und Figur, dass die Sprache ihrer Äußerungen selbst von ihrer Annäherung betroffen ist.

Dies lässt sich anhand einer Figur der intertextuellen Anverwandlung weiter nachvollziehen. Walsers Erzählung präsentiert sich zunächst als Nacherzählung

¹³ Vgl. die Einleitung in diesem Band.

¹⁴ Greven: *Erdichtete Dichter*, S. 42. Zur Autobiografik bei Walser vgl. ausführlicher Hobus: »Hier können Sie den Schriftsteller Walser sprechen hören«.

einer Episode aus dem Leben Kleist, der sich 1802 einige Monate lang auf der Aareinsel bei Thun aufhielt, und orientiert sich dabei neben allgemeineren Werkbezügen¹⁵ vor allem an überlieferten Briefen Kleists aus jener Zeit.¹⁶ Noch im ersten Absatz seines Textes zitiert Walser einen berühmten Brief Kleists an seine Schwester Ulrike an, wenn er seinen Kleist in Anführungszeichen und also als (vermeintliches) Zitat berichten lässt: »Ein reizendes Bernermeitschi führt mir die Haushaltung.« (SW 2, 70) Der Unterschied zwischen dem Wortlaut des Originals und Walsers Umschrift ist in Hinblick auf eine von Walser betriebene Verschmelzung der Sprache Kleists mit der seiner Erzählung entscheidend. Bei Kleist nämlich liest sich der Satz in seinem Kontext wie folgt: »Auf der Insel wohnt auch weiter niemand, als nur [...] eine kleine Fischerfamilie [...]. Der Vater hat mir von zwei Töchtern eine in mein Haus gegeben, die mir die Wirtschaft führt: ein freundlich-liebliches Mädchen, das sich ausnimmt, wie ihr Taufname: Mädeli.«¹⁷ Nicht nur hat Walser den längeren, komplexeren Satz Kleists verdichtet und verkürzt, sondern vor allem hat er die Bezeichnung der Haushälterin verändert. Denn bei Kleist wird diese schlicht bei ihrem Vornamen »Mädeli« genannt, während Walser den schweizerischen Klang dieses Namens in seiner Umschrift noch intensiviert und durch die regional-dialektale Bezeichnung »Meitschi« weiter helvetisiert.¹⁸ Dass er dabei gerade dem preußischen Kleist den Berner Dialekt als direkte Rede in Anführungszeichen in den Mund legt, macht die Anverwandlung perfekt – allerdings eben wieder in der Weise, dass Kleist hier Walser ähnlich wird und sich gleichsam dessen (Schweizer-) Deutsch zu eigen macht.

Unmittelbar an diesen (falsch oder zumindest sehr frei) zitierten Satz anschließend fährt Walsers Erzählung fort: »Ein schönes Gedicht, ein Kind, eine wackere Tat, diese drei Dinge schweben ihm vor.« (SW 2, 70) Auch dieser Satz zitiert eine Wendung aus dem gleichen Kleist-Brief und auch hier liegt in der walserschen Umschrift eine entscheidende Veränderung vor. Bei Kleist nämlich lautet der Satz: »[I]ch habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große Tat.«¹⁹ Hier ist die Reihung der »drei Dinge«, die Kleist im Leben erreichen will, poetisch überhöht als Alexandriner versifiziert. Walser aber löst die Jamben Kleists auf, ändert die Reihenfolge der aufgezählten Elemente und ein Adjektiv und macht so die poetische zu einer durchaus prosaischen Aufzählung. In seiner Pa-

15 Explizit erwähnt wird die Entstehung von *Der zerbrochene Krug* (vgl. SW 2, 70), das Fragment gebliebene Drama *Robert Guiskard* sowie die mutmaßliche Planung eines Projekts zur »Sempacherschlacht« (SW 2, 78). Vgl. hierzu sowie zum rekonstruierten Kenntnisstand Walsers über Kleists Leben und Werk Huber: »Dem Dichternstern gänzlich verfallen«, S. 144.

16 Es wird im Allgemeinen davon ausgegangen, dass Walser Kleists Briefe bekannt waren – nicht zuletzt eben, weil er sie (falsch) zitiert. Vgl. Jürgens: *Fern jeder Gattung, nah bei Thun*, S. 94 und Huber: »Dem Dichternstern gänzlich verfallen«, S. 143.

17 Kleist: Brief an Ulrike von Kleist, 1. Mai 1802, S. 724.

18 Zur Interpretation dieses Namens bzw. dieser Frauenfigur mit dem Namen für das »Mädchen« schlechthin als »Wunschbild sprachlicher Identität« vgl. Utz: *Unkenntlicher Kleist*, S. 139.

19 Kleist: Brief an Ulrike von Kleist, 1. Mai 1802, S. 725.

raphrase klingt das Poetische des Prätexts nur noch im Verb »schweben« an – das aber kaum gegen das veränderte Adjektiv »wackere« ankommt, das sich hart, schwerfällig und überhaupt nicht schwebend ausnimmt. Auch hier wird also die Sprache des Versdichters Kleist derjenigen des Prosastückschreibers Walser anverwandelt. Das Besondere der Porträterzählung liegt also darin, dass nicht etwa Walser Kleists Sprache imitiert, sondern umkehrt der walsersche Kleist walsersche Ausdrucksweisen annimmt. Gerade die vermeintlich direkten Zitate ebenso wie die vermeintlich eindeutig referenziellen biografischen Bezüge führen also dazu, dass das in Sprache gezeichnete Porträt Kleists zu changieren, zu vaszillieren beginnt: Ob Kleist oder ob Walser – oder gar überhaupt keine mit Eigennamen so eindeutig zu bezeichnende Figur – sein Gegenstand sei, wird unmöglich zu bestimmen. Der Ort, an dem diese Unmöglichkeit und das Vaszillieren statthaben, ist die Sprache.

IV.

Figuren und Motive der Anverwandlung lassen sich in der Porträterzählung auch in anderer Hinsicht feststellen. Nicht nur der Erzähler, Walser und Kleist werden einander ähnlich, sondern auch die Landschaft und Kleist. Dies geschieht einerseits, indem die Natur anthropomorphisiert wird,²⁰ andererseits indem Kleists Gesicht gleichsam topografisch beschrieben wird:

Tiefe Gruben liegen in seinen Wangen. Sein Gesicht hat die Züge und die Farbe eines in der ganzen Seele Zerfressenen. Seine Augen sind lebloser als die Augenbrauen darüber. Die Haare hängen ihm in dicken, spitzen Klumpen von Strähnen in die Stirne, die verzerrt ist von all den Gedanken, die ihn, wie er sich einbildet, in schmutzige Löcher und Höllen hinabgezogen haben. (SW 2, 78)²¹

Dies ist die einzige Beschreibung von Kleists Gesicht und damit das einzige Porträt im konventionellen Sinn, das in dem Dichterporträt gezeichnet wird. Während das Gesicht seiner Mutter evoziert,²² das seiner Schwester, die »eine etwas strenge, strafende Miene [macht]« (SW 2, 80), beschrieben und sogar seinem Schaffen, das »ihm die Grimmasse [zieht]« (SW 2, 78), ein mimischer Ausdruck zugesprochen wird, handelt es sich bei dem so beschriebenen Gesicht Kleists, wie Sabine Eickenrodt zusammenfasst, um »die physiognomische Ruine einer Gesichtslandschaft«²³.

²⁰ Vgl. bspw. den »Kuß der Sonne« (SW 2, 71), die »Gesichter der Schneeberge« (SW 2, 72) oder auch den folgenden Ausdruck: »Schmutzige, ungeheuerliche Wolken gleiten den Köpfen der Berge wie große, freche, tötenden Hände um die Stirnen. [...] Der See ist hart und düster, und die Wellen sprechen böse Worte.« (SW 2, 73)

²¹ Vgl. Eickenrodt: *Kopfstücke*, S. 142.

²² Vgl. »[E]r kann das Gesicht seiner Mutter deutlich sehen« (SW 2, 71).

²³ Eickenrodt: *Kopfstücke*, S. 141f.

So macht Walsers Porträt, gerade indem es die genaue physiognomische Porträtierung verweigert, seinen Kleist »ohne einen naturalistischen Rückbezug auf den ›historischen‹ Kleist«²⁴ durch eine Poetik der Anverwandlung verschiedentlich ähnlich. Walsers Kleist ist Walser ähnlich, aber auch der Landschaft sowie anderen Dichtern, die Walser porträtierte,²⁵ und schlussendlich ist er auch sich selbst, so wie eine bestimmte Gegenwart ihn sich vorstellte, ähnlich. »Genauso begegnen wir Walsers Kleist in ›Kleist in Thun‹«, pointiert Peter Utz: »Wir finden ihn ›ähnlich‹, ohne das ›Original‹ zu kennen.«²⁶ Als ›Ähnlichkeit durch Anverwandlung‹ wäre damit in Anlehnung und Fortsetzung der Überlegungen Utz' die Porträttechnik und Poetik Walsers zu beschreiben, wobei Ähnlichkeit »eine poetische Praxis seiner Dichterporträts umreiß[t], welche biographische Fakten und Werkbezüge in eine eigene Sprache mit eigener Eigendynamik übersetzt.«²⁷

Diese eigene Eigendynamik der eigenen Sprache ist – so die These, auf die meine Überlegungen hinauslaufen – das eigentliche Thema, das eigentlich Porträtierte des Dichterporträts *Kleist in Thun*. Denn die Beschreibungen folgen weniger einem Programm der Abschilderung und Orientierung am Gegenstand – sei er Leben oder Werk, Biografie oder Autobiografie –, sondern lassen sich vielmehr von ihrer eigenen Bewegung davontragen:

Die Berge sind wie die Mache eines geschickten Theatermalers, oder sie sehen so aus, als wäre die ganze Gegend ein Album, und die Berge wären von einem feinsinnigen Dilettanten der Besitzerin des Albums aufs leere Blatt hingezeichnet worden, zur Erinnerung, mit einem Vers. Das Album hat einen blaßgrünen Umschlag. Das stimmt. Die Vorberge am Ufer des Sees sind so halb und halb grün und so hoch, so dumm, so duftig. La, la, la. (SW 2, 71)

Wenn in dieser Beschreibung das referenzielle Abschildern scheitert und zum Klischee verkommt, emanzipiert sich die Sprache, lässt realistische sowie stilisierte Naturbeschreibung hinter sich und gibt sich ganz ihrer Eigendynamik hin – bis hin zur Auflösung ihres Sinns. Damit ist ihre Funktion als Bedeutungsträger und mithin ihre Funktionalität als Medium infrage gestellt und die Selbstreferenzialität der Sprache greift sich über ihre Referenzialität hinweg Raum: »La la la.«

24 Utz: *Kleist in Thun*, S. 5.

25 Hans-Dieter Zimmermann stellt fest, dass alle Dichterporträts einander ähnelten, weil Walser sie sich selbst ähnlich mache (vgl. Zimmermann: *Robert Walser über Hölderlin*, S. 145).

26 Utz: *Kleist in Thun*, S. 5; zur Kleist-Vorstellung der Gegenwart Walsers vgl. ders.: »Eine Fremdheit blieb er immer«.

27 Utz: *Kleist in Thun*, S. 5.

V.

Eine weitere zentrale Passage, in der die hier diskutierten Beobachtungen zusammenkommen, in der also die Beschreibung der Landschaft auch zur Erschreibung der Figur und darüber hinauschießend zur eigenbewegten Herausstellung der Unmöglichkeit von Eindeutigkeit wird, ist ein Herzstück des Textes: ein *salto mortale* der Metaphorik, in dem am Ende nicht nur Kleist hinabstürzt. Walsers Text beschreibt Kleist, der von einer erhöhten Position aus den See und die umliegende Alpenlandschaft besieht, der in diesem Anblick schwelgt und sich leidenschaftlich der auch sexualisierten Naturbetrachtung hingibt:

Dann kommen die Sommerabende. Kleist sitzt auf der hohen Kirchhofsmauer. Es ist alles ganz feucht und zugleich ganz schwül. Er öffnet das Kleid, um die Brust frei zu haben. [...] Kleist trinkt das alles. Ihm ist der ganze dunkelglänzende See das Geschmeide, das lange, auf einem schlafenden großen, unbekanntem Frauenkörper. Die Linden und Tannen und Blumen duften. Es ist ein stilles, kaum vernehmbares Geläute da, er hört's, aber er sieht's auch. Das ist das Neue. Er will Unfaßliches, Unbegreifliches. Unten im See schaukelt ein Boot. Kleist sieht es nicht, aber er sieht die Lampen, die es begleiten, hin und her schwanken. Er sitzt da, vorgebeugten Antlitzes, als müsse er zum Todessprung in das Bild der schönen Tiefe bereit sein. Er möchte in das Bild hineinsterven. Er möchte nur noch Augen haben, nur noch ein einziges Auge sein. Nein, ganz, ganz anders. [...] In einer Sommernacht muß einer doch eine Geliebte haben. Der Gedanke an weißlich schimmernde Brüste und Lippen jagt Kleist den Berg hinunter, ans Ufer, ins Wasser, mit den Kleidern, lachend, weinend. (SW 2, 76f.)

Neben der gewagten Metaphorik, die den See zum Schmuckstück auf dem weiblichen Körper der Landschaft macht, sorgen hier vor allem die verschiedenen synästhetischen Verbindungen für körperliche Erregung und sprachliche Aufregung: Dem in der Feuchtigkeit der Abendluft halbnackten Kleist bietet sich ein Anblick dar, der mit Augen »zu trinken« ist. Begleitet wird dieses trinkende Schauen von einem olfaktorischen Erlebnis (»duften«), von dem der Text sogleich zu einer auditiven Erfahrung (»er hört's«) übergeht – die im Übrigen selbst fast paradox ist (»stilles [...] Geläute«) –, die gleichzeitig auch eine visuelle ist (»sieht's auch«). Das, so wird sogleich kommentiert – von wem? wieder ist die Aussage nicht eindeutig einer Figur zuzuordnen –, »ist das Neue«: Synästhesie ist das Neue, das konventionelle Zeichengebung und -bindung auflöst. Folgerichtig fährt der Text mit dem Wunsch nach »Unfaßliche[m], Unbegreifliche[m]« fort.

Gleichzeitig und entscheidender noch vollzieht sich eine andere Bewegung im Text, die erst vom Ende der Passage her ersichtlich wird. Unmittelbar an das eben zitierte Verlangen Kleists nach »Unfaßlichem« anschließend folgt nämlich eine weitere Metapher, die die sprachliche Bewegung in den Metaphorisierungen selbst metaphorisiert und so auch die schriftliche Verfasstheit des Textes als solche ersichtlich und in ihrem Verhältnis zur gelebten Wirklichkeit problematisch macht: »Unten im See schaukelt ein Boot. Kleist sieht es nicht, aber er sieht

die Lampen, die es begleiten, hin und her schwanken.« Das im See schaukelnde Boot, den eigentlich tragenden Gegenstand seiner Betrachtung, kann Kleist nicht mit Augen erfassen, sondern lediglich die sozusagen leicht danebenliegenden im Dunkeln allein sichtbaren Lampen. In der Metapher vom See als Schmuckstück auf dem weiblichen Körper der Landschaft kommen der »eigentliche« Anblick vom See in der Landschaft und das »uneigentliche« metaphorische Bild vom Geschmeide auf dem Frauenkörper zur Deckung; im dritten Bild von den Lampen und dem unsichtbaren Boot wird nun eine Bewegung ersichtlich, die auch diese erste Metapher bestimmt. Es lässt sich jetzt nämlich eine Reihung von Bezügen erkennen, in der sich der See zur Landschaft verhält wie das Geschmeide zur Frau und die Lampen zum Boot beziehungsweise zur Unsichtbarkeit. Darin wird offenbar, dass die Metaphern nicht statisch – gleichsam symbolisch – sind, sondern durch das Gleiten der Bezüge ihrerseits metonymischen Verschiebungen unterliegen. In jedem Bezugspaar wirkt jeweils ein Ausdruck wie eine Metonymie – das Geschmeide *pars pro toto* für die Frau, der See für die Landschaft überhaupt, das Bootslicht für das Boot –, wodurch sich die gleichsam übergeordnete Metaphorisierung der Landschaftsbetrachtung als sexualisierter Akt oder Sehnsucht nach ebensolchem sowohl wiederholt als auch auflöst. Gerade die Wiederholung der metaphorisierenden Operation – die Ersetzung, Sublimierung des einen Ausdrucks durch den anderen (»[i]hm ist der [...] See das Geschmeide« [Hervorheb. L.B.]) – verweist auf die ihr zugrundeliegende Lücke: Nur weil die Signifikanten sich ersetzen und also bewegen können, kann Metaphorisierung statthaben – sowie umgekehrt deren Statthaben wieder auf die Lücke verweisen kann.²⁸ Diese taucht in der Form des sexuellen Verlangens am Ende der Passage wieder auf, wenn Kleist in seiner Sehnsucht nach einer Geliebten wiederum nicht auf die Vorstellung einer »ganzen« Frau reagiert, sondern von der synekdochischen Phantasie ihrer Einzelteile, vom »Gedanken an weißlich schimmernde Brüste und Lippen« gejagt, den Berg zum See hinunterstürzt.

Die eben betrachtete Passage stellt die Ambivalenz der Referenz deutlich aus, da sie die Spaltung des Gegenstandes der Referenz in das zu Beschreibende (geschmückte oder begehrte Frau, vom Schmuck eingekreistes Objekt des Begehrens; den See als Loch in der Landschaft; das Boot als Träger der Lichter) im zu Beschreibenden, deutlich ausstellt. So öffnet sich in der Lektüre die Möglichkeit der Erfahrung, dass es diese entzogene Dimension ist, die *als solche* zum Anlass und Antrieb der Beschreibung wird. Die Beschreibungen sind darum zum einen doppelt oder ambivalent referenziell, denn sie ermöglichen nicht nur die Lektüre des Beschriebenen, sondern auch die Einsicht in den Antrieb der Beschreibung. Zum anderen sind sie aber auch selbstreferenziell oder genauer: sie wer-

²⁸ Die metonymische Reihung setzt sich im Text fort: In dem Bild, in dem diese Beobachtungen Kleists münden, bevor der Text abbricht und neu ansetzt, phantasiert er sich nur mehr als sehendes Auge: »Er möchte nur noch Augen haben, nur noch ein einziges Auge sein. Nein, ganz, ganz anders.« (SW 2, 77)

den selbstreferenziell an den Punkten, an denen die Unmöglichkeit der eindeutigen Beziehbarkeit den Gegenstand zur abwesenden, unsichtbaren, »unfaßlichen« Ursache eines Spiels der Signifikanten macht, das sich an Metonymie, Buchstäblichkeit, Witz und Andeutung entlanghangelt. Dies zu erfassen, ermöglicht eine Lektüre, die das Vaszillieren – die eigene Eigendynamik – der Sprache erkennt, allerdings unter der Bedingung, diese nicht allein im Spiel der Signifikanten, sondern auch in seinem je eigenen Antrieb zu erkennen. Die Reihung der Metaphern, in der sich ihre Metonymisierung offenbart, legt die ihnen eingelegten sprachlichen Operationen bloß. Am Ende kommt der Betrachtungs-Beschreibung die Referenz in einer ihrer zwei durch die beschriebene Spaltung deutlich gewordenen Aspekte abhandeln, nämlich die Referenz des oder als das Beschriebene: Das zu betrachtende Boot ist im Dunkeln unsichtbar, allein die begleitenden Lampen sind wie die gleitenden Signifikanten sichtbar, die aufleuchten und dabei sich selbst beleuchten. In diesem Zusammenspiel von referenzieller Naturbetrachtung und metaphorisierend-metonymisierender Beschreibung derselben wird die Selbstreferenzialität der beschreibenden Sprache offenbar.

Solche Ambivalenz der Referenz zeigt sich im Kleist-Porträt punktuell verschiedentlich,²⁹ und verweist darauf, dass Walser in diesem Text letzten Endes weitaus mehr erschreibt als das Porträt eines Klassikers. Vielmehr stellt er die – für Kleist wie für ihn selbst – entscheidende Frage nach der Möglichkeit, und mehr noch: nach der sprachlichen Bedingtheit der Möglichkeit von Literatur. Hierauf scheint Walser selbst zu verweisen, wenn er an anderer Stelle, nämlich in einer Replik auf eine Kritik an einem seiner späteren Dichterporträts – das unter dem anonymen Titel *Ein Dramatiker* Georg Büchner gewidmet ist – schreibt:

Der Aufsatz [...] stelle lediglich etwas wie eine phantasiahafte, kleine, kurze, dünne, schlanke, nervöse, gesunde, kecke, zaghafte Erzählung dar, fing ich während der Niederschrift an zu merken, und der treffliche Büchner wurde mir ganz einfach nur eine Art Modell, ein Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt. (SW 19, 468)

Dem fügt er erläuternd hinzu, dass, wenn er »seriös, sachgemäß, analysierend über Büchner hätte schreiben wollen«, sein Text »dann nicht mit dem Charakter einer Teppichweberei, eines Spiels mit Worten, von etwas Mosaikartigem« (SW 19, 469) geschrieben worden wäre.

Dass auch *Kleist in Thun* letztlich weniger als an der Referenz des vergangenen Lebens orientierte Beschreibung zu lesen ist, sondern vielmehr als ein Spiel mit der Problematik der Referenzialität der Sprache überhaupt, lässt sich auch mit einer weiteren zentralen Ambivalenz des Textes verbinden. Der Titel *Kleist in Thun* verweist nämlich nicht nur auf Kleist an einem bestimmten Ort und

29 Interessant und funktionell vergleichbar ist bspw. die Analyse der Form der *mise en abyme* als einer Modalität selbstreferenziellen Schreibens, die Tamara S. Evans vornimmt (vgl. Evans: »Im übrigen ist er ein wenig krank«, bes. S. 111-115).

also auf die letztlich verunklarte referenziell-biografische Modalität des Erzählens, sondern auch auf die Dimension des Schreibens der Erzählung als Handlung, Akt und Tun. Denn Ort und Verb sind homophon und besaßen zur Entstehungszeit der Porträterzählung sogar noch eine identische Orthografie.³⁰ Kleist in Thun ist bei Walser tatsächlich Kleist im Tun. Dieses ›T(h)un‹ ist das Tun Kleists, das beschrieben wird, aber auch das Tun Walsers, das es beschreibt, und vor allem auch das Tun der Sprache, das dem Tun der beiden zeitweiligen Thuner Schriftsteller ermöglichend, treibend und störend unterliegt. Ganz zu Ende des Porträts wird dieses Tun der Sprache zweifach evoziert und als Problem der Referenz konturiert. In der Beschreibung der marmornen Gedenktafel an Kleists Thuner Wohnhaus prallt die Nüchternheit der vermeintlich rein faktischen Angaben mit den vorangegangenen leidenschaftlichen Imaginationen zusammen und es stellt sich die Frage, welche Fassung der Wirklichkeit Kleists ähnlicher ist.³¹ Die fundamentale Differenz zwischen seiner Erschreibung Kleists in Thun zum ›wirklichen‹ Kleist sowohl als auch zum ›wirklichen‹ Thun macht der Erzähler Walsers am Ende explizit: »Die Gegend ist bedeutend schöner, als wie ich sie hier habe beschreiben können, der See ist noch einmal so blau, der Himmel noch dreimal so schön, Thun hat eine Gewerbeausstellung gehabt, ich weiß nicht, ich glaube vor vier Jahren.« (SW 2, 81) So endet das Porträt mit dem ironischen Abbruch des Versuchs sowohl der Abschilderung als auch der Imagination und damit mit der Hervorhebung der Ungewissheit aller Erzählung – mit der Profilierung von Ambivalenz.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Kleist, Heinrich von: Brief an Ulrike von Kleist, 1. Mai 1802. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg., mit einem Nachw. u. einem umfangreichen Anhang vers. v. Helmut Sembdner: München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987 (dtv; 5925), S. 723-725.

2. Sekundärliteratur

Böschstein, Bernhard: *Zu Robert Walsers Dichterporträts*. In: ders.: *Die Sprengkraft der Miniatur. Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann*. Hildesheim: Olms 2013 (Germanistische Texte und Studien; 91), S. 85-95.

³⁰ Vgl. Brändle: *Robert Walser und Kleist*, S. 25.

³¹ Vgl. hierzu Utz, der ausführt, Walser ginge es darum, »gewissermaßen die Rückseite dieser Gedenktafel neu und ganz anders zu schreiben« (Utz: *Kleist in Thun*, S. 2).

- Brändle, Maximilian: *Robert Walser und Kleist*. In: *Studies in Swiss Literature*. [Brisbane]: University of Queensland Department of German 1971 (Queensland studies in German language and literature; 2), S. 22-35.
- Eickenrodt, Sabine: *Kopfstücke. Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers »Kleist in Thun«*. In: *Kleist-Jahrbuch* 2004, S. 123-144.
- Evans, Tamara S.: »Im übrigen ist er ein wenig krank«. *Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Walsers Dichterporträts*. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Robert Walser und die moderne Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 (es; 2107), S. 102-115.
- Greven Jochen: *Erdichtete Dichter. Ansichten zur Poetik Robert Walsers*. In: ders.: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992 (Ftb; 11378), S. 35-63.
- Hobus, Jens: »Hier können Sie den Schriftsteller Walser sprechen hören. *Autobiografische Reflexionen in Robert Walsers Prosa*«. In: *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Vol. XVI (2011), S. 43-63.
- Huber, Peter: »Dem Dichternstern gänzlich verfallen«. *Robert Walsers Kleist*. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Robert Walser und die moderne Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 (es; 2107), S. 140-166.
- Jürgens, Martin: *Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen in der Sprache Robert Walsers am Beispiel von »Kleist in Thun«*. In: Klaus-Michael Hinz u. Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 (st; 2104), S. 87-100.
- Sebald, W. G.: *Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser*. In: ders.: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. München: Hanser 1998, S. 127-168.
- Tismar, Jens: *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München: Hanser 1963 (Literatur als Kunst).
- Utz, Peter: »Eine Fremdheit blieb er immer« – *Walser und der Kleist seiner Zeit*. In: ders.: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 192-242.
- Utz, Peter: *Kleist in Thun: »ähnlich«, aber ohne »Original«*. Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, Thun 2005, <http://www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/vortraege/Utz-2005.pdf>.
- Utz, Peter: *Unkenntlicher Kleist. Facetten des Fremden in den Übersetzungen von Robert Walsers Kleist in Thun*. In: Ulrich Stadler (Hg.): *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart: Metzler 1996, S. 129-142.
- Zimmermann, Hans-Dieter: *Robert Walser über Hölderlin*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/83), S. 134-146.

RETO SORG (BERN/LAUSANNE)

Jäger und Gejagter in ein und derselben Person

Zur ›Zweibedeutigkeit‹ in Robert Walsers Tagebuch-Erzählung von 1926

Der Tag ist ein göttliches Maß.
Er hat eine sehr schöne Länge.

Rainald Goetz

1. Disposition zur Ambivalenz

Obwohl Robert Walser in seinen produktiven Jahren praktisch am laufenden Band publiziert hatte, verortet er sich im Rückblick abseits »vom literarischen Cliquenbetrieb«¹. So marginalisiert er als Autor agiert haben mag, so »egozentrisch« funktioniert seine Poetologie. Ihr Dreh- und Angelpunkt ist die subjektive Weltsicht des erzählenden Ich, als Stoff dient – wie bei kaum einem anderen Autor seiner Zeit – das eigene ›Poetenleben‹. Texte wie *Brief eines Dichters an einen Herrn* (1914), *Poetenleben* (1916), *Der Schurke Robert* (1924), *Walser über Walser* (1925), *Meine Bemühungen* (1928/29) oder *Vom Schriftstellern* (1931/32) veranschaulichen die Bedeutung, welche die Selbstbezüglichkeit des literarischen Prozesses erlangt.² Walsers Schriftsteller-Figur verkörpert indes kein in sich ruhendes Individuum, das über abgeklärte Vorstellungen und eine gefestigte Identität verfügte, sondern konstituiert sich über die Erfahrung und die Produktion von Nicht-Identität. Der Schriftsteller steht für ein ruheloses Leben an der Grenze zum Außenseitertum³, in dem vieles offen, unbestimmt und befremdend bleibt. Walser verbindet seine prozessuale Auffassung des Schreibens mit einer ausgeprägten Disposition zur Ambivalenz. Es geht dabei nicht um »Meisterung des Zweideutigen«⁴ im Sinne einer Herstellung von Eindeutigkeit, sondern um die Auffassung, als Schriftsteller beim Schreiben durch die »Wälder des Meiner-nicht-sicher-Seins, des Unentschlossenseins« (SW 18, 106) zu laufen. Der Schriftsteller verkörpert die Kunst, ›mit der Unbestimmtheit zu leben‹⁵,

1 Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 10.

2 Die maßgeblichen Texte Walsers zum Thema versammelt Bernhard Echter Anthologie: *Dichteten diese Dichter richtig?*

3 Vgl. Greven: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht.*

4 Berndt/Kammer: *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit*, S. 24.

5 Vgl. Bauman: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, S. 89ff.

aber auch die prekären Lebensumstände, die mit einer poetischen Einstellung einhergehen.

Über die Bedingungen des Schreibens und von Autorschaft hat Walser kaum je gründlicher nachgedacht als in dem 1972 publizierten Nachlasstext, der als »Tagebuch«-Fragment von 1926 bekannt ist. Ich habe an anderer Stelle ausgeführt, dass dieser Herausgeberrtitel irreführend ist, da es sich bei dem Text weder um ein Tagebuch noch um ein Fragment handelt, sondern um die abgeschlossene Erzählung einer Ich-Figur, die Schriftsteller ist und eine Art Tagebuch verfasst.⁶ Zum klassischen Tagebuch verhält sich die Erzählung ähnlich ironisch wie Hermann Brochs *Eine methodologische Novelle* (1918) zur mustergültigen Novelle.⁷

In Walsers Werk kommt der Tagebuch-Erzählung ein besonderer Stellenwert zu. Sie stellt nicht nur seine letzte längere Prosaarbeit dar (danach ist nur noch Kurzprosa überliefert), sondern misst dem Poetologischen mehr Gewicht zu als andere Texte. Der Erzähler selbst bemerkt, er habe »jetzt anscheinend ziemlich fleißig theoretisiert« (SW 18, 87), so dass eine »Wirklichkeitstheorie« (SW 18, 88, 90) resultiere. Theorie und Praxis werden dabei nicht als Gegensätze gesehen, sondern als zwei Arten von Wirklichkeit: »Die Theorie ist ganz einfach sozusagen eine ›Welt‹ in und an sich, und diese Welt erfordert so gut ihre Darstellung wie die praktische, mit andern Worten, die Theorie ist weiter nichts als eine ›etwas andere‹ Wirklichkeit. Die Praxis ist die eine Art von Wirklichkeit und die Theorie die brüderliche oder schwesterliche.« (SW 18, 87)

Im Gegensatz zur emphatischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, der das Ich als ›unrettbar‹ gilt, da es in seine Facetten zerfalle⁸, und im Unterschied zum Zeitgeist, der ›Persönlichkeiten‹⁹ und ›Stars‹¹⁰ huldigt, stellt die Tagebuch-Erzählung eine frühe Auseinandersetzung mit jener Form von Autobiografie dar, die den Fokus der Aufmerksamkeit auf das fiktionale Moment der Selbstdarstellung¹¹ verschiebt, da die Vorstellung, so etwas wie ein ›wahres Ich‹ sei erzählerisch noch herstellbar, im Schwinden begriffen ist.¹² Walsers »Ichbuch« (SW 18, 106) geht über die Darstellung des Schwankens zwischen alterna-

6 Vgl. Sorg: *Selbsterfindung als Wirklichkeitstheorie. Zu Robert Walsers nachgelassener ›Tagebuch-Erzählung‹ aus dem Jahr 1926.* – Zum zunehmenden Stellenwert der Erzählung in der Walser-Forschung vgl. Wolfinger: *Ein abgebrochenes Journal. Interpretationen zu Robert Walsers Tagebuchfragment*, Stiemer: *Wenn das Schreiben Hand in Hand mit dem Leben geht. Zu Robert Walsers »Tagebuch«-Fragment von 1926* u. RWH, 193-196.

7 Vgl. Broch: *Eine methodologische Novelle.*

8 Vgl. Bahr: *Das unrettbare Ich* [1903] u. HeiBerer: *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein.*

9 Vgl. Weber: *Wissenschaft als Beruf* [1917], S. 15.

10 Vgl. Gumbrecht: 1926, S. 225-236.

11 Die wird dann in der Postmoderne zum zentralen Thema; vgl. de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage*, Baumann: *Die autobiographische Rückkehr. Studien zu Serge Doubrovsky, Hervé Guibert und Jean Rouaud*, insbes. S. 51-145, u. Doubrovsky: *Nah am Text.*

12 Vgl. Thomä: *Erzähle dich selbst*, S. 125 u. 127.

tiven Möglichkeiten der Selbstidentifikation und der Unentschiedenheit oder Offenheit des Erzählers hinaus und wendet sich dem Problem der Selbstdarstellung selbst zu. Dabei zeigt sich, dass die Disposition zur Ambivalenz sich nicht nur im Lexikalischen und Stilistischen manifestiert, sondern auch das Verständnis von Dichtung und Autorschaft betrifft. Dass die Erzählung der Welt bei Walser zur Erzählung des eigenen Selbst wird, lädt sie subjektiv und existenziell auf; weil die Selbstdarstellung indes in einem fiktionalen Rahmen erfolgt, weicht sie von der Person des Autors ab, der in einem herkömmlichen Tagebuch unmittelbarer repräsentiert wäre.

Walers Schriftsteller-Figur der Tagebuch-Erzählung steht exemplarisch für eine poetische Existenz, die auf Aufschub beruht, das Zaudern pflegt¹³ und sich ›zurückweichend vorwärtsschreitend‹ (vgl. SW 20, 44)¹⁴ entfaltet. Wie der ›Räuber‹-Roman dreht sich auch die Tagebuch-Erzählung um ein Ich, das von Beruf Schriftsteller ist und dessen Unsicherheit und Unentschiedenheit sich wie die frühe Verkörperung des ›Endes der Eindeutigkeit‹ ausnimmt, die Zygmunt Bauman zufolge das zentrale Kennzeichen der Moderne des 20. Jahrhunderts ist. In *Modernity and Ambivalence* (1991) geht der Soziologe davon aus, dass die dominierenden gesellschaftlichen und politischen Kräfte dazu tendieren, die »endemische Ergebnislosigkeit« und die »beständige[] Ruhelosigkeit«¹⁵ zu beheben, weil »die Erfahrung der Ambivalenz von Angst begleitet« und »als Unordnung«¹⁶ erlebt werde.

Walers Literaturverständnis verhält sich zu dieser Frontstellung wie ein Gegenprogramm. Es veranschaulicht, dass Ambivalenz-Phänomene in den Künsten als Produktivkräfte zur Geltung kommen, erhöhte Ambivalenz-Sensibilität aber auch Kontingenztoleranz voraussetzt.¹⁷ Richard Rorty zufolge hegte Nietzsche »den Verdacht, daß nur Dichter Kontingenz wirklich zu schätzen wissen«¹⁸, Walser jedenfalls ist definitiv einer, dem die Gewissheiten abhanden kommen und der das Möglichkeitsfeld der Moderne auslotet. Im Prosastück *Einer schrieb*, das wie die Tagebuch-Erzählung 1926 entsteht, verdichten sich die »Augenblicksimpulse« und der »Eindruck der Ungefestigkeit« (SW 18, 116) zu einem »stillen Taumel« (SW 18, 118), aus dem heraus das Ich erzählt: »Meine sprachliche Fähigkeit zittert, scheint mir heute von sonderbarer Unsicherheit, obwohl ich jetzt sehr ruhig bin.« (SW 18, 115)

Die in der Tagebuch-Erzählung entfaltete ›Wirklichkeitstheorie‹ hat nebst der poetologischen auch eine politische Dimension. Der Erzähler empfindet das »nüchtern-praktische« (SW 18, 81) Zeitalter, dem er angehört, als »sehr ernst« und hegt die »Empfindung, als habe man heute nicht ›eigentlich mehr‹, oder vielleicht besser gesagt, vorläufig ›noch nicht‹ das Recht, sich ›poetisch‹ zu

13 Vgl. Vogl: *Über das Zaudern*, der sich v. a. auf Franz Kafka bezieht, vgl. insbes. ebd., S. 75-105.

14 Vgl. Bungartz: *Zurückweichend vorwärtsschreitend. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*.

15 Vgl. Bauman: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, S. 23.

16 Ebd., S. 13.

17 Zum Begriff der ›Kontingenzkultur‹ vgl. Makropoulos: *Modernität und Kontingenz*, S. 147-156.

18 Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, S. 61.

betragen und auszudrücken.« (SW 18, 60) Er geht davon aus, dass eine Zeit, die das Sachliche feiert, das Möglichkeitsdenken marginalisiert und als »Verstiegenheit« (SW 18, 60) einstuft. Indem Walsers Erzähler der »steigende[n] Arbeitslosigkeit« und »Wirtschaftsnot« (SW 18, 60) »Poesie« entgegensetzt, unterläuft er den etablierten politischen Diskurs, der die Gesetze des Aktionismus und des Dezisionismus befolgt.

2. Schweifendes Erzählen

Es ist ein Merkmal von Walsers Schreiben, dass es auf beiläufige Weise unorthodox ist. Der Wortschatz ist gespickt mit Regionalismen, Archaismen und Neologismen aller Art, das stilistische Spektrum reicht von naiv anmutender Schlichtheit über Stilmischungen, Stilparodien und Stilbrüche bis hin zu manieristisch-arabesken Satzkaskaden voller Selbstbezüglichkeit. Die Schreibweise wirkt spielerisch, kaum je avantgardistisch schroff, die Subversion eigenwillig, nie konfrontativ. Den Hang zur Devianz begleitet ein Bewusstsein für die Relativität und Konventionalität von Bezeichnungen und Formen. Das impliziert ein ambivalentes Verhältnis zur Gattungstradition, macht Walser zum »Grenzgänger der Gattungen«¹⁹. Die Theaterstücke sind nicht für die Bühne geschrieben, die Romane handlungsarm, durchsetzt mit lyrisch überhöhten Passagen, die frühen Gedichte wirken erzählerisch, die späten prosaisch.

Als ideales Gefäß solcher »Disziplinlosigkeit« erweist sich Walsers Kurzprosa, die sein wichtigstes Ausdrucksmedium wird. Der Kritiker und Redaktor Max Rychner hat Walser deshalb offenbar als »Shakespeare des Prosastückli's« (Br, 237) apostrophiert. Was die Kurzprosa über den oft thematisierten alltäglichen Schreib Anlass hinaus verbindet, ist die Kombination von Autobiografie und Poetologie. Auch als »»Zeitungsschreiber«« (SW 20, 429) ist Walser Traditionalist genug, das verstreut Publierte vor der Folie der klassischen Großform zu sehen: »Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.« (SW 20, 322) Die laufende Publikation in wechselnden Periodika erscheint als offener, un abgeschlossener Schreibprozess, der das Diverse untergründig ausrichtet, und antizipiert eine neue, die medialen Innovationen aufgreifende Form der Epik, wie sie im Netz und in den sozialen Medien Tatsache wird.²⁰

Dass sich die Tagebuch-Erzählung gattungspoetisch nicht leicht einordnen lässt, ist Ausdruck des ungenierten Umgangs mit literarischen Formen und Traditionen, der die moderne Prosa generell und Walser ganz besonders kenn-

19 Vgl. Fattori/Gräfin von Schwerin: »Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa«. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen.

20 Vgl. etwa Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*.

zeichnet.²¹ Wie die Erzählung *Der Spaziergang* von 1917 besteht die Tagebuch-Erzählung aus einer Folge journalistischer, essayistischer, meta-literarischer, diaristischer, epistolarer und theatralischer Episoden, die zum Teil auch als selbstständige Prosastücke publizierbar wären – weshalb er für Herausgeber auch nicht einfach zu betiteln ist.²²

Die Gattungsfrage leitet nicht nur den germanistischen Umgang mit dem Text, sondern wird auch von ihm selbst behandelt. Wenn der Erzähler einleitend erklärt, er sei dabei, ein »Journal« zu verfassen, sagt er im selben Atemzug: »Ich würde natürlich statt ›Journal‹ ebenso gut ›Tagebuch‹ haben sagen können.« (SW 18, 59) Die laufende Umschreibung dessen, was er im Begriff ist zu tun, bildet einen eigentlichen *running gag* der Erzählung, die als »Arbeit«, Reihe von »Zeilen« (SW 18, 59), »Liebesgeschichte« (SW 18, 62), »geistiges Eigentum« (SW 18, 63), »Aufgabe« (SW 18, 63, 96), »Essay«, »Geschichte« (SW 18, 65, 109), »Blätter«, »Novelle«, »Wirklichkeitsbericht« (SW 18, 69), »etwas Kompositionelles« (SW 18, 70), »Roman« (SW 18, 76), »Kurzgeschichte« (SW 18, 76, 86), mündliche »Geschichte« (SW 18, 77), »Spaziergang«, »Gemälde« (SW 18, 87), »Evangelium«, »Vorschrift« (SW 18, 96), »Auftrag« (SW 18, 106), »Wirklichkeitsgeschichte« (SW 18, 108), zum Schluss gar als »bürgerliche Stube« (SW 18, 110) figuriert. Erst als der Erzähler Bilanz zieht, holt der Term »Ichbuch« (SW 18, 106) die eigentliche Zweckbestimmung des Tagebuchs wieder ein.

Die Verkettung von Umschreibungen, die fröhlich zwischen möglichen und unmöglichen Bezeichnungen hin- und herspringt, ist weit mehr als nur komisch. Sie bewirkt keine nähere Bestimmung der Textsorte, welcher die Erzählung allenfalls doch angehörte, sondern relativiert den Anspruch gattungspoetischer Maßstäbe. Derrida weist darauf hin, dass jeder Text zwar »an einer oder mehreren Gattungen« teil hat, dass »aber diese Teilhabe nie Zugehörigkeit«²³ ist. In diesem Sinn entfaltet Walser eine hochironische Narration, die das Denken in Gattungen als fortlaufendes Spiel inszeniert. Was die Tagebuch-Erzählung anstrebt, ist die Erfassung und Gestaltung eines erlebenden Ich, das sich erzählend-erzählerisch konstituiert. Derweil die Germanistik der zwanziger Jahre darauf abzielt, das Wesen der Gattungen zu bestimmen und »Klarheit der Begriffe und Eindeutigkeit in ihrer Anwendung«²⁴ fordert, entwickelt Walser zu Formvorgaben ein hochgradig ambivalentes Verhältnis, das laufend Zuordnungen in Betracht zieht und diese zugleich in Frage stellt.

²¹ Vgl. Sorg: *Kurze Prosa*, S. 385-390.

²² Als die unbetitelt überlieferte Handschrift 1972 publiziert wird (vgl. Walser: *Das »Tagebuch«-Fragment von 1926*. In: ders.: *Olympia. Prosa aus der Berner Zeit [I] 1925/1926*. Hg. v. Jochen Greven. Genf u. Hamburg: Kossodo 1986 [Das Gesamtwerk; 8], S. 61-113), verwirft der Herausgeber die vom Nachlassverwalter Carl Seelig mit Bleistift oben auf die erste Manuskriptseite gesetzte Überschrift *Tagebuch (über Frauen)* (vgl. RWZ MS 34, S. 1). Zum Herausgeberbericht vgl. Greven: *Nachwort des Herausgebers*, in: SW 18, 329-336, insbes. 330-332, sowie 340-342 (*Anmerkungen*).

²³ Derrida: *Das Gesetz der Gattung*, S. 260.

²⁴ Hirsch: *Der Gattungsbegriff »Novelle«*, S. 9.

Über seine Situierung als ›Ego-Dokument‹ hinaus ist die fiktionsinterne Bezeichnung des Textes als ›Spaziergang‹ poetologisch bedeutsam. Die spielerisch assoziative und tändelnd kontemplative Bewegung des nicht zielgerichteten, sondern auf sich selbst und den Moment bezogenen schweifenden Herumgehens und -sehens steht in Walsers Werk für die verschlungene Denk- und Schreibbewegung, welche die Genese eines Textes begleiten und die der Text – als ›Erzählmodell‹²⁵ – selbst repräsentiert. Wie *Der Spaziergang* von 1917 setzt die Tagebuch-Erzählung fiktionsintern mit einem im Präteritum mitgeteilten Spaziergang ein, in dem Fall mit einem »Spaziergängelchen« (SW 18, 59), das der Erzähler unternahm, um zu überlegen, »mit was für Worten [er] eine Arbeit zu beginnen haben würde, die [er] hier niederschreiben anfangen« (SW 18, 59). In der – im Präsens gehaltenen – Erzählgegenwart überträgt er den Vorgang des Spazierens metaphorisch auf den Text selbst, und zwar exakt an der Stelle, wo er Grund und Ziel seiner Schreibanstrengung bestimmt: »Ich traue mir nicht recht, aber ich glaube mir«, rede ich zu mir selber, und ich werde ja erleben, wie sich dieser Spaziergang ins Gebiet meines Erlebnisses hinein entwickeln wird, das mich problemhaft, mit den rätselhaften Augen des noch nicht Gelöstseins, anschaut, und das auch ich ähnlich anschau.« (SW 18, 87) Das zur Darstellung kommende ›Erlebnis‹ ist nichts, was von jener gesondert existieren würde, sondern etwas, das ans Erlebnis der Darstellung gebunden ist, also erst im Schreiben Gestalt annimmt.

Das erlebnisorientierte Schreiben orientiert sich nicht an den Gepflogenheiten einer narrativen Gattung, sondern an den Bedürfnissen und Bedingungen des sich selbst ergründenden Ich. Dieses ist weder mit Kategorien noch Konventionen zu erfassen, sondern durch die suchende Bewegung einer andauernden Digression. Ein ›promenadologisch‹ orientierter Erzähler geht davon aus, dass, was er schreibt, keiner Textsorte entspricht, sondern sich der Einordnung entzieht, da seine Einfälle zu spontanen Formen führen, die ihrerseits neue Einfälle initiieren. Der individualistisch ambitionierten Identität entspricht eine Schreibhaltung, die sich dem Moment verschreibt, das Erlebnis – grammatikalisch im Präsens – in der Schwebe hält, auf Originalität bedacht ist und den identifizierenden, abschließenden Gestus – der nach dem Präteritum verlangen würde – meidet. Wie sich damals dem ethnologischen Blick nicht nur das Fremde, sondern auch das Eigene, vermeintlich Vertraute »mit Macht zum Diversen«²⁶ wandelt, muss der Erzähler, um seiner Individualität zu genügen, akribisch das Unbestimmte umschreiben, im Wissen darum, dass ihn die eigenen Worte befremden werden. Es ist die Lust der literarischen Moderne, »die Sprache über das Abenteuer zu einem Abenteuer der Sprache zu machen, jenseits von Konvention und Syntax des Romans«²⁷. Wie in anderen Zusammenhängen ›der Roman‹, ›das Gedicht‹, ›die Novelle‹, ›der Brief‹ und ›das Drama‹

25 Vgl. Albes: *Der Spaziergang als Erzählmodell*.

26 Segalen: *Die Ästhetik des Diversen*, S. 72.

27 Doubrovsky: *Nah am Text*, S. 117.

erscheint bei Walser auch ›das Tagebuch‹ als eine Gattungsform, mit der gespielt wird, da sie zur Disposition steht.²⁸

3. ›Zweibedeutigkeit‹

In der Tagebuch-Erzählung zieht der Erzähler nicht nur diverse Gattungsformen in Betracht, sondern auch Schriftsteller-Rollen. Obwohl er für sein Tun Bezeichnungen wie »Außenseiter«, »Dichter« oder »Journalist« (SW 18, 61) erwägt, sieht er sich am Ende doch als »aufrechten Fahrenträger[] des Schriftstellerberufes« (SW 18, 94). Dafür hält er sich von »Extremlichkeiten« fern und will »weder für einen einseitig schwärmenden Schäfer noch für einen ausgemachten Zyniker und Vernichtiger« (SW 18, 72) gehalten werden. Ihm schwebt eine Art stoischer Auktorialität vor: »für den Schriftsteller ziemt sich in jeder, also auch in dieser Hinsicht eine heitere, gemächlich liebende und deutende Überlegenheit« (SW 18, 72).

Die Lust, fiktionsintern das Schreiben zu reflektieren, nimmt in der Tagebuch-Erzählung so viel Raum ein wie in keinem anderen Walser-Text. Der Erzähler unternimmt es, »mitten ins Herz oder Allerheiligste des Tempels der Theorie hineinzulustwandeln«, und entwirft eine eigentliche »Wirklichkeitstheorie« (SW 18, 90). Die Einsicht, »daß das Schreiben gleichsam Hand in Hand mit dem Leben geht« (SW 18, 64), verbindet sich mit der Erkenntnis, dass »anscheinende Unwirklichkeit [...] inhaltsreicher, d. h. wirklicher sei als die sogenannte, vielgerühmte und -gepriesene, tatsächlich vorhandene Wirklichkeit« (SW 18, 102). Für den Erzähler sind »unsere Einbildungen« damit »genau so wirklich, wie es unsere sonstigen Wirklichkeiten sind« (SW 18, 107). Umgekehrt will er seine »überspannt-romantische[] Seite« (SW 18, 81) zügeln und sich vom »Phantastische[n]« (SW 18, 80) verabschieden. In einem Zeitalter, »das an nüchtern-praktischen Einrichtungen und Meinungen nichts zu wünschen übrig läßt«, möchte er nicht derjenige sein, der ein »Machwerk oder romantische Fabrikation« (SW 18, 104) produziert. Aufgrund seiner Vermittlungsfunktion zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit erscheint das literarische Darstellen als ambivalenter Prozess, der Eindeutigkeit ausschließt. Der Erzähler ist sich der grundsätzlichen »Zweibedeutigkeit von etwas Schönem und Gutem vollkommen bewußt« (SW 18, 72). Somit zählen weniger treffende Formulierungen oder abgeschlossene, fertige Texte als vielmehr das Schreiben selbst, das prozessual verläuft und ein andauerndes Weiter- und Umschreiben ist.

²⁸ Von Walser existieren mehrere ›Tagebuchblättern‹ nachempfundene Prosastücke wie *Tagebuch eines Schülers* (1908) (SW 2, 104-113) oder *Tagebuchblatt (III)* (1925) (SW 17, 147-150); zudem ist *Jakob von Gunten* (1909) ein Tagebuchroman.

Die Wirklichkeitstheorie ist kein Selbstzweck, sondern dient dem Erzähler als »eine Art Rahmen« (SW 18, 87), um die Lebenswirklichkeit als subjektive Erfahrung zu fassen und darzustellen. Sie unterläuft die Gegensätze von ›Kunst‹ und ›Leben‹, ›Fakten‹ und ›Fiktionen‹, ›Subjekt‹ und ›Objekt‹, ›Gegenwart‹ und ›Vergangenheit‹ und setzt stattdessen auf eine ambivalente Dynamik, die an dem Maß nimmt, was Walser ›Poetenleben‹ nennt. Die Weigerung des Erzählers, »Geschichten zu verfassen« (SW 18, 81) läuft auf eine Verabschiedung der Fiktion hinaus, geht jedoch nicht mit einer emphatischen »Einübung in die Autonomie des Ich«²⁹ einher, die das nicht-fiktionale Tagbuch-Schreiben charakterisiert. Den »Vorwurf[] der Ichsucht« (SW 18, 107) weist der Erzähler denn auch von sich. Die »Erzählung im Ich-Stil« (SW 18, 108) erlaubt es ihm vielmehr, die »Verwirklichung der Wirklichkeitsidee« (SW 18, 95) umzusetzen, der er als Schriftsteller nachlebt.

Die Selbst-Thematisierung zielt nicht wie beim Autobiografen oder Memoirenschreiber auf das Leben als Ganzes im Sinne einer ›Lebensgeschichte‹³⁰, sondern auf den Akt des Erzählens selbst. Erst wenn die Selbstdarstellung konventionelle Narrative hinter sich lässt und vorgeprägte Muster ausblendet, kann ›Leben‹ authentisch zur Sprache kommen. Ungefilterter als in strukturierten Handlungszusammenhängen ist es im ›Erleben‹ zugänglich. Das »›Erlebnis‹«, das der Erzähler gestalten will, ist »etwas wie eine Liebesgeschichte« (SW 18, 62) mit einer gewissen Erna, die dem Erzähler in einer Vergnügungshalle als »aus dem Universum herabgeflogene Göttin« (SW 18, 66) erschienen ist. Ohne es je einzulösen, kündigt er wiederholt an, davon zu erzählen: »Immerhin dürfte es nachgerade Zeit geworden sein, daß ich vom ›Erlebnis‹ vorsichtig mich anschicke zu reden.« (SW 18, 62) Das ›lebendige Erlebnis‹, ein Schlüsselbegriff der lebensphilosophischen Weltanschauung³¹, wird inhaltlich kaum gefüllt und laufend metonymisch umschrieben. Interessante ›Fakten‹, die man von einem intimen Tagebuch eigentlich erwartet, bleibt der Erzähler weitgehend schuldig.

Die Pointe der Wirklichkeitstheorie besteht darin, dass der Erzähler mit ihr nach Versachlichung des Subjektiven strebt. Der Wunsch nach Ernüchterung korrespondiert den sozialwissenschaftlichen Objektivierungsbemühungen eines Max Weber, bei dem die Beschreibung der »Entzauberung der Welt«³² mit der Einsicht einhergeht, nicht nur die Wissenschaft, sondern auch die Kunst habe der Vergötzung des »Erleben[s]« und dem Kult der »Persönlichkeit«³³ kritisch zu begegnen. Wie in *Der Spaziergang* dient auch in der Tagebuch-Erzählung die literarische Rekapitulation des Erlebens nicht dazu, dieses vitalistisch

29 Görner: *Tagebuch*, S. 706.

30 Vgl. Thomä: *Erzähle dich selbst*, S. 272.

31 Vgl. Simmel: *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*, u. Ferdinand Fellmann: *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*.

32 Weber: *Wissenschaft als Beruf* [1917/1919], S. 19.

33 Ebd., S. 15; vgl. dagegen: »Zu den wenigen Werten, deren Geltung heute gesichert scheint, gehört die Persönlichkeit.« (Misch: *Von den Gestaltungen der Persönlichkeit*, S. 81)

oder poetisch zu verklären, sondern es fiktional in jene ›ferne Nähe‹ zu rücken, die in der Tradition der romantischen Ironie steht.³⁴

Zur Absicht, das Erlebnis ästhetisch zu objektivieren, ohne es pathetisch zu verklären, passt, dass sowohl das Erlebnis als auch dessen Darstellung am Ende ›klein geredet‹ werden: »Übrigens ist es für mich unabweisbar, mir zu gestehen, daß es durchaus kein großes Erlebnis ist, worin ich mich mit allen diesen Zeilen abspiegle [...].« (SW 18, 107) Bei allen Skrupeln, sich in den Mittelpunkt zu stellen, hält der Erzähler an der Selbstdarstellung fest, denn er glaubt, »daß es kleinlich, schwächlich wäre, dem Ich und dem, was damit zusammenhängt, aus dem Weg zu gehen« (SW 18, 108). Das Erlebnis theoretisch anzugehen und dessen Darstellbarkeit zu bedenken, unterscheidet die Tagebuch-Erzählung fundamental von den damals maßgeblichen diaristischen Positionen: die Vollständigkeit anstrebende »positivistisch tagebuchmäßige[] Auffassung«³⁵ und die aufs Lebensganze zielende »Total-Erinnerung des Selbstbiographen«³⁶.

In Walsers Tagebuch-Erzählung dient das ›Erlebnis‹ als Gegenbegriff zu den ›Ideen‹ (vgl. SW 18, 76), worunter die Eingebungen und Einfälle verstanden werden, die in die Darstellung mit eingehen. Eine Darstellung des Erlebnisses läuft auf eine Engführung der Frage hinaus, wie sich Fiktion und Wirklichkeit zueinander verhalten. Der Ich-Erzähler verwahrt sich dagegen, dass die beiden Bereiche gegeneinander ausgespielt werden: »Ich meine, es gehöre zur Vervollständigung dessen, was wirklich ist, daß man sich hie und da etwas einreden oder einbilden dürfe, mit anderen Worten, unsere Einbildungen sind genauso wirklich, wie es unsere sonstigen Wirklichkeiten sind.« (SW 18, 107) Der einem Tagebuch gut anstehende Anspruch, wahre Aussagen über die Wirklichkeit zu treffen, wird von Walsers Erzählung von Anfang an ironisch behandelt, indem das Ich verspricht, seine Zeilen »ungeziert« und »auf so einfache Art wie möglich« niederzuschreiben und dabei »jedes ›Flunkern‹ sorgfältig zu vermeiden« (SW 18, 59). Das Aufwerfen der Frage nach der Wahrhaftigkeit der Darstellung und des Dargestellten ist keine bloße Rhetorik, sondern bildet das eigentliche Thema.

Was der Ich-Erzähler sich vornimmt, nennt er »Wirklichkeitsbericht«. Ein solcher verzichte, im Unterschied zu einer Novelle, auf »Erfundenes« und halte sich »an genaue, wahrheitsgetreue Angaben« (SW 18, 69). Die für einen Schriftsteller erstaunliche Beschränkung wird mit dem Hinweis auf ein früheres »Manuskript« des Erzählers begründet, das »nie gedruckt worden« sei, »weil es zahlreiche Fehler hinsichtlich der Wirklichkeit« (SW 18, 78) enthalten habe.³⁷ Daraus leitet er »eine der bemerkenswertesten Vorschriften hinsichtlich der Büchermacherei« (SW 18, 79f.) ab: »Der Held eines wirklich wertvollen Produk-

34 Vgl. dazu Sorg: *Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der ›Fernen Nähe‹ bei Robert Walser.*

35 Misch: *Geschichte der Autobiographie*, I, S. 14.

36 Ebd.

37 Die Stelle kann als Anspielung auf Walsers Romane ›Theodor‹ (verschollen) und ›Der Räuber‹ (postum veröffentlicht) verstanden werden; vgl. SW 18, 342 (*Anmerkungen*).

tes der Literatur darf sich nicht so betragen, daß er sich nicht in einem fort, in allem, was er tut und spricht, mit dem Verfasser decken lässt« (SW 18, 79). Die Feststellung, er sei damit »aus etwas Phantastischem hinaus in etwas Tatsachenhaftes hineingeglitten« und so in sein »eigentliches [...] Gebiet hineingertan« (SW 18, 80), ist von großer Tragweite.

Dass Walsers Ich-Erzähler den autobiografischen Pakt zur poetologischen Maxime erhebt, entspricht der Verabschiedung der Fiktion im Sinne des hergebrachten literarischen Erfindens. Die Kritik erfundener »Geschichten« als Zeichen einer »überspannt-romantischen Seite« (SW 18, 81) verbindet er mit dem Anspruch, »eine Basis oder eine Art Rahmen zu schaffen, in den [er] das Gemälde dessen, was [er] im Sinn zu bilden habe, mit Vergnügtheit würde hineinmalen können« (SW 18, 87). Auch wenn er dann und wann gerne »wieder irgendeine, vielleicht ganz einfältige, aber dafür lustige Geschichte erzählte« (SW 18, 96), hält er doch an der »Wirklichkeitstheorie« (SW 18, 90) fest. Darin erscheinen weder die Theorie selber noch das Denken noch die Vorstellungen als Gegenbegriffe der Wirklichkeit, sondern als Teile von ihr.

Obwohl bei Walsers Verabschiedung fiktionaler Schreibweisen die ironische Haltung des Erzählers in Rechnung zu stellen ist, hat die Kritik am Fabulieren Bestand. Abgesehen von frühen Genretexten wie *Welt* (1902), *Genie* (1902) oder *Theaterbrand* (1908) entfaltet sich seine Schreibweise von Anfang an aus dem Autobiografischen heraus. Je zentraler die poetologischen Fragen über die Jahre hinweg werden, desto wichtiger wird die autofiktionale Dimension. Nach all den Abschweifungen und eingesprengten theoretischen Überlegungen kehrt der Tagebuch-Erzähler am Ende der Erzählung wie »eine Art [...] verlorener Sohn [...] zum übernommenen Auftrag zurück, ein Ichbuch zu schreiben« (SW 18, 106). Die Leitfrage, »wer« [er] eigentlich sei« (SW 18, 90), ist nicht zu trennen von der Frage, wie und was zu schreiben sei. Um seine Identität zu ergründen, will er fortan nicht nur das Geschichtenerfinden bleiben lassen, sondern auch jede Art von »Verschönerung« (SW 18, 104) des Wirklichen – die wäre ein »Machwerk oder romantische Fabrikation« (SW 18, 106). Die Ablehnung der eingespielten Produktion entrückter Geschichten teilen damals auch andere Autoren wie etwa Carl Einstein, der in einer Nachlassschrift gegen *Die Fabrikation der Fiktionen* polemisiert. Anders als Walser, dessen Ironie relativierend wirkt, geht Einstein weiter und denunziert den Autonomieanspruch moderner Kunst als »Flucht der Intellektuellen in die Imagination«³⁸. Die »überzüchtete«³⁹ Ästhetik seiner Zeit verliere sich in individualistischer Verstiegtheit und habe »den Anschluß an die Wirklichkeit oder tatsächliche Aktualität eingebüßt«⁴⁰.

Walsers Tagebuch-Erzählung dagegen unterläuft nicht nur die »romantische Fabrikation«, sondern ebenso die Trennung von Wirklichkeit und Imagination. So etwas wie »Wirklichkeit« und »Identität« erscheint nur mittels eines Erzählens

38 Einstein: *Die Fabrikation der Fiktionen*, S. 323.

39 Vgl. ebd., S. 325.

40 Ebd., S. 14.

vorstellbar, das Faktuales und Fiktionales nicht trennt, sondern *volens volens* vermischt. Für den Erzähler resultiert dabei eine dramatische Doppelrolle. Er kommt sich vor, als ob er »Jäger und Gejagter in ein und derselben Person gewesen wäre« (SW 18, 106). Die in der Tagebuch-Erzählung entfaltete »Wirklichkeitstheorie« impliziert, dass es kein fiktionales Schreiben ohne autobiografische Grundierung gibt und umgekehrt jede Autobiografie auch eine »Selbsterfindung« ist. Die Selbstdarstellung von Walsers Erzähler tendiert weder zur Festbeschreibung einer eindeutigen Identität, die mit der Präsentation eines »wahren Ich«⁴¹ einherginge, noch zu einem hyper-modernen Maskenspiel, in dem Identität aus Rollen eines unfassbaren Ich besteht. Die Erzählhaltung kultiviert vielmehr die Ambivalenzen und entwickelt aus der »Zwei- oder Mehrbedeutigkeit« der Dinge ein dynamisches Narrativ, das die Produktivität, aber auch die Brüchigkeit der selbstbewussten modernen Existenz repräsentiert. Das Interesse an produktiven Spannungen und Widersprüchen, das der Schriftsteller stoisch verkörpert, vermeidet dramatische Entscheidungen. Eine Fallhöhe, die mit Katastrophen einhergeht, in denen das Ich kläglich oder heldenhaft scheitert, wird so nicht aufgebaut.

Wie grundsätzlich das Ambivalente Walsers Schreiben prägt, offenbart auch die Erzählsituation. Vergleichbar der Erzählung *Der Spaziergang* entfaltet die Ich-Erzählsituation der Tagebuch-Erzählung eine spezielle Raum-Zeit-Logik⁴², in der die Selbstdarstellung des Erzählers als Schnittmenge aus dem Zurückliegenden seines Erlebnisses und der die Erinnerung reflektierenden Erzählgegenwart erscheint. Das im Erzählmoment gleitende Erzählen formiert einen dynamischen Zeitraum des Erzählens, der sich zwischen dem Präsens der Niederschrift und dem Präteritum der zurückliegenden Erlebnissen (vgl. SW 18, 59) eröffnet und in dem der Standpunkt des Erzählers und der Moment des Erzählens sich überlagern. Selbstverortung bedeutet, in der »Jetztzeit« zu vaszillieren.⁴³

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Broch, Hermann: *Eine methodologische Novelle* [1918]. In: ders.: *Kommentierte Werkausgabe*. Hg. v. Paul Michael Lützeler, Bd. 6: *Novellen. Prosa. Fragmente*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980 (st; 621), S. 11-23.
- Einstein, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen*. Hg. v. Sibylle Penkert. Eingel. v. Helmut Heißenbüttel. Mit Beitr. v. Sibylle Penkert u. Katrin Sello. Reinbek: Rowohlt 1973 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben; 4) (dnb; 17).

41 Vgl. Thomà: *Erzähle dich selbst*, S. 125 u. 127.

42 Vgl. Sorg: *Vom Spazieren-Müssen in der »Jetztzeit«*. Robert Walsers *Spaziergang als »Ich-Novelle«*.

43 Vgl. den einführenden Beitrag von Kurt Lüscher, sowie Utz: *Tanz auf den Rändern*. Robert Walsers »Jetztzeitstil«.

- Goetz, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 (Heute Morgen; 5.5).
- Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser* [1957]. Neu hg. im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung u. mit einem Nachwort vers. v. Elio Fröhlich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984 (BS; 554).
- Segalen, Victor: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*. Aus dem Franz. v. Uli Wittmann. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994 (FTb; 10108).
- Walser, Robert: *Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte*. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt a.M.: Insel 2002 (it; 2789).

2. Sekundärliteratur

- Albes, Claudia: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen: Francke 1999.
- Bahr, Hermann: *Das unrettbare Ich* [1903]. In: ders.: *Inventur*. Berlin: Fischer 1912, S. 36–50.
- Baumann, Henrik: *Die autobiographische Rückkehr. Studien zu Serge Doubrovsky, Hervé Guibert und Jean Rouaud*. München: Meidenbauer 2008 (Romania viva; 5).
- Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit* [1991]. Aus d. Engl. v. Martin Suhr. Hamburg: Junius 1992.
- Berndt, Frauke u. Stephan Kammer: *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit*. In: dies. (Hg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 7–30.
- Berndt, Frauke u. Stephan Kammer (Hg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Bungartz, Christoph: *Zurückweichend vorwärtsschreitend. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. Frankfurt a.M.: Lang 1988 (Europäische Hochschulschriften; Deutsche Sprache und Literatur; 1084).
- de Man, Paul: *Autobiographie als Maskenspiel* [1979]. In: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Aus d. Amerik. v. Jürgen Blasius. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (Aesthetica: es; 1682), S. 131–146.
- Doubrovsky, Serge: *Nah am Text*. Übers. v. Claudia Gronemann. In: Alonso de Toro u. Claudia Gronemann (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim u.a.: Olms 2004 (Passagen/Passages; 4), S. 117–127.
- Derrida, Jacques: *Das Gesetz der Gattung*. In: ders.: *Gestade* [1986]. Hg. v. Peter Engelmann. Aus d. Franz. v. Monika Buchgeister u. Hans-Walter Schmidt. Wien: Passagen 1994 (Passagen Philosophie), S. 245–283.
- Fattori, Anna u. Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): *»Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa«. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*. Heidelberg: Winter 2011.
- Fellmann, Ferdinand: *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1993 (re; 533).
- Gasparini, Philippe: *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil 2008 (Poétique).
- Görner, Rüdiger: *Tagebuch*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Formen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 703–710.
- Greven, Jochen: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992 (FTb; 11378).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit* [1997]. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

- Heißerer, Dirk: *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*. München: Iudicium 1992.
- Hirsch, Arnold: *Der Gattungsbegriff »Novelle«*. Berlin: Ebering 1928 (Germanische Studien; H. 64).
- Makropoulos, Michael: *Modernität und Kontingenz*. München: Fink 1997.
- Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Das Altertum. Erste Hälfte* [1907]. 3., stark verm. Aufl. Bern: Francke 1949.
- Misch, Georg: *Von den Gestaltungen der Persönlichkeit*. In: Max Frischeisen-Köhler u. a.: *Weltanschauung Philosophie und Religion*. Berlin: Reichl 1911, S. 79-126.
- Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität* [1989]. Übers. v. Christa Krüger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Simmel, Georg: *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*. München u. Leipzig: Duncker und Humblot 1918.
- Sorg, Reto: *Kurze Prosa*, in: Sabine Haupt u. Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Kröner 2008, S. 369-414.
- Sorg, Reto: *Selbsterfindung als Wirklichkeitstheorie. Zu Robert Walsers nachgelassener »Tagebuch-Erzählung« aus dem Jahr 1926*. In: Anna Fattori u. Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): *»Ich beende dieses Gedicht lieber in Prosa«*. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg: Winter 2011, S. 111-129.
- Sorg, Reto: *Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der »Fernen Nähe« bei Robert Walser*. In: Anna Fattori u. Margit Gigerl (Hg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Bilder der Intermedialität bei Robert Walser*. München: Fink 2008, S. 177-191.
- Sorg, Reto: *Vom Spazieren-Müssen in der »Jetztzeit«*. Robert Walsers Spaziergang als »Ich-Novelle«. In: Annie Pfeifer u. Reto Sorg (Hg.): *»Spazieren muß ich unbedingt«*. Robert Walser und die Kultur des Gehens. München: Fink 2018 [im Druck].
- Stiemer, Hendrik: *Wenn das Schreiben Hand in Hand mit dem Leben geht. Zu Robert Walsers »Tagebuch«-Fragment von 1926*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 87, H. 1, 2013, S. 93-122.
- Thomä, Dieter: *Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem* [1998]. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2015 (stw; 1817).
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Vogl, Joseph: *Über das Zaudern* [2007]. 2. Aufl. Zürich: Diaphanes 2008.
- Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf* [1917]. Nachw. v. Friedrich Tenbruck. Stuttgart: Reclam 1995 (RUB; 9388).
- Wolfinger, Kay: *Ein abgebrochenes Journal. Interpretationen zu Robert Walsers Tagebuchfragment*. Frankfurt a.M.: Lang 2011 (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 44).

Adressierungsambivalenzen in Robert Walsers Briefen an Therese Breitbach (1926)

Zwischen 1925 und 1932 stand Robert Walser in Korrespondenz mit Therese Breitbach, einer jungen Leserin seiner Werke. Überliefert sind zwanzig »blumige« und »gebüschige«¹ Briefe, die auf die Empfängerin, deren Gegenbriefe nicht erhalten sind, bezaubernd und irritierend gewirkt haben dürften.

Welchen besonderen Regeln folgen Autorenbriefe? Sie werden verfasst und verschickt, empfangen und gelesen im Wissen darum, dass sie veröffentlicht werden können oder könnten. Die literarische Tradition hat geeignete Publikationsmuster entwickelt (zum Beispiel bei Varnhagen von Ense und seiner Nichte Ludmilla Assing).² Das soziale Feld der Literatur hat aufeinander abgestimmte Wahrnehmungsfiguren, Erkenntnisinteressen, spezialisierte Institutionen geschaffen, die diesen Zweck fördern (das Autograph, das Lebenszeugnis, das Archiv, den Positivismus usw.). Das Weitergeben von Brieftexten an das literarische Publikum als sekundären Adressaten ist eine kulturelle Praxis. Zwar stehen primärer und sekundärer Adressat in einer zeitlichen Abfolge. Da jedoch Briefschreiber und primärer Adressat, wie gesagt, um die Möglichkeit der Weitergabe wissen, ist der sekundäre Adressat virtuell schon in der primären Kommunikationsbeziehung präsent. In diesem Sinne kann von einer spezifischen Doppeladressierung von Autorbriefen gesprochen werden.³ Dieses Merkmal unterscheidet den literarischen Briefwechsel von einem Briefwechsel, in dem keiner der Beteiligten dem sozialen Feld der Literatur angehört. (Selbstredend schließt dies nicht aus, dass auch solche Briefe literarisch wertvoll und publikationswürdig sein können.) Festzuhalten ist, dass Doppeladressierung nicht ›per se‹, sondern nur unter bestimmten Bedingungen Ambivalenzerfahrungen bewirkt.

Die direkten historischen Wurzeln eines der Ambivalenz affinen Adressierungsspiels finden sich in der Briefkultur der Romantik,⁴ und dort insbesondere in dem von Bettine von Arnim brieflich inszenierten Goethekult.⁵ Den öf-

1 Walser: *Wenn jede beliebige Tasche glaubt ...* (AdB 4, 13). – In diesem Mikrogrammtext, der (gemäß AdB 4, 530) im Oktober 1927 entstanden ist, wird über die Beziehung zwischen Briefschreiber und Adressatin reflektiert. Das Ich des Textes ist der Meinung, dass nur auf der Basis des gegenseitigen Gefallens ein Briefwechsel möglich ist.

2 Vgl. u. a. von Ense: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* und Assing: *Briefwechsel zwischen Varnhagen von Ense und Rahel*. Vgl. allgemein auch Baasner: *Briefkultur im 19. Jahrhundert*, S. 29-36.

3 Vgl. Stocker: *Adressaten und Adressierungen in Robert Walsers Briefen*, S. 60.

4 Vgl. die Literaturhinweise in Schiffermüller u. Contorno: *Briefkultur*, S. 9.

5 Vgl. von Arnim: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*.

fentlichen sowie den öffentlich gemachten Privatbrief kennt man natürlich schon weit länger. Das ästhetische Prinzip des Romantisierens meint, sich selbst mit den Mitteln der Kunst zu reflektieren, zu entwerfen und zu ›ästhetisieren‹. In dieser Sichtweise beginnt das Schreiben mit einer *Selbstadressierung* oder führt vielmehr über die ›Spiegelung‹ im Adressaten zu dieser zurück. Selbstentwurf und Adressatenrolle bedingen sich für das ›romantische Ich‹ also gegenseitig.⁶ Als typisch für das romantische Briefschreiben gilt neben der »Ver-Öffentlichung des Privaten«⁷ vor allem auch, dass die Grenze zwischen authentischem und inszeniertem Ausdruck unterlaufen wird.⁸

Im Folgenden soll am Beispiel von Walsers Korrespondenz gezeigt werden, wie sich die doppelte oder mehrfache Adressiertheit auf die Lektüre, d. h. auf den Interpretationsprozess, auswirkt.⁹ Lektüre wird verstanden als ein offener und in starkem Maße assoziativ geprägter Prozess der Bedeutungskonstitution, der auf textinterner und textexterner Kontextualisierung beruht. Es soll ein möglicher Lektüreweg skizziert werden, den Therese Breitbach hätte gehen können. Dabei wird vorausgesetzt, dass sich in ihr eine reale Adressatin, eine Selbstadressierungsfunktion sowie eine Sekundäradressierungsfunktion verschränken. Es wurden Briefe ausgewählt, die auf Publikationen Walsers verweisen und damit die Leserin zwingen, über den reinen Briefftext hinauszugehen. Umberto Eco prägte für diese Lektüremethode das Bild des inferentiellen Spaziergangs.¹⁰

Lektürekorpus

- Brief (I), nach dem 26. 2. 1926
- Brief (II), 11. 6. 1926
- Brief (III), 25. 6. 1926
- *Der Kuss*, Prosatext
erwähnt in Brief (III) und (IV), Erstpublikation: *Individualität*, Juli 1926
- Porträt Robert Walsers, Fotografie von Paul Hans Renfer
entstanden: Biel, 1900, Erstpublikation: *Individualität*, Juli 1926
- Brief (IV), 13. 10. 1926
- *Der Bubikopf*, Prosatext
erwähnt in Brief (IV), Erstpublikation: *Prager Presse*, November 1927

Therese Breitbach wandte sich an Robert Walser, weil sie seine Werke las und schätzte. Die Regeln der bürgerlichen Briefkultur erlaubten ihr, sich an den verehrten Autor zu wenden. Was erhofft sich eine Verehrerin vom Autor? – Ein paar Zeilen von dessen Hand, vielleicht ein Verehrungsbild, etwas, das sie ihrem Poseealbum einverleiben kann! Auf solche Anfragen sind Autoren seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingestellt. Sie verfügen möglicherweise über

6 Vgl. Bohrer: *Der romantische Brief*.

7 Bunzel: *Ver-Öffentlichung des Privaten*, S. 41-96.

8 Vgl. Landfester: *Bettine und ihre Briefe*, S. 718.

9 Vgl. von Matt: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?*, Kammer: *Gestörte Kommunikation*, Utz: *Ausgeplauderte Geheimnisse*.

10 Vgl. Eco: *Lector in fabula*, S. 148-151.

einen Vorrat von Gedichtabschriften, die nur noch mit Ort, Datum und Unterschrift versehen werden müssen, über Fotoporträts auf Cartes de visite, wie sie sich in speziellen Alben sammeln lassen. Eine Verehrerin, die ein solches Stück oder auch nur eine Briefantwort erhält, kennt den Autor fortan als öffentliche *und* als private Person. Im privaten Stück sieht sie wahrscheinlich eine Art von Beglaubigung des öffentlichen Werks. Und was stellt die Verehrerin für den Autor dar? – Die Verehrerin verkörpert für ihn zwei Adressaten in einer Person, als Leserin seiner veröffentlichten Werke und als Empfängerin der ihr gewidmeten Briefautographen.

Therese Breitbach erhielt mit Brief (III)¹¹ ein Bild von Robert Walser. Walser besaß zwar keine Cartes de visite mit Fotografie; aber es bot sich ihm folgende Möglichkeit: Nachdem er für die Zeitschrift *Individualität*, die ein Autorbild zur Publikation wünschte, eine Fotografie besorgt hatte, die sich bei seiner Freundin Frieda Mermet in Bellelay befand, und diese zur Verfügung gestellt hatte, erhielt er von der Zeitschrift Korrekturbogen. Nun konnte er Therese Breitbach den Korrekturbogen, der das Bild enthielt, senden. Das Bild zeigt Robert Walser als 22-Jährigen; zum Zeitpunkt seiner Publikation ist Walser 48 Jahre alt.¹² Walser überspringt im Bild also den Generationenabstand, der ihn von der 16-jährigen Verehrerin trennt. In diesem Kult- und Trugbild präsentiert er sich ihr als junger Mann, wenn nicht gar als Jüngling.

Robert Walser veröffentlichte im Heft der *Individualität*, in dem auch die Fotografie wiedergegeben wurde, einen Text. Dieser trägt den Titel *Der Kuss*.¹³ Die Ich-Figur – ein Knabe, ein Jüngling, ein junger Mann – lernt schreiben (mit »hübscher Handschrift«). Er lernt einen Beruf (im »Bankhaus«). Und schließlich geht er in die Schule des Lebens: Er begegnet einer Frau (der »Kuss«) und kämpft mit einem Rivalen. (»Jetzt aber sah uns ihr Gatte.«) Nun zieht er seine Lehren. Der Schlusssatz lautet: »Dies mit dem Kuss gab es in solcher Vorzüglichkeit bei mir nie mehr.«¹⁴ Im Kontext dieser Erzählung erscheint das Jünglingsbild als passende Illustration zum Text: der sinnlich-große Mund, der verträumt-unschuldige Blick, die geduckte Körperhaltung, das Konfirmandenhafte und der zu weit geschnittene Anzug, in den es förmlich »hineinzuwachsen« gilt.

Zurück zum Text:¹⁵ In einem Brief parallelisiert der Jüngling sein Verhältnis zum Leben mit dem Blick eines Liebenden auf die Geliebte. In dieser sieht er sich selbst, »das Abbild seiner Seelenlust«. Dann springt ein Narziss, ein »bildhübscher Knabe« herbei, und nimmt den an einem »klaren, schmalen Bach« stehenden Jüngling bei der Hand, um ihn zu führen.

Das Kuss-Motiv:¹⁶ Wollte man auf Eindeutigkeit abzielen, könnte man Walsers Darstellung auf den Tatbestand einer sexuellen Belästigung prüfen. Ausle-

11 Vgl. BA (im Erscheinen), Nr. 712, vgl. Br, Nr. 302.

12 Vgl. dazu Sorg: *Pose und Phantom*, S. 117f.

13 Walser: *Der Kuss (Ich wurde meiner hübschen Handschrift wegen ...)* (SW 18, 39-42).

14 Ebd., S. 42.

15 Ebd., S. 39.

16 Ebd., S. 40.

gen lässt sich die Kuss-Szene aber auch als eine Parabel über die Ambivalenz in der Paarbildung. Die Frauen-Figur will geküsst werden, und sie will, dass die Küsse aufhören. Ihre Blicke laden dazu ein, »zärtlich zu ihr zu sein«; aber sie tun es »auf mahnende Art«, im Doppelsinn des Wortes. Mahnen sie etwas an? Oder mahnen sie ab? Der Ich-Jüngling deutet ihre Blicke als Wunsch. Die Küsse sind »stumm [...] erbeten«. Doch der stumme Wunsch kippt ins Gegenteil – den erstickten Schrei: »wenn meine ineinander verflochtenen Küsse nicht in einem fort ihren Mund zugeedrückt hätten, sie also nicht daran verhindert worden wäre, sie hätte laut geschrien.« Das Küssen wird zu einem Interpretationsproblem, und in diesem Sinn hat der Jüngling nicht Unrecht, wenn er, vom Gatten »in flagranti« ertappt, davon spricht, nur »kulturell gearbeitet« zu haben.

Die Ambivalenz des Küssens stellt die Realität an sich in Frage. Während der Ich-Erzähler eingangs noch mit Überzeugung verkündet: »Es handelte sich hier um ein Wirklichkeitserlebnis«,¹⁷ verheddert er sich beim Versuch, das Interpretationsproblem zu lösen, schnell in Widersprüche. Hat er geküsst? Oder hat er nicht? – »Das ist noch eine Frage, die man untersuchen müsste. Vielleicht habe ich nicht im mindesten gedrückt, und vielleicht war gerade das das Fürchterliche.«¹⁸ – Vielleicht ja, vielleicht nein! Aber warum wäre das fürchterlich? Was ist »das«? – Möglicherweise die unbändige Sehnsucht der Jugend nach Leben: »Das Leben verdurstet; es lechzt umsonst nach mir.«¹⁹

Die Kusstheorie, die in diesem Text entwickelt wird, ist auch eine kleine Poetik, geeignet als eine Leseanleitung für Therese Breitbach. Die Kehrseite des durch eine überfließende kulturelle Deutungsarbeit zum Verdursten gebrachten Lebens besteht für das Jünglings-Ich in einem auf Erfahrung abgestützten normativen Erkenntnisgewinn. Je weiter sich das gelebte Leben verflüchtigt, desto klarer wird, wie das Leben idealerweise zu sein hätte: »Der Druck eines Kusses darf nach meiner Erfahrung nicht gedrückt, sondern er soll möglichst nur angedeutet sein; er soll sagen: ich könnte, falls ich wollte.«²⁰ Die zur *Contradictio in Adjecto* zugespitzte Formulierung (>Drücken ohne Druck<) steht für eine Poetik der Ambivalenz. Zu beachten ist, dass die andeutende Rede nicht mit einer zurückhaltenden, sich selbst beschränkenden, verschwiegenen Sprache verwechselt werden darf, sondern im Gegenteil als paradoxe Wirkung einer hypertrophen (druckvollen) Rede zu denken ist. Der »Kuss der Ambivalenz« ist, worauf Therese Breitbach sich einzustellen hat.

Walser erwähnt den *Kuss*-Text in zwei Briefen (III und IV). In Brief (III) schreibt Walser, das Fotoporträt finde sich in einem Zeitschriftenheft, das demnächst erscheinen und auch eine »Traum-Novelle von mir« enthalten werde. In Brief (IV), fast vier Monate später, schreibt er:

17 Ebd., S. 39.

18 Ebd., S. 40.

19 Ebd., S. 39.

20 Ebd., S. 41.

Sie lasen den »Kuß« in der »Individualität«, ein Prosastück, das ich Ihnen von mir aus niemals zu lesen gegeben hätte, und das ich, wenn es ein weniger Artiger gedichtet haben würde, als wie ich einer bin, und wenn ich etwa Zensor oder Konsistorial- oder Regierungsrat wäre, mit einer Schleunigkeit konfisziert hätte, die nichts zu wünschen übrig gelassen hätte. Es tut mir sehr leid, daß dies Stück, das ich nur für Sektierer, Frömmeler, Ekstatiker zu veröffentlichen glaubte, etwa für ganz herangereifte Frauen, Ihnen unter die jungen Augen kam, und ich lade Sie höflichst ein, mein Fräulein, lesen Sie doch lieber einstweilen einfach bloß etwa Schiller oder höchstens Goethe. Ihr Bruder dürfte ja nicht viel Anderes als ein Sünder von prima Qualität sein, daß er es wagt und mit seinem Gewissen für vereinbar hält, Ihnen alles das zu lesen zu geben, was er selber liest. Ich würde dieses an seinem Platz unterlassen.²¹

Walters Einstellung ist ambivalent. Er scheint Therese Breitbach strikt aus dem Kreis der öffentlichen Adressaten seines Textes, den Lesern der anthroposophischen *Individualität* (d. h. den »Sektierern, Frömmelern, Ekstatikern«), auszuschließen. Warum aber sollte er dann im vorangehenden Brief auf die Publikation hinweisen, wenn nicht, um ihr zu suggerieren, sich den Text dennoch zu besorgen? Die Ironiesignale in der zitierten Briefpassage sind überaus deutlich. Therese Breitbach hat also gut daran getan, den *Kuss* zu lesen. Das bedeutet, dass Walser über den Kanal seiner Veröffentlichungen indirekt mit seiner Verehrerin – deren Verehrung ja von nichts anderem als der Lektüre seiner Veröffentlichungen ausgegangen ist! – kommuniziert. Ohne zu behaupten, Walser habe den *Kuss* genau genommen *für* Therese Breitbach geschrieben, ist doch festzustellen, dass er veröffentlichte Texte in die Briefkommunikation einbaut. Er benutzt die doppelte Empfangsbereitschaft seiner Adressatin, um den Deutungshorizont und den Gestaltungsspielraum, in dem sich seine Beziehung zu Therese Breitbach entwickelt, in erheblicher Weise zu erweitern. Es handelt sich dabei um die Umkehrung des klassischen Doppeladressierungsmodells, des Schielens auf das öffentliche Publikum hinter der privaten Adressatin: Walser zielt auch auf die private Adressatin hinter dem öffentlichen literarischen Publikum. Da das klassische Modell aber keineswegs preisgegeben wird, kommt es zu einem Hin und Her zwischen den beiden Modellen. Dieses Vaszillieren zwischen gepolten Adressatenfunktionen schafft eine Ambivalenz, die sich nicht in dialektischer Weise aufheben lässt. Stoppt man sie nicht schlechterdings, bleibt sie ein konstantes Unruhemoment der Lektüre.

Walser weist Therese Breitbach in Brief (IV) außer auf den Prosatext *Der Kuss* auch auf einen Text mit dem Titel *Der Bubikopf* hin. In diesem wie in jenem Beispiel geht der Hinweis der Veröffentlichung zeitlich voraus. Der Lektüre- und Interpretationsprozess erstreckt sich also auf der Zeitachse, die Bezugstexte werden einer nach dem andern eingespeist, so dass, parallel zum Fortschreiten in der Briefsequenz, auch die Interpretationshorizonte sich laufend verändern. Indem Walser seinem Hinweis auf den *Bubikopf* die Frage anschließt: »Besitzen

21 BA (im Erscheinen), Nr. 727, vgl. Br, Nr. 305.

Sie auch einen?«, transferiert er den literarischen Text in die briefliche Kommunikation. Da beim *Bubikopf*-Text aber, anders als beim *Kuss*-Text, zwischen Transfersignal und Publikation ein Jahr liegt, tappt Therese Breitbach hier längere Zeit im Dunkeln.

In *Der Bubikopf* werden nach einem stilkundlichen Exkurs, der in die Frührenaissance und in das alte Ägypten führt, verschiedene symbolische Aspekte der Kurzhaarfrisur behandelt.²² Hervorgehoben werden die Jugendlichkeit und die Androgynität. Beide Merkmale sind auf Therese Breitbach zu beziehen. Robert Walser nennt sie ja meistens desexualisierend »Fräulein«, »Fräuleinchen« oder »Mademoisellchen«. (Re-)Sexualisiert wird der Bubikopf dagegen durch eine Mutmaßung über einen rituellen Hintergrund. Der implizite Autor nimmt an, abgeschnittenes Frauenhaar erfülle ursprünglich den Zweck einer Liebesgabe. Wenn der Bubikopf abschließend als Frisur »am ehesten für sehr reiche, talentierte, vornehme, unabhängige Frauenexemplare [...], beispielsweise für Göttinnen«²³ bezeichnet wird, kommt als weitere Assoziation das Merkmal der Exklusivität hinzu. Die Motive der Jugendlichkeit und der Androgynität aktualisieren die Frage, welche Vorstellung sich Walser und Breitbach von ihrer Beziehung machen. Wenn die beiden sich als »garçonnette« und Junggeselle sehen, überwinden sie zum einen die beträchtliche Altersdifferenz. Diesem Ziel dient ja bereits das Fotoporträt. Zum andern halten sie sich damit vielleicht auch von geschlechtlichen Absichten frei – »vielleicht«, denn letztlich wird die Frage der Unschuld offen bleiben. Der Junggeselle Walser hat die sexuelle Frage hinter sich gelassen oder überwunden, durch Alter und/oder Künstlertum.²⁴ Fräulein Therese, halb Mädchen, halb Frau, hat die Frage vor sich, kann ihr aber von Fall zu Fall ausweichen. Auch dass überdies ein Zusammenhang zwischen Bubikopf und »Frauenrechtelei« (SW 18, 183) erwähnt wird, neutralisiert geschlechtliche Absichten. Das Motiv der Liebesgabe wiederum wirkt in entgegengesetzter Richtung. Es funktioniert aber satirisch. Überdies lässt es sich als Reflexion deuten über die Hauptspielregel, welche die Korrespondenz zwischen Walser und Therese Breitbach, aber darüber hinaus den Typus des Autor-Verehrerinnen-Briefwechsels im Allgemeinen beherrscht: die Regel von Gabe und Gegengabe. Jeder Autorbrief ist – darauf wurde hingewiesen – ein Sammlerstück. Jeder Verehrerinnenbrief ist die Gabe einer hingebungsvollen Leserin.

Walser verwahrt sich in Brief (IV) dagegen, von Therese Breitbach mit Vornamen angesprochen zu werden:

Ihr Brief freute mich sehr, obwohl ich ein bischen über dieses vielleicht etwas gar zu sorglose »Robert«, womit Sie mich titulieren, falls Sie mir das gestatten, stutze. Ich finde das <von> [Ergänzung P. St.] Ihnen furchtbar nett, fürchte jedoch hindiesbezüglich sozusagen die Rache des Himmels oder den Zorn der Götter, ich fürchte, daß die strengen, ernsten Götter z. B. Griechenlands Sie für Ihre Zwanglo-

22 Vgl. dazu den Beitrag von Martina Wernli in diesem Band.

23 Walser: *Der Bubikopf* (SW 18, 184).

24 Vgl. Schuller: *Junggesellen*, S. 83.

sigkeiten heimsuchen könnten und möchte Sie daher bitten, die Zutraulichkeit nicht zu übertreiben und stets »Herr« zu sagen, wenn es Ihnen mit mir zu sprechen oder zu korrespondieren beliebt. Zürnen Sie mir nicht [...].²⁵

Auch in dieser Passage, die der oben zitierten ›Rüge‹, den *Kuss* gelesen zu haben, unmittelbar vorangeht, steckt alleine schon in der Umständlichkeit, im Understatement und in der Übertreibung viel Ironie. Was dort die feine Abstufung zwischen Goethe und Schiller (hinsichtlich ihrer Eignung als Lektürestoff für junge Frauen) war, ist hier die Frage, ob Therese Breitbachs Vergehen christlich-kanonisch oder heidnisch sanktioniert werden soll. Walser neutralisiert also seine Drohungen durch Ironie. Irritierend ist, dass auf die Götterzornandrohung ganz unvermittelt die Bitte folgt: »Zürnen Sie mir nicht«. Walser kann böse sein und zürnen, er kann mit Göttern drohen, er kann Gnade sprechen. Er kann (oder könnte) Flüche sprechen, und er kann Flüche bannen. So weit, so kohärent. Dass er sich vor dem Zorn des Fräuleins – qua Bubikopf Göttin in actu? – zu fürchten scheint, passt dazu auf den ersten Blick schlecht. Doch bei genauerer Betrachtung erkennt man eine gewisse Folgerichtigkeit. Erstens ist *er* es, der unschickliche Anredeformen verwendet hat. »Liebes Resy« (Neutrum!) hat er seine Adressatin in Brief (II)²⁶ genannt. Der Versuch einer Selbstkorrektur im Briefschluss bleibt in sich inkohärent: »Ich korrigiere taktvoll noch die Anrede [...]«, aber er korrigiert sie nicht: »[...] und grüße Sie groß, d. h. mit einer weltmännischen Geste [...]« Zweitens stehen die moralischen Korrekturen in direktem Zusammenhang mit den vorangehenden Briefen: In Brief (I)²⁷ lässt sich Walser zu indiskutablen Zoten hinreißen. In Brief (III) bekennt er, einen »ungemein deplatzierten Brief« geschrieben zu haben, »für dessen Sprechweise mir meine Innengebilde keine Ruhe lassen, bis ich Sie gebührend um Entschuldigung bat«. Auch diese Ansage wird wohl gemacht, nicht aber eingelöst – trotz der Verwendung des historischen Tempus anstelle des Futur II. Stattdessen wird in großen Sprüngen das Thema gewechselt, vom schlechten Gewissen zum Bolschewismus, vom Bolschewismus zum Autorbild: »[...] um Entschuldigung bat. Soeben las ich [...] über den Bolschewismus, der [...] zu denken [...] gibt. Indem ich Ihnen hiermit eine Photographie [...] bescheiden überreiche [...]«.²⁸

An diesem Punkt den Lektürespaziergang abbrechend, sollen abschließend stichwortartige Hinweise dazu gegeben werden, wie der Begriff der Adressierungsambivalenz präzisiert und in welche Richtungen das Thema weiter vertieft werden könnte.

Anregung dazu kann eine jener amplifizierenden Periphrasen bieten, durch die bei Walser so oft der ›courant normal‹ des Sprachflusses unterspült wird: Für ›Einen Brief schreiben‹ steht: ›Einen Brief flunkern, vorschwindeln oder zu träu-

25 BA (im Erscheinen), Nr. 727, vgl. Br, Nr. 305.

26 BA (im Erscheinen), Nr. 710, vgl. Br, Nr. 301.

27 Vgl. BA (im Erscheinen), Nr. 683, vgl. Br, Nr. 284.

28 BA (im Erscheinen), Nr. 727, vgl. Br, Nr. 305.

men und zu dichten unternehmen.²⁹ In der Tat empfiehlt es sich, Doppeladressierungsspiele als ein fiktionstheoretisches Phänomen zu verstehen.³⁰ Von den verschiedenen Möglichkeiten, die sich dazu anbieten würden, besteht die wohl nächstliegende darin, die Kommunikationssituation unter die Lupe zu nehmen.³¹ Unter den Regeln, die in der gemeinsamen Bezugswelt von realen Autoren und realen Lesern gelten, sind das äußere und das innere Kommunikationssystem voneinander getrennt. Eine Figur kann einer anderen Figur etwas mitteilen, der Autor seinem Leser. Ausgeschlossen dagegen ist, unter der genannten Bedingung, dass der Autor seiner Figur etwas mitteilt, oder eine Figur dem realen Leser. Wie wir wissen, gibt es aber durchaus Texte und mögliche Welten, in denen andere Regeln gelten. (Man denke an Helden, die nach einem Übermaß an Strapazen ihren Autoren den Dienst kündigen.) Auch in der Briefkommunikation können Fälle eintreten, in denen das innere und das äußere Kommunikationssystem einander absorbieren. An diesem Punkt drängt sich ein Vergleich zur Textgattung der Rollenprosa auf. Bei Rollenprosa handelt es sich um fiktionale Texte, deren Sender und Empfänger Teil der möglichen Welt des Textes sind, d. h. im Text in Erscheinung treten. Letzteres gilt natürlich auch von jedem Brief (»Liebes Resy [...] Ihr Robert«). Da die hier untersuchten Briefe aber nicht (global) fiktional sind, stellen sie keine Rollenprosa dar, im Gegensatz zu Prosatexten in Briefform, wie beispielsweise Robert Walsers *Brief an einen Ehemann* (SW 18, 142–144). Jedoch können Walsers Briefe punktuell in Rollenprosa übergehen. Die Ambivalenzerfahrung beim Lesen von doppeladressierten Autorbriefen, die Verunsicherung, aber auch das Faszinosum, liegen wesentlich in diesem unberechenbaren Hin-und-Her-Kippen zwischen behaftbarer Rede und fiktionaler Rollenrede.

Anregend ist auch das Konzept der »fernen Nähe«, das in der neueren Forschung zu Robert Walser eingeführt wurde.³² Diese paradoxal angelegte Metapher umfasst – bezogen auf den hier behandelten Gegenstand – zwei Ebenen: Zum einen erlaubt Ferne Intimität³³ – dieser Satz lässt sich aus der antiken Lehre von der Korrespondenz als einem »Gespräch zwischen abwesenden Freunden« herleiten. Doch Walser sucht nicht einfach die Nähe aus sicherer Distanz. Noch weniger geht es ihm darum, Therese Breitbachs »Standpunkt« zu erkennen und seinen eigenen dazu in ein angemessenes Verhältnis zu setzen, die Beziehung zu stabilisieren, seine Interessen erkennen zu geben und sich ein

29 Walser: *Wenn jede beliebige Tasche glaubt...* (AdB 4, 13–16) (Zitat in Infinitivform umgewandelt, P. St.).

30 Vgl. Strobel: *Brief*, S. 172–174.

31 Weitere Möglichkeiten wären, einen epistolographischen Pakt anzunehmen oder von schwebender Fiktionalität zu sprechen.

32 Vgl. Groddeck u. a.: *Robert Walsers »Ferne Nähe«*.

33 Vgl. dazu Vincent Kaufmann, der diesen Aspekt als »l'équivoque épistolaire« bezeichnet und mit Kafkas Briefschreiben illustriert (»La lettre semble favoriser la communication et la proximité; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir«, Kaufmann: *L'équivoque épistolaire*, S. 8).

klares Bild von den ihnen zu machen. Vielmehr zoomt Walsers Blick in schwindelerregend schnellem und unberechenbarem Wechsel ein und aus. Nicht ›Nähe qua Ferne‹, sondern ein nervöser Doppelreiz von Anziehung und Abstoßung sind auf dieser Ebene bestimmend. Natürlich hängt dieser Doppelreiz auch mit der Gegengeschlechtlichkeit zusammen. Anzuschließen wäre deshalb die in sich vielfältige Frage, wie epistolographische Erotik funktioniert, als Zweck der Korrespondenz, aber auch als deren Motivation. Man könnte dabei vergleichend vorgehen und Robert Walser Franz Kafka gegenüberstellen. Kafka vertritt in einem vielzitierten Brief an Milena Jesenská die Auffassung, »geschriebene Küsse« kämen »nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken«.³⁴ Unter Gespenstern versteht er dabei nichts anderes als die Figuranten der Mehrfachadressierung: Briefschreiben sei »ein Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst«.³⁵ Der ›Kuss der Ambivalenz‹ kann also auch als vampirhafte Bedrohung wahrgenommen werden.

Und schließlich könnte ein weiterführender Ansatz darin bestehen, auf Georg Simmels Studien zum zeitgenössischen Geschlechterverständnis zurückzugreifen. Simmel betont, dass die Pole Männlich und Weiblich in einem hierarchischen Verhältnis stehen und sich das Weibliche als Relativum definiert.³⁶ Damit wäre eine Voraussetzung gegeben, welche Ambivalenz eigentlich ausschließen würde. Doch gerade durch polar-hierarchische Verhältnisse – die Beziehung zwischen Hoher Dame und knieendem Verehrer oder die Beziehung zwischen Herr und Diener – fühlt sich Walser literarisch herausgefordert. Das ist hinlänglich belegt. Wichtig ist deshalb die Einsicht, dass es möglicherweise gerade starre Dualismen und vertikale Polaritäten sind, in denen sich ambivalente Verhaltensweisen entfalten können. Mit Simmel wäre das Beispiel der Koketterie anzuführen:

Denn dieser [der koketten Person; P. St.] ist es eigen, durch Abwechslung oder Gleichzeitigkeit von Entgegenkommen und Versagen, durch symbolisches, ange-deutetes, »wie aus der Ferne« wirksames Ja- und Neinsagen, durch Geben und Nichtgeben oder, platonisch zu reden, von Haben und Nichthaben [...], durch diese einzigartige Antithese und Synthese Gefallen und Begehren zu wecken.³⁷

Das Gefallen-Wollen, sagt Simmel, kann so weit gehen, dass aus ihm schließlich nicht die ›Erfüllung‹ hervorzugehen braucht, sondern eine sich selbst genügende »Kunst des Gefallens«.³⁸ – Hervorhebung im Original!

34 Kafka: *Briefe an Milena*, S. 302. – Der Brief ist editorisch auf Ende März 1922 datiert.

35 Ebd.

36 Vgl. Simmel: *Das Relative und das Absolute im Geschlechterproblem*.

37 Simmel: *Die Koketterie*, S. 257.

38 Ebd., S. 268.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- von Arnim, Bettine: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 2: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* [1835]. Hg. v. Walter Schmitz u. Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992.
- Assing, Ludmilla (Hg.): *Briefwechsel zwischen Varnhagen von Ense und Rahel*. Leipzig: Brockhaus 1874/75.
- Kafka, Franz: *Briefe an Milena*. Hg. v. Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt a.M.: Fischer 1983.
- Varnhagen von Ense, Karl August (Hg.): *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*. Berlin: Duncker und Humblot 1834.
- Walsler, Robert:
- *Briefe*. Hg. v. Jörg Schäfer u. Robert Mächler. Zürich: Suhrkamp 1979. (= Br).
 - *Aus dem Bleistiftgebiet*. 6 Bde. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985-2000 (= AdB).
 - *Briefe*. Berner Ausgabe. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp (im Erscheinen) (= BA).
 - *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Jochen Greven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 u. 1986 (st: 1101-1120) (= SW).

2. Sekundärliteratur

- Baasner, Rainer: *Briefkultur im 19. Jahrhundert. Kommunikation, Konvention, Postpraxis*. In: *Briefkultur im 19. Jahrhundert*. Hg. v. Rainer Baasner. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 1-36.
- Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*. Hg. v. Isolde Schiffermüller u. Chiara Conterno. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Bunzel, Wolfgang: *Ver-Öffentlichung des Privaten. Typen und Funktionen epistolarischen Schreibens bei Bettine von Arnim*. In: *Briefkultur im Vormärz*. Hg. v. Bernd Füllner. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 41-96.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München u. Wien: Hanser 1987.
- Landfester, Ulrike: *Bettine und ihre Briefe*. In: Bettine von Arnim: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 4: *Briefe*. Hg. v. Heinz Härtl, Ulrike Landfester u. Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2004, S. 717-753.
- Kammer, Stephan: *Gestörte Kommunikation. Robert Walsers Briefschreibspiele*. In: »*Ich an Dich*«. *Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen*. Hg. v. Werner M. Bauer, Johannes John u. Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck: Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik 2001, S. 229-246.
- Kaufmann, Vincent: *L'équivoque épistolaire*. Paris: Minuit 1990.
- von Matt, Peter: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?* In: »*Immer dicht vor dem Sturze ...*« *Zum Werk Robert Walsers*. Hg. v. Paolo Chiarini u. Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 98-105.
- Robert Walsers »Ferne Nähe«*. *Neue Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz u. Karl Wagner. München: Fink 2007.

- Schuller, Marianne: *Junggesellen. Zu einer Textfigur bei Keller und Walser*. In: *Tradition als Provokation*. Hg. v. Ursula Amrein, Wolfram Groddeck u. Karl Wagner. Zürich: Chronos 2012, S. 83-93.
- Simmel, Georg: *Das Relative und das Absolute im Geschlechterproblem*. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 14: *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*. Hg. v. Rüdiger Kramme u. Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 219-255.
- Simmel, Georg: *Die Koketterie*. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 14: *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*. Hg. v. Rüdiger Kramme u. Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 256-277.
- Sorg, Reto: *Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts*. In: *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Urs Meyer u. Reto Sorg. München: Fink 2013, S. 107-130.
- Stocker, Peter: *Adressaten und Adressierungen in Robert Walsers Briefen und ihre editorische Behandlung in der kommentierten Berner Ausgabe*. In: *Germanistik in der Schweiz*, H. 9 (2012), S. 57-78.
- Strobel, Jochen: *Brief*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hg. v. Thomas Anz. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2007. Bd. 2: *Methoden und Theorien*, S. 166-174.
- Utz, Peter: *Ausgeplauderte Geheimnisse. Die Verwandtschaft von Brief und Feuilleton am Beispiel Robert Walsers*. In: *Briefkultur. Transformation epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*. Hg. v. Isolde Schiffermüller u. Chiara Conterno. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 181-199.

Eine Kurzhaarfrisur und die »Frauenrechtelei«

Gender bei Robert Walser, insbesondere im Prosastück *Der Bubikopf* (1927)

1. Wider den Hängezopf

1925 sang der deutsche Operettensänger Max Kuttner einen Schlager mit dem Titel *Bubikopf* und fragte darin rhetorisch: »Mach dir doch 'nen Bubikopf, wer trägt heut' noch Hängezopf?«¹ Im selben Jahr sang er auch einen flotten Foxtrott mit den Zeilen: »Jede Gnädige, jede Ledige trägt den Bubikopf so gern, denn es ist heut' hochmodern [...] onduliert, schamponiert und ein bisschen wegrasiert; um die Ohren kurz geschoren und die Ponylocken vorn.«² 1925 ist zudem das Jahr des Filmdebüts der Schauspielerin Louise Brooks (1906-1985), die vor allem den Stummfilm und ab 1930 auch einige Tonfilme prägen sollte – unter anderem mit ihrer Frisur.³ Auch in der bildenden Kunst war der Kurzhaarschnitt im Umfeld der *Neuen Sachlichkeit* ein Thema, so etwa in Christian Schads Gemälde *Maika* von 1929.

Zum literarischen Thema wurde die besagte Frisur durch F. Scott Fitzgeralds Erzählung *Bernice Bobs Her Hair*, erschienen 1920 in der *Saturday Evening Post*. Darin ist die unscheinbare Bernice zu Besuch bei ihrer Kusine Marjorie, die bei jungen Männern sehr beliebt ist. Das Landei Bernice langweilt alle, bis sie, angestiftet durch Marjorie, von der sie zuvor vernichtend kritisiert wurde, damit zu prahlen beginnt, ihre Haare bald zum Bob schneiden zu lassen. Die beiden Figuren zeigen unterschiedliche Vorstellungen von ›Weiblichkeit‹ und unterhalten sich auch in Streitgesprächen darüber, sie sind sich aber zumindest darin einig, dass langes Haar mit Sicherheit zum Frausein dazugehört.⁴ Die Szene, in der

1 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=UEvbqlfivKg>, abgerufen am 25.07.2017.

2 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=gOu7DOqGl4o>, abgerufen am 25.10.2017. Texter war Fritz Löwy, alias Fritz Löhner-Beda; zu dessen Schicksal bis zur Ermordung 1942 in Auschwitz vgl. Schwarberg: *Ein Mann und sein ganzes Herz*.

3 Brooks debütierte in *The Street of Forgotten Men* 1925. Wichtig für ihren Erfolg war aber die Rolle als Lulu in *Pandora's Box* (1929) von G. W. Pabst. Die Kurzhaarfrisur geht auf Brooks' Mutter zurück: »Mother, in the interests of improving my stage appearance, had a barber chop off my long black braids and shape what remained of my hair in a straight Dutch bob with bangs.« (Brooks: *Lulu in Hollywood*, S. 5) Der Haarschnitt wurde also zur »Herstellung sozialer Attraktivität« verwendet; vgl. Tiedemann: *Haar-Kunst*, S. 40.

4 Marjorie nennt Bernice eine »lame-duck visitor« (Fitzgerald: *Bernice*, S. 114). Die Tipps, wie sich Bernice verändern sollte, lauten: Augenbrauen bürsten, Zahnstellung korrigieren lassen, besser tanzen, nett zu jenen Männern sein, die eigentlich weniger interessant sind, also sogenannte »sad birds« (S. 120). Auf die Erwähnung der modernsten Frisur folgt ein zwischenzeit-

Bernice sich schließlich tatsächlich die Haare schneiden lassen muss, um ihre Glaubwürdigkeit nicht gänzlich zu verlieren, kommt ihr vor wie der Gang Marie Antoinettes zur Guillotine.⁵ Das Resultat ist denn auch ein Schock und beschämend für sie. Innerhalb der porträtierten Gesellschaftsschicht gibt es mit diesem Haarschnitt keine Aussicht auf eine Teilnahme an der nächsten Tanzveranstaltung, nicht einmal der Einsatz eines Lockenstabes kann die Situation retten. Und so reist Bernice nachts heimlich ab, aber nicht ohne davor aus Rache die Zöpfe der schlafenden Marjorie abzuschneiden und sie einem ihrer Verehrer auf die Veranda zu werfen.⁶ Sich die Haare schneiden zu lassen, wird im Umfeld dieser ›besseren Töchter‹ als Strafe empfunden: Was die Schauspielerinnen in den Kinofilmen tragen, ist für die partnersuchenden jungen Damen aus gutem Hause keine Option.⁷

Fitzgeralds Titel der Erzählung zeigt, dass die Frisur im Englischen auch zur Tätigkeit werden kann (*to bob one's hair*). Bei Walser hingegen wird aus dem Frisurennamen ›Bubikopf‹ eine »Bubiköpfelei« (SW 18, 183) – vermutlich über den Umweg des Verbs ›bubiköpfeln‹.⁸ Während das Tätigkeitswort in Fitzgeralds Titel Garant für eine handlungsstarke Erzählung mit Spannungsbogen ist, weckt Walsers Titel *Der Bubikopf* weniger klare Erwartungen.

Die angeführten Beispiele zeigen, wie der Bob oder Bubikopf in den 1920er-Jahren zu einem intermedialen Phänomen wurde, das besungen, gemalt, filmisch dargestellt und beschrieben wurde.⁹ In diesem Kontext ist Walsers Text anzusiedeln – welche anderen Medialisierungsformen des Bubikopfs er kannte, muss und soll hier offen bleiben. Dass Walser Kinogänger war und über das Kino schrieb,¹⁰ aber auch Filmelemente in seine Texte ein- und umarbeitete, wurde

licher Kollaps der titelgebenden Figur (ebd.). Im prahlenden Gespräch verspricht die wieder aufgestandene Bernice später Zuschauerplätze beim Friseur und davon, dass sie angeblich ein »society vampire« (S. 121) werden wolle.

5 Vgl. Fitzgerald: *Bernice*, S. 128.

6 Der zum Schluss kichernd ausgestoßene Schlachtruf von Bernice lautet: »Scalp the selfish thing!« (Fitzgerald: *Bernice*, S. 133)

7 Vgl. ebd., S. 131.

8 Diese Form des Neologismus gibt es auch in anderen Texten Walsers, so etwa im *Backfischaufsatz*, der 1928 im *Berliner Tageblatt* erschien (vgl. SW 19, 221-224), in dem von »Backfischelei« und von »Backfischeln« (SW 19, 222) die Rede ist und das Verb auch konjugiert wird: »Ich bebackfischelte oder bestrahlte mich [...]«.« (SW 19, 223)

9 Roland Barthes wies in seiner Auseinandersetzung mit der Mode darauf hin, dass unterschieden werden sollte zwischen »der Analyse des realen (oder visuellen) Systems und der des geschriebenen Systems«. (Barthes: *Die Sprache der Mode*, S. 8) Diese Unterscheidung eines Semiotikers leuchtet ein, sie bedeutet aber auch, dass die Materialität (bei Barthes der Kleidung oder hier der Haare) nicht auf der gleichen Ebene wie die beschriebene Materialität betrachtet werden kann.

10 Vgl. etwa den Text *Kino*, der 1912 im *Prager Tagblatt* erschienen war (vgl. KWA II.3, 197f.), ferner auch *Echte: Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen*. Vgl. zudem in AdB 4, 257-61: *Mit meinen schwachen Kräften beleuchte ich hier mit möglichst wenig Worten einen Film* sowie das unveröffentlichte Manuskript von 1925: *Über einen Film* (SW 17, 48-52). Walsers Kino-Texte verweisen auf Filme, arbeiten literarisch mit Filmmaterial und beharren dabei auf ästhetischen und narrativen Eigenheiten.

etwa von Bernhard Echte,¹¹ Leonardo Tofi,¹² Reto Sorg¹³ und Christian Walt gezeigt – letzterer mahnt jedoch überzeugend, »dass der Bezug von Walsers Text auf die verwendeten Materialien aus einem Film und der eigenen Biographie nicht als Verhältnis der Abbildung zu begreifen ist.«¹⁴

Der vorliegende Beitrag stellt eine Kontextualisierung und Lektüre von Walsers Prosastück *Der Bubikopf* vor, das im November 1927 in der *Prager Presse* erschienen war.¹⁵ Der Text wurde gewählt, weil in ihm – und das ist die Ausgangsthese – bezüglich der Gender-Thematik unterschiedliche Darstellungsweisen von strukturellen, historischen und systematischen Ambivalenzen¹⁶ vorkommen, die in einer Kombination von Textanalyse und Kontextualisierung deutlich gemacht werden können. Die Gender-Thematik wird sprichwörtlich an den Haaren herbeigezogen: Walsers Text widmet sich einer Kurzhaarfrisur, die in den 1910er- und 1920er-Jahre aufkam und maßgeblich durch Filme popularisiert wurde. Weil der Text von Andeutungen durchzogen ist, die einer Kontextualisierung bedürfen, werden hier aus heuristischen Gründen vier Ebenen unterschieden, die sich im *Bubikopf* überlagern. Alle genannten Themen sind von Ambivalenzen geprägt: Erstens finden sich den »Frauenexemplare[n]« (SW 18, 184) folgend, einige kurze Vorbemerkungen zum Thema der Geschlechter, danach wird ausgehend von der genannten »Frauenrechtelei« (SW 18, 183) zweitens die historisch-politische Situation der Frauen im Zentrum stehen, drittens geht es mit der titelgebenden »Bubikopffrisur« (SW 18, 183) um die Ebene des materiellen Objekts, nämlich der Haare respektive der Frisur, und viertens werden Frauenfiguren bei Walser sowie die rhetorisch-sprachliche Form des Textes analysiert, der sich etwa im Ausdruck »Bubikopfaufsatz« (SW 18, 183) autoreferentiell erwähnt.¹⁷

11 Vgl. Echte: *Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen*, darin sind Filme angeführt, die Walser gesehen haben dürfte.

12 Tofi: *Von der Leinwand zur ›kinomatographierten‹ Literatur*, S. 215: »Die meisten Texte Walsers erinnern aber, wie bereits erwähnt, an eine unbestimmte filmische Bezugsvorlage.«

13 Vgl. RWH, 296.

14 Vgl. Walt: *Improvisation und Interpretation*, S. 176.

15 Walser: *Der Bubikopf*. In: *Prager Presse*, Jg. 7, Nr. 305, III. Auflage, 6.11.1927, *Dichtung und Welt*, Nr. 45, S. II; Ms. PNP Prag; Mkg. 294, Nr. 1, in: SW 18, 182-184.

16 Für das Verständnis von ›Ambivalenz‹ wird im Folgenden die Bedeutung der Vorsilbe ›ambi-‹ (= um, herum; valens = stark, mächtig) stark gewichtet, indem eine strukturelle Pluralität von Gegensätzen einer simplen Dichotomie vorgezogen wird. Frauke Berndt und Stephan Kammer warnen vor einer »enzyklopädischen Karriere«, wenn in der Beschreibung von Ambiguität Zweideutigkeit und Mehrdeutigkeit als »Definitionskriterien oszillieren«, sie entscheiden sich deshalb für den Ausdruck der »[s]trukturelle[n] Ambiguität« (Berndt/Kammer: *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, S. 9f.), setzen ihn aber auch für die Psychologie um 1900 an. Auf die historische Begriffsprägung durch Emil Bleuler im Jahr 1910 und die Aufnahme durch Sigmund Freud wird aufgrund der bei beiden wissenshistorisch spezifischen und pathologisierenden Ausgangslage nicht eingegangen, da Walser ab 1929 ähnlichen klinischen Verfahren ausgesetzt war. So werden seine Texte hier auch nicht in Bezug auf seine spätere Pathologisierung und Internierung in den psychiatrischen Kliniken Waldau und Herisau betrachtet.

17 Zum ›Bubikopf‹ als realhistorisches Thema in Walsers Briefkommunikation mit Therese Breitbach vgl. den Beitrag von Peter Stocker in diesem Band.

2. Vorbemerkungen zu den Geschlechtern

Die Geschlechterforschung hat Dichotomien herausgearbeitet, von denen die Geschlechtergeschichte durchzogen ist. Es sind dies etwa die Begriffspaare Natur-Kultur, Arbeit-Familie, öffentlich-privat, Gleichheit-Differenz oder Integration-Autonomie.¹⁸ Zu diesen Dichotomien gehören ihre jeweiligen historischen Aktualisierungen und Referenzsysteme, sie werden aber auf ein systematisch polar gedachtes Konzept von ›männlich‹ und ›weiblich‹ bezogen, das biologisch geprägt ist und ahistorisch gedacht wird. Der in den 1970er-Jahren aufgekommene Begriff *gender*, verstanden als soziales Geschlecht, wurde als Ergänzung zu einer als unzulänglich empfundenen Kategorie *sex*, verstanden als biologisches Geschlecht, eingeführt.¹⁹ Seither werden dafür adäquate Übersetzungen aus dem Englischen gesucht, ›Geschlechterrollen‹ oder ›soziales Geschlecht‹ sind oft genannte Vorschläge. Es lässt sich allgemein beobachten, dass in Bezug auf die Thematik Geschlecht häufig in Dichotomien gedacht wird, die dem Forschungsgegenstand allerdings nicht gerecht werden.²⁰ Zudem werden Vorannahmen getroffen, die nicht als solche reflektiert werden. So weist Judith Butler etwa darauf hin, dass die Rede von *sex/gender* unreflektiert von einem Körper ausgeht, der *vor* dem Geschlecht als universal existent angenommen wird und der von einer Position von außerhalb zugeschrieben würde.²¹ Über die These Butlers, dass auch das biologische Geschlecht (*sex*) sozial konstruiert sei, wird immer noch kontrovers diskutiert.²² Diese Diskussion kann strukturelle Ambivalenzen verorten, die der Geschlechterthematik inhärent sind und zu denen sich Forschende zu verhalten haben. Insofern transportieren (literarische) Texte, die sich mit Geschlechterrollen befassen, als mögliche Darstellungsmedien diese Ambivalenzen.

3. Ungleiche Gleichheit. Die historisch-politische Situation

Die von der Französischen Revolution geforderte *égalité* wurde in der praktischen Umsetzung hauptsächlich auf *homme* als Männer (und nicht Menschen) bezogen. Die von Olympe de Gouges 1791 verfasste *Déclaration des droits de la*

18 Vgl. Bock: *Geschlechtergeschichten der Neuzeit*, S. 44-66.

19 Vgl. ebd., S. 52-55; Bock vergleicht die problematische Dichotomie von *sex* und *gender* mit derjenigen von Gleichheit und Differenz (vgl. ebd., S. 55).

20 Bock beschreibt eine große Aufgabe der (historischen) Frauenforschung diese Dichotomie zu hinterfragen (vgl. ebd., S. 65). Sie schlägt vor, anstelle von »entweder/oder«-Lösungen« in »sowohl-als-auch«-Lösungen« zu denken und das Prinzip »*tertium non datur*« (ebd.) abzulehnen – diese Haltung berücksichtigt die dem Gegenstand inhärenten Ambivalenzen.

21 Vgl. Butler: *Bodily Inscriptions*, S. 105.

22 Vgl. die deutsche Übersetzung von Butlers *Bodies that Matter* (1993), *Körper von Gewicht* (1995), S. 10.

Femme et de la Citoyenne fand als Ergänzung und Kritik zur Erklärung der Menschenrechte von 1789 keinen Widerhall, mit der Enthauptung der Autorin entledigte man sich einer unbequemen Denkerin und Autorin sowie ihrer Texte.²³ In der Folge wurde im 19. Jahrhundert die althergebrachte Aufteilung der Rollen zwischen den Geschlechtern weiter tradiert.

Ab den 1880er-Jahren formierte sich eine Frauenrechtsbewegung, die sich durch die Tätigkeit der Frauen in den Fabriken, durch den 1. Weltkrieg und die russische Oktoberrevolution 1917 sowie die Weltwirtschaftskrise verstärkte – Frauen verrichteten Kriegsdienst, leisteten vermehrt Arbeit und wollten dafür auch Rechte bekommen, was sich 1919 (zumindest in Deutschland) im Frauenstimmrecht manifestierte.²⁴ Von einer einheitlichen Bewegung auszugehen, wäre aber eine falsche Annahme, denn das würde voraussetzen, dass damals gemeinhin klar war, was Frauen sind, was ihr Verhältnis zu Männern ausmacht und welche Rolle sie in der Gesellschaft spielen sollten. Die historische Frauenbewegung war aber gespalten in – grob gesagt – ein bürgerliches und ein kommunistisches Lager. Mit der Pädagogin und Frauenrechtlerin Helene Lange (1848-1930) ging die bürgerliche Frauenbewegung davon aus, dass die Geschlechter sich unüberwindbar unterscheiden würden.²⁵ Die kommunistische Frauenbewegung setzte hingegen eine Gleichheit der Geschlechter voraus und distanzierte sich aktiv von der bürgerlichen Frauenrechtsbewegung. Im Rückblick von 1928 schreibt die KPD-Politikerin Clara Zetkin:

Für Grundsätze, Taktik und Organisation der kommunistischen Frauenbewegung war besonders die zweite Internationale Konferenz der Kommunistinnen 1921 zu Moskau grundlegend und richtungsgebend. Sie beriet und beschloß Richtlinien für die internationale kommunistische Frauenbewegung, die diese scharf ebenso von der Frauenrechtleri als auch von der nicht weniger bürgerlichen reformistischen Sozialdemokratie und ihrer Frauenbewegung scheiden. Die Richtlinien gehen von der Feststellung aus, daß das Privateigentum die letzte Ursache der Geschlechtssklaverei und der Klassensklaverei ist und daß einzig und allein die Auf-

23 Im deutschsprachigen Raum wurde man erstmals um 1900 und dann erst wieder ab den 1980er Jahren auf de Gouge aufmerksam. Vgl. das Kapitel *Frauenrechte als Menschenrechte: Olympe de Gouges' transnationale Wiederentdeckung*, in: Bock: *Geschlechtergeschichten der Neuzeit*, S. 155-167.

24 Vgl. aus kommunistischer Sichtweise Zetkin: *Die Anfänge der proletarischen Frauenbewegung in Deutschland*, S. 86-108.

25 Im Anhang ihres Werkes *Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen* von 1914 listet Helene Lange die Forderungen ihrer Bewegung auf: »III. Ziele und Aufgaben der Frauenbewegung (Programm des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins 1905) [...] Die Frauenbewegung geht in der Begründung ihrer Forderungen von der Tatsache der durchgängigen körperlichen und seelischen Verschiedenheit der Geschlechter aus. Sie folgert aus dieser Tatsache, daß nur in dem gleichwertigen Zusammenwirken von Mann und Frau alle Möglichkeiten kulturellen Fortschritts verwirklicht werden können. Die Frauenbewegung setzt sich somit das Ziel: *den Kultureinfluß der Frau zu voller innerer Entfaltung und freier sozialer Wirksamkeit zu bringen.*« (Lange: *Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen*, o.S., Kursiva im Orig. gesperrt) Lange war gemeinsam mit Gertrud Bäumer auch Herausgeberin der Zeitschrift *Die Frau*, die ein wichtiges Publikationsorgan der Bewegung war.

hebung des Privateigentums an den Produktionsmitteln, ihre Umwandlung in Gesellschaftsbesitz, volle Frauenbefreiung sichert. Diese weit- und tiefreichende Umwälzung der Gesellschaftsordnung muß die Gemeinschaftstat der Besitzlosen und Wenigbesitzenden ohne Unterschied des Geschlechts sein.²⁶

Nun bezieht sich Walser weder auf historische noch zeitgenössische Figuren wie de Gouge oder Zetkin und auch nicht konkret auf deren Anliegen. Seine Erwähnung der »Frauenrechtelei« ruft aber diese Geschichte(n) und Forderungen auf. Die indirekte Auseinandersetzung Walsers damit im *Bubikopf* ist keine singuläre Erscheinung, in ähnlicher Weise tut er dies auch im Text mit dem Titel *Der Blaustrumpf*,²⁷ der sich selbst als »Frauenaufsatz« (KWA III.1, 132) bezeichnet respektive auf einen anderen Text verweist, der mit *Frauenaufsatz* (SW 18, 179) betitelt ist. Während der *Frauenaufsatz* sich dem Thema der Schönheit einer Frau widmet (und zuerst sagt, jene sei nicht unbedingt notwendig, um danach genau diese Schönheit zu fordern), macht sich der Erzähler von *Blaustrumpf* über die Titelgebenden lustig:

Zu den Lieblingsgewohnheiten der Blaustrümpfe gehört fraglos das Adressieren von wohlherwogenen anonymen Briefen an Zeitungsredaktionen, worin sie ihnen die Eröffnung machen, sie hätten sich bewogen gesehen, über den und den Beitrag zu staunen. [...]

Blaustrümpfe setzen es sich gern in den Kopf oder auch bloß ins Köpfchen, zu politisieren, und wenn sie sich auf diesem Zweig blamieren, so gebriecht es ihnen nicht an der Fähigkeit, eine Sekunde lang zu schmollen, ohne über die Richtung der Ungehaltenheit klug zu werden, was sie nicht für nötig halten. (KWA 3,1, 132)

Zwar behauptet der Erzähler, es gebe »weibliche wie männliche Blaustrümpfe« (KWA III.1, 133) doch bei der Wiederholung dieser Aussage wird sie bloß noch zur »Vermutung« (KWA III.1, 134). Die Verbindung zur »Frauenrechtelei« ist auch eine sprachliche, wenn von »Blaustrümpfeleien« (KWA III.1, 133) gesprochen wird. Referenzfiguren sind in diesem Text keine historischen, sondern literarische, wenn nämlich Jean Pauls *Flegeljahre* und die Figur Wina Zablocki als Blaustrumpf herbeizitiert werden. Gleichwohl schwingen die historisch-politischen Geschlechterfragen in diesen Texten mit.

²⁶ Zetkin: *Zur Geschichte der proletarischen Frauenbewegung Deutschlands*, S. 227f. Die Absetzung von der bürgerlichen Frauenbewegung lässt sich etwa aus Zetkins Würdigung von Louise Otto-Peters (1819–1895) lesen. Dort schreibt sie: »Die Führerin der bürgerlichen Frauenbewegung hat mit dem allen den Idealen ihrer Jugendzeit die Treue gehalten. Jedoch ihre Entwicklung ist auch nicht darüber hinausgegangen. Louise Otto-Peters hat keine höhere Stufe der historischen Erkenntnis erklommen, auf der sie die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Tatsächlichkeit der bürgerlichen Eigentums- und Klassenordnung gesehen hätte [...].« (Ebd., S. 109)

²⁷ Vgl. KWA III.1, 132–134.

4. Locken, Pony oder Rasur. Der Haarschnitt

Literarisierte Haare und Haarschnitte sind Motive, die sich in unterschiedlichen (literarischen) Texten finden, prominent etwa in der Verbindung von Stärke und Haar beim biblischen Simson oder in der Rasierszene von Büchners *Woyzeck*. Zudem sind einzelne Haarteile wie Locken Motive in Gedichten, beispielsweise in Petrarcas Huldigung von Lauras goldenem Haar im Sonett mit den Anfangsversen »Erano i capei d'oro a l'aura sparsi, / Che 'n mille dolci nodi gli avolgea; E 'l vago lume oltra misura ardea / Di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi«. ²⁸ Oder in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Locke und Lied* von 1841/42. ²⁹ Für die französische Literatur des 19. Jahrhunderts hat Carol Rifelj in *Coiffures* die Rolle von Haar und Haarschnitt untersucht und dabei gezeigt, wie in der realistischen Literatur Frisuren mit sozialer Klasse und Gender verbunden werden. Nicole Tiedemann bietet in *Haar-Kunst* eine Geschichte der Haartracht und weist unter anderem darauf hin, dass Frisuren in dichotom gedachten Feldern angesiedelt sind, sie nennt die »Spannungsverhältnisse männlich-weiblich, Natur-Kultur, frisiert-unfrisiert, kurz-lang, echtes-unechtes Haar« ³⁰. Der Bubikopf ist an keinem dieser Pole zu verorten, vielmehr nimmt er eine Zwischenstellung ein, die man als ambivalent bezeichnen könnte. Je nach Vergleichsgröße ist die Position des Bubikopfs eine andere: Im Vergleich zu den Frisuren des 19. Jahrhunderts handelt es sich um eine Kurzhaarfrisur, im Vergleich zum männlich codierten Bürstenhaarschnitt ist das Haar, zumindest der Pony, mittellang. Verglichen mit aufwändigen Hochsteckfrisuren ist der Bob unfrisiert, als strenger Schnitt jedoch eine klar definierte Frisur.

Im Weiteren sind Haare an einer Grenzzone angesiedelt. Sie bilden mit ihren Wurzeln den Übergang von der sensiblen Haut und den wachsenden Keratinzellen zu unempfindlichen, abgestorbenen Bestandteilen, die sich schmerzlos schneiden lassen. Damit machen sie ein Grenzgebiet des Körpers zu dem als Person wahrgenommenen Subjekt aus und als Schmerzgrenze sind sie eine Schnittstelle zwischen bewusster und unbewusster Wahrnehmung.

²⁸ Zit. nach Kemp: *Das europäische Sonett*, S. 119; die Übersetzung lautet: »Es flattern die goldnen Haare in der Luft, welche sie in tausend anmuthige Locken wand: und das liebliche Licht strahlte flammender als gewöhnlich aus den schönen Augen, dessen sie jetzt fast beraubt sind.« (Ebd.)

²⁹ Die erste Strophe lautet: »Meine Lieder sandte ich dir, / Meines Herzens strömende Quellen, / Deine Locke sandtest du mir, / Deines Hauptes ringelnde Wellen; / Hauptes Welle und Herzens Fluth / Sie zogen einander vorüber, / Haben sie nicht im Kusse geruht? / Schoß nicht ein Leuchten darüber?« Haar und Lied werden in einer Metaphorik des Wassers (»Quellen«, »Wellen«, »Welle« und »Fluth«) verbunden. Die vierte und letzte Strophe berichtet dann von einem Wiedersehen des lyrischen Ichs mit dem Du, bei dem Haar und Text enggeführt werden: »Und Bekanntschaft mögen dann auch / Die Lock' und der Liederstrom machen«. (von Droste-Hülshoff: *Gedichte zu Lebzeiten*, S. 139) Das Lockenmotiv findet sich auch in Drostes Gedicht *Das Bild*. Den Austausch von materiellen Locken allgemein in der Funktion der »synecdoche for the whole person« als Geschenk, Andenken oder Objekt des Verfluchens beschreibt Rifelj: *Coiffures*, hier: S. 199.

³⁰ Tiedemann: *Haar-Kunst*, S. 133.

Der Bubikopf im Speziellen nun ist die deutsche Variante der im angelsächsischen Raum meist Bob genannten Frisur.³¹ Der Name impliziert in beiden Sprachräumen eine Verbindung zum Männlichen – mit Bob zum Vornamen Robert und mit Bubi zum kindlichen jungen Mann, dem Buben. Eine Kurzhaarfrisur für Frauen war damals ein Novum und steht erstens für das Modebewusstsein der Trägerin und zweitens für ihre gesellschaftspolitische Haltung, nämlich einer Selbstbestimmtheit derjenigen, die sich im Gegensatz zu Figuren wie Bernice freiwillig die Haare schneiden lassen. Während Letzteres für eine Aufweichung der stereotypen Geschlechterdichotomie sprach, festigte Ersteres die Rollen, in dem der Bubikopf zwar (im zeitgenössischen Vergleich) als Kurzhaarschnitt eine knabenhafte Frisur ist, aber diese bestimmte Mode doch nur den Frauen zukommt. Dies hebt sie auf zwei Seiten ab: von den Männern einerseits (die noch kürzeres Haar tragen) und von den traditionell langes Haar tragenden Frauen andererseits. Noch um 1900 vermerkt das *Illustrierte Konversations-Lexikon der Frau* im Artikel *Haartracht* nur Ausführungen zu aktuellen Langhaarfrisuren. Der Umbruch ist also danach, im Umfeld des 1. Weltkriegs und der damit veränderten Rolle der Frau im Berufsleben und in der Gesellschaft anzusiedeln. Der Kurzhaarschnitt hatte denn auch pragmatische Gründe: Er verringerte etwa die Unfallgefahr bei der Arbeit an Maschinen und in der (Rüstungs-)Industrie.³² Während der Bob ein vielbeachtetes zeitgenössisches Thema ist, sind die individuellen Gründe, sich für oder gegen diese Frisur zu entscheiden, sehr unterschiedliche. Entsprechend sind auch die ästhetisierten Bubiköpfe unterschiedliche. Bei Fitzgerald ist der angekündigte Haarschnitt ein Mittel zum Spannungsaufbau, während gleichzeitig klar gemacht wird, dass ein »society vampire«³³ nicht in die beschriebene »gute Gesellschaft« passt. Bei Walsers Text lässt sich keine solche Botschaft oder Haltung erkennen, der nächste Abschnitt behandelt deshalb nur das Thema (weibliche) Frisur und Figuren.

31 Vgl. den Eintrag zum Bob in der *Encyclopedia of Hair*, S. 63-66. Paris nennt in seiner Louise Brooks-Biografie noch weitere Namen für die Frisur und beschreibt ihre Bedeutung: »It was the Haircut of a Hundred Names: the Dutch bob, the pageboy, the Buster Brown, the Prince Valiant, the black helmet, the Cleopatra, the Joan of Arc... no hairstyle before or since captured women's imaginations so fast and ubiquitously. [...] Cutting off the hair, often in defiance of men's wishes, asserted control over a part of the body hitherto cultivated and fussed with mostly to please the opposite sex. The bob in general [...] suggested boyish vigor in tune with the new flat-chested dress lines: The modern girl could fend for herself and either attract a man or get along without one. Her bob was a declaration of independence from the lingering Victorian mores of which long tresses were a verstige.« (Paris: *Louise Brooks*, S. 124f.) Zu Bildmaterial zu Brooks Haarschnitt vgl. Cowie: *Louise Brooks. Lulu Forever*.

32 Vgl. dazu Gertrude Amann-Edelkotts kulturgeschichtlichen Abriss, in Vogt: *HAIR!*, S. 49-61, hier: S. 54.

33 Fitzgerald: *Bernice*, S. 121.

5. Walsers Frauenfiguren und *Der Bubikopf*

Die Frauenfiguren in Walsers Texten scheinen häufig schematisch konzipiert, oft trifft man eine herrische und unerreichte Dame (so etwa Klara Appagai in *Geschwister Tanner*), der eine männliche Figur unterwürfig dienen möchte.³⁴ Werden Frauen oder Mädchen zum Hauptmotiv eines Textes wie in *Die Mädchen. Eine Art Vortrag*,³⁵ findet sich oft eine Mischung aus einer persiflierten Ratgeberliteratur – etwa: »Die Mädchen glauben nicht den Verehrern, sondern den Tapfern« (SW 17, 202) – und anekdotischem Erzählen von fiktiven Begegnungen und enttäuschenden Erfahrungen – etwa: »Ich machte einem Mädchen ein Geschenk. Daraufhin verlor sie mir gegenüber die Freundlichkeit, weil sie mich für leichtsinnig hielt, während sie mich vorher sparsam glaubte.« (SW 17, 202f.)³⁶ Die Forschung hat der Gender-Thematik bei Walser bisher noch wenig Aufmerksamkeit zukommen lassen, teils wurde der Fokus auf den Bereich »Erotik« eingeschränkt (vgl. etwa RWH, 330) oder die Frauenfiguren wurden kurzerhand biografistisch gelesen, eine Mutterfigur verschmilzt dann in der Darstellung mit Walsers Mutter.³⁷ Überzeugend analysiert wurden Teilbereiche der Thematik, etwa die masochistische Konstellationen, die sich gemäß Jens Hobus durch Walsers Werk ziehen.³⁸ Aufschlussreich sind auch die Ausführungen von Valerie Heffernan, die die Komplexität der Walser'schen geschlechtercodierten Figuren betont:

As elsewhere in Walser's work, we should not expect that his lovers will lend themselves easily to a neat classification, and at times, their interaction can seem bizarre and random. The male and female figures seem to defy conventional cate-

34 Neben den Romanen folgen auch einige Prosatexte diesem Muster, so etwa *Der junge Diener*, 1928 in *Die Dame* erschienen, wobei das Verhältnis von Diener und Herrin über ein Objekt der Herrin – einen in den Diminutiv gesetzten Schuh – verhandelt wird: »Die Frage, ob er kapabel sei, Herrinnenstiefelchen zu beschuhwachsen, war zuerst ernsthaft besprochen worden, ehe sie bejaht wurde.« Am Rande ist dort auch von Haaren zu lesen, wenn über den Diener gesagt wird: »erlebte er eine frühe Liebe zu einer Komödiantenabkömmlingin, deren Haar wie Quellwasser zu lachen und sprudeln schien«. Die Künstlichkeit des Textes wird im Schlusssatz betont, indem der Erzähler spricht: »Ich ließ mich hier übrigens von einem Bild inspirieren.« (SW 19, 409f.)

35 Der Erstdruck erschien 1924 in der *Neuen Zürcher Zeitung*.

36 Diese Mischung findet sich häufig, so auch in *Edith und der Knabe*, wo es etwa heißt: »Ich beging ihr gegenüber einst einen starken Fehler, und da achtete sie mich. Ich ließ mich von Übel-launigkeit hinreißen. Man muß Mädchen gegenüber äußerlich höflich, aber innerlich hart sein. Sie lassen sich nur von Heuchlern überzeugen. Das finde ich furchtbar lustig.« (SW 17, 244); der Text erschien 1925 in der *Frankfurter Zeitung*.

37 Vgl. v. Matt: *Die Frauen scheiternder Männer bei Gottfried Keller und Robert Walser*, insbes. S. 95–98; Kellers Texte hingegen werden nicht biografistisch gelesen.

38 Siehe Hobus: *Poetik der Umschreibung*, S. 185–201; vgl. auch Groddecks Artikel *Masochismus* in: RWH, 332–336.

gories, and it is clear that Walser presents a unique rendition of classical gender stereotypes.³⁹

Heffernans Ratschlag folgend, sollen hier also keine Kategorisierungen von Frauenfiguren vorgenommen werden, vielmehr möchte ich sie gleichsam am Schopf packen. Während Frauenfiguren in vielen Texten Walsers vorkommen, kann das Haar nicht als zentrales Motiv seines Werks bezeichnet werden, es ist auch selten ein tragendes Element von Figurenbeschreibungen.⁴⁰ Oft ist bei Walser in Zusammenhang mit Frauenfiguren von postulierter oder negierter ›Schönheit‹ die Rede. Diese Schönheit wird emphatisch gesetzt (oder vermisst), nicht aber detaillierter beschrieben.⁴¹

In Verbindung mit Walsers Auseinandersetzung mit Märchenthemata (hauptsächlich in den Dramoletten, aber auch in Prosatexten)⁴² wird eine Adaption von Dornröschen in Mikrogramm Nr. 457 zum Haar-Text. Im »Turm der Geduld« (AdB 5, 160) wird von »den kostbaren Fäden, die sich in wundervollen Krümmungen um ihre eigene Feinheit wanden« (AdB 5, 161)⁴³ gesprochen. Die traditionelle Funktion der Leiter für den zur Rettung an den herabgelassenen Haaren hochkletternen Prinzen nehmen diese bei Walser gerade nicht ein: Die beiden Figuren in der dritten Person (der »Retter« und die »Rettungsherbeisehnende«) bleiben in ihrem (verweigerten) Rettungswunsch und ein Erzähler schließt autoritär mit dem Ausruf: »»Laßt sie so!«« (AdB 5, 161) Ein Happy End wird somit durch einen Einwurf des Erzählers unterbunden, die »kostbaren Fäden« kommen gar nicht erst zum Einsatz.

Da Walser bekanntlich in Zeitschriften wie *Die Frau* oder *Die Dame* publizierte, ist die Darstellung der Frauenfiguren in Bezug auf eine mögliche, implizite Adressierung der Leserinnen besonders interessant. Bei der Lektüre von *Der Bubikopf* fällt im Vergleich zum Dornröschen-Text eine Leerstelle auf: Der Text kommt nämlich ohne Figuren aus. Damit fällt die Analyse einer Figurenzeichnung weg, es kann hier nicht beschrieben werden, mit welchen Attributen eine Frauenfigur gekennzeichnet wird, wie das etwa in Fitzgeralds Erzählung für

39 Heffernan: *Provocation from the Periphery*, S. 103; vgl. ebd., S. 103-139, Kap. 4, *The Battle of the Sexes*.

40 Im Nachlasstext *Das Haar* (1928/29) etwa wird das angekündigte Thema nur am Rande behandelt. Der Erzähler erwähnt beiläufig »ein Haar in der Suppe«, und der Satzsatz lautet: »Leise berührte ein durchs offene Fenster hereinwehender kleiner Wind ihr Haar.« (SW 19, 404f.)

41 So verhält es sich auch mit der Zuschreibung von Hübschheit, die teilweise tautologisch eingesetzt wird. *Die hübsche Spitzbübin* (1927) etwa endet mit dem Satz: »Überlieferungsgemäß war die Spitzbübin bildhübsch.« (SW 19, 419)

42 Ein Beispiel für ein selbstreferentiell märchenhaftes Erzählen findet sich im Prosatext *Die Prinzessin und der Stallknecht*, worin der erste Satz lautet: »In einem Walde, der unabsehbar schien, der sich über mannigfaltige Hügel erstreckte, ritt zu ihrem Vergnügen, von einem Reitknecht begleitet, die holdeste Prinzessin, die je von einem Schriftsteller fabriziert wurde.« (SW 17, 342). Der Text erschien 1925 in *Die literarische Welt*.

43 Heffernan: *Provocation from the Periphery*, S. 38, verweist überzeugend auf die Parallele zwischen dem, was das beschriebene Haar leistet und dem, was Walsers Sätze tun.

Bernice und Marjorie durchaus möglich wäre. Vielmehr handelt es sich um eine thematische Auseinandersetzung mit einer Frisur, die sowohl reale Personen wie fiktive Figuren tragen könnten, die aber ohne anschauliches Beispiel verhandelt wird. Der Text erreicht damit einen Erzählstatus, der je nach Rezeptionshaltung als allgemein gültige Reflexion oder unspezifische Beschreibung gelten mag. Intradiegetisch nennt sich der Text selbst beim Namen, wenn von einem »Bubikopfaufsatz« (SW 18, 183) gesprochen wird. Doch an dieser Stelle steht der Text auf doppeltem Boden, schließlich wird direkt davor gesagt, dass beim Bubikopf (wohl aufgrund des kurzen Seitenhaares) »der Hals stark ins Licht fällt« (SW 18, 183). Der »Bubikopfaufsatz« ist damit einerseits gleichsam der Hals, auf dem der Bubikopf steht, wie man es etwa von Friseurspuppenköpfen aus Ausbildungslehrgängen kennt (dort werden sie auch kurz »Übungsköpfe« genannt). Andererseits referiert der Ausdruck auch auf den Text selbst, in welchem dieser Bubikopf verhandelt wird, eben den »Aufsatz«. Als Parallelstelle dazu findet sich gegen den Schluss des Textes »mein[] Artikel« (SW 18, 184) erwähnt, und weckt dort die Erwartung, dass eine inhaltliche Zusammenfassung folgen würde – was nicht der Fall ist. Dort wird auch noch einmal deutlich, dass keine Figuren gezeichnet werden sollen, es geht nicht um die Adaption einer Filmszene oder die Beschreibung einer besonderen Frau, einer realen Louise Brooks etwa oder einer fiktiven Bernice oder Lulu. Vielmehr wird gesagt, »daß sich die Bubitracht, ich meine, streng genommen, am ehesten für sehr reiche, talentierte, vornehme, unabhängige Frauenexemplare eignet, beispielsweise für Göttinnen.« (SW 18, 184)

Während schon die schiere Anzahl der gereihten Adjektive in diesem Satz deutlich macht, dass nur wenige Personen sämtliche Kategorien erfüllen dürfen, macht die Erwähnung der »Göttinnen« in einer rhetorischen Klimax vollends klar, dass ein spöttisch-ironischer Unterton den Text prägt. Es stellt sich spätestens an dieser Stelle die Frage, ob denn hier ausschließlich mit Spott und Ironie vom Bubikopf gesprochen werde. Meines Erachtens macht der Text immer wieder deutlich, dass, emphatisch gesprochen, der Bubikopf als negative, bloße Modeerscheinung kein ernsthaftes Thema für eine Auseinandersetzung sei. Gleichwohl wird die Frisur bereits im Titel genannt und gleichwohl gibt es immer wieder angefangene (und schnell wieder abgebrochene) ernsthaftere Ansätze, die um das Phänomen des Bubikopfs kreisen. Der *Bubikopf*-Text zeigt damit auf der Inhalts- wie auch auf der Darstellungsebene auf, wie komplex sich zeitgenössisch die Frage der Geschlechterrollen stellt.

Wenn in Walsers Text von »Frauenrechtelei« (SW 18, 183) gesprochen wird, treffen sich zufällig ein historisch-politisches und ein literarisches Vokabular aus zwei ganz unterschiedlichen Perspektiven: Wie oben erwähnt, schreibt Clara Zetkin von der ihr zu wenig konsequenten »Frauenrechtleri«,⁴⁴ während Walsers Erzähler sich von der Frauenbewegung jeglicher Couleur distanziert – beide nutzen für ihre sprachliche Distanznahme eine (ähnliche) despektierliche Substantivierungsendung. Innerhalb von Walsers Text referiert die »Frauen-

44 Zetkin: *Zur Geschichte der proletarischen Frauenbewegung Deutschlands*, S. 227.

rechtelei« (SW 18, 183) über die Endung ›-elei‹ auf die einige Zeilen oberhalb genannte hier und bereits erwähnte »Bubiköpfelei«, die dort aber nicht eine Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit bedeutet, sondern hypothetisch »ins Gebiet der Ägyptologie« (SW 18, 183) führt.

Die zeitgenössische ›Frage‹ der Frauenrechte scheint über das politische Feld hinaus eine Stellungnahme zu provozieren, Walsers Text liefert diese in literarischer Form und unterläuft die Erwartungshaltung gleichzeitig. Bereits der erste Satz macht deutlich, dass es sich zwar um eine »aktuelle Frage« handle, über die allerdings »bereits ziemlich viel Tinte« (SW 18, 182) floss – der Text schließt also mit der ihm eigenen Tinte an die verflossene an. Eine Ebene von Walsers Text folgt dieser ›aktuellen Frage‹, ohne sie allerdings beantworten zu wollen oder zu können – denn es handelt sich beim Titel ja nicht um eine Frage, wie sie Kuttner in der eingangs zitierten Liedtextzeile »wer trägt heut noch Hängezopf?« stellt. Walsers Text schließt denn auch mit einer Aussage, die nur ironisch verstanden werden kann: »Ich habe also einen ausgezeichneten Begriff vom Bubikopf.« (SW 18, 184)

Dieser Satz erinnert an didaktische Regeln, wie ein Aufsatz zu schreiben sei: zum Schluss zusammenfassen, was im Text gesagt wurde. Der Text parodiert damit schulische Textsorten, in dem zu Beginn scheinbar eine zu beantwortende Frage aufgeworfen wird und zum Schluss eine vermeintliche Begriffsklärung abgeschlossen wird. Dazwischen findet sich kein schulisch orientierter Text, kein kausaler Argumentationszusammenhang – wer würde das bei Walser erwarten wollen? –, vielmehr eine für Walsers Schreiben typische Bricolage unterschiedlicher Erzählelemente. Da ist einerseits das Thema Mode und eine thematisierte, aber nicht ausbuchstabierte Haltung dazu und dann finden sich Versatzstücke einer Frisurengeschichte in chronologischer Beliebigkeit: Auf die assoziierte »italienische Frührenaissance« (SW 18, 182) folgen »Ägyptologie« und »Babylonien« als vermeintliche Bubikopf-Zeiten, die im Gegensatz zu den »Rokokoepochen« oder der »Biedermeierzeit« (SW 18, 183) gebracht werden. Die Ausführungen sind von Markern der Relativierung gekennzeichnet. Wenn Sätze mit Ausdrücken wie ›manchmal‹ oder ›womöglich‹ beginnen, nehmen sie einen Teil ihrer Aussagen gleich wieder zurück.⁴⁵ Der Text thematisiert eine Frisur, aber auch die Möglichkeiten einer Haltung gegenüber einem Phänomen. Dabei scheint der Erzähler über sich selbst zu staunen:

Ein ganz klein bißchen komisch ist für mich der Umstand, daß ich beim Anblick eines Bubikopfes an die Frauenrechtelei denke, die einst so wundervolle Wellen emporwarf, die sich mit gütigster Erlaubnis inzwischen scheinbar beruhigt, will sagen, gleichsam der Göttin Vernunft zu Verfügung gestellt haben. Vor Jahren besuchte ich eine Versammlung, die für die Rechte, von denen ich soeben sprach, lebhaft eintrat. Sollte der Bubikopf eine Ausgleichsbemühung bilden? Stellt er

45 Vgl. SW 18, 183: »Manchmal wirkt die Bubikopffrisur pagenhafte. Womöglich führt uns die Bubiköpfelei ins Gebiet der Ägyptologie.«

eine Brücke in die Verständigung zwischen beiderlei Geschlechtern dar? Man kann so etwas natürlich nicht haargenau wissen. (SW 18, 183)

Mit den erwähnten »Wellen« und dem Adjektiv »haargenau« ruft der Text einen Friseurwortschatz auf, der eine mögliche Ernsthaftigkeit der thematischen Auseinandersetzung unterläuft und die bildliche und sprichwörtliche Ebene der Thematik deutlich macht. Und was und wie soll sich hier »inzwischen scheinbar beruhigt« haben? Auch die Fragezeichen machen klar, dass hier keine Haltung postuliert wird, sondern aus einer distanzierten Perspektive mit leicht spöttischem Unterton fiktive Assoziationen zum Thema kombiniert werden. In der Frage »Sollte der Bubikopf eine Ausgleichsbemühung bilden?« wird der Ausdruck »Ausgleichsbemühung« gesetzt und mit dem Fragezeichen zu einem Teil wieder relativiert. Wie auch der zweimal erwähnten »Mode« gegenüber scheint es dem Erzähler hier schlicht angemessen, »die nötige Reserviertheit zu bewahren« (SW 18, 183). Zudem wird erzählt, was dann nicht erzählt wird – der anekdotische Versammlungsbesuch wird nicht geschildert, es bleibt bei einer Erwähnung ohne Inhalt. Die geforderte »Reserviertheit« als Haltung würde einem sachlichen Essay entsprechen, aber sie wird im Text unterlaufen durch die Vorstellungsgabe und -lust des Erzählers:

Ich bilde mir zu meinem Vergnügen ein, der Bubikopf sei folgendermaßen entstanden: Von einem sich im Besitze einer wunderbaren Haarfülle sehenden Mädchen wünschte ein Mensch, der des Mädchens Liebhaber war, sie möge sich von ihrem Schmuck trennen, und siehe, sie erfüllte mit nichts zu wünschen übriglassender Pünktlichkeit seine Bitte, und der erste Bubikopf stand fix und fertig da. (SW 18, 183f.)

Diese als fiktiv gekennzeichnete, fabulierte Urszene der Haartracht zeigt nur entfernte Parallelen zu Fitzgeralds Bob, der ebenfalls auf äußere Motivierung hin, aber in einer ganz anderen Konstellation und dort mit Konsequenzen für die Figuren und Handlungen geschnitten wird, hier aber in einem locker-plaudernden Ton gehalten ist, der das Vergnügen dieser Imagination unterstreicht: Die Frisur entsteht im Kopf des Erzählers und dort sagt der Liebhaber dem Mädchen, was sie tun soll. Und was dann über die Bubikopf-Mode gesagt wird, kann auch auf den gesamten Text übertragen werden: »Im übrigen kokettiert sie [sie, die Mode, aber eben auch er, der Text] vielleicht bis zu einer gewissen Grenze mit einer Unerreichbarkeit, nämlich mit der Freiheit, die zweifellos etwas Entzückendes ist.« (SW 18, 183) Und darauf könnte man mit Walser und einem Konzentrat dieses Satzes, das die Ambivalenzen des Textes noch einmal betont, entgegen: »vielleicht«.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- von Droste-Hülshoff, Annette: *Gedichte zu Lebzeiten*. In: dies.: *Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I,1, bearb. v. Winfried Theiss. Tübingen: Niemeyer 1985.
- Fitzgerald, F. Scott: *Bernice Bobs Her Hair*. In: ders.: *Flappers And Philosophers*. Ed. by James L. W. West III. Cambridge: Cambridge University 2000, S. 108-133.

2. Sekundärliteratur

- Art.: »Haartracht«. In: *Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau*. 2 Bde. Berlin: Martin Oldenbourg 1900.
- Bock, Gisela: *Geschlechtergeschichten der Neuzeit. Ideen, Politik, Praxis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 213).
- Brooks, Louise: *Lulu in Hollywood*. Introd. by William Shawn. London: Hamish Hamilton 1982.
- Butler, Judith: *Bodily Inscriptions, Performative Subversions* [1990]. In: Sara Salih (Hg.): *The Judith Butler Reader*. Oxford: Blackwell 2004.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* [1993]. Aus dem Amerikan. v. Karin Würdemann. Berlin: Berlin Verlag 1995.
- Cowie, Peter: *Louise Brooks. Lulu Forever*. Übers. v. Ursula Wulfekamp u. Rudolf Herstein. München: Schirmer/Mosel 2006.
- Echte, Bernhard: *Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen. Robert Walser und das Kino*. In: *Cinema* 40, 1994, S. 153-162.
- Heffernan, Valerie: *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-examined*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Hobus Jens: *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (Epistemata; 697).
- Kasten, Jürgen: *Büchse der Pandora*. In: Michael Töteberg (Hg.): *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 95f.
- Kemp, Friedhelm: *Das europäische Sonett*, Bd. I. Göttingen: Wallstein 2002 (Münchener Universitätschriften; 2).
- Lange, Helene: *Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen* [1914]. 2. Aufl. Münster: tende 1980.
- von Matt, Beatrice: *Die Frauen scheiternder Männer bei Gottfried Keller und Robert Walser*. In: Ursula Amrein, Wolfram Groddeck u. Karl Wagner (Hg.): *Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser*. Zürich: Chronos 2012, S. 95-108.
- Paris, Barry: *Louise Brooks. A Biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.
- Rifelj, Carol: *Coiffures. Hair in Nineteenth-Century French Literature and Culture*. Newark: University of Delaware Press 2010.
- Salih, Sara (Hg.): *The Judith Butler Reader*. Malden MA: Blackwell Publishing 2004, S. 90-118.
- Schwarberg, Günther: *Ein Mann und sein ganzes Herz*. In: *Die Zeit*, Nr. 44, 23. Oktober 1992.
- Sherrow, Victoria: *Encyclopedia of Hair. A Cultural History*. Westport, Connecticut u. London: Greenwood Press 2006.

- Tiedemann, Nicole: *Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks*. Weimar u. Wien: Böhlau 2007.
- Tofi, Leonardo: *Von der Leinwand zur ›kinematographierten‹ Literatur: Robert Walser und eine Film über Maria Walewska*. In: Anna Fattori u. Margit Gigerl (Hg.): *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München: Fink 2008.
- Vogt, Christine (Hg.): *HAIR! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig. Von der Antike bis Warhol, von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman*. Bielefeld: Kerber Art History 2013.
- Walt, Christian: *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*. Frankfurt a.M. u. Basel: Stroemfeld 2015.
- Zetkin, Clara: *Die Anfänge der proletarischen Frauenbewegung in Deutschland*. In: dies.: *Zur Geschichte der proletarischen Frauenbewegung Deutschlands*. Frankfurt a.M.: Verlag Marxistische Blätter 1978 (Marxistische Taschenbücher, Reihe »Sozialistische Klassiker«; 47), S. 86-108.
- Zetkin, Clara: *Zur Geschichte der proletarischen Frauenbewegung Deutschlands* [1928]. Hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. 3. Aufl. Berlin: Dietz 1958.

Robert Walsers ambivalente Sicht seiner Rollen im Welttheater und seine Auseinandersetzung mit Hugo von Hofmannsthal (1927)

1. Einleitung

Die oft zitierte Aussage Walsers, seine Skizzen, die er dann und wann hervorbringe, seien kleinere oder größere Kapitel eines Romans, der immer derselbe bleibe, und dürften »als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden« (SW 20, 322), verweist nicht nur auf ein spezifisches Selbst- und Sprachverständnis, sondern auch auf eine besondere Sensibilität für Ambivalenzen in allen Bereichen der Wahrnehmung und des Ausdrucks. Kurt Lüscher hat in seinen sozialwissenschaftlichen Forschungen ein dynamisches Konzept des *homo ambivalens* entwickelt, das auch für die Literatur- und Kulturwissenschaft wesentlich ist und sich insbesondere für das Verständnis der Texte Robert Walsers als fruchtbar erweist. Er betont, dass ambivalenz-sensible Menschen sich nicht nur in den identitätsbildenden Prozessen ihres Denkens, Fühlens und Wollens als ambivalent erfahren, sondern diesen Erfahrungen wiederum ambivalent gegenüberstehen können und so ein sich immer wieder neu in Frage stellendes Verständnis von Identität entwickeln.¹

Zweifellos gibt es zahllose Texte Walsers, die seine Sensibilität für ein zutiefst ambivalentes Selbst- und Sprachverhältnis bezeugen. Er erfährt und stellt die historischen Wandlungen der Literatur, der Geschichte und der moralischen Werte seiner Zeit in beständigem Wechsel dar und sucht eine Sprache, die sich eindeutiger Wertung und Sinndeutung immer wieder zu entziehen scheint.² In seltener Prägnanz und Verdichtung aber zeigt sich diese Sensibilität in den zwei verbundenen Mikrogrammen von 1927: *Was das für eine interessante Theaternacht war* und *Was ist gesund, was krank*. Diese Texte sind datierbar, haben autobiografische Anlässe, zeigen aber ebenso Stilarten der Autofiktion und ermöglichen, die Ich-Perspektiven der Texte mit authentischen Zeugnissen von Zeitgenossen zu vergleichen, ihr Verhältnis von Fiktion und Faktizität zu bestimmen und ihr autoreflexives Verhältnis zu erkennen. Sie verweisen auf genau datierbare Ereignisse der Geschichte. Der literarische Stoff, der in diesen Texten

1 Vgl. Lüscher: *Ambivalenz*. In: RWH, 355-357; ders.: *homines ambivalentes*, S. 11-32, ders.: *Walsers Sensibilität für Ambivalenzen* (in diesem Band, S. 9-31). Charakteristisch für Ambivalenz-erfahrung ist ein spezifisches Zeiterleben, für das Lüscher die Bezeichnung »vaszillieren« vorge-schlagen hat.

2 Zu Walsers Wandlungen des literarischen Horizonts, vgl. Rusterholz: *Lektüren*. In: RWH, 55-61.

diskutiert wird, ermöglicht nicht nur Erkenntnisse über Walsers Selbst- und Weltverhältnis, sondern auch über seine Ambivalenzen gegenüber dem eigenen Urteil und seiner literarischen Darstellung.

2. Vorspiel: Das ambivalente Ich – Autobiografie und Autofiktion

Was das für eine interessante Theaternacht war, die ein Trompeter rechtzeitig angekündigt hatte, der auf einem kleinodienbehangenen Rosse durch die hübschen, gemütlichen Straßen ritt. Die Blätter, die man täglich liest, hatten von einem Kläglichem gesprochen, der in einer ergreifenden Rolle aufträte. (AdB 4, 209)

So beginnt der Text aus Robert Walsers ›Bleistiftgebiet‹, der den Lesenden sogleich in die Situation des Schreibenden versetzt, der die Voraussetzungen und den Verlauf dieser Nacht erzählt. Zeit und Ort sind bekannt. Vom 12. bis zum 25. August 1927 wurde auf dem Berner Münsterplatz *Das Salzburger große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal aufgeführt. »Die Blätter, die man täglich liest«, die Zeitungen *Der Bund* und die *Berner Tagwacht*, hatten diese Aufführung in ihren Ausgaben vom 15. August besprochen und die Rolle des Schauspielers, der den Bettler spielte, besonders gelobt. »Eine schauspielerische Glanzleistung«, schrieb die *Tagwacht*, »leistet Herrmann Dalichow mit seinem Bettler. Schon das Auflehnen der namenlosen Seele gegen die Übernahme dieser traurigen Rolle gestaltet er prachtvoll, um in der Anklage gegen Willkür und Reichtum, die auf der Welt herrschen, einen erschütternden Höhepunkt zu erreichen.«³ Auch *Der Bund* meint: »Im übrigen ragt Dalichows leidenschaftlich erregte Darstellung des Bettlers kräftig aus dem Ganzen empor.«⁴

Ohne Zweifel hat Walser diese Aufführung gesehen und die Besprechungen in den Tageszeitungen gelesen. Sein Text enthält durch historische Indizien bezeugte autobiografische Elemente. Das Motiv zu schreiben ist zweifellos autobiografisch veranlasst. Doch abgesehen davon, dass der Autor in seinem Werk und in seinen Briefen selbst davor gewarnt hat, den Menschen und den Schriftsteller gleichzusetzen, geben Ambivalenzen der Schreibweise und der Selbstpräsentation der Ich-Figur immer wieder Anlass zur Frage nach der Position zwischen Autobiografie und Fiktion, respektive zwischen verschiedenen Konzepten der Autofiktion.⁵ Schon vor dem Beginn der Vorstellung inszeniert sich das schreibende Ich in einem ambivalenten Vorspiel:

Von geschminkten Gesichtern träumend, in einer Welt von gepuderten Gebärden versunken, saß ich einer hellauflachenden Schönen gegenüber beim leise von Ita-

3 Rez. von *Das Salzburger große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal. In: *Berner Tagwacht* 35 (15. August 1927), Nr. 190.

4 Rez. von *Das Salzburger große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal. In: *Der Bund* 78 (15. August 1927), Nr. 347.

5 Vgl. Benne: *Ich, Maske, Autofiktion*, S. 231-235, u. Gisi: *Der autofiktionale Pakt*, S. 55-70, hier S. 57.

lianismen fabulierenden Glas Wein. Eine, die mir seit langer Zeit treu ist, schlug, meinen Mutwillen wahrnehmend, ihren Blick vor mir nieder, ein Benehmen, das mich in der angenehmen Meinung bestärkte, ich bedeutete [ihr] irgend etwas. (AdB 4, 209)

Weder das Objekt der Wahrnehmung des Träumers – seine Wahrnehmung schwankt zwischen seinen Theaterträumen, dem Genuss des an Italien erinnernden Weines und der lachenden Schönen – noch die Art und Weise der Beziehung der beiden sind eindeutig. »Könnten Sie einem [einer] Treulosen treu sein?« zitterte es fragend über die Lippen der in gewissem Sinn um mich Bebeden.« (AdB 4, 209) Wenn sie wirklich und nicht nur »in gewissem Sinn« (AdB 4, 209) um ihn bebte, wäre sie ihrer Liebe gewiss. Wenn er wirklich recht hätte und nicht nur aus Mutwillen glaubte, sie sei ihm seit langer Zeit treu, würde er sie nicht für eine Treulose halten können und sie, ihrer Liebe gewiss, könnte gar nicht treulos sein und bräuchte diese Frage gar nicht zu stellen. So aber zeigt sich diese Liebe als mutwilliges Spiel ambivalenter Beziehung. Das schreibende Ich bestätigt dies durch seine Reaktion:

Ich stellte mir vor, die soeben an mich gerichtete Frage wäre ein schön kostümierter Knabe, dessen liebenswürdiges Aussehen keinen sonderlichen Ernst herausfordere. In Gesellschaft eines gelockten Kameraden näherte ich mich dem Platz, auf dem das Schauspiel vor sich gehen sollte. (AdB 4, 209)

Der unvermittelte Wechsel zwischen Scherz und Ernst, zwischen weiblicher und männlicher Geschlechterrolle provoziert die Frage, ob das sich präsentierende Ich seiner Identität wirklich gewiss sei und nicht nur mit der hellauflachenden Schönen, sondern auch mit sich und seinen eigenen Rollen ein Gesprächs- und Schreibspiel treibe. Das Verhältnis zu seiner sozialen Position und Rolle ist ebenfalls ambivalent. Er sagt von sich:

Ich hatte keinen Centime im Sack. Ich war ein Bettler. Wie wären mir fünfhundert Franken als Verlagsvorschuß willkommen gewesen. Im Wirtshaus hatte ich einen Aufsatz über den Dichter Schickele gelesen und mein gesamtes Vermögen, das übrigens kein umfangreiches gewesen war, derjenigen in die zarten Schuhe gesteckt, die mir die Situation zu beherrschen schien. (AdB 4, 209)

Das verweist auf die persönliche Situation Walsers als Journalist und Schriftsteller, der finanzielle Erwartungen und Ansprüche hatte, die aber nicht immer und nach dem 1. Weltkrieg immer seltener eingelöst wurden. Er war zwar mit der poetischen Journalistik seiner Prosastücke in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ausgesprochen produktiv und erfolgreich, doch mehrere Buchprojekte scheiterten. Gleichzeitig nennt er sich Bettler und agiert doch wie ein weltgewandter Lebemann. Dann nähert er sich dem Platz, auf dem das Schauspiel vor sich gehen soll, in Gesellschaft eines »gelockten Kameraden« (AdB 4, 209). Man könnte sich fragen, ob er wohl Knaben oder Mädchen oder vielleicht beides liebe. Zweifellos hingegen überlässt er sich dem Zauber des kirchlichen, bis zum Himmel erweiterten Raumes: »Prächtig war, wie mich nun Sternlein aus der

Höhe herab lustig und überlegen anblinzelten und wie die gotische Kirchenarchitektur zierlich gegliedert, zu durchsichtigen Spitzen gemeißelt, zum kindlich lächelnden Nachthimmel emporstieg.« (AdB 4, 209f.) Inzwischen hatte der vom Schöpfer allen Lebens beauftragte Teufel mit seinen Gehilfen die Bühne errichtet.

3. Das Welttheater in Bern, durch einen Tuchspalt gesehen

Das Theater stand gleichsam fix und fertig da, bereits fing auch die Beleuchtung an, sich geltend zu machen und von einem Altan herab liebreizelten allerlei in hellen Gewändern prangende Genien, daß einem das Herz vor Freude klopfte. Aus Fenstern schauten Bürger und Bürgerinnen als Zufallszuschauer dem Schauspiel zu, dem auch ich insofern beiwohnte, als ich durch einen Tuchspalt guckte. Ein alter Palast verlieh dem Schauplatz durch seine blasse Adelsschönheit die wünschenswerte Wichtigkeit. (AdB 4, 210)

Die ästhetischen Reize der Natur und der Kultur werden sensibel wahrgenommen und dargestellt, die gespannte Erwartung der Zuschauenden aus verschiedenen Perspektiven gesehen, aus seiner Sicht und der seines Kameraden, welcher wie er, nur durch den Tuchspalt guckt, blinzelnd »wie ein Mädchen, das auf's erstmalige Liebeserlebnis gespannt ist, durch die sich ihm anbietende Möglichkeit, etwas zu sehen zu bekommen« (AdB 4, 210). Während er noch das Publikum betrachtet, wird sein Blick auf einen prägnanten Handlungsmoment des Spiels gelenkt. Ein Spieler lehnt die Rolle ab, die ihm zugemutet wurde:

Das war ein ergreifendes Mitansehen, wie sich ein Wehrloser mit zottigem, buschigem Gebrüll plump wehrte, als fiel er in einen tiefen Teich und fuchte, um das jämmerliche Ertrinken zu verjagen, mit Armen und Beinen, aber das Wasser, will sagen, die Unentrinnbarkeit bemächtigte sich seiner. [...] »Er muß, es geht nicht anders«, riefen die Obersten und die Untersten, und über die Spieler sowohl wie die Zuschauer rollte eine Welle gemeinsamen Willens hin, sich unter keinen Umständen durch irgendein Hindernis die Schaulust beeinträchtigen zu lassen, die von sämtlichen zum Gebot der Stunde erhoben worden war. (AdB 4, 210f.)

Das Textsubjekt reagiert mit ambivalenten Affekten, es ist offensichtlich von Mitgefühl für den Wehrlosen ergriffen, aber doch von der »Welle gemeinsamen Willens« (AdB 4, 211) erfasst. Auch der Wehrlose reagiert ambivalent, er wehrt sich vorerst aus Leibeskräften, doch dann scheint er das Verständnis seiner Rolle zu ändern. »Eine Dirne spielte im weltbedeutenden Stück mit, die sich auf den Rücken des Gestürzten setzte, dem plötzlich seine Rolle erträglich vorzukommen schien.« (AdB 4, 211) Das Textsubjekt schreibt: »In der Teufelsfigur durfte ich zu meiner Genugtuung einen in den Kreisen von über letzte Dinge Unterrichteten vielgenannten Essayisten erkennen.« (AdB 4, 211) *Die Berner Tagwacht* schrieb: »Oskar von Xylander gibt einen verbissenen, intrigierenden Wider-

sacher«. ⁶ Über eine allfällige Qualität Xylanders als »vielgenannter Essayist« in Sachen ›über letzte Dinge‹ ist hingegen nichts bekannt. Wen könnte Walser gemeint haben? Auf den ersten Blick mag es befremdlich erscheinen, Walser mit Otto Weininger in Beziehung zu setzen, doch Weininger hat nicht nur mit dem umstrittenen Bestseller *Geschlecht und Charakter* die Diskussion über die Rolle der Geschlechter und über Gut und Böse der Moral über Jahrzehnte angeregt, sondern auch mit einem nach seinem Tod 1904 erstmals erschienenen und 1926 in 8. Auflage verbreiteten Essay *Über die letzten Dinge*⁷ die damals aktuelle Diskussion der Werte beeinflusst. Die nach seinem Tod gedruckten, in seinen Büchern verbreiteten Bilder – besonders unheimlich das Bild des Selbstmörders Weininger auf dem Totenbett – zeigen ihn mit schwarzem Haar, Schnauz und Spitzbart. Vielleicht hat Walser Weiningers Buch nicht gelesen, aber die Bilder gesehen. Sicher aber hat er sich, wie der Text über die Welttheater-Aufführung bestätigt, mit Fragen beschäftigt, die auch bei Weininger wesentlich sind, der Frage nach dem Charakter der Sexualität und der Frage nach dem Verhältnis von Christentum und Heidentum.⁸ In unserem Text stellt Walsers ›Ich‹ die Frage:

Lachte nicht die Nacht wie eine griechische Göttin auf die Melancholie des christlichen Spieles herab und hat sich das Christentum je vom Heidentum in Wirklichkeit zu emanzipieren vermocht? Scheiterte die Religion, ich meine der Glaube an Liebe und Güte, nicht von Anfang [an] an der Unmöglichkeit, das Wundersame der Gleichheit durchzuführen? Hat sich dieses schöne Gesetz nicht als viel zu schön erwiesen? (AdB 4, 211)

Mit dem ›schönen Gesetz‹ meint das Ich die Quintessenz des Buches, das der Engel in Hofmannsthals *Welttheater* in den Händen hält, die Weisung des Meisters an die Figuren: »Du sollst deinen Nächsten lieben wie Dich selbst, und aber deinen Gott, den sollst Du lieben über alles«. ⁹

6 Rez. von *Das Salzburger große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal. In: *Berner Tagwacht* 35 (15. August 1927), Nr. 190.

7 Gleichzeitig mit der 26. Auflage von *Geschlecht und Charakter* erschien 1926 die 8. Auflage von *Über die letzten Dinge*. Weiningers extreme Thesen über die sexuelle Frage, über das Verhältnis von Sadismus und Masochismus und über den Charakter der Juden (er war selbst Jude), waren nicht nur für die geistige Krise zur Zeit der Jahrhundertwende in Wien von Bedeutung, sondern wurden im weiteren Bereich der europäischen Moderne kontrovers diskutiert; vgl. Le Rider/Leser: *Otto Weininger*.

8 In einem Brief an Otto Pick formuliert Walser seine Gedanken zu den Eigenarten der Sexualität. Er sieht Sadismus und Masochismus als Hauptfaktoren der Sexualität, reflektiert ihr polares, dialektisches Verhältnis und die Folgen der Dominanz des einen oder des anderen Faktors. Während die herzliche Liebe leider nur eine zwar feine, aber masochistische Liebe sei, sei die Unterwerfung unter die Sinnlichkeit des Sadisten schlicht gemein. Deshalb stellt er zum Schluss die Frage: »Soll man auch aufs Herz eine Herrschaft auszuüben suchen, wie man eine solche auch auf die Sinne auszuüben pflegt?« (Br, 272).

9 Hofmannsthal: *Das Salzburger große Welttheater*, S. 18.

Dieses ›Ich‹ aber argumentiert skeptisch angesichts der Vergänglichkeit kirchlicher Tradition und des Chaos' und der Krisen seiner Zeit. Es stellt die Frage nach den Gründen des Scheiterns dieses ›schönen Gesetzes‹.

Die Kirche, an deren Bau das Spiel aufgeführt wurde, mutete wie ein großartiges Überbleibsel aus einer Zeit an, die sich ihrer bewußter gewesen [sein] muß, als es die jetzige zu [sein] scheint, die mit allen erdenklichen Geistesrichtungen kokettiert, diesbezüglich keines Entschlusses fähig ist, die mit demjenigen, der nicht mitspielen will, verglichen werden könnte, der nur gezwungen spielt, Schreie des Unwillens, der Übelgelauntheit ausstoßend, den man auf die Bühne schleppt, wo er unter Hunderten derber, dummer, dreister, stotternder fauler Ausreden hin-sinkt, der [... ...] Einsame, der schlotternde, [... ...] Bettler. (AdB 4, 211)

Die ›Jetztzeit‹ dieses ›Ich‹ kokettiert mit allen erdenklichen Geistesrichtungen und kann sich für keine entscheiden, im Gegensatz zur Zeit des Mittelalters, da diese Kirche als Symbol des Bewusstseins einer Gesellschaft und einer Gemeinschaft des christlichen Glaubens gebaut wurde. Noch im Text Hofmannsthals gewinnt die Rolle des Bettlers das höchste Lob des Schöpfers so, wie es der Engel verkündet: »Du aber, dem des Bettlers Rolle war, / Dein Spiel vor Deinen Spielgenossen allen / Hat unserm Meister wohlgefallen. / So tritt in den Palast und sei von ihm bedankt, / Und brich mit ihm das Brot, vor dem die Hölle bangt.«¹⁰ Schönheit, König und Bauer knien im Wartestand, der Reiche bleibt tief unten, im Dunkel. In Walsers Text aber fehlt dieser positive Schluss. Er endet mit dem Verweis auf die jetzige Zeit und den einsamen, schlotternden Bettler.

4. Perspektiven der Zeitungen, »die man liest«, im Vergleich zu Walsers ›Ich‹-Prozessen des Spiels

Die historische Aufführung in Bern hatte natürlich einen anderen, den traditionellen Schluss des Textes von Hofmannsthal. Wie verhalten sich die Kritiken der Blätter, »die man liest«, zur Sicht in Walsers Text? Beide betonen die Nähe Hofmannsthals zu Calderons *El gran teatro del mundo*. *Der Bund* gibt auf die Frage »Und was wird gespielt?«¹¹ die Antwort: »Das große Welttheater des großen spanischen Dichters Calderon«, denn Hofmannsthal habe den schöpferischen Einfall des Spaniers unverändert übernommen und nur die Einzelheiten im Sinne unserer Nöte frei geschaffen, so dass der Bettler und der Reiche »durch das schwere Erleben des letzten Jahrzehnts bedingt, aus dem Barock-Jahrhundert Calderons in unsere Zeit führen und so die Brücke bilden sollen zwischen ihm und uns.«¹² Beide betonen die verschärfte Darstellung des Konflikts zwischen

¹⁰ Ebd., S. 96f. Zum Topos vom *Welttheater* vgl. Rusterholz: *Theatrum Mundi*, Sp. 452-462.

¹¹ *Der Bund* 78 (15. 8. 1927), Nr. 347.

¹² Ebd.; alle folgenden Hofmannsthal-Zitate ebd.

arm und reich nach dem 1. Weltkrieg. *Der Bund* schreibt: »Der Bettler ist das Elend, das die Welt in Flammen zu setzen droht« und zitiert aus Hofmannsthals Text des Bettlers Fluch des Armen auf den Reichen:

Jetzt kommt zum Ausgleich der uralte Streit,
Fahr hin! Verreck im Straßengraben!
Hab' ich nix g'habt, sollst du das gleiche haben!

Doch darauf folgt sofort das Urteil, der »Aufstieg bis zur Höhe dieses Zusammenstosses« sei Hofmannsthal besser gelungen als die «Darstellung der inneren Erleuchtung und Umkehr des Bettlers.« Hier spüre man deutlich, »dass der Dichter selbst nicht daran glaubt.« Hier sei eine Bruchstelle, hier verblasse der Schmuck der schönsten Worte, »wo nur das starke Gefühl eines wirklich Gläubigen überzeugen könnte.« Der Rezensent der *Berner Tagwacht* zitiert ausführlich des Bettlers Klage gegen den König: »Ihr habt, und ich hab' nicht – das ist die Red', / Das ist der Streit und das, um was es geht.« Er gesteht dem Dichter zwar zu, auf den Schrei der Menschheit gehört zu haben, wirft ihm aber vor, das Ringen um die Neugestaltung der Welt mit dem Rezept eines Mannes zu behandeln, der »verwurzelt ist mit der heute herrschenden weltlichen und kirchlichen Ordnung«. Wie sein Kollege zweifelt er am erbaulichen Schluss. Im Gegensatz zum bürgerlichen Blatt stellt der sozialdemokratische Rezensent der *Tagwacht* aber nicht nur den Glauben des Dichters in Frage, sondern auch seinen Willen, überhaupt nach einer Lösung des Problems der Menschlichkeit und Gerechtigkeit zu suchen, »weil der Dichter Hofmannsthal wohl keine Lösung will, die ihn mit dem guten Ton der herrschenden Welt in Konflikt bringen würde.« So kommt die *Berner Tagwacht* zu dem dezidiert kritischen Urteil über Hofmannsthals Text:

Und so bleibt auch beim Ausklang des Stückes alles in seiner alten bestehenden Form: Der Mächtige und Reiche hat auf der Welt Almosen und Polizei, um des Armen Herr zu werden, der Arme hat dafür die Möglichkeit, in ein herrliches Jenseits überzugehen, vor dem es dem Reichen nicht mit Unrecht furchtbar graut, da er nicht weiß, ob er's dort ebenfalls gut haben kann.¹³

Beide Blätter loben die eindrückliche Szenerie des gotischen Münsters und die Dramaturgie der Lichteffekte der stimmungsvollen Aufführung. *Der Bund* schreibt: »Bald ist alle Aufmerksamkeit auf das eigentliche Spielpodium gerichtet, so, wenn der Bettler seine wilden Anklagen gegen die Weltenordnung schleudert, bald blickt man in die Höhe, wenn der Engel seine helle Stimme von dort hernieder sendet.« Zweifellos berichtet auch dieses schreibende Ich ergriffen vom eindrücklich inszenierten Spiel der Aufführung, von der bezaubernden Atmosphäre jenes Abends, vom Wechsel des Geschehens von der von hellem Licht umflossenen Figur des Meisters aus der Höhe zur Weltbühne unten. Beide

13 Rez. von *Das Salzburger große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal. In: *Berner Tagwacht* 35 (1927), Nr. 190.

Blätter berichten von einer insgesamt gelungenen Aufführung. Sie betonen aber die Bedeutung Calderons gegenüber Hofmannsthal. *Der Bund* stellt fest, Hofmannsthal hätte den »großartig schöpferischen Einfall des Spaniers unverändert übernommen« und nur Einzelheiten im Sinne der Nöte unserer Zeit neu geschaffen. Die Darstellung der inneren Erleuchtung und Umkehr des Bettlers hält er aber nicht für glaubwürdig. Die *Berner Tagwacht* ist mit den Bezügen zur Not der Zeit noch weniger zufrieden und stellt die kritische Frage: »Warum stellt der Dichter neben diesen Zukurzgekommenen [...], nicht auch einen anderen Typ auf die Bühne, – die Verkörperung des arbeitenden, um die Freiheit seiner Arbeit ringenden, um die Freiheit des Menschengeschlechts ringenden Mannes?« Die bürgerliche und die Arbeiterzeitung sind beide nicht zufrieden mit Hofmannsthals Bezügen zu den Nöten der Zeit. Wie verhält sich Walsers Text dazu?

5. Das ›Ich‹ des Bettlers – Walsers Autofiktion

Walsers Text teilt mit den Rezensenten die Skepsis gegenüber Hofmannsthals christlichem Glauben. Die Kritik beschränkt sich aber nicht auf den Zweifel am Glauben, sondern stellt das christliche Spiel als Antwort auf die Nöte der damaligen Zeit prinzipiell in Frage. Die ›Jetztzeit¹⁴, die unfähig zu sein scheint, sich für eine Geistesrichtung zu entscheiden, könnte mit demjenigen verglichen werden, der nur gezwungen spielt, mit dem Bettler. Das ›Ich‹ des Textes sieht Hofmannsthals Welttheater in einer besonderen Perspektive, es bezeichnet sich im Vorspiel selbst als Bettler, kann, ohne Eintrittskarte, nur durch einen Tuchspalt gucken und endet nicht mit der Erhebung und Verklärung des Armen, sondern mit der Verzweiflung des schlotternden Bettlers. Diese Verzweiflung prägt auch sein Schreiben, es ist lückenhaft, stockend, seiner selbst nicht gewiss.

Walsers Text fragt nach den prinzipiellen Gründen des Scheiterns des Christentums auf Grund misslungener Emanzipation vom Heidentum und nach dem Grund des Scheiterns der Religion, weil sie nicht fähig gewesen sei, das vom allgemeinen Liebesgebot geforderte Wunder der Gleichheit zu realisieren. Die Zeit des Mittelalters scheine sich ihrer selbst bewusster gewesen zu sein als es die ›Jetztzeit‹ ist. Das Mittelalter, meint das ›Ich‹, war zum Entschluss für eine Geistesrichtung fähig, das heißt zum Entschluss für die christliche Geistesrichtung. Die ›Jetztzeit‹ aber sei keines Entschlusses fähig, sie kokettiere mit allen Geistesrichtungen. Das ›Ich‹ schwankt, ›vasilliert‹ zwischen allen Geistesrichtungen, ist ein wehrloses Objekt eines ›Oberste‹ und ›Unterste‹ umfassenden gemeinsamen Willens, dem es sich, sich wehrend, schließlich aber doch unterzieht. Die Kritik des *Bund* hält den Schluss von Hofmannsthals Welttheater für

14 Zum Begriff der ›Jetztzeit‹ vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil*, insbes. S. 15-22.

die Zeit nach dem Krieg nicht mehr für glaubwürdig, da der Dichter selbst nicht mehr daran glaube. Die *Tagwacht* fordert mit einer zweiten, revolutionären Bettlerfigur ausgleichende Gerechtigkeit schon im Diesseits und mag nicht warten, bis Gott sich im Jenseits beim Bettler für das beste Spiel bedankt. Das Bettler-Spiel von Walsers ›Ich‹ dagegen bricht ab, ohne guten Schluss, verzweifelnd an seiner Zeit, am gemeinsamen Willen aller und schließlich auch und vor allem am Ungenügen der eigenen Sprache, seine Not adäquat zu erfassen, an der fehlenden Identität seines ›Ich‹. Dieser Schluss provoziert die Fragen nach der Krise und der Geschichtlichkeit der tradierten Normen der Gesundheit, der Krankheit und der Gerechtigkeit. Calderons Spiel setzte einen anderen Begriff der Wirklichkeit voraus, eine Wirklichkeit, für die diese diesseitige Welt nur Schein ist und der Mensch erst im Jenseits zum wahren Sein, zur eigentlichen Wirklichkeit kommt. Unter der Voraussetzung dieses Glaubens ist das »Wunder der Gleichheit«, wie es der Meister bei Calderon verheißt, einleuchtend: »Jede Rolle kann Dich heben, / Denn das ganze Menschenleben / ist ja nur ein Schauspiel hier.«¹⁵ Wenn aber der Glaube an die Gleichstellung in der eigentlichen, der jenseitigen Wirklichkeit nicht mehr ungebrochen gegeben ist, scheitert die Realisierung des Wunders der Gleichheit.

Das nächste Mikrogramm hat zum Teil noch Stiltzüge des Entwurfs, bezieht sich aber deutlich auf den zuvor beschriebenen Theaterabend und stellt diesen in einen erweiterten, zeitgenössischen Kontext.

6. Was ist gesund, was krank? – Die Frage der Gerechtigkeit im zeitgeschichtlichen Kontext

Der unmittelbar folgende Prosatext *Was ist gesund, was krank?* (AdB 4, 211-214) beginnt mit dieser Frage und fährt fort:

Ist Ungerechtigkeit das rotwangige Gesunde, das mit fröhlicher Überlegenheit Lachende, und Gerechtigkeit das blasse Kränkliche, das Kopfschmerzen hat oder über allgemeines Unwohlsein klagt? Inwiefern die Gerechtigkeit, die vielleicht ursprünglich das Gesunde war, seufzt, flennt und mißvergnügt um sich blickt, ist sie das Kranke, und inwieweit die freche Ungerechtigkeit guter Dinge zu sein vermag, obwohl sie vielleicht früher einmal Furcht vor sich hatte, stellt sie eine Potenz dar und ist gesund. Aber andererseits gibt es inmitten im Gesunden Kränkeldes und im Kränkeldes Gesundes, und wie komme ich mir vor, wenn ich mich glauben mache, ich blickte mit der Gelassenheit eines mittelgroßen Bären in dieses Gerechtigkeitsaufsatzes Inhalt hinein, der mit Bombenattentaten und Theatervorstellungen vollgepfropft ist. Fort mit den Erinnerungen, es lebe die zottige, tanzende, stampfende, keck auf die Probe stellende Gegenwart. (AdB 4, 211f.)

¹⁵ Calderón: *Welttheater*, S. 16.

Vorerst erscheint die Einleitung sehr abstrakt. Es geht um Gerechtigkeit, um die historischen Wandlungen dieses Begriffs, um seine Relativierung und um sein Verhältnis zum Gesunden und Kranken. Das ›Ich‹ zweifelt an der Möglichkeit, Probleme mit Gelassenheit zu sehen, die sich angesichts von Theatervorstellungen und Bombenattentaten stellen. Was löste diese Reflexionen aus: Die aktuellen Ereignisse der Gegenwart, die sich zur Zeit der Welttheater-Aufführungen in Bern 1927 in Amerika und in der Schweiz ereignen. »Eine Hinrichtung fand in der Ferienzeit statt, und Europa, das in den Strandbädern herumbummelte, hat die berühmte Exekution vergeblich zu verhindern versucht. Ein Aufschwung in die Gerechtigkeit blieb machtlos, [...] weil es kein richtiger heftiger Aufschwung war.« (AdB 4, 212) Gemeint ist die Hinrichtung von Nicola Sacco und Bartholomeo Vanzetti im Staatsgefängnis Charleston, Massachusetts, in den Vereinigten Staaten, in der Nacht vom 23. auf den 24. August 1927, in den letzten Tagen also der Aufführung des Welttheaters in Bern. Die beiden Arbeiter waren im Mai 1920 verhaftet und im März 1921 wegen Raubmordes zum Tod verurteilt worden. Der Prozess war durch Vorurteile und grobe Verfahrensfehler gekennzeichnet. Nicht eine bewiesene Schuld, sondern das Engagement der Angeklagten für die Arbeiterbewegung und ihre Nähe zu anarchistischen Bewegungen führte zur Verurteilung. Obwohl beide ein Alibi hatten, wurden Entlastungszeugen nicht zugelassen. Als am 10. August 1927 der Termin der Hinrichtung bekannt gegeben wurde, kam es weltweit zu Protestkundgebungen. In Genf stürmten Demonstranten das Gebäude des Völkerbunds und zerstörten den berühmten Glas-Saal, auch in der Stadt entstanden Schäden, unter anderen wurden Schuhgeschäfte zerstört, Sacco war Arbeiter in einer Schuhfabrik gewesen. In Basel fand am 10. August eine Demonstration mit 10 000 Teilnehmenden statt, vorerst ohne außerordentliche Vorfälle, aber am Abend kam es zu einem Bombenattentat, dem ein Gewerkschafter zum Opfer fiel. Das Verbrechen blieb ungeklärt, doch bürgerliche Kräfte machten die Basler Arbeiterschaft für die Tat verantwortlich.¹⁶

Was würde denn einen richtigen Aufschwung von einem falschen Aufschwung unterscheiden? Das ›Ich‹ lässt daran keinen Zweifel. Es erinnert sich an die Dreyfus-Affäre und die tatkräftige Intervention Emile Zolas: »Wie erfolgreich ließ einst Emile Zola seine schöne Menschenfreundesstimme zugunsten des jüdischen Offiziers über die Ebenen und Hügelzüge der Zivilisation schallen.« (AdB 4, 212) Angesichts des Misserfolgs aller Versuche, die Verurteilten zu retten, entschließt es sich zum Urteil über Calderons Welttheater:

Mit der ruhigen, plumpen Wucht eines denkbar rücksichtvollen, guterzogenen, seriösen Bären ziehe ich auf's »Große Welttheater« von Calderon los und werfe es mit einem leichten Schlag meiner Tatze über den Haufen. Ich könnte beinahe meinen, ich wäre ein Bettler, der sein Gesicht hinter einer Bärenmaske verbirgt. (AdB 4, 212).

¹⁶ Siehe dazu die Artikel, die Walser gelesen haben könnte: *Die Bombenaffäre in Basel*. In: *Der Bund* 78 (1927), Nr. 344 und *Basel*. In: *Die Berner Tagwacht* 35 (1927), Nr. 190.

7. Ambivalenz des Sprachspiels und des Sprachstils – Zwischen Lüge und Wahrheit

Das metaphorische Sprachspiel mit der Bärenmetapher ist von einer kaum zu übertreffenden Dichte an ambivalenten Bezügen, sowohl hinsichtlich der vorgestellten Handlungen als auch hinsichtlich der scheinbar vorsichtig und zurückhaltend geäußerten Urteile. Auf die kritische Frage: »Existiert das große ungerechtigkeitenbesiegende Mitleid nicht mehr in uns Heutigen, daß keiner von uns den schönen Mut in der Seele hatte, zugunsten zweier Verurteilter ein bedeutender Zeitgenosse zu werden?« (AdB 4, 212) meint das ›Ich‹, ihm zufolge »hätte ein kräftig zugreifender Einzelner die Hinrichtungssituation retten können, wo Skandalitäten und Vandalismen völlig versagen mußten« (AdB 4, 213). Nach dem Beispiel des misslungenen Versuchs der Rettung der Gerechtigkeit erinnert Walsers Text aber auch ein Gegenbeispiel des Gelingens anhand Zolas Einsatz für Alfred Dreyfus. Der jüdische Hauptmann im französischen Generalstab ist 1894 wegen Landesverrats zu Gunsten des deutschen Reiches auf Grund falscher Indizien degradiert und zu lebenslänglicher Haft und Verbannung verurteilt worden. Zola hatte mit seinem in der Tageszeitung *L'Aurore* veröffentlichten Brief an den Präsidenten Frankreichs – *J'accuse...!* – Anklage gegen die Verurteilung erhoben und einen Freispruch verlangt.¹⁷ Zola wurde wegen seines Engagements zu einem Jahr Gefängnis und einer hohen Geldstrafe verurteilt, was ihn zu einem Jahr des Exils in London zwang, aber nicht hinderte, sich bis zu seinem Tod 1902 für Dreyfus einzusetzen. Zola war ein Einzelner mit dem Talent des Mitleids, dem der ›Aufschwung in die Gerechtigkeit‹ gelang.

Walsers Text spielt auch hier offensichtlich auf Demonstrationen in der Schweiz an, die sich gegen die Hinrichtung von Sacco und Vanzetti richteten. Ironisch bezieht er sich auf Ereignisse in Genf und Basel, die sich zur Zeit der Berner Welttheaterspiele ereigneten und in der Presse besprochen wurden. Nach der Frage, ob »das große ungerechtigkeitenbesiegende Mitleid nicht mehr in uns Heutigen existiere«, fährt er mit der Ironisierung von Beispielen falscher ›Aufschwünge‹ fort:

Völkerbundsfensterscheiben wurden in der Rousseaustadt nächtlings eingeworfen, und merkwürdigerweise scheint es ausgerechnet den Schuhen in der Justizaffäre schlimm ergangen zu sein, indem da und dort Schustereiläden geplündert wurden, als seien die Schuhfabrikanten die Sünder und als wollte man Sohlen, Absätze, Schäfte usw. für Lauheiten in Unrechtsangelegenheiten verantwortlich machen. (AdB 4, 212)

17 Zola: *Lettre au Président*. Innert Stunden waren über 200 000 Exemplare der Zeitung verkauft. Das Erscheinen des Artikels war eine gewaltige publizistische Sensation. Sie führte zu Demonstrationen der antisemitischen Gegner von Dreyfus sowie zur Stärkung derer, die den Freispruch verlangten.

Etwas unvermittelt für heute Lesende folgt darauf das Lob des Bildes *Dans la Serre (Im Wintergarten)* von Edouard Manet.¹⁸ Später aber wird deutlich, weshalb das Bild fasziniert und als ein Beispiel stilvoller Auseinandersetzung dient:

Manet malte einst ein wundervolles Gartenbild. Ich freue mich über dieses kulturelle Moment, dessen Wert mich entzückt, wo Sozialisten über Bourgeois und Bourgeois über Sozialisten mit bedürftigen Schimpfwörtern herfallen, und es doch an weiter nichts anderem fehlt als am Talent des Mitleids, sich vereinigend in einem gewichtigen Einzigen. (AdB 4, 211f.)

Das Text-Ich tadelt hier sowohl Bürgerliche wie Sozialisten, die, statt gegen das Unrecht klare Stellung zu beziehen, sich gegenseitig beschimpften und darüber die Sache vergäßen, um die es eigentlich ginge: die Gerechtigkeit, die Rettung der unschuldig Verurteilten. Obwohl es sich Freund und Verehrer Calderons nennt, wirft es dessen *Welttheater* über den Haufen, obwohl es Hofmannsthals Feind keineswegs sei, greift es ihn an, »als sei ich ein Bär und zücke die Tatze« (AdB 4, 213). Dies geschieht freilich, wie er selbst bekennt, »ungraziös«, aber wie die Lesenden erkennen, hoch ironisch. Wenn das ›Ich‹, provoziert durch das Plakat, das die Berner Aufführung mit den Worten ankündigte, »da werde ›Das große Welttheater von Hugo von Hofmannsthal‹ aufgeführt«, fragt: »Warum schiebt man aber andererseits einem bedeutenden Dichter wie Hugo von Hofmannsthal anderer Leute Werke mir nichts dir nichts sozusagen in die Schuhe [...]?« (AdB 4, 213), dann wissen die Lesenden, dass dies ja nicht die Schuld anderer Leute ist, sondern dass Hofmannsthal dies mit seiner Nachdichtung selbst arrangiert hat. Das ›Ich‹ ist ein Bär und ist kein Bär und ist ungraziös, aber doch graziös ironisch. Der Begriff des Graziösen ermöglicht auch einen Bezug des Bildes von Manet zur Thematik und zum Stil dieses ›Gerechtigkeitsaufsatzes‹.

Das ›Ich‹ sagt im Text, was es zum Lob des berühmten Bildes (das Walser in Berlin hätte sehen können) bewogen hat: das Graziöse, der Stil und die Art der Darstellung der Wahrheit, der Differenz von Schein und Sein:

Manet, wie maltest du den Gartenauftritt schön, worin sich einer, der allem Anschein nach ein aparter Weltmann ist, mit eleganter, netter Nachlässigkeit über die Lehne einer Bank zu einem Frauchen herabbeugt, dem er irgend etwas erzählt, vielleicht vorschwindelt, damit sie den Eindruck gewänne, er wisse sie zu schätzen, etwas in ihm sage ihm, sie sei ihm sympathisch, die man über seine Bemühung, Gefallen bei ihr zu wecken, anmutig lächeln sieht. Schon das Frauenkostüm war ja um jene Zeit so graziös. (AdB 4, 213)

»Um so ungraziöser bin ich [...] wegen des Plakats, das mir und anderen neulich ankündigte, da und da werde ›Das große Welttheater‹ von Hugo von Hofmannsthal aufgeführt« (AdB 4, 213). Obgleich das ›Ich‹ sich selbst rechthaberisch findet, betrachtet es dies doch als Ungerechtigkeit und als eine Verletzung seines Taktgefühls. Ja, schließlich fragt es sich, inwiefern eine Beziehung bestehe zwi-

¹⁸ Vgl. AdB 4, 447 (Kommentar).

schen der ungerechten Ankündigung, der ungerechten Verurteilung von Sacco und Vanzetti und der Art und Weise, wie es seinen Tadel formuliert hat. Wie ist in diesem Kontext die Bärenmetapher zu verstehen? Im Text geht es um historische und aktuelle Fragen der juristischen und literaturgeschichtlichen Gerechtigkeit und um das Problem, wie auf diese kritischen Fragen taktvoll zu reagieren sei. Das ›Ich‹ verhält sich auch gegenüber der eigenen Kritik ambivalent und drückt dies mit dem differenzierten Gebrauch der Bärenmetapher aus. Ebenso distanziert es sich davon, Traditionen unkritisch und ohne Gegenwartsbezug zu übernehmen. Das ›Ich‹ bekennt zwar, »ein Freund und Verehrer des in der Zeit des Barock großen Calderon« (AdB 4, 213) zu sein, im Kontext der aktuellen Dreyfus-Affäre aber zieht es auf Calderons Welttheater los und wirft es mit »der ruhigen plumpen Wucht eines denkbar rücksichtsvollen, gut erzogenen, seriösen Bärs [...] über den Haufen.« (AdB 4, 212) Ebenso tadelt es den »grobe[n] Unfug«, Calderons Welttheater anzukündigen als wäre es von Hofmannsthal und bekennt doch, dass es Hofmannsthals Feind keineswegs sei, »den ich leben lasse, obschon ich ihn hier angreife, als sei ich ein Bär und zücke die Tatze« (AdB 4, 213). Angesichts der Komplexität der Fragen der Gerechtigkeit, um die es hier geht, ist nicht nur die einfache Aussage, sondern ebenso die Art und Weise des Stils der Kritik von Bedeutung: die Funktion des konjunktivischen Gebrauchs der Bärenmetapher als Ausdruck der Kritik als kritisiere sie nicht, respektive kritisiere deutlich, aber wohl erzogen und mit Stil. So wird auch die Funktion des Bildes von Manet klar.

Das ›Ich‹ spricht von einem »wundervolle[n] Gartenbild« (AdB 4, 212f.) und tadelt, dass Sozialisten und Bürgerliche übereinander herfallen. Es distanziert sich damit von beiden ideologischen Parteien, die vor dem Anspruch des Mitleids versagen. Manets Bild, wie dieser Text es sieht, zeigt einen anderen exemplarischen Fall des Normenwandels in der Krise der Moderne, die Krise der traditionellen, bürgerlichen Familie, die Krise des Verhältnisses von Mann und Frau.

Weit entfernt von einer Eheidylle und der Wahrheit einer liebevollen Beziehung eines Paares, sieht der Text die stilvolle Entfremdung zweier Personen, sieht die Möglichkeit des Schwindels des Mannes, den die Frau lächelnd durchschaut. Manets kritische Darstellung darf graziös bleiben, weil sie wahr ist. Die Kritik des Schreibenden hingegen muss nach seinem eigenen Bekenntnis umso ungraziöser sein, obgleich er sich der Rechthaberei beschuldigt. Sein Taktgefühl aber bestärkt seine Kritik sowohl gegen die falsche Zuschreibung des Werks von Calderon an Hofmannsthal wie gegen die nicht überzeugenden Formen des Protests gegen die Hinrichtung von Sacco und Vanzetti. Die Kritik des ›Ich‹ darf nicht so graziös sein, sonst wäre sie verlogen und würde der Gegenwart nicht entsprechen. Es beklagt das Fehlen des mutigen Einzelnen und wendet sich gegen die falschen, ideologischen Alternativen der Opposition. Da man das ›Ich‹ wegen seiner Kritik der Feinde der Hinrichtung für einen Barbaren halten könnte, rettet es sich ins *Große Welttheater* und schreibt, es »habe hoffentlich zu beweisen vermocht«, dass es »kultiviert« (AdB 4, 214) sei. Als ›Bär‹ nimmt es

kritisch Stellung, aber auf eine kultivierte, ambivalent verfremdete, poly-perspektive Bären-Art. Diese nimmt die Welt weder aus der Sicht unkritisch übernommener Tradition wahr noch aus aktuellem linken oder rechten Zeitgeist, sondern entfaltet verschiedene Perspektiven. Graziöse Stilart fordert die Lesenden auf, Stellung zu nehmen, lässt ihnen aber die Freiheit, eine selbst verantwortete Deutung zu suchen.

8. Das ambivalente Verhältnis zu Hofmannsthal

Walser war mit Hofmannsthal durch eine ambivalente Beziehung verbunden. Er kannte seine Aufsätze, bewunderte, beneidete und ironisierte ihn als berühmtesten und sich berühmt gebenden, bekanntesten Dichter der untergegangenen Donaumonarchie und als Mitglied der tonangebenden Gesellschaft. Obgleich Walser darüber nicht schrieb, ist es kaum denkbar, dass er den berühmtesten und umstrittensten Essay Hofmannsthals, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927), nicht gekannt hat. Zeitkritische Aspekte des Walser-Textes über den Theaterabend und des Vortrags von Hofmannsthal sind vergleichbar, aber ihr Ziel unterscheidet sich deutlich. Hofmannsthal beklagt »[a]lle Zweiteilungen, in die der Geist das Leben polarisiert hatte«¹⁹, Walsers ›Ich‹ spricht von seiner Zeit, die mit allen Geistesrichtungen kokettiere und keines Entschlusses fähig sei. Beide klagen andernorts über die Kluft zwischen erstarrter bildungsbürgerlicher und dem Volk zugänglicher Literatur. Beide schätzen, mit je verschiedener Begründung, die französische Sprache und Kultur. Hofmannsthal idealisiert die Literatur und ihre Funktion bei den Franzosen und sieht in ihr eine Bürgin der Wirklichkeit: »Wo geglaubte Ganzheit des Daseins ist – nicht Zerrissenheit – dort ist Wirklichkeit.« So wird die französische Kultur zum »Gegenstück zur deutschen Zerfahrenheit«²⁰. Für Deutschland wünscht er sich die Überwindung aller Zweiteilungen, die »ein seit Jahrhunderten nicht mehr zur Kultur gebundenes Volkstum spaltet. Hier werden diese einzelnen zu Verbundenen, diese verstreuten wertlosen Individuen zum Kern der Nation.«²¹ Er verschweigt nicht, dass der Prozess der von ihm gewünschten Synthese eine Revision der deutschen Geschichte voraussetzt, dass er »eigentlich anhebt, als eine innere Gegenbewegung gegen jene Geistesumwälzung des sechzehnten Jahrhunderts, die wir in ihren zwei Aspekten Renaissance und Reformation zu nennen pflegen.«²² Er endet mit der später oft wegen fehlender historischer Konkretion und vieldeutiger Interpretierbarkeit kritisierten oder missbrauchten Vision einer konservativen Revolution: »eine konservative Revolution von

19 Hofmannsthal: *Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, S. 30.

20 Ebd., S. 13.

21 Ebd., S. 30.

22 Ebd., S. 31.

einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn nicht kennt. Ihr Ziel ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könnte.«²³ Seine Revolution ist mehrheitlich konservativ, auf eine vergangene, vorreformatorische und vorhumanistische katholische Tradition des alten, untergegangenen Reichs bezogen. Er selbst ist seiner Sache sicher, ohne Bedenken, von falschen, extrem-nationalistischen Freunden falsch verstanden zu werden. Walsers Zeitkritiken sind differenzierter, auch in der Würdigung und Kritik von Hofmannsthals *Welttheater*. Ungefähr zu gleicher Zeit, als Hofmannsthal seine Münchner Rede schrieb, hat Walser mit seinem ambivalenten, labyrinthischen *Minotauros*-Text sich vorsichtig nähernd und distanzierend den Lesenden die Entscheidung überlassen, ob nun mit *Minotauros* die Nation oder doch nicht die Nation gemeint sei.²⁴ Sicher aber ist dieser Text eine Absage an den Nationalismus, ebenso gewiss ist, dass Walser nicht den Schlag- und Modewörtern der Zeit folgt und Fragen nicht nach dem Schema ›Entweder-Oder‹ zu klären versuchte, sondern sie immer wieder neu dem differenzierenden ›Sowohl-als-auch‹ aussetzt, bis er sich einer Wahrheit für die Lesenden zu nähern scheint. In den hier behandelten Texten zeigt sich Walsers in der späten Berner Zeit besonders ausgeprägte Sensibilität für Ambivalenzen. Das kann den Schreibenden indes in schwer lösbare Konflikte bringen. In dem frühen Text *Brief eines Dichters an einen Herrn* (1914) lehnt der arme Dichter den Wunsch eines kultivierten Herrn, ihn zu sehen, mit allen erdenklichen Gründen ab, um ihn zu überzeugen, dass er selbst nicht höflich und kultiviert sei und es nicht lohne, ihn kennen zu lernen. Er will den Herrn aber auch nicht um Verzeihung bitten wegen dieser Ausflüchte. »Das wäre Phrase. Man ist immer unartig, wenn man die Wahrheit sagt.« (SW 4, 10) Vorerst scheint diese Figur des Dichters noch unter dem in der Schweiz verbreiteten Vorurteil zu leiden, höflichen, kultivierten Äußerungen mit dem Verdacht der Lüge zu begegnen. Später vermögen seine Texte auf immer raffiniertere Art eine Kunst des Stils zu entwickeln, auf kultivierte Art die Wahrheit zu sagen, wie in unseren Beispielen mit dem autoreflexiven Spiel der Bärenmetapher. Mit den Stimmen des Bären ist der Schreibende frei, die Wahrheit zu sagen, mit der Bärenmaske spielt er sich frei zu sagen, was sonst, ohne die Maske, auf differenzierte und kultivierte Art nicht zu sagen wäre. Es gelingt so, nicht nur Lob und Kritik mit Beispielen aus Geschichte und Gegenwart zu begründen, sondern dies auch in einem unverkennbar persönlichen Stil zu sagen, der in die moderne Zukunft weist. Stil und Spiel sind im dialektischen Wechsel von Freiheit und Ordnung verbunden. Wo der Stil nicht mehr aufs Spiel setzt, erstarrt er zur Maske, wo die Suche nach dem Sinn eines Texts eindeutige Bedeutung fingiert, verliert sie ihr fortzeugend kreatives Potential für die Lesenden.²⁵

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 380-470.

²⁵ Ein extremes Gegenbeispiel polemisch parodistischer Rezeption des *Großen Welttheaters* von Hofmannsthal hat Karl Kraus 1922 kurz nach der ersten Aufführung vorgetragen: »Statt der ei-

Walters Sensibilität für Ambivalenzen setzt einen Prozess der Bedeutungs- und Sinnbildung in Gang, der sich im Prinzip unendlich fortsetzt und sich für den Leser doch einer Wahrheit nähern kann. Kurt Lüscher's Vorschlag, die Dynamik dieses Prozesses mit *Vaszillieren* zu benennen, erscheint sinnvoll, weil *Oszillieren* nur das Schwanken zwischen zwei Möglichkeiten beschreibt, während *Vaszillieren* einen Prozess der Konstitution eines Gegenstands oder einer Identität beschreibt, der nicht nur einen, sondern verschiedene Faktoren und temporale Aspekte dieser Prozesse selbstkritisch erfasst.²⁶

In der Schilderung der *Theaternacht* zeigt sich das ›Ich‹ in ambivalenten Relationen der Liebesbeziehung, des Berufes und der sozialen Stellung. Sein Bericht über den Besuch des *Welttheaters* ist nicht nur eine Würdigung und eine Kritik Calderons und Hofmannsthals, sondern erklärt auch, weshalb jenes Weltbild zur Zeit Calderons sinnvoll sein konnte, aber in der ›Jetztzeit‹ nicht mehr überzeugt. Das schreibende ›Ich‹, relativiert durch seine subjektive Sicht, verweist damit auch auf Bedingungen seiner sozialen Konstitution. Im Versagen seiner Schrift schließlich zeigen sich sowohl die Grenzen seines Schreibens wie die Grenzen der fragmentarischen Konstitution des ›Ich‹.

Das anschließende Mikrogramm *Was ist gesund, was krank?* setzt mit der Erkenntnis der historischen Relativität der Erkenntnis von Recht und Unrecht ein und fordert angesichts aktueller Bombendrohungen und Theatervorstellungen den Bezug auf die Gegenwart. Aktueller Anlass ist die erfolglose Opposition Europas und der Schweiz gegen den Justizmord an Sacco und Vanzetti, gegen ideologisch besetzte Positionen der Rechten und der Linken, in diesem Kontext gegen unkritisch rezipierte Welttheater-Konzepte von Calderon und Hofmannsthal.

Während Hofmannsthal alle Teilungen in eine geistige Einheit zu dichten versucht, um die gefährliche Fiktion der Bildung einer wahren Nation zu gewinnen, sucht Walser nach den Gründen, die zur Krise der alten Bilder des Welttheaters geführt haben und betrachtet sie und sich selbst aus unterschiedlichen Perspektiven: aus der Sicht des ›Ich‹ als Rolle einer Figur und aus der Sicht von Figuren als Masken des Ich, aus der begrenzten Sicht des sich mit dem Bettler identifizierenden Zuschauers und aus der kritischen Sicht des Zeitgenossen, der den Bezug des Schauspiels zu aktuellen Problemen seiner Zeit reflektiert. Meint Hofmannsthal, die Wirklichkeit im Glauben an eine ›Ganzheit des Daseins‹ zu

genen Stimme, die die Wirklichkeit [...] mir verschlägt und die ihr entgegenzustellen mir immer aussichtsloser scheint [...], hole ich mit beherzter Absicht ein Stück alter Theaterwelt hervor und attestiere mir, weil es bloß die Übertölpelung der Köpfe durch die Perücken darstellt, meine Zurückgebliebenheit hinter allem Betrug des neuen Welttheaters. Ich bescheide mich, meine schon unüberbietbare Mißachtung für alles Kunstgetue, das einer um ihr nacktes Überleben ringenden Menschheit sich als Ausdruck eines Zeitbedürfnisses aufdrängt, lieber in der Wahl abgelebter und nie voll erlebter Werte als durch meine eigene Sprache zu bekunden.« (Kraus: *Vom großen Welttheaterschwindel*) Kraus sprach freilich mit dem Entsetzen dessen, der erfuhr und ahnte, dass Hofmannsthals Text kritiklos zur Propaganda überlebter Formen des Lebens und der Politik führen könnte.

26 Vgl. Lüscher: *Sozialisation und Ambivalenzen*, S. 118-136, insbes. S. 126.

finden, so sucht Walser im dynamischen Wechsel der Perspektiven differenzierend nach den Fragmenten sich immer wieder entziehender Einheit des Ich und der Wirklichkeit.

Auf demselben Kalender-Blatt, auf dem das Mikrogramm *Was das für eine interessante Theaternacht war* steht, schrieb Walser unmittelbar darauf den *Brief eines Sohnes an seine Mutter*. Der erzählt, wie er verschiedenste Berufe und Milieus und ihre spezifischen Arten und Manieren kennen gelernt habe: »Ich arbeitete liebevoll und rasch, oberflächlich und tiefsinnig, exakt und flüchtig.« (SW 19, 316) Dies ist eine Autofiktion mit autobiografischen Bezügen, die für das Verständnis der Genese der Ambivalenz seiner Wahrnehmung und seines Schreibens wichtig sind. Das Vorspiel des Mikrogramms über das *Welttheater* enthält ein Gespräch über eine ambivalente Liebesbeziehung. Die Veränderung der Normen im Bereich der Geschlechter hat Walsers Schreiben im Scherz und im Ernst geprägt und war zweifellos durch völlig verschiedene Milieus und Lebensformen in Berlin und in der Schweiz beeinflusst. Das dritte Mikrogramm auf dem Blatt, auf dem sich jenes über das *Welttheater* befindet, beschreibt auf hoch elegante Weise ein Spiel über ambivalente Gefühle der Liebe und der Treue, ihrer Wahrheit und ihrer Lüge, spielt fiktive Positionen der Treue und der Untreue durch, bis der Schluss *da capo al fine* nicht endet:

Kann diese Lüge dich necken,
die ich offenherzig dir enthülle,
wie ich an allen Ecken
wußte, Liebelei'n zu wecken,
wobei ich immer, immer,
im Freien wie im Zimmer,
dich liebte und dir treu blieb.
Wie hinter Bäumen, Hecken
sich Knaben gern im kecken Spiel verstecken,
tat ich es: in der Fülle
der Treue, untreu war ich, daß ich mich auf's neue
stets auf das bißchen Treue in mir freue. (AdB 4, 309)

Diese Mikrogramm ist nicht nur als unmittelbarer Kontext zum Mikrogramm des *Welttheaters* und zum Normenwandel jener Zeit interessant, sondern auch für Walsers dynamische Textprozesse und seine Sensibilität für Ambivalenz.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Calderon de la Barca, Pedro: *Das große Welttheater*. In d. Übers. v. Joseph von Eichendorff. Stuttgart: Reclam 1971 (RUB; 7850).
Hofmannsthal, Hugo von: *Das Salzburger große Welttheater*. Leipzig: Insel 1922.

- Hofmannsthal, Hugo von: *Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. München: Bremer Presse 1927.
- Kraus, Karl: *Vom großen Welttheaterschwindel*. In: *Die Fackel* 24 (601, 1922).
- Walser, Robert:
- Brief an Otto Pick, 16. April 1926. In: Br, 271f.
 - *Briefe eines Sohnes an seine Mutter*. In: SW 19, S. 314-316.
 - *Was das für eine interessante Theaternacht war*. In: AdB 4, S. 209-211.
 - *Was ist gesund, was krank?* In: AdB 4, S. 211-214.
 - *Kann diese Lüge dich necken*. In: AdB 4, S. 309.
- Zola, Emile: *J'accuse... ! Lettre au Président de la République par Emile Zola*. In: *L'aurore*, 13. Januar 1898, S. 1.

2. Sekundärliteratur

- Benne, Christian: *Ich, Maske, Autofiktion*. In: RWH, S. 231-235.
- Gisi, Lucas Marco: *Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers »Felix«-Szenen*. In: Elio Pellin u. Ulrich Weber (Hg.): *»... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 56-70.
- Le Rider, Jacques u. Norbert Leser: *Otto Weininger. Werk und Wirkung*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984 (Quellen und Studien zur österreichischen Geistesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert).
- Lüscher, Kurt: *Menschen als »homines ambivalentes«*. In: Dieter Korczak (Hg.): *Ambivalenzenerfahrungen*. Kröning: Asanger 2012, S. 11-32.
- Lüscher, Kurt: *Sozialisation und Ambivalenzen. Bausteine eines Vademecums*. In: *Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation*. 36. Jg. (Nr. 2, 2016), S. 118-136.
- Rez. von *Das Salzburger große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal. In: *Berner Tagwacht* 35 (15. August 1927), Nr. 190.
- Rez. von *Das Salzburger große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal. In: *Der Bund* 78 (15. August 1927), Nr. 347.
- Rusterholz, Peter: *Lektüren – literarischer Horizont*. In: RWH, S. 55-62.
- Rusterholz, Peter: *Theatrum Mundi*. In: Friedrich Jäger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 13. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2011, S. 452-456.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. 26. unveränd. Aufl. Wien: Braumüller 1926.
- Weininger, Otto: *Über die letzten Dinge*. 8. Aufl. Wien: Braumüller 1926.

Krisis (1928/1929) Robert Walsers Ambivalenznarrativ

»Zur Gegenwart ja sagend« (SW 19, 12), wie sich Robert Walsers Erzähler für gewöhnlich zu verhalten pflegen, scheinen sie sich als besonders geeignete Krisen-Erzähler nicht anzubieten. Genau das nämlich machen Krisen schwer – was allerdings ebenso fürs Neinsagen gälte. Krisen sind Situationen temporärer Unentschiedenheit und Unentscheidbarkeit, in denen weder ein Ja noch ein Nein weiterhilft, beide aber als ausgesetzte Ereignisausgänge aktuell bleiben, locken und/oder drohen. Dementsprechend dürfte Ambivalenz der privilegierte Erfahrungsmodus sein, den man mit diesen Situationen und der Selbstverortung in ihnen verbinden kann. Ambivalenz aber und die Sensibilität dafür finden in Walsers Œuvre allenthalben seinen Ausdruck.¹ Diese Asymmetrie verblüfft, und mit den folgenden Ausführungen versuche ich ihren Gründen nachzuspüren. Dies erfordert allerdings ein Krisenverständnis, das mit dem (auch erweiterten) Alltagsgebrauch nicht deckungsgleich ist: Während der Begriff der »Krise« für gewöhnlich objektbezogen und als Zustandsbeschreibung zum Einsatz kommt, soll er in diesem Beitrag als *Narrativ*, als Thematisierungs- und also Darstellungsform verstanden und verwendet werden. Einleitend will ich deshalb zunächst seine strukturalen Formkriterien skizzieren. Im Anschluss erläutere ich die Beziehung des Krisennarrativs zum Konzept der Ambivalenzerfahrungen (I.) sowie die dem Narrativ zugrundeliegende Zeitlichkeit (II.). Danach werde ich mich mit zwei zeitgenössischen Aspekten dieses Krisennarrativs befassen: mit der Allgegenwart von *Krisennarrationen* in den 1920er Jahren und dem darin angelegten Krisen(überwindungs)pathos (III.), um dann zwei Krisenreaktionsmodi exemplarisch zu beleuchten: Alarmismus und Ironie (IV.). Walsers gezielte und präzise Reaktion auf die zugleich schrille und semantisch ausgehöhlte Krisenrhetorik seiner Zeitgenossen, so zeige ich abschließend, läuft auf ein seinerseits zweideutiges Konzept des »Worthaltens« hinaus, das sich der thematischen Kriseninflation entzieht, ohne auf die Potentiale der strukturalen Formkriterien der Krise zu verzichten (V.).

Deren Konturen vermag bereits ein Blick auf die *Wortgeschichte* zu erhellen. Etymologisch ist »Krise« auf das griechische Verbum *κρίνειν* zurückzuführen, das zwei Grundbedeutungen hat: scheiden und entscheiden.² Bei den Tätigkeiten,

¹ Vgl. Lüscher: *Ambivalenz*.

² Pape: *Griechisch-deutsches Handwörterbuch*, Bd. 1, S. 1389 sortiert die Wortbedeutungen nach den Tätigkeitskomplexen »scheiden, trennen, sondern, *sichten*« und »Streitigkeiten *entscheiden*, schlichten, den Ausschlag geben«, ebenso Liddell/Scott: *A Greek-English Lexicon*, S. 996:

die das Verb bezeichnet, geht es dementsprechend erstens darum, Unterschiede zu machen und darauf eine Ordnung der Wahrnehmung, des Wissens oder des Handelns zu errichten – *krínein* benennt die Arbeit der Differenz und des Differenzierens. Es kann aber zweitens auch darum gehen, aus dem gemäß dieser Ordnung erstellten Tableau der Möglichkeiten eine auszuwählen, einer den Vorzug zu geben. Wer entscheidet, schließt Optionen aus einem Möglichkeitstableau aus beziehungsweise privilegiert sie zum mindesten nicht – *krínein* benennt dann die Arbeit der Selektion und Wertung. Das Verhältnis der beiden Grundbedeutungen regiert eine Asymmetrie: Während die erste Handlung unabdingbar ist für die zweite – ohne die Unterscheidbarkeit von mindestens zwei Möglichkeiten kann man sich nicht und für nichts entscheiden –, darf die zweite nicht ohne weiteres als eine zwangsläufige Konsequenz der ersten betrachtet werden. Denn es ist durchaus möglich, Unterschiede zu machen, zu sortieren, ein Ordnungstableau zu erstellen, das nicht *per se* auf einen Akt der Entscheidung ausgerichtet ist; des weiteren besteht keine Garantie dafür, dass ein solches Möglichkeitstableau zu einem Akt der Entscheidung führt.

Bereits die griechische Wortgeschichte versammelt für die beiden Bedeutungsvarianten einen reichen Hof von Verwendungsbereichen. *Krínein* bezeichnet elementare kulturelle Operationen, die in juristischen, politischen und epistemischen Handlungen Gestalt gewinnen können: Streitigkeiten schlichten, einen Prozess aburteilen; entscheiden, wer Sieger ist; jemanden zur Verantwortung ziehen; zwischen Wahrem und Falschem unterscheiden, das Beste auswählen – ja sogar Träume auslegen. Dem entsprechen Grundbedeutung und Verwendungsbereich des Substantivs *krísis*: Scheidung und Entscheidung; Streit, Wahl, Richten, Urteilsspruch. Für diese *begriffsgeschichtliche* Karriere³ von *Krísis* ausschlaggebend ist die medizinische Verwendung des Wortes. In der hippokratischen Tradition bezeichnet die *krísis* den ›Ausschlag der Krankheit‹, das heißt die Phase, in der sich der Krankheitsverlauf zum Guten oder zum Schlimmen wendet. »In der hippokratischen Schule ging es um die kritische Phase einer Krankheit, in der der Kampf zwischen Tod oder Leben endgültig ausgetragen wurde, in der die Entscheidung fällig, aber noch nicht gefallen war.«⁴ Formal gewendet verzeitlicht damit *krísis* die Spannung, die sich zwischen den beiden Grundbedeutungen des Verbuns auftut: Die Krise kann somit genauer als Zeitraum bestimmt werden, den ein Prozess des Scheidens/Unterscheidens eröffnet und den eine Entscheidung beendet. Es wird ein Tableau von Möglichkeiten geschaffen, im hippokratischen Modell durch die ärztliche Diagnose der Krankheit und ihres Verlaufs; dadurch wird der Spielraum einer künftigen Entscheidung strukturiert, diese selbst aber nicht determiniert. Krisen sind

»separate, put asunder, distinguish«/»pick out, choose«; weniger klar strukturiert, dafür aber reichhaltiger sind die Wortbelege bei Passow: *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, Bd. I.2, 1827f.

3 Vgl. dazu vor allem Koselleck: *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von ›Krise‹*; eingeschränkter bleibt Orth: *Krise*.

4 Koselleck: *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von ›Krise‹*, S. 204 (Hervorhebung S.K.).

deshalb definitionsgemäß das genaue Gegenteil ›alternativloser‹ Situationen. Dieses formale Begriffsdesign erlaubt eine breite diagnostische bzw. analytische Verwendung der *krisis* weit über den medizinischen Gebrauch hinaus. Wie Reinhard Koselleck gezeigt hat, wird der Begriff in der Folge für Situationen »potentiell alle[r] Entscheidungslagen des inneren und äußeren Lebens des einzelnen Menschen und seiner Gemeinschaft« benutzbar. Wie im hippokratischen Modell des Krankheitsverlaufs bündigt dabei das profilierte Möglichkeitstabelleau der Krise Kontingenzenz, ohne dass dadurch Präfigurationen zwangsläufiger Entscheidung oder gar Legitimationen eines schieren Dezisionismus geschaffen würden. Das Moment der Wahl oder Entscheidung bleibt zwar konstitutiv, wobei aber ein »alternativer Vollzug aber auch in der jeweiligen Sache selbst, um die es [geht], angelegt [ist].«⁵ Als Krise beschreibbar werden damit Phasen der Latenz, der Suspension, in denen der Moment der Entscheidung noch aussteht bzw. aufgehoben, aufgeschoben wird. Krise ist damit aber auch eine Form von *Gegenwart*, die Betriebsbedingungen und Voraussetzungsgefüge aktueller Wirklichkeiten offenzulegen vermag.⁶

1. Krisennarrativ und Ambivalenzerfahrungen

Um daraus die Figuration eines *Krisennarrativs* herzuleiten, kann man die komplexe Zeitlichkeit dieses Krisenbegriffs nutzen. Er impliziert nämlich, wie bereits Koselleck angemerkt hat, »eigentlich eine Zeittheorie«.⁷ Die Krise bringt eine bestimmte Form von *Gegenwart* hervor, die man als ›gespannte Gegenwartigkeit‹ beschreiben könnte.⁸ Gespannt ist sie einerseits vergangenheitsbezogen, also *retentional* auf das Sortieren von Möglichkeiten, gespannt ist sie andererseits auch zukunftsbezogen, also *protentional* auf die ausstehende Entscheidung hin. Und dieses Spannungsgefüge einer Gegenwartigkeit, in der das, was Vergangenheit werden wird, und das, was sich als Zukunft schon angebahnt hat, in ähnlicher, auf einander bezogener Weise noch offen sind – dieses zeitlich komplexe Spannungsgefüge mag Handeln und zumal rechtes Handeln zwar schwer machen, wenn nicht gar lähmen. Es provoziert aber gerade deshalb Erzählungen: Erzählen ist möglicherweise die einzige, bestimmt aber die privilegierte Kulturtechnik, wenn es darum geht, für eine komplexe Zeitlichkeit dieses

5 Ebd.

6 Vgl. dazu Kammer/Krauthausen: *Gegenwart*, ›gegenwart‹. Für einen strukturalen Realismus.

7 Koselleck: *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von ›Krise‹*, S. 204.

8 Vgl. dazu das bei Kurt Lüscher in der Einleitung dieses Bandes skizzierte Konzept einer ›er-streckten Gegenwartigkeit‹, S. 15. Im Unterschied zu einem *handlungsbezogenen* Konzept scheint mir eine *narrativbezogene* ›gespannte Gegenwartigkeit‹ allerdings nicht temporal ein-sinnig bestimmbar – »Die einzelne Handlung ist vom Vergangenen bzw. einer Vergangenheit im Horizont des Künftigen (der Zukunft) bestimmt«, ebd., S. 18 –; die gespiegelte Relationierung der Künftigen im Horizon des Vergangenen ist dafür nicht minder maßgeblich.

Zuschnitts die erforderliche Komplexitätstoleranz aufzubringen. Albrecht Koschorke hat seine Beschreibung der ›Gegenwartserzählung‹ auf dieses Zeitmodell gegründet, selbst wenn seine Definition der »Jetztzeit als Umschlagplatz« den Krisenbegriff nicht ins Spiel bringt:

»Nur in einer rein chronometrischen Ordnung stellt die Gegenwart lediglich einen unausgedehnten Punkt auf dem Zeitstrahl von der Vergangenheit in die Zukunft dar. Von der Struktur menschlicher Erfahrung und ihrer semantischen Artikulationsweisen her betrachtet, ist Gegenwart besser als ein Tauschplatz und Verhandlungsort zu beschreiben, angesiedelt (rückwärts gewandt) in der nicht zu schließenden Lücke zwischen vergangener Zukunft und zukünftiger Vergangenheit, oder (den Blick nach vorne gerichtet) zwischen gegenwärtiger Zukunft und zukünftiger Gegenwart.«⁹

Dass dieses Krisennarrativ in entscheidenden Zügen mit dem erfahrungsbezogenen, (sozial)wissenschaftlichen Ambivalenzbegriff korrespondiert, wie ihn Kurt Lüscher im einleitenden Beitrag zu diesem Band umrissen hat, und damit dessen transdisziplinären Status unterstreicht, liegt auf der Hand. Erstens fordern Krisen qua ihrer Struktur »Ambivalenzsensitivität« ein – ohne sie können sie möglicherweise gar nicht als Krisen wahrgenommen werden.¹⁰ Denn natürlich gibt es auch nicht-krisenhafte Narrative für den Erfahrungszusammenhang unentschiedener bzw. ungewisser Zukünfte. Sie arbeiten sich allerdings an Problemkomplexen ab, die jenseits von situativen Krisengegenwarten und ihrer Wahrnehmung anzusiedeln sind. Debattiert wird dann etwa über Ursachen einer als bedrohlich empfundenen Ereigniserwartung und gegebenenfalls über Einflussmöglichkeiten auf diese – so etwa in den Schicksalsdiskussionen seit der Stoa, in denen die Einsehbarkeit von zukünftigen Ereignissen und Geschehensabläufen, deren (kosmologische, göttliche) Begründung und die daraus zu ziehenden Konsequenzen für die menschlichen Handlungs- und Entscheidungsspielräume zur Verhandlung gestellt werden. Wenn zweitens der Ambivalenzbegriff »die Zwiespältigkeit von tatsächlicher Erfahrung *und* ihrer sprachlichen Umschreibung in besonderem Maße thematisiert«,¹¹ dann entspricht dies dem Verhältnis von Möglichkeitstableau und Entscheidungserwartung, wie es das Dispositiv der Krise begründet. Offensichtlich ist eine bestimmte Form intellektueller Ambivalenz, wenn man sie von der Bleulerschen Pathologisierung als Störung befreit, das Resultat eines Beschreibungsüberschusses, genauer gesagt: Es gibt für einen Erfahrungssachverhalt gleichwertige, gleichzeitige, aber zueinander antagonistische Skripte, die auf einer nächsten Stufe wiederum als »Hindernis des Entschlusses«¹² mit Erfahrungszusammenhängen wechselwirken. Wenn drittens Ambivalenz eine »›pragmatisch[e] Dialektik« impliziert, »die während kürzerer oder längerer Zeit bestehen bleibt und offen ist«, korrespon-

⁹ Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 224.

¹⁰ Vgl. Kurt Lüschers Beitrag in diesem Band, S. 20–25.

¹¹ Ebd., S. 13.

¹² Bleuler: *Lehrbuch der Psychiatrie*, S. 103.

diert damit die in Krisengegenwart gebotene Ablösung von Handlung durch Erzählungen.¹³ Viertens gehorchen die von Lüscher genannten Verhaltensmodalitäten des »Vaszillierens« nicht nur dem strukturell eingeforderten Handlungsaufschub der Krisengegenwart, sondern auch und vor allem deren komplexer Zeitlichkeit. Wird Ambivalenz als eine »Art von Auszeit« gedeutet, in der der (erzwungene) Handlungsverzicht, das Zaudern, Schwanken und Aufschieben von Entscheidungen zum Zeitmodus »einer ›erstreckten Gegenwärtigkeit« führt,¹⁴ dann dürfte man sie vollends als Erfahrungsanalogon zum Krisennarrativ betrachten, das den Modus ›gespannter Gegenwärtigkeit‹ erzeugt. Nicht von ungefähr gehören mit zu den beliebtesten Krisendarstellungsmitteln beispielsweise des literarischen oder filmischen Erzählens Prozeduren der Zeitdehnung, die das Eintreten des krisenbeendenden Entscheidungsereignisses hinauszögern; nicht von ungefähr bietet die Erzähltechnik eines Romans, dessen erzählte Welt mit dem Glücksspiel eine geradezu klassische thematische Implementierung der Krisenstruktur bildet, auch eine ganze Enzyklopädie der Kniffe auf, um jede gefallene beziehungsweise erzählte Entscheidung sogleich in ein neues Tableau von Möglichkeiten zu überführen: »Morgen, morgen wird alles ein Ende haben!«, lautet bekanntlich noch der letzte Satz von Dostojewskis *Spieler*.¹⁵ Ambivalenz heißt im Reich der Erfahrung das, was in demjenigen der Darstellung als Krise bezeichnet werden kann.

2. Krise als Narrativ (1): Zeitlichkeit

Zwar scheint die komplexe Zeitlichkeit einer Gegenwart, die gleichermaßen re-tentional und protentional, auf eine noch nicht ganz abgeschlossene Vergangenheit und eine nicht mehr völlig offene Zukunft gespannt ist, ja in der sich diese beiden Spannungsrichtungen auf eine scheinbar paradoxe Weise mit einander verschränken, auf den ersten Blick schlecht mit dem vereinbar zu sein, was man für gemeinhin Erzählen oder Erzählung nennt. Gehen wir nicht zumindest in unserem Alltagsverständnis davon aus, dass das Erzählen einen nachträglichen Akt bezeichnet, dass Erzählen beginnen kann, wenn die Entscheidung gefallen, die Krise also vorbei ist? Und setzt nicht selbst fiktionales Erzählen, ja sogar ein Erzählen zukünftiger Ereignisse (z.B. in der *science fiction*) bevorzugt auf diese Strategie eines sogenannten ›späteren Erzählens‹, erzählt Zukunft also so, als ob sie bereits stattgehabt hat? Doch auch wenn *common sense* und die geläufigsten Gebrauchsweisen dagegen zu sprechen scheinen, ist Erzählen als Format geradezu dafür gemacht, der Form der Krise Genüge zu leisten. Das verdeutlicht ein Blick auf die Erzähltheorie, die insbesondere in ihren

¹³ Vgl. Kurt Lüschers Beitrag in diesem Band.

¹⁴ Ebd., S. 15.

¹⁵ Dostojewski: *Der Spieler*, S. 217.

elaborierteren Formen komplexitätstoleranter, dementsprechend auch differenzierter ist als die Alltagsvorstellungen. Nehmen wir nur die narratologische Konzeption von Zeitlichkeit: Gerade wenn es um die präzise Bestimmung oder Beschreibung von Zeiteffekten geht, wird die Grobstruktur einer nachträglich erzählten, am Zeitfeil ausgerichteten Aufeinanderfolge von Ereignissen von jeder erzählerischen Darstellungsweise sabotiert. Das *und dann ... und dann* linearer Ereignisreihung wäre nicht nur schlechter Stil, sondern kann schlicht im Darstellungsmedium der Sprache kaum konsequent eingehalten werden. Dies nicht allein deswegen, weil für das erzählerisch Dargestellte Kausalitäten und Sukzession nicht in jedem Fall kongruieren müssen – trotz dem, oder vielleicht gerade wegen des wohlsortierten Beschreibungsinventar(s) der Narratologie scheint das Erzählen stets schnell in Umstände zu kommen, an dem die eindeutige temporale Zuordnung von Erzählereignissen und erzählten Ereignissen schwer, wenn nicht unmöglich wird. Als Konsequenz daraus hat Gérard Genette der Erzählung »temporale Autonomie« zugesprochen.¹⁶ Es steht deshalb streng genommen schon fast zu erwarten, dass das Erzählen sich nicht ohne weiteres ins Schema einer vollständigen Korrelation von Erzählzeit und erzählter Zeit übersetzen lässt, bei der jedem Ereignis, jeder Sequenz in beiden formativen Dimensionen der Erzählung eine jeweils eindeutige Stelle zugewiesen werden könnte. Dadurch entstehen »Anachronien«, Zeitordnungsstörungen im Verhältnis von Erzählen und Erzähltem, die im einfachen und in diesem Zusammenhang uninteressanteren Fall die grobe Architektur der Erzählhandlung betreffen können und teils zu eigenen erzählerischen Darstellungsmitteln werden (als Rückblenden/Analepsen oder Vorgriffe/Prolepsen). Sie betreffen aber auch und gerade die Mikroebene einzelner Satzgefüge, ja Syntagmen: Wie ließe sich beispielsweise die temporale Logik schon eines einfachen Satzes wie »als er aus dem Haus trat, regnete es« stringent und vor allem eindeutig auf eine lineare Ereignisfolge hin überführen? Die aus dieser Unmöglichkeit entstehenden Irritationsmomente entsprechen formal dem, was man im Speziellen als Zeitlichkeit des Krisennarrativs beschreiben kann.

Man muss vielleicht an dieser Stelle darauf hinweisen, dass dieses Narrativ nicht gattungsgebunden, also keineswegs eine Angelegenheit erzählerischer Texte allein ist. Das zeigt Robert Walsers wohl im Frühjahr 1928 entstandenes, aber erst im Juli 1933 in der *Prager Presse* publiziertes Gedicht »Der Vollendete«:

Der Vollendete.

Er aß vom Brot und trank vom Wein
 und warf das Wort dann ins Gespräch hinein:
 »Einer von euch wird mich gewiß verraten.«
 O, wie die Jünger jetzt erschrocken taten,
 als solche Silben ihren Ohren nahten.
 Wie ein bereits Verratner saß er da,

¹⁶ Genette: *Die Erzählung*, S. 58.

denn daß sich das ereignen mußte, sah
 sein Herz so lebhaft ein, als wär's geschehen.
 Wohl hört' er anderseits die Schüler flehen:
 »Gib zu, daß so etwas unmöglich ist,
 da du ja unser Stern und Führer bist.«
 War es Gesellschaftskunst bei ihm und List,
 daß er sich preisgegeben wissen wollte?
 Schon längst nicht mehr den Beifall er sich zollte,
 wie er sich früher stets von selber gab,
 als er durch Fluren schritt am Wanderstab.
 Sie sprachen auf ihn ein; er sagte: »Hab'
 ich euch gesagt, was ich nicht sagen sollte?«
 und aß vom Brot und trank vom Wein. (SW 13, 135f.; zur Datierung ADB 6, 754)

Was Walsers Gedicht mit einer Schwerpunkt- und Strukturverschiebung kompliziert, ist die Gründungserzählung des eucharistischen Geschehens, ja die Logik der Passionsgeschichte überhaupt. Der Schwerpunkt des Gedichts verschiebt sich zur Verratsthematik, die zwar von allen Evangelien im Geschehensablauf des letzten Abendmahls angeführt wird (Mk 14,18: »Warlich / Jch sage euch / Einer vnter euch / der mit mir isset / wird mich verrhaten«; Mt 26,21: »Vnd da sie assen / sprach er / Warlich ich sage euch / Einer vnter euch wird mich verrhaten«; Lk 22,21: »DOch sihe / die hand meines Verrheters / ist mit mir vber tische«; Joh 13,21: »Warlich / warlich / Jch sage euch / Einer vnter euch wird mich verrhaten«).¹⁷ Sie rahmt aber zumindest in der Abendmahlparadosis lediglich den theologisch ungleich wichtigeren Einsetzungsbericht, der im Gedicht keine Rolle spielt. Auch als poetische Kontrafaktur des johanneischen Berichts, der diese Eigenart mit ihnen teilt, wird man Walsers Zeilen nicht ohne weiteres verstehen dürfen. Denn was die Darstellung der Szene in allen Evangelien kennzeichnet, ist die Kopplung von Ereignis und Ritualstiftung und damit eine performative Programmierung künftiger Gegenwart im »eschatologische[n] Mahl«:¹⁸ »DAS THUT ZU MEINEM GEDECHTNIS« (Lk 22,19). Die Begründungserzählung markiert in den synoptischen Evangelien die Differenz von Ereignis und Ritual ganz explizit. Vor (Lk 22,17-18) beziehungsweise nach den Einsetzungsworten (Mt 26,29; Mk 14,19) gibt Jesus zum einen zu erinnern, dass er selbst die Aufnahme von Brot (Lk) und Wein (Mt, Mk, Lk) von nun an bis zur Ankunft der Gottesherrschaft aufschieben werde. Zum anderen aber stiftet gerade dieser Verzicht die Möglichkeit, dass der vormals alltägliche Gebrauch von Brot und Wein als Medium eines kulturellen Gedächtnisses installiert werden kann und künftig als Kultmahl den Teilnehmern erlauben soll, sich als Mitglieder einer »Lern-, Erinnerungs- und Kulturgemeinschaft« zu erfahren.¹⁹

17 Eine knappe Diskussion der einzelnen Berichte und ihrer Differenzen bietet Hörisch: *Brot und Wein*, S. 41-56.

18 Ebd., S. 47.

19 Assmann: *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 20.

Dieses theologisch zentrale Funktionsversprechen sabotiert die Darstellungslogik von Walsers Versen. Nicht nur die Schwerpunktverschiebung auf den Verrat, sondern auch und vor allem die Strukturverschiebung von der erzähllogisch asymmetrischen Zukunftsbezogenheit der Evangelien zur zeitkritischen Komplexität des Gedichts hintertreibt den Status einer Gründungserzählung. Erstens löst sich die kategoriale Differenz in der Aufnahme von Brot und Wein auf: »jetzt zum letzten Mal gemeinsam essen« bildet den ritualstiftenden sozialen Akt Jesu und der Jünger – »künftig zu meinem Gedenken essen« wird dessen rituelle Wiederholung sein. Darauf kommt im Einsetzungsbericht der Evangelien alles an; Walsers Gedicht kassiert die Differenz in der Wiederholung eines profanen Akts, der den Text gleichermaßen eröffnet und beschließt. Zweitens ersetzt das Gedicht die zukunfts-gewisse Eschatologie der Evangelienberichte durch ein Krisennarrativ. Nicht zufällig wohl ruft das Prädikat des zweiten Verses den Würfelwurf und damit eine geradezu emblematische Figur der Kriseneröffnung auf: so wie dieser die Zeitphase eröffnet, in der ein Bündel von hinreichend genau zu differenzierenden Entscheidungsmöglichkeiten dem Fallen der Entscheidung harrt, so setzt das »ins Gespräch hinein« geworfene »Wort« die Dynamik von Antizipation und Rekapitulation in Gang, die das Gedicht um den Verrat entfaltet – und zwar, wie für die Eröffnung krisenhafter Gegenwarten nötig, unwiderruflich: »Hab' / ich euch gesagt, was ich nicht sagen sollte?« Im Unterschied zum Evangelienbericht bleibt dabei auch der unbekannte »Vollendete« (eine ihrerseits recht zweideutige Antonomasie) ins Spannungsgefüge von Retention und Protention verstrickt: »Wie ein bereits Verräter saß er da, / denn daß sich das ereignen mußte, sah / sein Herz so lebhaft ein, als wär's geschehen.« Überdies vaszillieren seine Einlassungen ebenso wie die der »die Jünger« zwischen der Simulation von Gewissheit und der Dissimulation von Ungewissheit – in einem sozialen Ambiguitätsbereich also, dem der zwölfte Vers mit dem Verdacht auf »Gesellschaftskunst [...] und List« einen einschlägigen Nenner unterlegt. In der einsinnigen eschatologischen Zeitlichkeit der Evangelien entsteht ein narratives Spannungsgefüge allenfalls dadurch, dass die Erzählin szenierungen einen Wissens- beziehungsweise Gewissheitsunterschied zwischen Jesus und den Jüngern herstellen; Walsers Gedicht erzeugt die gespannte Gegenwärtigkeit einer Krise, indem die eschatologische durch eine Wiederholungsstruktur ersetzt wird, vor allem aber dadurch, dass Zukunfts(un)gewissheit auf alle beteiligten Akteure gleichverteilt wird.

3. Krise als Narrativ (2): Extension und Pathos

Nicht nur, vielleicht nicht einmal in erster Linie als strukturelle Form, in seiner spezifischen, wahrnehmungsorganisierenden Zeitlichkeit wird für gewöhnlich das Krisennarrativ in Anspruch genommen. Womöglich populärer noch ist sein Einsatz als zeitkritische, oft genug alarmistische Diagnoseformel. Sie findet

ihren prägnantesten Ausdruck in Komposita oder Kompositbildungen vom Schlage ›Krise des/der ...‹ – eine Formel, die gerade auch in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg recht beliebt gewesen zu sein scheint. Schon eine vergleichsweise oberflächliche Titelrecherche fördert eine reiche Anzahl solcher Krisendiagnosebehauptungen zutage. Buchstäblich alles, von der Religion bis zur Sexualität, vom *liberalen Staatsgedanken* bis zur *Nutzgeflügelhaltung* kann mit der oder an die Krise gekoppelt werden.²⁰ Spätestens Ende der 1920er Jahre ist dieses Krisennarrativ auch in den Literatur- und Kunstwissenschaften angekommen. So werden die Fragen aufgeworfen, ob mit Schiller oder Brecht aus der *Krise des modernen Theaters* zu gelangen wäre, wie sich Rimbaud zur *Krise des Abendlandes* stellt oder ob man die *Krise der modernen Jugend* anhand ihrer literarischer Darstellungen ergründen kann;²¹ die *Krise der Kunst* und der *Kunstgeschichte* generell, wenigstens aber die Rolle des Theaters in der *kulturellen Krise der Gegenwart* wird zur Verhandlung gestellt.²²

Bei der Bedeutung, die der von Walser so genannte ›Jetztzeitstil‹ für das Schreiben der Prosa zumal der 1920er Jahre gehabt hat und die von Peter Utz umfassend beschrieben worden ist,²³ müsste man sich über das Fehlen dieses Signalworts deshalb vermutlich eher wundern als über sein Auftauchen. Und in der Tat geht ein zu Walsers Lebzeiten unveröffentlichtes, Ende 1928 auf einem Viertel eines Honoraravis des *Berliner Tageblatts* mit Bleistift skizziertes, aber auch als Tintenmanuskript vorliegendes Prosastück diesbezüglich aufs Ganze:

Krisis.

Daß bisweilen spielende Kinder fröhlich zu sein vermögen, stimmt mich kritisch. Ob man diesen vielleicht nicht gerade, was die Verfassersverfassung betrifft, hell-aufauchzenden Satz kritisieren kann?

Ich wünschte, ich sei berechtigt, die Behauptung Herrn Zigerlis beanstanden zu können, die sich auf eine seiner Meinung nach innerhalb der Grenzen der menschlichen Gegenwartsgesellschaft vorhandene Munterkeitskrise bezieht. Darf ich dem Leser in erwähntem Herrn eine sich zu ihrer Führerrolle nicht allzu einheitlich beglückwünschende Bildungsbefürwortungspersönlichkeit vorstellen?

Kunst und Literatur, und was solche Feinheiten, die leicht Miene machen, sie seien verstimmt oder fühlten sich zurückgesetzt, mehr sein mögen, sind nun ja meines Erachtens nach eigentlich von jeher sozusagen ein bißchen krisisfähig gewesen.

²⁰ Weltsch: *Die Krisis der Religion im Judentum?*; Honigsheim: *Die gesellschaftliche und die sexuelle Krise der Gegenwart und ihre Auswirkung auf die Mittelschule*; Darmstaedter: *Die Grenzen der Wirksamkeit des Rechtsstaates*; Frank: *Wie erziele ich Rentabilität und überwinde die Krise in der Nutzgeflügelhaltung?*

²¹ Schinke: *Schiller oder Brecht. Zur Krise des modernen Theaters*; Krollmann, *Arthur Rimbaud und die Krise des Abendlandes*; Eichbaum: *Die Krise der modernen Jugend im Spiegel der Dichtung*.

²² Tietze: *Lebendige Kunstwissenschaft*; Thormann, *Das Theater in der kulturellen Krise der Gegenwart*.

²³ Utz: *Tanz auf den Rändern*.

Die Lebensunüberdrüssigkeit übrigens, die man mit verhältnismäßig gleichsam nur geringer Beobachtungsemsigkeit nicht nur hie und da, sondern so gut wie überall zu konstatieren vermag, läßt mich einesteils einen Umstand sehen und scheint mir andererseits eine Tatsache zu sein, die mich nicht abhalten können, mich eines gewissermaßen sachermasochelig veranlagten Menschen zu erinnern, mittels dessen totaler Abwesenheit aus der Räumlichkeit, worin er sich samt seinen keineswegs unanzweifelbaren Eigenschaften täglich angesiedelt sah, ich mit seiner Frau eine ebenso kritische wie selbstverständlich lediglich okkasionelle Unterhaltung zu führen versucht war.

Indem ich ihr die Erlaubnis erteilte, mir nicht zu untersagen, ihre warme und gleichzeitig kalte Hand mit meinem Mund in eine mit neunzehntjahrhundertlicher Innigkeit zustande gebrachte, salonhafte Eleganz zum Ausdruck tragende Berührung zu bringen, hörte ich die durch meine sämtlichen Wenigkeiten hochverehrte Weiblichkeitsvertreterin sagen:

Mein Mann jagt allen Unterrücklichkeiten nach
und läßt mich einsam im Gemach.

Bin ich zu freundlich mit ihm umgegangen,
daß er mich zu umgehn hat angefangen?

Leise fügte sie bei: »Seien Sie diskret.«

Ich versprach es ihr. Wann hätte je ein sprachgewandter und doch wieder wortkarger Worteaneinanderreihler nicht Wort gehalten? (SW 19, 122-124)

Das Prosastück durchmisst – mit Kosellecks berühmtem Titel, aber natürlich ohne dessen geschichtsphilosophische Ausrichtung – ein schwer überschaubares Bezugsfeld von ›Kritik und Krise‹. Zwischen Stimmung und Diagnose, Urteil und Zustand verteilt sich das analytische oder handlungsbezogene Potential des Krisenbegriffs. Die Omnipräsenz des diskursiven Krisenalarmismus überzeichnet der Text, indem er in seiner ersten Hälfte beinahe von Satz zu Satz von einem Krisenschauplatz zum nächsten springt. Damit weist er allerdings auch darauf hin, dass die thematische *Krisenformel* im Unterschied zur strukturalen *Krisenform* längst unscharf, ja beinahe bedeutungslos geworden ist. Was die oben zitierte Titelauswahl als Archivbefund illustriert, verkörpert die Erzählung in ihrer syntagmatischen Dynamik: Alles wird krisenanfällig oder kann Krisenanlass werden – die Fröhlichkeit spielender Kinder und die gegenwärtige Gesellschaft, kulturelle Feinheiten und Lebensläufe, »Bildungsbefürworterpersönlichkeit« und »Verfassersverfassung«; kritisch sind Stimmungen, Urteile und Zustände. Explodiert auf diese Weise indes geradezu ihre Einsetzbarkeit, verliert die Krise allerdings ihr bestimmtes Profil. Die Extensivität, ja Exzessivität der Krisendiagnostik zehrt deren strukturalen Intensität auf. (und neutralisiert ihre zeitliche Dynamik?)

Doch nicht nur mit dieser hyperbolischen Ironisierung kommentiert Walsers Prosastück die Krisenmode seiner Zeitgenossen. Es geht ihm im Vergleich zu deren ausschweifenden Krisennarrationen vor allem eines ab: der Pathoseffekt nämlich, der mit der Behauptung einer entsprechenden Diagnosekompetenz beinahe zwangsläufig einherzugehen scheint und dessen Artikulationsformen durchaus Wahlverwandtschaft zu dem von Theodor W. Adorno in den 50er und frühen 60er Jahren beobachteten Eigentlichkeitsjargon ausweisen:

Ich glaube, daß viele wissen: was uns bedroht, ist größer, geheimer, zentraler als die äußeren Mißstände, deren wir Herr zu werden versuchen, und die Mittel, die wir anwenden: mögen sie heißen: Republik oder Monarchie, Einheitsschule, Sozialisierung oder was auch immer. Das ist von rein äußerer Bedeutung. Es berührt die Mitte nicht, von der das Verderben ausgeht. Und ist wahrscheinlich alles vergeblich. Wenn nicht – – von diesem ›Wenn‹ soll nachher die Rede sein.²⁴

Die diffuse, irrationale, wenn nicht offen rationalismusfeindliche rhetorische Selbstaffizierung, die in diesen und vielen anderen Krisenformeln der zwanziger Jahre zum Ausdruck kommt, entspricht durchaus der einerseits alarmistischen, andererseits auf allerlei transzendente Trostbegründungen setzenden »metaphysischen Winterhilfe«, als die Adorno diesen Jargon so präzise wie böszüchtig beschrieben hat.²⁵ Derartiges Pathos ist Sache von Walsers Texten nirgends, ihnen Anlass zu reflektiertem und reflektierendem Spott aber allemal. Und so setzen die beiden ersten Absätze von *Krisis* stattdessen auf die begründete Vermutung, dass eine Krisen- beziehungsweise Kritik- Provokation aufgrund eines scheinbar so absurden Anlasses wie der Fröhlichkeit spielender Kinder selbst nur zum Gegenstand kritischer oder eben krisendiagnostischer Einlassungen zur »Verfassersverfassung« zu werden vermöchte – eine Krise zweiter Ordnung sozusagen, aus deren Blickwinkel die diskursive Allgegenwart des zeitgenössischen Krisenpathos erst angemessen zu beschreiben wäre

IV. Krise als Narrativ (3): Alarmismus und Ironie

Walsers Prosastück schlägt dann indes eine andere Richtung ein, indem es seinen kritisch-krisendiagnostischen Spott (wie mir scheint) zwei gewissermaßen erprobten Adressaten zukommen lässt – Adressaten, die ihrerseits ihren Beitrag zur Expansion dieses Krisendiskurses beigesteuert und sich so die Aufmerksamkeit der krisenkritischen Erzählinstanz zugezogen haben. Ich will mich im Folgenden auf den ersten, vergleichsweise knapp abgefertigten, aber gerade deswegen ausführlicher zu erklärenden Fall konzentrieren und auf den zweiten abschließend nur summarisch eingehen. Vorauszuschicken ist allerdings sozusagen als epistemisches Warnschild der Hinweis, dass der zweideutige Allusionsgestus von Walsers Text die verdachtswillige Hermeneutik auch in diesem Fall zu einem gehörigen Maß indizienstrapazierender Spekulation zwingt. Des steten Risikos unangemessener Vereindeutigung sollte man bei der Lektüre der weiteren Ausführungen deshalb bewusst bleiben.

Den ersten, vergleichsweise knapp abgefertigten, aber gerade deswegen ausführlicher zu erklärenden Fall bildet die »Bildungsbefürwortungspersönlichkeit« namens »Zigerli«, der »eine seiner Meinung nach innerhalb der Grenzen der

²⁴ Bäume: *Die seelische Krisis*, S. 10.

²⁵ Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit*, S. 463.

menschlichen Gegenwartsgesellschaft vorhandene Munterkeitskrise« konstatiert haben will. Darin angelegt ist, so meine erste Vermutung, eine literarische Chiffre für den Schriftsteller und Anthroposophen Albert Steffen (1884-1963), dem bekanntlich in weiteren Prosatexten aus der Berner Zeit Gleiches widerfahren ist. Zum einen gibt die im Winter 1927/28 verfasste und im Juli 1928 – ausgerechnet²⁶ – in der anthroposophischen Zeitschrift *Individualität* erstpublizierte Erzählung *Eine Art Novelle* in ihrem Schlussteil einen knappen, anonymen »Bericht« über den Schriftstellerkollegen, den Walser bereits in seiner Berliner Zeit kennengelernt hat. Das Prosastück mokiert sich dezent über Gerüchte, die über Steffens theosophische »Bekehrung« umgegangen seien: über den »vermutlich begründeten Entschluß [...], sich vom Leben abzuwenden« sowie den Eintritt »in eine Art, man möchte sich ermächtigen, zu glauben, Kloster als Bußeablegender« (SW 19, 21). Doch auch seine wirkliche Karriere zunächst in Münchner Theosophenzirkeln und schließlich in Rudolf Steiners Gefolge bei der Anthroposophischen Gesellschaft, deren stellvertretender Vorsitzender Steffen seit 1924 wird, erhält einen Kommentar, der nun den direkten Bogen zum späteren Prosastück schlägt:

In Wirklichkeit trat er einer Gemeinschaft religiöser Tendenz als vielleicht zu innig dienendes, zu leidenschaftlich ergebene Mitglied bei. Über seinen Schritt zu urteilen würde ich, was mich betrifft, jederzeit ruhig ablehnen; ich würde mich in einem Gespräch, das sich auf ihn bezöge, darauf beschränken, Verbindliches, d.h. ein paar achtungsvolle Worte auszusprechen, wobei es mir einfallen könnte, dem Ausspruch »Krisis« zu erlauben, aus der Wohnung meines Mundes mit möglichst viel Unauffälligkeit hervorzutreten. (SW 19, 21f.)

Findet man an dieser Stelle lediglich ein gleichsam offen verstecktes Titelzitat von Steffens 1922 erschienenem Essayband *Die Krisis im Leben des Künstlers*,²⁷ so bietet zum anderen eine Bleistiftskizze bereits aus der zweiten Jahreshälfte von 1925 die darauf bezogene Pathoskritik an den »großen weitausholenden Tonarten«, die die Erzählfigur in seiner Adresse an den »Dichter« als unangemessen qualifiziert. Wer den »bange[n] Fragen« der Zeit mit solchen Pathos begegne, trete »wie ein Verführer auf, nicht wie ein Führer«, gibt Walsers Kritik zu bedenken:

Und darum sollten die Dichter auch mit einer gewissen Sorglichkeit, Bangigkeit schreiben, Erziehern oder Verwaltern ähnlich, oder wie eine Art Eltern, also nicht gar so abenteuerlich. Sie, o ja, ich zweifle nicht daran, waren und sind ein Aben-

26 Walsers spielerisch-kritische Reserve gegen das anthroposophische Ideenkonglomerat kommt im Briefwechsel mit Willy Storrer (dem Herausgeber der *Individualität*) zum Ausdruck, den man nachvollziehen kann in Lienhard (Hg.): *Der Kreis der Individualität*. Besonders deutlich wird sie in Walsers Brief vom 1. Juli 1927, in dem er Storrer ein Gedicht »für eine Art Spiritistenheft« der Zeitschrift anbietet, sowie in Storrers aufgeschreckter Reaktion auf diese Unterstellung vom 20. Juli 1927 (bei der geplanten Themennummer handle es sich um ein Heft »Die geistige Welt und ihre Erkenntnis«), ebd., 167f. und 170.

27 Steffen: *Die Krisis im Leben des Künstlers*.

teurer des Wortes, ein Seefahrer auf dem Meer der Sprache, und Sie sind darum natürlich ein schöner Dichter, zugleich aber vielleicht für Ihre Leser, Ihre Bewunderer gefährlich, denen Sie mit dem Prunkgewand Ihres Ausdrucks viele Hoffnungen machen, wo ihnen dann die Wirklichkeit sie doch wegnimmt. Würden Sie nicht besser tun, Herr, in dem was Sie dichten, mehr nur zu sprechen, als so sendunghaft zu singen, als wenn Sie für Schafe ein Hirt, für geistig Irregegangen ein Missionar wären, und doch wissen wir ja alle ganz genau, woran wir mit uns und unserer Mitwelt sind [...]. (AdB 1, 22)

Bernhard Echte und Werner Morlang sind in ihrem Kommentar zu dieser Bleistiftskizze der begründeten Vermutung nachgegangen, Walsers pathoskritische Adresse richte sich an die zweite Lieferung von Steffens essayistischem Werk, den 1925 und also im unmittelbaren zeitlichen Horizont zur Skizze publizierten Band *Der Künstler zwischen Westen und Osten*, und haben dafür »einig[e] auffällig[e] Parallelen« ausgemacht (AdB 2, 525). Es verblüfft indes angesichts der programmatischen »geisteswissenschaftlichen« Redundanz von Steffens Ausführungen wenig, dass man die in der Skizze aufgespießten Signalwörter wie »Begeisterung«, »Liebe« oder »Gestaltung« auch im vorangehenden Bändchen an signifikanter Stelle antreffen kann. Ich zitiere nur einige Phrasen seiner Rede *Das Werden des Kunstwerks*, mit dem der *Krisis*-Band von 1922 endet: »[Der Dichter] muß die Kämpfe des Werdens und Vergehens einzelner Kulturen durch Verantwortung und Begeisterung zur Angelegenheit der eigenen Person emporheben. [...] Aus derart geweitetem Geiste lernt man Geschichte zum Kunstwerk gestalten. [...] [D]er Dichter wird der wahrhaft Liebende sein.«²⁸

Arbeitet sich die Bleistiftskizze von 1925 solchermaßen am Pathos des Steffenschen Krisendiskurses ab, zitiert Walsers *Krisis* dessen Diagnose einer »Munterkeitskrisis« (SW 19, 122). Der Problembefund der »Müdigkeit« nämlich gehört zu den argumentativen Einsätzen des titelgebenden Vortrags *Die Krisis im Leben des Künstlers*, der den Band eröffnet. »Die Krisis ist größer als je«, dürfen die besorgten Zuhörerinnen und Zuhörer im Goetheanum erfahren, und sie werden gewarnt von der »Abirrun[g]« eines »Spieltrieb[s], der einschläft.«²⁹ Vor allem aber die »Müdigkeit« hindere daran, »Schmerzen, Krankheiten und Todesarten [...] urbar zu machen«, wie es die anthroposophische »Ethik« eines Wachsens am Leiden verlange: »Immer ist das Element, das uns diese Zustände unausnützlich macht, die Müdigkeit. Wir mögen nicht mehr, wir haben genug. [...] Die Müdigkeit ist der Anfang und Ursprung des Absterbens.«³⁰ Zu dieser Verbrämung des Banalen verhält sich Walsers Prosastück, wie es der skizzierten Pathoskritik gebührt. Als »*rem differre*«, Distanz zu einer Sache nehmen, definiert Grimms *Deutsches Wörterbuch* die Absicht, die der Erzählinstanz angesichts der Zigerlischen »Behauptung« wünschenswert erscheint;³¹ die verschie-

28 Ebd., S. 162.

29 Ebd., S. 23 und 31.

30 Ebd., S. 39f.

31 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1 [1854], Sp. 1026, s.v. »beanstanden«.

bende Umbenennung des Steffenschen Existentials zur bloß akzidentiellen Walserschen »Munterkeitskrise« vollzieht dabei schon, was die Reflektion des Erzählers soeben eingefordert hat.

5. Zum Schluss: (In)Diskretion

Auch im zweiten, auserzählten und als Fallbeispiel für den wunderbaren Neologismus der »Lebensunüberdrüssigkeit« angeführten Exempel dieser *Krisis*-Kritik trifft man, vermute ich, auf eine bewährte Zielscheibe Walserschen Spotts. Im November 1926 publiziert die *Neue Rundschau* einen Vorabdruck aus Hermann Hesses Gedichtzyklus *Krisis. Ein Stück Tagebuch*.³² Der Zyklus gehört werkbiographisch zur Entstehungsgeschichte des *Steppenwolf*-Romans und findet eine recht ambivalente Aufnahme; Hesses Verleger Samuel Fischer wird ihm erst 1928 und damit nach dem Erscheinen des Romans das Luxusversteck eines limitierten Privatdrucks schaffen.³³ Das *Nachwort an [s]eine Freunde*, das Hesse seinen ebenso derben wie larmoyanten Versen³⁴ beigibt, erklärt die Gedichte zum Produkt »einer jener Etappen des Lebens, wo der Geist seiner selbst müde wird, sich selbst entthront und der Natur, dem Chaos, dem Animalischen das Feld räumt.«³⁵ Fürwahr auch in seiner literarischen Gestalt ein passendes Gegenstück zum Steffenschen Überwindungspathos – doch Walsers Spott scheint diesmal eine Volte innerhalb jener radikal biographischen Lektüre einzuschlagen, die das Nachwort nahelegt. Der Erzähler von Walsers *Krisis* richtet sich nicht direkt an den selbstquälerischen Eskapaden des Gedicht-Ichs aus, sondern betritt die Nebenszene der ehelichen Wohnung, die der »gewissermaßen sachermasochelig veranlagt[e] Men[sch]« längst verlassen hat. Hesse hat im

32 Hesse: *Krisis*.

33 Vgl. zur Textgeschichte des *Steppenwolf*-Projekts Probst: »*Im Zickzack zwischen Trieb und Geist...*«. *Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesses Steppenwolf-Roman*.

34 Man vergleiche zu Letzterem nur *Weinerlich*:

»Der Regen fällt,
Der Wind leiert müd in den Ästen;
Es stinkt in der Welt,
Es stinkt nach verschüttetem Wein und verrauchten Festen,
Es stinkt nach Tod und Geburt und Lebensschweinerei,
Nach Suppe und nach Kot.
An der Ecke wartet der Tod,
Er guckt, ob ich reif zum Verwesen sei.
Mich interessiert es nicht,
Ich gucke ihm müd ins Gesicht.
Die Ohren fallen mir schon vom Kopf
Und die Haare gehen mir aus,
Ich bin ein armer Tropf.
Bringt mich denn niemand nach Haus?« (Hesse: *Krisis*, S. 237)

35 Ebd., S. 245.

Januar 1924 eher widerwillig und nur auf gesellschaftlichen Druck der prospektiven Schwiegereltern seine zweite Ehe mit der zwanzig Jahre jüngeren Künstlerin Ruth Wenger geschlossen, die zum Entstehungszeitpunkt von Walsers Prosastück allerdings bereits wieder geschieden ist; die Eheleute haben auch in den drei Ehejahren ein überwiegend getrenntes Leben geführt. Mit der lyrischen Klagerede der »hochverehrten Weiblichkeitsvertreterin« zahlt Walsers *Krisis* der Hesseschen auf Umwegen mit selber, nicht weniger kunstvoll holpriger Vermünze zurück. Und selbst gegen das der Frau gegebene Diskretionsversprechen verstößt das Prosastück so nur halb. Denn einerseits sind doch die solchermaßen ausgeplauderte Schürzenjägereien der mutmaßlichen Zielperson selbst längst unverstellt in der Welt. Walsers *Krisis*-Kritik verweigert damit andererseits aber die Ausflucht in die zeitdiagnostische Überhöhung, die Hesses Befindlichkeitskrise dem Selbstverständnis des Verfassers zufolge im *Steppenwolf*-Roman erfahren wird. Den »sprachgewandte[n] und doch wieder wortkarge[n] Worteaneinanderreihern« lockt auch in diesem Fall das Pathos des thematischen Krisennarrativs nicht. Und damit ist er sicherlich gut beraten. »Wortkargheit und Schweigen sind der beste Kontrapunkt zu existentialem und existentiellem Geschwätz«, weiß Adornos Essay zum *Jargon der Eigentlichkeit* über das »Worthalten«, mit dem das Prosastück schließt.³⁶

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie* [1964]. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 6. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Dostojewski, Fjodor M.: *Der Spieler. Späte Romane und Erzählungen*. Aus dem Russischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von E.K. Rahsin. München, Zürich: Piper 1992.
- Hesse, Hermann: *Krisis. Ein Stück Tagebuch*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 4: *Die Romane: Der Steppenwolf. Narziß und Goldmund. Die Morgenlandfahrt*. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 211-246.
- Steffen, Albert: *Die Krisis im Leben des Künstlers*. Bern: Seldwyla 1922.

2. Sekundärliteratur

- Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*. München: C.H. Beck 2000.
- Bäumer, Gertrud: *Die seelische Krisis*. 2. Aufl. Berlin: F.A. Herbig 1925
- Bleuler, Eugen: *Lehrbuch der Psychiatrie*. Berlin: Springer 1916.

³⁶ Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit*, S. 445.

- Darmstaedter, Friedrich: *Die Grenzen der Wirksamkeit des Rechtsstaates. Eine Untersuchung zur gegenwärtigen Krise des liberalen Staatsgedankens*. Heidelberg: Carl Winter 1930.
- Eichbaum, Gerda: *Die Krise der modernen Jugend im Spiegel der Dichtung. Zur Problemgeschichte des Jugendalters*. Erfurt: Stenger 1930.
- Frank, J. G.: *Wie erziele ich Rentabilität und überwinde die Krise in der Nutzgeflügelhaltung?* Obergalling: Frank 1930.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Frz. von Andreas Knop. Hg. und mit einem Nachwort von Jochen Vogt. 2. Aufl. München: UTB 1998.
- Hörisch, Jochen: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Honigsheim, Paul: *Die gesellschaftliche und die sexuelle Krise der Gegenwart und ihre Auswirkung auf die Mittelschule*. In: *Die Mittelschule* 40 (1930), S. 389-394.
- Kammer, Stephan/Krauthausen, Karin: *Gegenwart, gegenwart. Für einen strukturalen Realismus*. In: *Neue Rundschau* 127/1 (2016), S. 141-154.
- Koselleck, Reinhart: *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von ›Krise‹*. In: ders.: *Begriffsgeschichten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 203-217.
- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: Fischer 2012.
- Krollmann, Klara: *Arthur Rimbaud und die Krise des Abendlandes*. Gladbach-Rheydt: Volksvereins-Verlag 1929.
- Lienhard, Ralf (Hg.): *Der Kreis der ›Individualität‹. Willy Storrer im Briefwechsel mit Oskar Schlemmer, Hermann Hesse, Robert Walser und anderen*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 2003.
- Lüscher, Kurt: *Ambivalenz*. In: RWH, S. 355-357.
- Orth, Ernst Wolfgang: *Krise*. In: Christian Bermes, Ulrich Dierse (Hg.): *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Hamburg: Meiner 2012, S. 149-172.
- Probst, Rudolf: »Im Zickzack zwischen Trieb und Geist...«. *Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesses Steppenwolf-Roman*. In: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* 8 (1997), S. 69-80.
- Schinke, W.: *Schiller oder Brecht. Zur Krise des modernen Theaters*. In: *Deutscher Unterricht* 8 (1930), S. 62-67.
- Tietze, Hans: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*. Wien: Krystall-Verlag 1925.
- Thormann, Werner: *Das Theater in der kulturellen Krise der Gegenwart*. In: *Der Kunstwart* 40 (1927), S. 281-286.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Weltsch, Felix: *Die Krisis der Religion im Judentum?* In: *Die jüdische Idee und ihre Träger. Beiträge zur Frage des jüdischen Liberalismus und Nationalismus*. Berlin: Verlag der Jüdischen Rundschau 1928, S. 17-22.

3. Wörterbücher, Lexika, Nachschlagewerke etc.

- Gisi, Lucas Marco (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016 (= RWH).
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. 33 Bde. München: dtv 1984.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert: *A Greek-English Lexicon*. 9. Aufl. Oxford: Clarendon Press 1996.

- Pape, Wilhelm: *Griechisch-deutsches Handwörterbuch*. 2. überall berichtigte und vermehrte Aufl. 2 Bde. Braunschweig: Vieweg 1864.
- Passow, Franz: *Handwörterbuch der griechischen Sprache*. Neu bearbeitet und zeitgemäß umgestaltet von Val. Chr. Fr. Rost, Friedrich Palm und Otto Kreussler. 5. Aufl. 4 Bde. Leipzig: Vogel 1841-1857.
- Walser, Robert: *Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 Bde. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985-2000 (= AdB).
- Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Jochen Greven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 u. 1986 (st: 1101-1120) (= SW).

Ambivalenzen eigener Art Robert Walsers *Eine Art Bild* (1930/31)

1. Autobiographische Ambivalenz

»Ambivalenz« scheint als breites, universelles Konzept zunächst nur wenig geeignet, die Differenz literarischer Aussagen von anderen herauszuheben und zudem innerhalb der Literatur die Spezifität einzelner Autoren und Texte zu unterscheiden. Es wirkt wie ein Hubstapler, mit dem man zwar Begriffspaletten auftürmen und verschieben, aber keine Wortstecknadeln aufheben kann. Doch wenn man den Begriff so literarisch ausrichtet und ausdifferenziert, wie dies Kurt Lüscher in der Einleitung dieses Bandes unternimmt, dann kann er neue Einsichten in literarische Texte ermöglichen und dabei auch alte Fragen neu stellen helfen.

Zu diesen Fragen gehört bei Robert Walser ganz fundamental diejenige nach der biographischen Referenz seines Schreibens. Sie soll hier am Prosastück *Eine Art Bild* (SW 20, 274-275) aufgerollt werden, das zu den im Nachlass erhaltenen, unpublizierten Reinschriftmanuskripten gehört. Der Text sei ein Selbst-Bild von Walser, also mit direktem biographischem Bezug, so die Lektüre von Reto Sorg, der das Foto, das in diesem Text eine wesentliche Rolle spielt, gleich auch als das einzige erhaltene Jugendbild des ungefähr 15-jährigen Robert Walser identifiziert.¹

Gewiss: der Text ist biographisch grundierte, reflektierte Rückblicksprosa, vermutlich im Kontext von Walsers Aufenthalt in der Waldau entstanden. Und die erwähnte Photographie würde die Referenz auf Walsers eigenes Leben und seine eigene Person sichern. Aber das Prosastück, in dessen Zentrum das Bild steht, ist bei näherem Hinsehen wesentlich komplexer. Hier wie praktisch überall bei Walser ist mit autofiktionalen Effekten zu rechnen. Sie provozieren eine ambivalente Lesbarkeit: Sollen wir den Text auf Walsers Biographie beziehen oder nicht? – Wie sich im Laufe der Lektüre zeigen wird, können wir diese Frage nicht als eine des ›Entweder-Oder‹ abschließend entscheiden. Vielmehr erfahren wir die Dynamik von einem ›Sowohl-als-auch‹, wie es ambivalente Strukturen charakterisiert.² Mit anderen Worten: wir stehen vor einer »strukturellen Ambiguität«, die eine »antagonistisch-gleichzeitige Zweiwertigkeit« gene-

1 So bei Sorg: *Pose und Phantom*, S. 124f. Mit anderer Akzentuierung in Sorg: *Artikel »Intermedialität«*, RWH, S. 295.

2 Lüscher: *Walsers Sensibilität für Ambivalenzen*, in diesem Band S. 7; mit Bezug auf die Autofiktion S. 15.

riert.³ Ja, diese Zweiwertigkeit, diese Ambivalenz potenziert sich auf einer höheren Ebene dadurch, dass wir nicht einmal sicher sein können, ob wir es mit einer Frage nach dem ›Entweder-Oder‹ oder dem ›Sowohl-als-auch‹ zu tun haben.

Genau in dieser doppelten Ambivalenz werden Leben und Werk bei Walser unlösbar miteinander verklammert.⁴ Aussagelogisch führt dies zu bekannten, oft zitierten Paradoxen. So beschließt der Text *Das Alphabet* (1921), wenn er zum entscheidenden, zentralen Buchstaben kommt: »I. überspringe ich, denn das bin ich selbst.« (SW 17, 192) Oder in einem Mikrogramm-Dialog sagt eine Figur, die »der Bestrebte« heißt: »Ich bin immer bestrebt, etwas zu scheinen, was ich nicht bin, und man sieht mir das an.«⁵ Besteht die ›wahre‹ Identität des »Bestrebten« darin, dass er sich »bestrebt«, diese zu verbergen, und zeigt er genau das? Hätten wir ihn insofern doch identifiziert? Aber das wäre ja dann wiederum ein »Schein«. So müssen wir uns bereits auf der Ebene der Aussage in einem Paradox verfangen, das nicht aufzulösen ist. Und sollen wir den »Bestrebten« und seine paradoxe Identität dann auch auf den Autor Walser beziehen, obwohl ihm im Mikrogramm-Dialog »der Vermittelnde« gegenübergestellt wird und sich insofern diese Position schon im Text relativiert? Kann man ob dieser Schwierigkeiten eine biographische und eine nicht-biographische Lektüre für koexistent und gleichberechtigt erklären? Dann aber geraten wir auch auf dieser Ebene in ein ambivalentes ›Sowohl-als-auch‹.

Solche Fragen stellen sich auch für den Text *Eine Art Bild*. Hier aber werden sie zusätzlich durch die mediale Differenz von einem fotografischen »Bild« und dem Text selbst überformt. Und dem »Ich«, das hier spricht, steht ein »Er« gegenüber, dessen »Bild« das »Ich« sprachlich entwirft. Wie im Mikrogramm-Dialog geht es also um zwei Figuren. Hier jedoch begegnen sich die beiden pronominalen Instanzen nicht auf der gleichen Höhe: das »Er« existiert nur in jenem Bild, welches das »Ich« von ihm zeichnet. Welche von ihnen müsste man – wenn überhaupt – auf den Autor beziehen?⁶ Wie bricht sich das biographische Substrat, das uns mit der Autorenfoto so offen zugespielt wird, in der komplexen Struktur des Textes? – So lässt sich an diesem Text die Komplexität der autofiktionalen Strategien bei Walser exemplarisch studieren. Dazu muss aber zunächst eine nicht-biographische Lektüre akzentuiert werden, um die autobiographische Ambivalenz als solche überhaupt herausarbeiten zu können. In einem interpretierenden Lekturedurchgang durch den Text sollen deshalb die Frage nach dem Zusammenspiel der beiden Figuren, die Formen der Leseradressierung, die Frage nach der Referenzialität, die Frage des Tempus, und schließlich die Ambivalenz des »Bildes« und des »Bildungs«-Begriffs genauer

3 Berndt/Kammer: *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, S. 10.

4 Zum »Ineinandergreifen von Leben und Werk« zuletzt und im Überblick: Gisi: *Artikel »Leben und Werk«*, RWH, S. 1-6.

5 AdB 2, 471f., zit. (ohne diesen Rollenkontext) ebd. bei Gisi, RWH, S. 1.

6 Sorg: *Pose und Phantom*, S. 124f, impliziert, dass dieses »Er« ein früheres Stadium des »Ich« darstellt. Dafür finde ich keinen Beleg im Text.

untersucht werden. Dabei wird auch zu berücksichtigen sein, dass dieser Textentwurf, auch wenn er schließlich nicht publiziert wurde, eindeutig der feuilletonistischen Gattung zuzurechnen ist, von welcher der Text jedoch nur »eine Art« sein will.

2. »Ich« und »Er«

Wem begegnen wir in *Eine Art Bild*, mit wem werden wir bekannt gemacht? Ist damit das materiell-konkrete Bild der Person gemeint, die Fotografie, oder das ›Bild‹ im allgemeineren Sinn? Welche Rolle spielt dabei das Sprecher-Ich, das dieses Bild im Laufe des Textes zeichnet und das wir dabei fast besser kennenlernen als die Er-Figur? – Die Ungewissheit über das »Er«, über seine Selbstbestimmung und seine soziale Verortung, wird verdoppelt durch eine Aufspaltung der Sichtweise zwischen dem »Ich«-Sprecher und jenem »Er«, dessen »Bild« hier erstellt werden soll. »Ich« und »Er« treten sich hier gegenüber, wie beim »Räuber«-Roman. Doch während dort der tänzerische ›pas-de-deux‹ von Erzähler-»Ich« und Räuber-»Er« gelegentlich bis zur Verwechslung, ja bis zur Identifikation der beiden pronominalen Subjekte getrieben wird, gibt es in diesem kurzen Text keine Konvergenz. Bis zum Schluss bleibt eine nicht aufhebbare Distanz.

Das »Ich« scheint allerdings recht viel vom »Er« zu wissen, offenbar aus längerer Bekanntschaft. Damit setzt der Text ein:

Er besaß vielleicht von jeher eine zu gute Meinung von sich selbst, sage ich hier und erlaube mir, außerdem auszusprechen: Er hielt sich unter anderem für liebenswürdig.

Medias in res werden wir mit einem »Er« konfrontiert, über dessen Selbstwahrnehmung sich das »Ich« kritisch äußert, auch wenn es eingesteht, dass dies »vielleicht« nur eine Hypothese ist. Sowohl im ersten wie im zweiten Satz signalisiert die Reflexivkonstruktion diesen Selbstbezug des »Er«. So erscheint dieses als eine in sich geschlossene Monade, die für das »Ich« eigentlich unzugänglich ist. Ihr gegenüber greift das »Ich« seinerseits zu einer Reflexivkonstruktion (›erlaube mir«), mit der es sich jedoch explizit zum Leser öffnet. Es thematisiert das »Sagen«, das »Aussprechen«, als ›mündlichen‹ Modus in einem geschriebenen Text. Diese ›Mündlichkeit‹, die rasche und explizite Leseradressierung und der scheinbar persönliche Redegestus sind charakteristisch für ein literarisches Feuilleton, das seinen Leser sofort an sich zu binden sucht, mit ihm eine ›Unterhaltung‹ eröffnet.⁷

⁷ Zur Gattungsbestimmung des Feuilletons und weiteren Literaturangaben vgl. Utz: *Artikel »Feuilleton«*, RWH, S. 49-55.

Mit dem Leser an der Seite sucht das »Ich« nun das »Er« näher vorzustellen, indem es weitere Hypothesen über dessen Charakter entwirft, die aber ihrerseits paradox in sich vibrieren:

Er war träg; nur daß er dies nicht feststellte. Die Möglichkeit bleibt gegeben, daß er im Fleiß saumselig und während des Müßiggehens fleißig zu sein instande sein konnte.

Das Ich kann über das Verhalten des »Er« nur Hypothesen bilden; »Möglichkeit« ist das Stichwort, das die Realität literarisch öffnet für Alternativen, die ihr selbst vielleicht nicht bewusst oder bekannt sind – der »Möglichkeitssinn«, wie ihn Musil in den gleichen Jahren im *Mann ohne Eigenschaften* formuliert, schafft, gegenüber den angeblich feststehenden Tatsachen, literarische Ambivalenz.⁸ Hier ist es die vom Ich ausgesprochene »Möglichkeit«, dass zumindest bei diesem besonderen »Er« der Gegensatz von Müßiggang und Fleiß gar keiner ist. Es entsteht ein ›Sowohl-als-auch‹, eine Ambivalenz, die den zentralen bürgerlichen Wert des Fleißes ins Schwanken bringt.

In der Folge des Textes wird die Frage nach dem »Er« vom »Ich« in immer neuen Erzählzügen angegangen; dabei geht das »Ich« zunächst von einer Fotografie aus, die das »Ich« dann durch ein eigenes, literarisches »Bildnis« gewissermaßen überschreibt. Dabei bringt das »Ich« weiteres Wissen über Vorlieben und Erfahrungen dieses »Er« und über sein Verhältnis zur Gesellschaft ins Spiel. Es versucht schließlich, dieses Porträt unter den Begriff der »Bildung« zu subsummieren. Auf all diese Aspekte ist noch zurückzukommen, weil sich erst aus ihnen das »Bild« oder eher das Vexierbild jenes »Er« zusammensetzt, das in diesem Text entsteht. Die Frage nach dessen Identität rückt so zwar ins Zentrum, aber in der Optik eines »Ichs«, das diese nur umkreisen kann.⁹ Statt dass wir das »Er« im Prozess des Textes immer besser kennen lernen, entzieht es sich immer mehr; es verschwindet gewissermaßen in jenem »Bild«, das der Text von ihm zeichnet.

3. Ambivalente Adressierung

Dieses Bild entsteht vor den Augen des Lesers, indem dieser von Anfang an zum Partner des »Ich« gemacht wird. Am explizitesten dienen dazu die Fragen. Sie sind symptomatisch für Walsers Spätwerk, in dem sich Frageformen insgesamt häufen. Das »Ich« dieser Texte richtet sie meist zunächst an sich, schließt damit aber auch den Leser ein. So provoziert uns etwa das »Tagebuch«-Fragment mit der intrikaten Frage: »Wäre es möglich, dass ich das für wahr hielte?« (SW 18, 94)

⁸ Lüscher: *Walsers Sensibilität für Ambivalenzen*, in diesem Band S. 11.

⁹ Man könnte dies im Sinn von Helmut Plessner als eine »exzentrische Positionalität« verstehen; vgl. dazu Lüscher: *Walsers Sensibilität für Ambivalenzen*, in diesem Band S. 10f.

Damit wird die selbstbezügliche Frage nach der »Wahrheit« eines Texts, an der sich ja auch der Grad seiner Fiktionalität entscheiden müsste, gleich an den Leser weitergegeben. Zudem muss sich der Leser entscheiden, ob er solche Fragen überhaupt als echte oder als rhetorische Fragen verstehen soll. Auch diesbezüglich führt uns der Text in eine mehrfach ambivalente Entscheidungskaskade.

In *Eine Art Bild* finden sich vier Fragezeichen. Dabei führt eine konstatierende Aussage über das »Er« jeweils zu einer Doppelfrage, die sich das »Ich« stellt:

[1] Er hielt sich unter anderem für liebenswürdig. Wie kam er zu derartiger Annahme? Von woher flog ihm beispielsweise der Glaube zu, er sei arbeitsam?

[2] Früh schon schätzte er, was man Landschaft nennt. Woher bezog er dieses Eigentümliche und wieder durchaus Unoriginelle? Lag eine solche Vorliebe in der Luft, die ihn umgab, in der Zeit, die ihn aufwachsen sah?

Mit diesen Fragen, die es zunächst an sich selbst zu richten scheint, macht das »Ich« im gleichen Zug auch den Leser zu seinem Partner. Ihm wendet es sich fast gestisch zu, wenn es bezüglich des »Er« nicht mehr weiterkommt. So verrät sich das »Er« noch mehr, wird im Wortsinn »fragwürdig«. Dabei muss sich auch hier der reale Leser entscheiden, ob er diese Fragen als rhetorische verstehen soll, also solche, die eigentlich nur sein schon vorausgesetztes Einverständnis einholen und sich insofern auf gesetzte Tatsachen beziehen, oder als echte Fragen, die sich der Ich-Erzähler stellt. Besonders im zweiten Beispiel mit der »Landschaft« und der zeitgenössischen Vorliebe dafür scheint in der Frage bereits die affirmative Antwort zu stecken. Doch kennt sie das »Ich« möglicherweise trotzdem nicht. So schaffen die Fragen Ambivalenzen in Bezug auf ihren eigenen Status als Fragen und in Bezug auf die Realitätsreferenz des Textes.

Die primäre Referenz des Textes sind die Charakterzüge des »Er«. Auch sie wirken in sich als ambivalent, zum Beispiel »eigentümlich« und durchaus wieder »unoriginell«, wie die zweite Frage unterstellt. Wieder ein »Sowohl-als-auch«, das in Frageform dem Leser weitergereicht wird. Die entschiedene Öffnung zum Leser, wie sie der Text mit seinen Fragen von Anfang an herstellt, macht ihn also erst so richtig zum Adressaten von Ambivalenzen. Und umgekehrt wird die Ambivalenz etwa der rhetorischen Frage zum Mittel, den Leser an den Text zu binden, im Sinne einer paradoxen Aufforderung zur Kommunikation, der er sich kaum entziehen kann. Der Leser, hat er sich erst einmal in den Text hineingelesen, muss sich in diesen Schlingen fangen.

Mit dieser Strategie schreibt sich Walsers Text in ein zentrales, implizites Gattungsgesetz des Feuilletons ein, das für die Zeitung, in der es steht, die »Leserbindung« herstellen und sichern soll. Walsers Berner Prosa hat diesen feuilletonistischen Grundzug, auch dort, wo sie nicht auf Veröffentlichung setzen kann. Die sich dabei häufenden Fragezeichen haben insofern einen konkreten, im medialen Kontext begründbaren Sinn: Sie sind die literarische Spielart jener »Adressierungsambivalenz«, die Peter Stocker in Walsers Korrespondenz aus-

macht.¹⁰ Sie gilt auch für das feuilletonistische Schreiben, das ohnehin dem Brief grundsätzlich verwandt ist.¹¹ So wie ein Autoren-Brief sich nicht nur dem konkreten Adressaten, sondern implizit auch zur literarischen Nachwelt öffnet, so richtet sich das Feuilleton in der Zeitung mit seinen scheinbar persönlich gestellten und an einen individuellen Leser adressierten Fragen gleich auch an die ganze literarische Öffentlichkeit.

4. Illusion und ›Realität‹

Eine Ambivalenz zwischen der Wirklichkeit und der Möglichkeit kann sich in der Literatur nur öffnen, wenn in dieser selbst der Anspruch auf Wirklichkeitsreferenz mit ausgesprochen wird. Der fiktionale Modus eines ›Märchens‹ zum Beispiel, angezeigt mit der Formel »Es war einmal...«, lässt die Frage »Ist es wahr, dass...« gar nicht erst aufkommen. Dagegen provoziert Walsers Schreiben von Anfang an die Frage nach der Wirklichkeitsreferenz, zunächst die nach der biographischen Grundierung seiner Texte. Doch diese Referenzfrage wird selbst nicht selten reflexiv in den Texten mit inszeniert. Dies auch und besonders in Walsers Zeitungsfeuilletons. Gerade die Zeitung wäre als Medium ja grundsätzlich der Wirklichkeit verpflichtet. Walser nutzt jedoch den Spielraum der Feuilletonrubrik, die von dieser Verpflichtung ausgenommen scheint, zum mutwilligen und reflexiven Umgang mit der Wirklichkeitsreferenz. Dabei darf sich auch die literarische Einbildungskraft emanzipieren. In der Berner Prosa ist dies vielleicht am deutlichsten im sogenannten *Tagebuch-Fragment* der Fall, das als »Wirklichkeitsbericht« beginnen will, um am Ende zum Schluss zu kommen, »unsere Einbildungen sind genau so wirklich, wie es unsere sonstigen Wirklichkeiten sind.«¹²

In *Eine Art Bild* gibt sich das »Ich« ebenfalls wirklichkeitsgewiss; es will sogar noch besser wissen, wie es ›wirklich‹ um das »Er« steht, als dieses selbst: »In Wirklichkeit verhielt sich dies nämlich ganz anders. Er war träg; nur daß er dies nicht feststellte.« Allerdings schleichen sich da auch gewisse Unsicherheiten ein, etwa wenn das »Ich« im Bezug auf die Liebe des »Er« zur »Landschaft« ausführt:

Früh schon schätzte er, was man Landschaft nennt. Woher bezog er dieses Eigentümliche und wieder durchaus Unoriginelle? Lag eine solche Vorliebe in der Luft, die ihn umgab, in der Zeit, die ihn aufwachsen sah? Ausgeschlossen brauchte dies keineswegs zu sein. Als eine Tatsache möchte ich aufstellen, es sei bequem und strenge uns kaum in sehr hohem Maße an, wenn wir Bäume schön, Bäche reizend,

¹⁰ Stocker: *Adressierungsambivalenz*, in diesem Band.

¹¹ Utz: *Ausgeplauderte Geheimnisse*.

¹² SW 18, 69; SW 18, 107. Zum »Tagebuch«-Fragment vgl. den Beitrag von Reto Sorg in diesem Band.

Felder usw. duftig und lockend finden. Eine ganze Generation war anscheinend aufs Wandern im Freien versessen. Nun ist ja häufiges Umherspazieren zweifellos gesund, verführt jedoch andererseits, uns illusionistische Lebensauffassungen anzueignen, d. h. sich über sich und die Mitwelt angenehm zu täuschen.

Eine »Tatsache« muss normalerweise nicht »aufgestellt« werden; schon hier liegt im Gestus der Aussage deren mögliche Zweifelhaftigkeit. Und mit jenem »Umherspazieren«, dem sich das »Ich« nun widmet, scheint es auch selbst für »illusionistische Lebensauffassungen« verführbar zu sein, die seiner Wirklichkeitsverpflichtung entgegenstehen. Spazieren wäre eine alternative »Lebensauffassung« – gewiss eine Grundaussage von Walsers Spaziergänger-Poetik. Das »Ich« schreibt sie dem »Er« zu, kann aber auch seine eigene Affinität zu dieser »Illusion« nicht ganz verhehlen. Doch grundsätzlich hält das »Ich« an seiner Verpflichtung auf die Wirklichkeit fest, denn es will ja ein »Bild« entwerfen, das mit der Wirklichkeit übereinstimmen soll.

5. Mediale Ambivalenz

Die Frage nach der Identität und ihrer biographischen Fixierung läuft in diesem Text über das »Bild«. Entsprechend seiner Wirklichkeitsverpflichtung versucht das »Ich« zunächst an einer Fotografie festzumachen, wer das »Er« ist, denn diese ist ja das erkenntnisdienliche Medium der Realitätsreferenz par excellence, und deshalb kann man das Foto im Text eben auch auf ein existierendes Jugendfoto von Walser beziehen.¹³ Denn der »Ich«-Erzähler scheint sogar die Umstände seiner Entstehung zu kennen, ja er will sogar wissen, dass es von einem »begabten Photographen« stamme:

Im Alter von zirka fünfzehn Jahren ließ er sich von einem begabten Photographen photographieren. Er sieht auf diesem Bild, das mir gelegentlich zu Gesicht kam, verhältnismäßig verschlossen, schweigsamkeitverkündend aus, so, als wüsste er es weit zu bringen und wolle lieber wieder weiter nicht viel Besseres erreichen als etwas Einfaches, Nichtssagendes. Ein gewisser Trotz schien ihm meiner Ansicht nach eher nah als fremd zu sein, worunter ich etwas Angeborenes verstehe.

Vor diesem Foto bleiben wir ganz entschieden in der Außensicht. Doch statt dass uns Einzelheiten über die Gesichtszüge des Fünfzehnjährigen mitgeteilt würden, erfahren wir vom »Ich«-Erzähler zunächst, dass er das Bild »gelegentlich« zu »Gesicht« bekommen habe. Symptomatisch, dass sich »Gesicht« hier nicht auf das bezieht, was auf dem Foto abgebildet ist, sondern auf den, der da sieht – »Gesicht« ist selbst, zwischen Sehen und Gesehenwerden, ein potentiell ambivalenter Begriff. Was auf dem Foto zu sehen ist, ist »verhältnismäßig ver-

¹³ Sorg: *Pose und Phantom*, Abbildung, S. 125.

schlossen« – auch diese Figur scheint, wie der »Bestrebte« aus dem einleitend zitierten Mikrogramm-Dialog, dem Betrachter zu zeigen, dass er nicht identifiziert werden will. Er tritt hier »schweigsamkeitsverkündend« auf, als einer, der etwas »Nichtssagendes« bleiben will. So entspricht er dem stummen Medium der Fotografie, in das er gebannt ist. Ihm steht der »Ich«-Erzähler gegenüber, der, diesseits des Bildes, über die Sprache verfügt. Dieser kann aus dem Bild aber nur herauslesen, dass auf ihm die Sprachverweigerung dargestellt wird. So stößt der Text an dem fotografischen Bild auch auf seine eigene mediale Grenze. Er kann die stumme Fotografie nicht zum Sprechen bringen.

Darum stellt der Text später, nach der Erörterung über das Spazieren, der Fotografie jenes »Bildnis« gegenüber, das er nun sprachlich »zu zeichnen« versucht:

Er, von dem ich eine Art Bildnis zu zeichnen versuche, besaß zarte Hände, träumerische Augen. Gern schaute er dann und wann Turnern zu, wie sie sich im Geschmeidigsein übten und von ihrer Kraft allerlei Sehenswertes forderten. Hie und da ließ ihn eine Mutlosigkeit unartig werden.

Weder »zarte Hände« noch »träumerische Augen« sind auf jener Jugendfotografie Walsers auszumachen, die dem Text zunächst zu Grunde zu liegen scheint. Doch ohnehin geht es hier nun nicht mehr um die Fotografie, sondern um »eine Art Bildnis«, was der Titel des Textes dann zu *Eine Art Bild* verkürzt. Dabei bezeichnet das deutsche Wort »Bild« gleichzeitig zwei zu unterscheidende Aspekte: den materiellen Bildträger, im Englischen das ›picture‹, und die Information, die er trägt, das ›image‹. Diese Ambivalenz wirkt in diesem »Bildnis« weiter. Denn es gibt uns sprachliche Informationen über das Dargestellte, das ›image‹, will sich aber doch, in der Metapher des »Zeichnens«, auch selbst medial materialisieren. Damit stellt es sich in die traditionelle Medienkonkurrenz der bildenden Kunst zur Fotografie. Während Walser anderswo inständig seine eigene literarische Poetik an der Medienkonkurrenz mit der Malerei artikuliert und schärft, bei der auch die Konkurrenz mit seinem Künstler-Bruder im Hintergrund steht, wird hier dieser Gegensatz auf diejenigen zwischen der Fotografie und dem sprachlich-literarischen »Bildnis« des Ich-Erzählers umgelegt.

Nur dieses literarische »Bildnis« erlaubt auch eine Innensicht: »seine träumerischen Augen« werden zum Stichwort, mit dem im nächsten Satz das, was das »Er« sieht, in den Text hineingeholt wird. Fast wie im Film, als Signal der ›subjektiven Kamera‹, werden zunächst die Augen der Figur fokussiert, bevor nach einem Schnitt dargestellt werden kann, was dieses Subjekt sieht. Hier sind es »träumerische Augen«, die im Text ein Fenster zum Traum und zur Fantasie aufstoßen, dem literarischen Medium schlechthin. In der Folge tauchen wir in die Perspektive der Figur ein, nicht nur, wenn sie sehenswerten, weil geschmeidigen Turnern zuschaut. Wir erhalten sogar Einblick in ihre gelegentliche »Mutlosigkeit«. Damit befinden wir uns definitiv in einem Modus, wie er in keiner Wirklichkeitsaussage, sondern nur in der Fiktion möglich ist: die Innensicht

einer dritten Person als einer dritten.¹⁴ Das »Bildnis«, das hier »gezeichnet« wird, ist ein literarisches.

6. Tempusambivalenz

Das Kippen des Textes von einer scheinbar fotografischen Wirklichkeitsreferenz in die dichterische Fiktion wird durch die Tempusgestaltung erzeugt und gestützt. Überlagert wird sie dabei von der alten *Laokoon*-Problematik, in der sich der Gegensatz von Bild und Text am Verhältnis zur Zeit bricht. Abgekürzt gesagt: das Bild ist Gegenwart, die Sprache dagegen schafft und braucht Zeit. Dieser Gegensatz kehrt hier in modernisierter Weise in den Text zurück. Denn das Foto schafft die Gegenwart einer nicht ganz klar situierten Vergangenheit: »im Alter von zirka fünfzehn Jahren«. Offensichtlich wird das Jugendfoto aus einer späteren Perspektive wahrgenommen, wobei aber die Zeitdifferenz nicht klar bemessen ist. Dies ist die zeitliche Dimension des generell unklaren Abstandes zwischen »Ich« und »Er«. Jedenfalls wäre zum Zeitpunkt, zu dem das »Ich« spricht, das »Er« schon ein ganz anderer. Das Authentizitätsversprechen der Fotografie wird also durch die Zeitachse durchkreuzt oder zumindest verschoben: was damals authentisch gewesen sein könnte, ist es heute nicht mehr unbedingt. Dies entspricht Walsers eigenem Spiel mit den Redakteuren der Zeitschriften, die von ihm auch im vorgerückten Alter immer nur ein Jugendfoto erhalten, so dass er bei seinen Lesern als »puer aeternus« wirken kann.¹⁵ Auch gegenüber der viel jüngeren Briefpartnerin Resy Breitbach spielt er in dieser Hinsicht ein ambivalentes Spiel.¹⁶

Es verkompliziert sich hier durch die Tempus-Struktur des Textes, indem vom ersten Satz an das »Ich« die Erzählgegenwart mit dem Präsens markiert (»sage ich hier«), während es für die Zeichnung der »Er«-Figur das Präteritum wählt. Das ist das Tempus der Vergangenheit, aber gleichzeitig auch der Modus der Fiktionalität – eine für jedes literarische Erzählen fundamentale Ambivalenz. Liest man die Differenz von Präsens und Präteritum als temporale, dann rückt beispielsweise die Bemerkung über die »Zeit, die ihn aufwachsen sah« als historische ins Licht. Auch am Ende wird ein Zeitabstand markiert, wenn das »Ich« eine Bilanz zieht über das Lebensprojekt des »Er«, das unter der Perspektive besserer Alternativen als gescheitert gelten muss:

Wär's nur auf mich angekommen, so würde es ihm nicht am Emporkommen gefehlt haben. Mit Vergnügen hätte ich ihn überall gefördert. So aber, ich meine, auf vielerlei Einflüsse, Verhältnisse angewiesen, blieb ihm der Eintritt ins Haus des dauernden Glückes verwehrt.

¹⁴ Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 79.

¹⁵ Sorg: *Pose und Phantom*, bes. S. 121f.

¹⁶ Vgl. Stocker: *Adressierungsambivalenz*, in diesem Band.

Der Irrealis der Vergangenheit der beiden ersten Sätze bekräftigt per Kontrast die Realität des dritten: Es ist ein ›reales‹ Leben, über welches das »Ich« hier abschließend Bilanz zieht.

In der anderen Lesart dagegen bezeichnet das Präteritum den Modus der Fiktionalität. Das »Bildnis«, das hier vor unseren Augen entsteht, ist ein literarisches, das sich aus dem Koordinatensystem der Wirklichkeitsaussage, des ›ich – hier – jetzt‹, lösen kann. Denn es setzt sich aus zahlreichen, zeitlich sehr unterschiedlich situierten Informationen zusammen, von der Jugend, wie sie in der Fotografie festgehalten ist, über gewisse Charaktereigenschaften, die Lust am Spaziergehen bis zu einem sonntäglichen Glockenläuten, das dem »Er« »späterhin« in die Stube »tönte«. Dabei häufen sich aber die temporalen Unschärfen: »dann und wann« schaut er Turnern zu, »hie und da« wird er mutlos, »nie oder nur vorübergehend« vergisst er das Läuten der Kirchenglocken. Auch in der Zeitdimension hat das »Bildnis« unscharfe Konturen. Eine weitere Spielform der Ambivalenz; mit Kurt Lüscher könnte man diesbezüglich von einer »dynamischen, erstreckten Gegenwärtigkeit« sprechen.¹⁷

Weil sie nicht genau situierbar sind, wirken die verschiedenen Elemente von jenem »Bildnis«, das unter unseren Augen entsteht, als kopräsent. So wird es zu einem Porträt, wie es nicht die Fotografie und auch nicht die über die Metapher des »Zeichnens« angesprochene bildende Kunst realisieren kann, sondern wie es allein der sprachlichen Darstellung gehört. Es ist zu jenen feuilletonistischen Porträts zu zählen, wie sie in den Zeitungen einer Epoche, in der die Physiognomik Konjunktur hat, häufig zu finden sind.¹⁸ Die ›kleine Form‹ des Feuilletons demonstriert damit ihre eigene, literarische Gestaltungskraft, gerade in der Konkurrenz der Bildmedien, der sie nun in den Zeitungen direkt ausgesetzt ist. Anders aber als die großen Formen narrativ gestalteter Porträts, wie sie etwa ein Thomas Mann als »raunender Beschwörer des Imperfekts« im *Zauberberg* (1924) praktiziert,¹⁹ brauchen diese feuilletonistischen Porträts keinen langen Erzähltext, um ihre Figuren vorzustellen. Als Momentaufnahme, die sich ganz der »Jetztzeit« verdankt und die auch nur im ephemeren Medium aufscheint, nähern sie sich dann doch wieder dem modernen Medium der Fotografie. Nicht umsonst hat Walsers *Eine Art Bild*, als gewissermaßen literarisch überschriebene Porträtfotografie, deren kleines Format.

17 Lüscher: *Walsers Sensibilität für Ambivalenzen*, in diesem Band S. 10.

18 Vgl. Utz: *Das Gesicht der Zeit und seine feuilletonistischen Facetten*.

19 Mann: *Der Zauberberg*, S. 5.

7. Das »Bild« einer »Bildung«

Die sprachliche Überschreibung des fotografischen »Bilds« zum »Bildnis« führt gegen Ende des Textes zum Begriff der »Bildung«. Im Namen dieses bürgerlichen Wertbegriffs versucht das »Ich«, sein »Bildnis« bilanzierend abzurunden, und nimmt dabei eine etwas paternalistische, gönnerhafte Einstellung zum »Er« ein:

Jedenfalls strebte er nachhaltig nach diesem und jenem. Er erwies sich als gläubig und erlebte infolge dieses Umstandes manches, unter anderm bildende Mißerfolge. Hinsichtlich der Bildung glaube ich fest an ihn. Er entwickelte eine bestimmte, charakteristische Geduld und Nachsicht in sich, was Eigenschaften sind, die nicht hinreißen. Wär's nur auf mich angekommen, so würde es ihm nicht am Emporkommen gefehlt haben. Mit Vergnügen hätte ich ihn überall gefördert.

Gegenüber dem »Er« positioniert sich das »Ich« hier gewissermaßen als verborgene Mentorfigur. Weil es über ihm steht, kann es auf diesem Bildungsweg auch Umwege und Irrtümer zulassen, deren bildende Kraft es anerkennt. Sie gehören zum Bildungsprinzip: der Umweg, der »bildende Misserfolg«, der konstruktive Irrtum ist Teil des Bildungsromans, seit Goethes *Wilhelm Meister*. Auch das verwandte literarische Paradigma des Entwicklungsromans klingt hier an. Was das »Er« »entwickelt«, ist aber nur »eine bestimmte, charakteristische Geduld und Nachsicht in sich, was Eigenschaften sind, die nicht hinreißen.« Wenn aus Bildung und Entwicklung so etwas wie ein »Charakter« entsteht, dann einer ohne prägnante, »hinreißende« »Eigenschaften« – man darf hier das Titelstichwort von Musils Romanprojekt mithören, das in den gleichen Jahren wie Walsers Text entsteht.

Walsers »Er« ist in den Augen des »Ich« zwar auch ein »Bestrebter«, wie die gleichnamige Figur des Mikrogramm-Dialogs, doch ist er beim »Emporkommen« gescheitert. Darum ist seine Sozialisation in den Augen des »Ich« misslungen, obwohl es diesbezüglich positive Ansätze beim »Er« feststellt: In seiner Stube sagt ihm jemand, »man denke gut von ihm. Ja, es gab Leute, die ihn um seines Sehns willen, etwas Schönes und Nützliches aus sich zu machen, liebten, was ihm aber an und für sich noch zu nichts verhalf.« Doch die Anerkennung des bloßen Willens, aus sich »etwas Schönes und Nützliches zu machen«, eine Anstrengung, welche die Leute als solche »lieben«, bleibt im realen Leben folgenlos. Darum die Bilanz, welche das »Ich« in den etwas abgehobenen, distanzierten Schlussätzen zieht:

So aber, ich meine, auf vielerlei Einflüsse, Verhältnisse angewiesen, blieb ihm der Eintritt ins Haus des dauernden Glückes verwehrt. Nur wenigen ist's vergönnt, glänzende Erscheinungen zu sein.

Das »Ich« kann keine erfolgreiche »Bildung« vermelden, aber auch nicht eine »glänzende Erscheinung« vorstellen. Doch diese wäre ja auch nur eine Oberflächenphänomen, im neudeutsch-englischen Wortsinn ein ›image‹, also ein äu-

ßerliches, veräußerlichtes Bild. »Bildung« im emphatischen, alten deutschen Wortsinn dagegen hätte ihre eigene Tiefe. *Eine Art Bild* ist also kein extrem verknappter Bildungsroman, aber auch kein glanzvolles »Bildnis« eines Mannes mit Eigenschaften. Im Gegenteil: Das »Bildnis«, das entsteht, wenn das fotografische »Bild« literarisch überschrieben wird, bringt in ihrer Weise die Person, die es zeigt, zum Verschwinden. Zum allegorischen »Haus des dauernden Glückes« im zweitletzten Satz hat sie offenbar keinen Zugang, und im letzten, verallgemeinernden Satz des Textes kommt sie überhaupt nicht mehr vor.

8. Gattungsambivalenz

Ist es also überhaupt sinnvoll, die Frage nach der biographischen Referenz zu stellen, um *Eine Art Bild* als eine Spielart der Gattung »Autofiktion« identifizieren zu können? – Die Versuche, Walsers Texte unter dieser in sich schon vieldeutigen und entsprechend wenig trennscharfen Kategorie zu fassen, haben bisher noch nicht sehr weit geführt.²⁰ Immerhin können gewisse Kriterien, mit denen sich die »Autofiktion« im weiten Feld des autobiographischen Schreibens situieren lässt, aufzeigen, wie und mit welchen Folgen bei Walser jene Ambivalenzen auftreten, die eine biographische Lektüre sowohl herausfordern als auch in Frage stellen. Am Beispiel der Sammlung *Poetenleben* habe ich fünf Parameter vorgeschlagen, mit der sie sich zwischen Autobiographie und Roman situieren lässt: Referenzialität, Chronologie, »Pakt« mit dem Leser, Paratexte, Selbstreflexivität.²¹

Eine Art Bild könnte in der gleichen Weise untersucht werden. Denn der Text ist weder ein autobiographisches Dokument noch ein Bildungsroman im Miniaturformat, obwohl er auf diese beiden Extremwerte autobiographischen Schreibens implizit verweist. Er situiert sich irgendwo dazwischen. Das lässt sich an diesen Parametern präzisieren: Die Frage der Referenzialität wird insbesondere an jenem Foto dringlich, von dem dieses *Bild* ausgeht. Es provoziert offensichtlich eine autobiografische Referenzierung, die in der Folge jedoch durch den Text literarisch gebrochen wird. Dabei durchkreuzt die Aufspaltung in »Ich« und »Er« eine autobiographische Lektüre insofern, als gerade nicht das »Ich«, sondern eher das »Er« mit Zügen ausgestattet wird, in denen wir den Autor Walser erkennen könnten. Das deutet auf eine Fiktionalität, die auch durch ein Tempussystem gestützt wird, welches mit dem ambivalenten Präteritum arbeitet. Eine chronologische Ordnung, wie sie im Modus autobiographischer Erinnerung erwartbar wäre, wird hier durch eine unscharfe Form der Gegenwartigkeit ersetzt, die sich aber kaum zu konkreteren Umrissen eines Charakterporträts zusammenfügt. Als weiteres Kriterium könnte der implizite

20 Benne: *Artikel »Ich, Maske, Autofiktion«*.

21 Vgl. Utz: *Erschriebenes Leben. Ist Robert Walsers Poetenleben eine »Autofiktion«?*

»Pakt« mit dem Leser herangezogen werden. Das fotografische Bild führt hier dazu – wie Bernd Stiegler generell zu den Fotografien im Werk Walsers erklärt – »eine Ambivalenz herzustellen zwischen einem durch sie gestifteten autobiographischen Pakt und einer konsequenten Fiktionalisierung des Lebens, das in Möglichkeitsoptionen verwandelt wird.«²² Als eine solche »Möglichkeitsoption« entsteht in *Eine Art Bild* jenes alternative »Bildnis« von einem »Er«, welches das »Ich« zeichnet. Entsprechend könnte der »Pakt« mit dem Leser, den *Eine Art Bild* schließt, insofern höchstens ein »autofiktionaler Pakt« sein, wie ihn Lucas Gisi am Beispiel der »Felix«-Szenen vorgeschlagen hat: ein grundsätzliches Einverständnis, dass hier zwar der Autor »Ich« sagt, aber nicht faktual von sich sprechen wird.²³ Wesentlich bestimmt wird der »Pakt« mit dem Leser schließlich durch die »Paratexte«. Dieses steuernde Element fällt bei *Eine Art Bild* aus, insofern wir es ja nur mit einem Manuskript zu tun haben, bei dem wir keinen Publikationskontext kennen. Trotzdem deutet die Tatsache, dass der Text von Walser ins Reine geschrieben und mit einem Titel versehen wurde – vermutlich aus einer nicht erhaltenen Mikrogramm-Vorstufe heraus – darauf hin, dass auch dieser Text für die Publikation als Zeitungsfeuilleton vorgesehen war. In einer hochgradigen Selbstreflexivität, die ihrerseits auch ein mögliches Merkmal autofiktionalen Schreibens ist, gibt er sich als Versuch, »eine Art Bildnis zu zeichnen«. Diesen reflexiven Satz setzt Walser verkürzt über den Text, als seinen Titel: *Eine Art Bild*.

Dieser Titel bezeichnet die Gattung des Textes ebenso wie seinen Gehalt – eine weitere Ambivalenz. Inhaltlich geht es um das zum literarischen »Bildnis« verwandelte fotografische Bild. Gleichzeitig bezieht sich der Titel auf die Gattung des Porträts, wie es im literarischen Feuilleton nicht selten ist und wie es sich seinerseits in der Medienkonkurrenz gegen Malerei und Fotografie in Walsers Zeit zu behaupten versucht. Allerdings ist dieses feuilletonistische Porträt, als Teilgattung des Feuilletons, so unscharf wie diese, fast nur bestimmt durch den subjektiven Blickwinkel und das kleine Format.²⁴ Wenn der Titel mit dem Begriff »Bild« auf diese Gattung referiert, dann ist daraus zwar keine Klärung der Frage nach seiner Fiktionalität zu erwarten, aber doch ein Bezug auf seinen feuilletonistischen Status. Diesen anerkennt er, beharrt jedoch gegenüber der Gattung auf seiner Besonderheit: »Eine Art von...« bezeichnet das Verhältnis zwischen einer Großgruppe, die durch gemeinsame Merkmale eine »Gattung« bildet, und ihrer Ausformung im einzelnen Exemplar.

Darin steckt, wenn diese »Art« zur Norm wird, auch die Problematik von Norm, Normerfüllung und Normdurchbrechung. Kein Zufall, dass Walser öfter und in verschiedenen Zusammenhängen zu solchen Titeln greift: Schon 1902 ist im Berner *Bund* und dann in *Fritz Kochers Aufsätzen* das Prosastück *Der Com-*

22 Stiegler: *Artikel »Photographie«*, RWH S. 369, zit. auch bei Lüscher, *Walsers Sensibilität für Ambivalenzen*, in diesem Band S. 20.

23 Gisi: *Der autofiktionale Pakt. Zur (Re)Konstruktion von Robert Walsers »Felix«-Szenen*, S. 57.

24 Utz: *Das Gesicht der Zeit und seine feuilletonistischen Facetten*.

mis. *Eine Art Illustration* zu lesen. Schon hier muss man sich fragen, ob der Text sich damit in eine Gattung der »Illustrationen« einreihen würde, die allerdings literarisch nicht kanonisiert ist. Dann würde er eigentlich das Verhältnis von Text und Bild umkehren, dies umso mehr, als in der Buchausgabe von *Fritz Kochers Aufsätzen* der Text noch von Karl Walsers Bild des Büroalltags begleitet wird. »Eine Art...« bringt insofern schon hier den Gegensatz von Bild und Text ins Oszillieren und erweist sich damit als trügerische Spezifizierung. In der Berner Zeit folgen Feuilletons mit analogen Titeln wie: *Eine Art Ansprache*, *Eine Art Novelle*, oder *Eine Art Erzählung*, in der letzteren übrigens das bekannte Zitat vom »zerschnittenen Ich-Buch« (SW 20, 322), das die Frage um den biographischen Status von Walsers Werk immer wieder neu angeheizt hat.²⁵

In solchen Titeln insistiert Walser auf dem Eigenrecht des einzelnen Textes gegenüber der Gattung, der er sich doch unterstellt. In *Eine Art Bild* stellt er sogar die selbstreflexive Frage nach der Originalität im Verhältnis zur Gattungstradition: »Woher bezog er dieses Eigentümliche und wieder durchaus Unoriginelle?« Unoriginell wäre der Text als ein feuilletonistisches Porträt, das er aber doch in sehr eigentümlicher Art gestaltet, indem er ein konkretes »Bild«, ein »picture«, verwandelnd zum »image« um- und überschreibt. Wie das »Er«, dessen »Bildnis« dabei entsteht, fügt sich auch der Text der gesellschaftlichen Erwartungsnorm nicht ganz, tanzt gelegentlich über die Grenzen, die sie ihm setzt, hinaus: »Hie und da ließ ihn eine Mutlosigkeit unartig werden.« »Unartig« könnte auch heißen: Walser erlaubt es sich zwar »hie und da«, »aus der Art zu schlagen« – aber doch nicht immer, doch nicht ganz. Er anerkennt die gesellschaftliche »Art« als solche und unterstellt sein Schreiben den traditionellen, »unoriginellen« Gattungen. Innerhalb von ihnen begründet er jedoch eine eigene Spezies, welche die »Art« im normativen Sinn von innen sprengen kann. Insofern wird Walser trotzdem, nicht nur mit *Eine Art Bild*, im Wortsinn zum »eigenartigen« Autor, als Verfasser von Texten eigener Art.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1988.

Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Jochen Greven. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 u. 1986 (St: 1101-1120) (= SW).

Walser, Robert: *Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 Bde. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985-2000 (= AdB).

²⁵ Vgl. Lüscher: *Walsers Sensibilität für Ambivalenzen*, in diesem Band.

2. Sekundärliteratur

- Benne, Christian: *Artikel »Ich, Maske, Autofiktion«*. In: RWH, S. 231-235.
- Berndt, Frauke/Kammer, Stephan: *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit*. In: dies. (Hg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S. 7-30.
- Gisi, Lucas Marco: *Der autofiktionale Pakt. Zur (Re)Konstruktion von Robert Walsers »Felix«-Szenen*. In: Elio Pellin, Ulrich Weber (Hg.): *»... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«*. *Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen, Zürich: Wallstein, Chronos 2012, S. 55-70.
- Gisi, Lucas Marco (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015. (= RWH).
- Gisi, Lucas Marco: *Artikel »Leben und Werk«*. In: RWH, S. 1-6.
- Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein, 3. Aufl. 1977.
- Sorg, Reto: *Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts*. In: Lucas Marco Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München: Fink 2013, S. 107-130.
- Sorg, Reto: *Artikel »Intermedialität«*. In: RWH, S. 289-299.
- Stiegler, Bernd: *Artikel »Photographie«*. In: RWH, S. 368-371.
- Utz, Peter:
- *Erschriebenes Leben. Ist Robert Walsers Poetenleben eine »Autofiktion«?* In: Anna Fattori, Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): *»Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa«*. *Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*. Heidelberg: Winter 2011, S. 27-42.
 - *Artikel »Feuilleton«*. In: RWH, S. 49-55.
 - *Ausgeplauderte Geheimnisse. Die Verwandtschaft von Brief und Feuilleton am Beispiel Robert Walsers*. In: Isolde Schiffermüller, Chiara Conterno (Hg.): *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2015, S. 181-199.
 - *Das »Gesicht der Zeit« und seine feuilletonistischen Facetten. Zur Physiognomik der »kleinen Form« nach 1900*. In: Hans-Georg von Arburg, Benedikt Treppe, Elias Zimmermann (Hg.): *Physiognomisches Schreiben. Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik*. Freiburg: Rombach 2016, S. 47-66.

Ambivalenzreduktion in Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* (1957)

Eigentümliche Wandertage, die seit 1936 bei Herisau in der Schweiz stattfanden oder stattgefunden haben sollen. In meinem Aufsatz möchte ich mich den *Wanderungen mit Robert Walser* widmen, die Carl Seelig 1957 herausbrachte, um den kurz davor verstorbenen Robert Walser zu ›reanimieren‹ und ein authentisches Dokument seiner Freundschaft zu liefern. Gezeigt werden soll, wie Seelig Walser posthum in seinem Gedenkbuch literarisiert, ihn zu einem Literatur- und Textwesen werden lässt, und wie er sich damit in eine eigentümliche Dichotomie begibt: Angesichts einer komplexen Autorenpersönlichkeit nimmt Seelig eine Ambivalenzreduktion vor, die ihrerseits Ambivalenzen erzeugt.¹

Zu untersuchen ist zum einen, wie Seelig den vergessenen Autor und die Begegnungen mit ihm inszeniert und in der Darstellung literarische Verfahren verwendet. Ein besonderes Mittel, der Gestalt Robert Walser Ambivalenz zu nehmen und sie für das Lesepublikum charakteristisch zu profilieren, besteht darin, Walser in direkter Rede ›sprechen zu lassen‹, ihm ein satzenhaftes Sprechen zuzuschreiben und dieses als scheinbaren ›O-Ton‹ wiederzugeben.

Damit korrelieren zum anderen die Darstellung von Robert Walser als textueller Gestalt, der als solcher die Ambivalenz eines wirklichen Menschen abgeben muss, aber auch dessen Darstellung als Kommentator seiner selbst. Dass Seelig Walser explizit und aus dem Stand des Verstummens über die Entstehungsgeschichte seiner Bücher sprechen lässt, reduziert ebenso Ambivalenzen wie die Äußerungen, die Seelig Walser über Autoren der Weltliteratur machen lässt, die wie für den gelehrten Walser-Leser gemacht zu sein scheinen.

Etappenweise werde ich eingehen auf Seeligs Rolle als Fürsprecher Robert Walsers, ausgewähltes archivarisches Briefmaterial sowie auf die Vorstufen von Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* in Zeitungen. Hierbei werde ich immer wieder auf das Spannungsverhältnis zwischen Seeligs Ambivalenzerzeugung und seiner Ambivalenzreduktion zu sprechen kommen. Dies wird auch in den letzten Abschnitten dieses Aufsatzes zum Tragen kommen, in denen Walser als textuell erzeugtes Wesen exponiert wird.

1 Ich werde hier einen allgemeinen Ambivalenzbegriff verwenden, der Ambivalenz mit Uneindeutigkeit, Rätselhaftigkeit, Unklarheit oder Widersprüchlichkeit überblendet, aber auch den funktionalen Zusammenhang mit Identität in Betracht ziehen.

1. Robert Walser und Carl Seelig

Lucas Marco Gisi schildert im Robert Walser-Handbuch, wie »Seelig (nach einem folgenlosen kurzen Briefwechsel 1922) im Sommer 1935 brieflich in Kontakt mit Walser« trat (RWH, 35). Ein erster Grund war vornehmlich eine geplante Neuausgabe von Walsers Roman *Der Gehülfe*. »Hatte Walser zunächst eher ablehnend auf Seeligs Anfrage reagiert [...], so bahnte sie schließlich doch den Weg für eine zwanzig Jahre währende persönliche Beziehung, die ihren Anfang mit Seeligs erstem Besuch in Herisau am 26.7.1936 nahm« (ebd.). Dies führte zu weiteren regelmäßigen Besuchen. Als Fürsprecher der Sache Robert Walsers gab Seelig in den folgenden Jahren dessen Werke neu heraus und publizierte bislang Unveröffentlichtes. »Aus dem Wandergefährten wurde der Vormund, der Herausgeber und das ›Sprachrohr‹ des literarisch verstummten Schriftstellers.« (RWH, 35)²

Abgesehen von den häufig wie eine authentische Quelle rezipierten *Wanderungen mit Robert Walser* sind es noch andere Artefakte, die Carl Seelig so gewichtig ins Interesse der Walser-Rezeption und der Walser-Forschung treten ließen. Dabei handelt es sich um die Photographien, die Seelig während der Spaziergänge von Robert Walser anfertigte und die in ihrer Verbreitung beispielsweise in den prominenten Bildbänden von Jürg Amann³ und Bernhard Echte⁴ Beachtung finden können.⁵ Es sind insgesamt 26 Bilder, die – obwohl nicht dort abgedruckt – wie ein Zusatz zum Schrifttext der *Wanderungen mit Robert Walser* fungieren, diese Spaziergangsberichte gewissermaßen illustrieren und selbst in ein eigentümliches Wechselverhältnis zu den geschilderten Wanderungen treten.

Über das Bildmaterial hinaus liegen Briefe Seeligs vor, die noch einer gründlichen Edition bedürfen und eine wichtige Quelle der Walser-Forschung sind: »Aus der Korrespondenz mit den Herisauer Ärzten und Walsers Geschwistern (zunächst v. a. mit Lisa, später mit Fanny Walser) geht hervor, wie Seelig sich darum bemühte, die Interessen von Patient, Familie und Institution unter einen Hut zu bringen« (RWH, 35).

Ein früher unpublizierter Brief von Lisa Walser an Carl Seelig, als dieser Walser noch nicht persönlich kannte, ist ein Beleg dafür, dass Lisa Seelig in dem Unterfangen unterstützen wollte, sich auch des literarischen Werkes ihres Bruders anzunehmen. Dieser Brief datiert auf den 1. März 1936. Lisa schreibt an Seelig aus Bellelay:

² Vgl. auch Weinzierl: *Carl Seelig*.

³ Amann: *Robert Walser*, S. 159ff.

⁴ Echte: *Robert Walser*, S. 436ff.

⁵ »[V]on Seelig stammen quantitativ mit Abstand die meisten Photographien von Walser« (RWH, 38). Vgl. auch Gisi: *Im Namen des Autors*.

Ihre Absicht, eine kleine Auswahl aus den bisher gedruckten Werken meines Bruders herauszugeben, gereicht mir persönlich zur grossen Freude. Ob Robert rechtlich befähigt ist, einen Verlagsvertrag abzuschliessen, kann ich Ihnen dagegen nicht sagen. Da könnte Ihnen Dr. Hinrichsen besser Bescheid geben.⁶

Wir haben es hier mit der Vorgeschichte der Buchpublikationen zu tun, mit denen Seelig Robert Walser wieder ins Bewusstsein des Lesepublikums rücken wollte. Er scheint sich bei Lisa auch nach unveröffentlichtem Material erkundigt zu haben, dem sich Seelig dann in den folgenden Jahren auch tatsächlich widmen sollte, denn Lisa schreibt weiter: »Unveröffentlichte Manuskripte hat mein Bruder hier in Bellelay zurückgelassen, ich denke, dass ich sie Ihnen zur Verfügung stellen darf, ohne vorher seine Erlaubnis einzuholen.«⁷ Lisa Walser spielte also eine wichtige Rolle im Verhältnis zwischen ihrem Bruder und Carl Seelig. Walsers Biograph Robert Mächler zitiert in seiner Walser-Biographie aus Seeligs unpublizierter Walser-Biographie:

›Sie brachte mir in einer Kartonschachtel alle Manuskripte ihres Bruders und bat mich, künftig an ihrer Stelle für ihn und sein Werk zu sorgen. Es war ein Vermächtnis, dessen Schwere, Verantwortung und Grösse mir voll bewußt war. Ich gab ihr schweigend die Hand und versprach, mich seiner wie ein Bruder anzunehmen.‹ (Carl Seelig in seiner unvollendeten Walser-Biographie, die nur bis zu Walsers Rückkehr aus Berlin reicht, aber die Lebensläufe Karls und Lisas zusammenhängend vor dem Berliner Kapitel darstellt.)⁸

Der ebenfalls noch unveröffentlichte Brief von Carl Seelig an Lisa Walser vom 26. Juli 1936, dem Tag der Erstbegegnung, bildet wiederum eine direkte Reaktion auf die Entwicklungen der auf den März 1936 folgenden Monate: Seelig stattet nun im Juli Walser tatsächlich einen Besuch ab und berichtete davon Lisa Walser: »Robert selbst war eigentlich von der ersten Minute an erstaunlich aufgeschlossen und gesprächig. Wir marschierten zu Fuss nach St. Gallen und auf diesem Marsch erzählte und fragte er viel. Er berichtete mir aus seinem Leben und ich von meinen Reisen und wir verstanden uns ausgezeichnet.«⁹ Dies war nichts weniger als der Auftakt zu einer Wanderfreundschaft, die in die Literaturgeschichte eingehen sollte und das (fiktive) Walser-Bild bis zum heutigen Tag erheblich zu prägen vermochte.

6 Lisa Walser an Carl Seelig, 1.3.1936. Die Originale der hier zitierten Briefe aus der Korrespondenz zwischen Lisa Walser und Carl Seelig befinden sich im Robert Walser-Zentrum in Bern. Ich danke Peter Stocker für die Bereitstellung der Transkriptionen.

7 Ebd.

8 Mächler: *Das Leben Robert Walsers*, S. 239.

9 Carl Seelig an Lisa Walser, 26.7.1936.

2. *Wanderungen mit Robert Walser* (1957)

1957 ist ein Schicksalsjahr der Walser-Philologie. Mit dem Erscheinen der *Wanderungen mit Robert Walser* werden im Jahr nach Walsers Tod die Weichen gestellt für das wirkungsmächtige Bild des liebevoll verschrobene[n], aber auch sehr nachdenklichen Dichters, dem Seelig oftmals Gesellschaft leisten darf auf ausgedehnten Wanderungen.

Zu Seeligs Ambivalenzreduktion mag das Ziel gehört haben, das möglicherweise ambivalente Walser-Bild, das in der Öffentlichkeit herrschte, zu korrigieren. Zentraler Schlüssel hierfür sind natürlich die *Wanderungen mit Robert Walser*. »In den *Wanderungen* sind zwischen Juli 1936 und Weihnachten 1955 insgesamt 44 gemeinsame Ausflüge festgehalten«, schreibt Walter Keutel, und weiter: »es ist anzunehmen, daß Seelig noch öfter mit Walser zusammengekommen ist und daß auch im Jahr 1951, für das keine Eintragungen vorliegen, Besuche stattgefunden haben.«¹⁰ »Die Berichte über Seeligs 45 Besuche in Herisau sind – jeweils mit Datumseintrag versehen – chronologisch angeordnet, am Schluss ergänzt um den Bericht von Walsers Tod. Die Bewegung im Raum strukturiert die Protokolle der Gespräche.« (RWH, 36) Die *Wanderungen mit Robert Walser* sind ein durch und durch literarisiertes Dokument, in dem Carl Seelig strukturiert vorgeht. Daher

eröffnet sich als zweite Ebene eine zeitliche Dimension, indem Walsers Schriftstellerbiographie konzentrisch rekapituliert wird: Zum einen gibt Walser Einblick in seine Laufbahn als Schriftsteller, beginnend bei den Entstehungskontexten seiner Werke über sein Scheitern bis zur Aufgabe des Schreibens, zum anderen positioniert er sein Werk literaturgeschichtlich, indem er literarische Vorbilder nennt, ältere sowie zeitgenössische Autoren kritisiert und selbstkritisch seine Poetologie reflektiert. [...] Auf einer dritten Ebene wird in einem übertragenen Sinn ein Lebensweg begangen, wobei Seelig dessen Ende als »Vollendung« dramaturgisch und erzählerisch sehr wirkungsvoll zu inszenieren weiß. (RWH, 36)

Bereits oft angemerkt wurde an dieser Stelle, dass Carl Seelig Walser wieder und wieder in direkter Rede zitiert, obwohl durchaus fraglich ist, wie authentisch seine Berichte überhaupt sind. Karl Wagner konnte dazu bereits feststellen: »[A]ls Faustregel für die *Wanderungen* gilt: je direkter die Rede, desto weniger ist sie von Walser«¹¹. Und auch Jochen Greven erinnerte sich kritisch an Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser*:

Ende 1957 waren Carl Seeligs »Wanderungen mit Robert Walser« in den Buchhandel gekommen, die sich noch als wichtige Quelle für meine Dissertation herausstellten, auch wenn man gewisse Fragen nach der Zuverlässigkeit von Seeligs Gesprächsnotaten hätte aufwerfen können und sich wundern musste, dass zum

¹⁰ Keutel: *Röbu*, S. 82f.

¹¹ Wagner: »*Österreicheleien*«, S. 99.

Beispiel kleine Gesprächsirrtümer, die Walser in den Unterhaltungen unterlaufen waren, nicht berücksichtigt bzw. annotiert worden waren.¹²

Die Zuverlässigkeit von Seeligs Spaziergangprotokollen ist zugunsten einer ambivalenzreduzierten Anschaulichkeit fallengelassen worden. Ganz folgerichtig scheint Seelig auch von außen kommende Eingriffe in seine Strategie nicht sonderlich zu schätzen. Das Paradebeispiel für eine Rückkehr der tatsächlichen Ambivalenz (bzw. genauer von Seeligs ambivalentem Verhältnis zu diesen Schriftstücken) mitsamt einer unerwarteten Änderung von Seeligs erzeugtem Walser-Bild bildet dabei gerade Grevens erster geglückter Entzifferungsversuch von Walsers Mikrographie¹³:

So teilte ich ihm am 23.10.1958 in einem langen Brief als große Neuigkeit mit, dass ich die angebliche ›Geheimschrift‹ Walsers, von der er der Zeitschrift ›Du‹ ein Jahr zuvor eine Manuskriptseite zur Abbildung überlassen und die er dort besonders mit der Anstaltszeit Walsers in Zusammenhang gebracht hatte, inzwischen einigermaßen lesen könne und dass es einfach nur eine sehr miniaturisierte und flüchtig geschriebene Konzeptschrift sei, im Grunde Walsers gewöhnliche deutsche Kurrentschrift.¹⁴

Dass die Geheimschrift, die Seelig annahm, auf diese Weise zur normalen Handschrift wurde, kann man in anderer Hinsicht allerdings auch als eine Ambivalenzreduktion oder im Sinne Morlangs als eine Demystifikation darstellen.¹⁵

Zweifellos ist es Seeligs maßgebliches Verdienst, Walser mit den *Wanderungen* ›reanimiert‹ oder jedenfalls im Bewusstsein eines Teils der literarischen Öffentlichkeit gehalten zu haben. »Unter allen zeitgenössischen Schriftstellern der Schweiz schien er mir die eigenartigste Persönlichkeit zu sein«¹⁶, bemerkt Seelig zu Beginn seiner Aufzeichnungen und benennt damit sicherlich einen Grund für sein großes Interesse an Walser. »Das Schweigen war der schmale Steg, über den wir uns entgegenkamen« (S. 8), schreibt er über den distanziert und verstockt wirkenden Dichter; und er gründet darauf einen Spannungsbogen, über den hinweg Walser im Laufe der Jahre – zwischen 1936 und 1956 – immer aufgeschlossener und zunehmend redselig wird. Der ambivalente Anstaltsinsasse gewinnt die Konturen eines klar charakterisierten Literaten.

¹² Grevens: *Robert Walser*, S. 27.

¹³ In einem theoretisch-operativen Sinne möchte ich die Walser'sche Mikrographie trotz der Entfernung von einem hart konturierten Ambivalenzbegriff als ambivalent bezeichnen in dem Sinne, dass ihre Interpretationsprovokation innerhalb der Schreibszene und im Kontext des Materials eine Uneindeutigkeit des Sinns und eine Doppelsinnigkeit abbildet, aber auch das Verschwimmen einer klar umrissenen Identität und den Aspekt der Prozessualität.

¹⁴ Grevens: *Robert Walser*, S. 26.

¹⁵ Vgl. Morlang: *Melusines Hinterlassenschaft*, S. 81.

¹⁶ Seelig [2003]: *Wanderungen*, S. 7. Alle weiteren Zitate aus dieser Publikation weise ich direkt im Haupttext mit der Seitenzahl in Klammern hinter den jeweiligen Zitaten nach.

3. Vorstufen in Zeitungen (1943)

Wendet man sich den Vorstufen der *Wanderungen mit Robert Walser* zu, die Seelig in Zeitungen publizierte, zeigt sich, wie Seelig Ambivalenzen reduzierte, um ein Walser-Bild schaffen zu können, das erlaubte, Walser zurück ins Gedächtnis des Lesepublikums zu holen. Schon 1943, also lange vor dessen Tod, veröffentlichte Carl Seelig unter dem Titel *Nebelpoesie in der Ostschweiz* einen Zeitungsbericht über einen Spaziergang mit Walser. Dieser Spaziergang figuriert unter dem Datum des 28. Januar 1943 auch in den *Wanderungen mit Robert Walser*. Die Zeitungsveröffentlichung weist bereits den O-Ton-Stil und die Beobachtungsperspektive der späteren Buchpublikation auf. Frappierend sind jedoch die zahlreichen, kaum im Einzelnen aufzuzählenden Änderungen der Buchfassung: weggelassene Passagen, ein in der Buchfassung wesentlich weiter ausgearbeitetes Setting und veränderte Ereignisse zeigen, wie sehr die *Wanderungen* von Seelig kontextbezogen redigiert worden sind.

Die NZZ-Fassung beginnt mit folgenden Worten:

Robert erwartet mich in St. Gallen auf dem Bahnhofperron. Seine roten Hände waren kalt wie Eisklumpen. Er war bereits eine Stunde durch den dicken Nebel marschiert, ohne Ueberzieher, nur den aufgerollten Regenschirm am rechten Arm. Ich taute ihn mit einem heißen Frühstück auf.¹⁷

Herrscht so im ganzen Zeitungstext das stark poetisierende Motiv des Nebels vor, erscheint der Beginn dieses Spaziergangs in Seeligs Buchpublikation abgemildert und gerafft. Während sie sich in der NZZ-Fassung in St. Gallen treffen, marschieren sie in der Buchfassung gemeinsam dorthin. Hier heißt es: »Ziemlich mühseliger Marsch auf der vereisten Straße von Herisau nach St. Gallen, wo wir uns im Bahnhofbuffet bei Kaffee und Zigaretten aufwärmen.« (S. 39) Ebenfalls reportagehaft heißt es wenig später: »Wir traben los, links an der Kirche vorbei durch den dämmrigen Wald zum Wildpark St. Peter und Paul, dessen Gemen, Hirsche und Rehe wie Märchenfiguren aus dem dicken Nebel hervor-geistern.« (S. 40) Im Spaziergangsbericht in der Zeitung findet sich an dieser Stelle ein Kommentar Walsers, den die Buchfassung tilgt, was merkwürdig anmutet: Wieso sollten – falls es Originalzitate Walsers sind – ausgerechnet diese Passagen der Redaktion zum Opfer fallen? »»Ich finde die Ostschweiz und die Leute, die hier wohnen, entzückend«, sagte Robert, als wir uns auf den Weg machten, an einer Kirche vorbei in den dämmrigen Wald.«¹⁸ Der Spaziergang in der Buchfassung endet mit mehreren aufgeführten Erinnerungen Walsers, das eigene literarische Leben betreffend. Völlig außen vor gelassen wird dort jedoch eine lange und amüsante Sentenz:

¹⁷ Seelig: *Nebelpoesie*.

¹⁸ Ebd.

Robert sagte: »Man darf nur nie zu träge sein und sich vor ein paar hundert Schritten fürchten! Wer zeitig aus dem Faulenzerbett aufsteht, sich auf die Glieder stellt und in das Herz der Natur tritt, kann das freiheitsbedürftige Herz gründlich auslüften lassen. Sehen Sie, wie uns die fünf grünen Fenster jenes Hauses listig zublinzeln, als seien es Augen? Sind die weißen Häuser nicht wie das zarte, süße Kunstwerk eines geschickten Zuckerbäckers? Etwas Engelhaftes liegt jetzt über der Erde, und dafür muß man ihr dankbar sein. Ja, ich bin nur ein Mensch auf der Straße, in Wald und Feld, im Wirtshaus und in meinem armen Stübchen; in den Salons stünde ich da wie ein richtiger Erztölpel!«¹⁹

Wir sehen hier, wie Seelig vorgegangen ist.²⁰ Indem er das Material seiner Erinnerung – kaum wird er in Gegenwart Walsers die Stationen und Begebenheiten der Wanderungen mitgeschrieben und detaillierte Notizen zu den Gesprächen gemacht haben – erst am Schreibtisch fixiert und bündelt, nimmt er eine Ambivalenzreduktion an der Person Walsers und an den gemeinsamen Erlebnissen vor: Walser wird zu einer literarischen Figur in der textuellen Welt der *Spaziergänge*. Für den Interpreten der *Wanderungen* bleiben Seeligs Berichte aufgrund der quellenkritische Problematik allerdings unzuverlässig und ambivalent: Der reale Walser ist in den *Wanderungen mit Robert Walser* wieder in eine weitere Ferne gerückt.

4. Walser als Selbstkommentator

Signifikant im Hinblick auf Seeligs Strategie, Walser eine Identität zu konstruieren, einen Dichter aus dem Verstummtsein zu holen und zu einem sprechenden Kommentator zu machen, ist der konzeptuelle Rahmen einer Ambivalenz, die an ein Identitätskonzept anschließt. Seelig nimmt sich den realen Autor Robert Walser zum Ausgangspunkt und macht ihn in seinen *Wanderungen* zum auskunftsfreudigen Dichter. War Walser schriftstellerisch und in seinem Verhältnis zur Öffentlichkeit schon jahrelang verstummt, bzw. hatte er sich in sein Schweigen zurückgezogen, erschafft Seelig mit seinem Spaziergangspartner ein diskursives Gegenüber, das nicht zuletzt über die vormaligen literarischen Belange gerne Auskunft gibt. So fokussiert die (fiktive) Textfunktion Walser dem Stichwortgeber Seelig zuliebe seine schriftstellerischen Anfänge und gibt intime Einblicke in seine frühen Dichtungsversuche. Dass ein Teil des Buchdebüts *Fritz Kochers Aufsätze* in der Spiegelgasse in Zürich entstanden sei, wird in Seeligs Spaziergangsrekonstruktion mit der Tatsache überein gebracht, dass diese auch Wohnort von Lenin und Sterbeort von Büchner war. Walser wird in prominentem Kontext historisiert, und bezeichnenderweise gibt Walser selbst diese Er-

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Seeligs Zeitungsbericht *Morgenwanderungen im Rheintal* und *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 51-60 zum Spaziergang vom 27. Juli 1943.

klärung in einem von Seelig zitierten Monolog (S. 26). Wohl im Hinblick auf den realbiographischen Subtext der *Geschwister Tanner*, Walsers Romandebüt, folgt Seeligs Walser sodann über den Misserfolg dieses Buches: »Dieses Subjektive hat die Leser der ›Geschwister Tanner‹ verärgert. Nach ihrer Ansicht darf sich der Schriftsteller nicht im Subjektiven verlieren« (S. 42f.). Walser wird somit zu einer literaturkritischen Instanz, die überlegend auf die eigenen Anfänge zurückblickt. »Wie falsch handelt also der Dichter, wenn er annimmt, die Mitwelt interessiere sich für seine Privatangelegenheiten!« (S. 43) Er versucht sogar, das Ende des eigenen Schreibens zu erklären. Nach seiner Übersiedlung nach Bern, so erzählt Walser, sei er tief erschrocken, »als ich eines Tages von der Feuilletonredaktion des ›Berliner Tageblatts‹ einen Brief bekam, in dem mir angeraten wurde, ein halbes Jahr lang nichts zu produzieren! Ich war verzweifelt. Ja, es stimmte, ich war total ausgeschrieben.« (S. 24)²¹ Als Walser schließlich nach dem Zusammenbruch in Bern nach eigenem Bekunden von der Schwester Lisa in die Anstalt Waldau gebracht worden sei, habe er sie gefragt: »›Tun wir das Richtige?‹ Ihr Schweigen sagte mir genug. Was blieb mir übrig, als einzutreten?« (S. 24) Es ist in der Folge des rekonstruierten Literatenlebens ein doppeldeutiges Eintreten: Robert Walser tritt in die Anstalt ein und gleichermaßen in sein – für Seelig erstmals gebrochenes – Schweigen.²²

5. Walsers Verhältnis zur literarischen Tradition

Da ein beträchtlicher Teil von Carl Seeligs Verfahren darauf verwendet wird, aus Robert Walser in den *Wanderungen mit Robert Walser* wieder den Schriftsteller zu machen, der er einst gewesen ist, und der nun Auskunft gibt über sein Werk und dessen Entstehungsgeschichte, so scheint es nur konsequent, diesen Robert Walser als Textwesen, als Person der Lektüre und der Literatur erstehen zu lassen.²³ Auch dies bildet einen Baustein von Seeligs Strategie der Ambivalenzre-

21 Es kann hier nicht beurteilt werden, inwiefern solche Hinweise authentisch sind und tatsächlich etwas ansprechen, das zu einer Krise in Walsers Schreiben führte. Im Vordergrund steht hier die Rekonstruktion einer von Carl Seelig erschaffenen ambivalenzreduzierenden bzw. -erzeugenden Textfiktion namens Robert Walser. Dass die *Wanderungen mit Robert Walser* auch hinsichtlich des Endes von Walsers Schriftstellerlaufbahn oft als Quelle dienen, belegte noch unlängst Hendrik Stierner, indem er in seiner Dissertation schreibt: »Seine Produktivität riss 1933 nicht ab, weil er schwachsinnig wurde. Walser selbst erklärte gegenüber Carl Seelig, dass seine literarische Welt damals ›von den Nazis zertrümmert‹ wurde« (Stierner: *Dichtung*, S. 247).

22 Auch ein späterer Vergleich mit Hölderlin, der in seiner Isolation Walser zufolge »gar nicht so unglücklich« gewesen sei, wie gemeinhin angenommen wird, ist bezeichnend (Seelig: *Wanderungen*, S. 47); vgl. dazu Wolfinger: *Zusammenhang*, S. 441ff.

23 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die von Helmuth Plessner eingeführte »exzentrische Positionalität«, die Kurt Lüscher in seinem einführenden Aufsatz zur Ambivalenz benennt. Das darin zum Ausdruck kommende Vermögen, wie außerhalb von sich selbst zu treten, lässt sich damit

duktion: Aus dem vermeintlich kranken Insassen einer Heil- und Pflegeanstalt wird für das Publikum ein belesener Literat, der freimütig und offen Auskunft gibt über den Kanon der Literaturgeschichte und der verschiedene Lektüreeindrücke mit dem eigenen Schreiben und dem eigenen Werdegang in Verbindung setzt. Bereits in einer frühen Publikation zu Robert Walser, der Dissertation von Jochen Greven, hieß es dazu:

In seinen späteren Gesprächen mit Carl Seelig kommt die frühere wie die noch anhaltende intensive Beschäftigung mit Literatur der Tradition und der Moderne vielfach zum Ausdruck. Besonders positive Bekenntnisse sind zu Lessing, Wieland, Schiller, Eichendorff, Dostojewski und Tolstoi verzeichnet. Unter den Schweizern, aber auch allgemein schätzte Walser vor allem Gottfried Keller in höchstem Maße, daneben noch C. F. Meyer. Gotthelf liebte er weniger, Spitteler kaum. [...] Thomas Mann erkannte er mit großem Respekt an, obwohl er ihm als Typus fremd war; Gerhart Hauptmann dagegen weniger. Kafka kannte er kaum.²⁴

Der Blick in den Text offenbart, dass Autorenbewertungen allgegenwärtig sind. Walser äußert sich beispielsweise kritisch zu Literaturpreisträgern. »Man habe die Literaturpreise an falsche Heilande oder an irgendeinen Schulmeister verteilt.« (S. 9). Positiv urteilt er dagegen über »Dostojewskijs ›Idiot«, Eichendorffs ›Aus dem Leben eines Taugenichts‹ und Gottfried Kellers männlich-kühne Lyrik« (S. 9f.), ohne dass Seelig dies durch weitere Zusätze konkretisieren würde. Deswegen scheint es zu sein, Walsers Belesenheit zu belegen, vor allem aber auch, Walsers Werk in einen bestimmten Horizont zu stellen oder von bestimmten Autoren abzuheben. So gehöre Rilke »auf den Nachttisch der alten Jungfern« (S. 10); ist dies eine negative Beurteilung oder soll die Idylle von Rilkes Texten betont werden, die besonders von alten Jungfern geschätzt wird? Ambivalent und rätselhaft bleiben auch viele andere von Walsers Lektürehinweisen. »Von Jeremias Gotthelf stehen ihm die beiden ›Uli‹-Bände am nächsten; manches andere sei für seinen Geschmack zu derbpolternd und moralisierend.« (S. 10) Worauf immer sich das genau beziehen mag. Weiter heißt es, Walser sei auf Klassiker »nie jaloux« gewesen, dagegen »auf zweitrangige Schriftsteller, vor allem auf Wilhelm Raabe und Theodor Storm.« (S. 17) Ohne dass wir Walsers Beurteilungskriterien im Detail kennen, darf man feststellen, dass dieses Verdikt über Raabe und Storm selbst von einer nicht aufzulösenden Ambivalenz ist, während es doch im Gestus eines dezidierten und ambivalenzfreien Urteilens vorgebracht wird.

Ausgerechnet zu Franz Kafka, einem der kaum bestrittenen Meilensteine der modernen Literatur, hat Walser zumindest von sich aus keinen Bezug. Seelig hingegen erklärt Walser, »daß er seine Beliebtheit in Prag wohl auch Franz Kafka zu verdanken habe; er sei ein Gourmand seiner Berliner Impressionen und des ›Jakob von Gunten‹ gewesen.« Bezeichnenderweise wiederholt sich die Kons-

parallelisieren, dass Seelig ein Textwesen namens Walser errichtet, das in dieser Ambivalenz außerhalb des realen Walsers angesiedelt ist.

24 Greven: *Existenz*, S. 186.

tellation des an derselben Textstelle etwas früher erwähnten Max Brod in Bezug auf seinen Schützling Franz Kafka in Carl Seeligs werkgenetischer Funktion für Robert Walser. »Aber Robert winkt ab; er kenne Kafkas Werke kaum.« (S. 56)

6. Walsers Tod

Abschließend sei noch ein Blick geworfen auf den letzten Spaziergang, den Walser und Seelig zusammen unternahmen, sowie auf den Spaziergang, von dem Walser nicht zurückgekehrt ist. Auszugehen ist dabei weiterhin von der Annahme, dass Seelig, indem er Ambivalenzen zu reduzieren versucht, auch Ambivalenz erzeugt. Die Wanderung, die Seelig und Walser an Weihnachten 1952 unternahmen, deutet Seeligs Darstellung zufolge prophetisch auf Walsers Tod im Schnee voraus. Der Text hierzu, der natürlich Eingang in die *Wanderungen mit Robert Walser* gefunden hat, wurde nach Walsers Tod zunächst in der Literatur- und Kunstbeilage *Der kleine Bund* veröffentlicht. Im Erläuterungstext zu diesem Spaziergangsbericht, der mutmaßlich als Vorrede von der Redaktion verfasst wurde, hieß es dort:

Von 1929 bis zu seinem an Weihnachten 1956 eingetretenen Tod hat Robert Walser ununterbrochen in Heil- und Pflegeanstalten gelebt. Sein einziger regelmäßiger Wandergefährte während dieser Zeit ist der in Zürich wohnende Schriftsteller Carl Seelig gewesen, der die Vormundsgeschäfte für den Dichter führte und seine Werke neu herausgegeben hat. Mit ihm hat Robert Walser zu Fuß die ganze Ostschweiz durchstreift und sich ungezwungener gegeben als innerhalb der Anstaltsmauern, zwischen denen er nur als Patient behandelt sein wollte. Aus den zwanglosen [!], bisher unveröffentlichten Aufzeichnungen über diese Spaziergänge lassen wir den Bericht folgen, der die Eindrücke und Gespräche während der am 25. Dezember 1952 durchgeführten Wanderung des Freundespaars wiedergibt. Genau vier Jahre später ist Robert Walser auf freiem Schneefeld in der Nähe jener Ruine gestorben, die in dem Bericht erwähnt wird.²⁵

Die hier skizzierte Dichotomie von Innen und Außen lässt sich für das Untersuchungsfeld der Ambivalenz insofern funktionalisieren, als die Szenographie des gemeinsamen Wanderns vor dem Hintergrund der Polarität des innerhalb der Anstaltsmauern Verborgenbleibens und dem Äußeren der Wanderlust in einem Ambivalenzverhältnis bestehen bleiben. Seelig verwandelt den einstmaligen Verstummen in der Außenwelt wieder zu einem Sprechenden. In seinem Nachwort zu den wiederaufgelegten *Wanderungen mit Robert Walser* schrieb Carl Seeligs Nachlassverwalter Elio Fröhlich, sich auf die Dichotomie von Innen und Außen beziehend, dass die *Wanderungen* ein »kostbares Dokument« seien, »das letzte und bedeutende Einblicke gewährt, hinter die Mauer, die der Dichter zum

²⁵ Seelig: *Ein Wandertag mit Robert Walser*.

Schutze vor der ihn verkennenden Welt um sich errichtet hatte.«²⁶ Und doch ist es gerade Seelig, der Walser aus diesem Schutzraum immer wieder kurzzeitig entführt.

In der Buchfassung dieses 1957 in der NZZ abgedruckten Spaziergangs ist die oben erwähnte Ruine anwesend; dort heißt es: »Ein Wegweiser zeigt noch in Herisau nach einer Burg. Er [Walser] erzählt, daß es deren zwei in der Gemeinde gebe, die eine liege unweit der Anstalt.« (S. 132) Entscheidend ist hier, dass Walser im Anschluss so etwas wie eine Poetik der Ruine entfaltet; deren Ästhetik scheint ihm das eigentlich Bewahrenswerte zu sein. Die beiden Burgen nämlich seien »restauriert worden, was ihm indiskret erscheine: ›Das ist auch ein Armutzeugnis für unsere Generation. Warum soll man das Vergangene nicht versinken und vermodern lassen? Sind Ruinen nicht schöner als Zurechtgeflicktes?« (ebd.) Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* repräsentieren eher die Form des ›Zurechtgeflickten‹, insofern sie etwas als vergangen Vorgestelltes geradezu hervorbringen oder wenigstens als Ganzes zu erhalten bestrebt sind. »Auch das Thema der Restaurierung regt Robert zu vielen Assoziationen an«, heißt es hingegen neutraler in der Zeitungsfassung des Berichts.²⁷ In der Buchpublikation wird aus der »Restaurierung«, die noch eine Erinnerung an die zuvor erwähnte Ruine mit sich trägt, eine »Modernisierung« (S. 134). Obwohl sich Robert Walser auch in den *Wanderungen* als Modernekritiker gibt, scheint dieser Verweis auf die Modernität sinnfällig in Anbetracht der literarischen Innovationsleistung Robert Walsers.

Der Chronologie folgend, enden die *Wanderungen* mit Walsers letztem Spaziergang an Weihnachten 1956, bei dem er zu Tode kam, einer Wanderung, bei der Seelig nicht anwesend war. Nichtsdestoweniger gestaltete Seelig dieses Ende wie einen literarischen Text mit dichter Atmosphäre und Detailschilderungen.²⁸ Nicht selbst zugegen, schrieb er sich als Erinnerung in diesen letzten Spaziergang ein: »Von der Anstalt führt ihn [Walser] der Weg durch eine dämmerige Unterführung zum Bahnhof, wo er den Freund so oft erwartet hat.« (S. 171) Walsers Tod wird szenisch erzählt: »Da – was ist das? Er fällt jählings auf den Rücken, hebt die rechte Hand gegen das Herz und wird still« (S. 172). Seelig ließ sich von den Photographien des toten Robert Walser im Schnee inspirieren: »Etwas weiter oben liegt der Hut. Den Kopf leicht zur Seite geneigt, bietet der stumme Spaziergänger nun ein Bild vollkommener Weihnachtsruhe.« (ebd.) In

26 Fröhlich: *Nachwort*, S. 175.

27 Seelig: *Ein Wandertag mit Robert Walser*.

28 Vgl. Gisi: *Im Namen des Autors*, S. 151: »Seeligs Text endet mit einem Paradox, das bei näherer Betrachtung eine Ungeheuerlichkeit darstellt. War es bisher immer Seelig, der als Erzähler in der ersten Person über gemeinsame Wanderungen berichtet hatte, so imaginiert Seelig durch einen abrupten Perspektivwechsel Walsers letzte, einsame Wanderung, die er ja gerade nicht bezeugen kann. Der Bericht kippt teilweise in die erlebte Rede und mündet in die Feststellung einer objektivierenden übergeordneten Erzählinstanz, die den Toten zum ›echten Dichter‹ erklärt. Während Walser als Mensch endgültig verstummt, feiert er als Schriftsteller Auferstehung und autorisiert dies selbst mit seiner auf den Schluss des Textes folgenden eigenhändigen Unterschrift«.

der Erstausgabe der *Wanderungen* folgte an dieser Stelle ein Faksimile der Unterschrift Walsers, als ob er den Aufzeichnungen Seeligs sein finales Plazet geben würde.²⁹ In allen späteren Suhrkamp-Ausgaben werden die letzten beiden Worte »Robert Walser« dann zwar noch zentriert gesetzt, aber in Lettern gedruckt:

Der Tote, der an der Schneehalde liegt, ist ein Dichter, dessen Entzücken der Winter mit seinem leichten, lustigen Flockentanz war – ein echter Dichter, der sich wie ein Kind nach einer Welt der Stille, der Reinheit und der Liebe gesehnt hat:
Robert Walser. (S. 173)

Obwohl es Carl Seeligs maßgebliches Ziel war, Robert Walser mithilfe der *Wanderungen* ein für alle Mal als herausragenden Autor in der schweizerischen Literaturgeschichte zu verorten, stellt er diesen als einen Autor dar, der sich aus Bescheidenheit sowohl von Repräsentanten der Schweizer Literatur als auch von anderen wirkungsmächtigen Autoren abgegrenzt sehen will:

Er erwärmt sich an der »drolligen Meisterlichkeit« eines Charles Dickens oder Gottfried Keller, bei denen man nie recht wisse, ob man weinen oder lachen solle. Es sei dies deutlich ein Zeichen des Genies. Ich werfe ein: »Das weiß man bei Ihren Büchern auch oft nicht.« Mit einem heftigen Ruck bleibt er auf der Landstraße stehen und sagt tiefernt, beschwörend: »Nein, nein! Ich muß Sie inständig bitten, meinen Namen nie mehr im Zusammenhang mit solchen Meistern zu nennen. Nicht einmal zu flüstern. Ich muß mich ja direkt verkriechen, in ihrer Gesellschaft genannt zu werden.« (S. 82)

Insbesondere Walsers Mikrographie wurde häufig als Bescheidenheits- und Verkleinerungsgeste gedeutet, die aber wesentlich zu seiner Faszination beigetragen hat. Angesichts der Komplexität, Vielschichtigkeit und nicht ohne weiteres auflösbaren Ambivalenz von Walsers Werk scheint diese Gemeinschaft mit den großen Klassikern, die Carl Seelig Robert Walser immerhin ex negativo gestattete, durchaus angemessen. Denn sie ist in sich doppeldeutig.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Seelig, Carl:

- *Ein Wandertag mit Robert Walser*. In: *Der kleine Bund. Wöchentliche Literatur- und Kunstbeilage des »Bund«*, Nr. 77, 15.2.1957.
- *Morgenwanderung im Rheintal*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1220, 6.8.1943.
- *Nebelpoesie in der Ostschweiz*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 329, 26.2.1943.
- *Wanderungen mit Robert Walser*. St. Gallen: Tschudy 1957.

²⁹ Seelig [1957]: *Wanderungen*, S. 163.

- *Wanderungen mit Robert Walser*. Neu herausgegeben im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Brief an Lisa Walser, 26.7.1936 (Robert Walser-Zentrum, Bern).
- Walser, Lisa: Brief an Carl Seelig, 1.3.1936 (Robert Walser-Zentrum, Bern).

2. Sekundärliteratur

- Amann, Jürg: *Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern*. Zürich: Diogenes 2006.
- Echte, Bernhard: *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Fröhlich, Elio: *Nachwort*. In: Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*. Neu herausgegeben im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 175-180.
- Gisi, Lucas Marco: *Im Namen des Autors. Carl Seelig als Herausgeber und Biograf von Robert Walser*. In: Lucas Marco Gisi, Urs Meyer und Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München: Fink 2013, S. 139-151.
- Greven, Jochen: *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*. Reprint der Originalausgabe von 1960. Hg. v. Reto Sorg. München: Fink 2009.
- Greven, Jochen: *Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung*. Konstanz: Libelle 2003.
- Keutel, Walter: *Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*. Tübingen: Stauffenburg 1989.
- Mächler, Robert: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Morlang, Werner: *Melusines Hinterlassenschaft. Zur Demystifikation und Remystifikation von Robert Walsers Mikrographie*. In: *Runa* 21 (1, 1994), S. 81-99.
- Stierner, Hendrik: *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Wagner, Karl: »Österreicheleien«. In: Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz (Hg.): *Robert Walsers »Ferne Nähe«*. *Neue Beiträge zur Forschung*. München: Fink 2007, S. 97-105.
- Weinzierl, Ulrich: *Carl Seelig. Schriftsteller*. Wien und München: Löcker 1982.
- Wolfinger, Kay: »Verstehen Sie den Zusammenhang?« *Robert Walser im Kontext*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

Siglenverzeichnis

- AdB: Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 Bde. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985-2000.
- BA: Robert Walser: *Briefe*. Berner Ausgabe. Hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp (im Erscheinen).
- Br: Robert Walser: *Briefe*. Hg. v. Jörg Schäfer unter Mitarb. v. Robert Mächler. Genf u. Hamburg: Kossodo. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979 (st; 488).
- KWA: Robert Walser: *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*. Hg. v. Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld und Basel: Schwabe 2008ff.
- RWH: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016.
- SW: Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Jochen Greven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 u. 1986 (st: 1101-1120).

Begriffsregister

Das folgende Register gibt einen Überblick über das Begriffsfeld des Ambivalenten in der Weise, in der es sich unter den auf Werke Robert Walsers angewendeten Fragestellungen in diesem Band manifestiert. Es enthält in erster Linie Unterbegriffe zum Hauptbegriff sowie Begriffe, die mit »Ambivalenz« verwandt sind. Anzumerken ist, dass die Autorinnen und Autoren des Bandes darauf verzichtet haben, die Verwendung der Begriffe zu standardisieren. Sie benutzten die Terminologie vielmehr im Sinne einer flexiblen Heuristik als ein konzeptuelles Instrumentarium, das an die einzelnen Themen anzupassen oder daran (weiter) zu entwickeln war.

Die Seitenangaben beziehen sich sowohl auf den Haupttext als auch auf die Fussnoten. Nicht erfasst sind die Titel von Publikationen.

- Affekt, Affektenlehre 11, 16, 65-82, 88, 162
- Ambiguität 11, 13f., 86, 145, 184, 195
- Ambitendenz 11, 88
- Ambition 12, 20, 27, 67, 69f., 78-80, 90f., 96, 99, 122
- Ambivalenz:
 - Adressierungsambivalenz 131-139, 198-200
 - Ambivalenz (Explikation) 9-16, 20, 25-28
 - Ambivalenz (Begriffs- und Forschungsgeschichte) 11-15
 - Ambivalenz, doppelte 196
 - Ambivalenz, hermeneutische 15, 134
 - Ambivalenz, höfisch-ritterliche 65-67
 - Ambivalenz, referenzielle 103-114
 - Ambivalenzatmosphäre 28
 - Ambivalenzdichte 20, 23
 - Ambivalenzdisposition 117-119
 - Ambivalenzerzeugung und -reduktion 211-222
 - Ambivalenzformen (Bleuler) 11
 - Ambivalenzsensibilität oder -sensitivität 20-26, 58, 177, 180
 - Ambivalenztoleranz 12, 97
 - Ambivalenztraining 99
 - Ambivalenztransfer (Autor/Leser) 51
 - Figurenambivalenz 51, 87-89
 - Gattungsambivalenz 120f., 206-208
 - Ich, ambivalentes 160f.
 - Sprachspiel, ambivalentes 159-175
 - Tempusambivalenz 203f.
- Amphibolie 14
- Anachronie 182
- Anerkennungsdialektik 66f., 69, 71
- Antagonismus 14, 180, 195
- Anthropologie 19, 28, 66, 71f., 79-81
- Arbeiterbewegung 168
- Außenseitertum 117, 123
- Autobiografie 27, 35, 52, 110, 118, 124, 126f., 152, 159f., 175, 195f., 206f.
- Autofiktionalität 21, 23, 26, 35, 104, 126, 159f., 166, 175, 195f., 206f.
- Autorbild, fotografisches 33-46, 133f., 195
- Autorbild, Selbstbild und Fremdbild 41-43, 201-203
- Autorenbriefe 131f.

- Bären-Art 172
- Bettler und König, Bettler und Reicher 160f., 164-168, 174
- Bildbiografie 21, 40
- Bildungsroman 12, 68, 86f., 205f. (vgl. auch Sozialisationsroman)
- Brieferotik 67, 74-77, 139

- Coolness 96-99

- Dialektik 15f., 19, 26, 66f., 69, 71-73, 103, 107, 135, 163, 173, 180
- Dialogizität (Erzähler- und Figurenrede) 107f.

- Dichterporträt 103-114
 Differenz(en) 17-19, 23, 81, 114, 136, 146, 178, 183f., 195, 196, 203
 Digression, digressives Erzählen 122f.
 Dichotomie 145f., 150, 211, 220
 Dualismus, Dualität 15f., 24, 26, 139
 Duell 67
 ›Ego-Dokument‹ 122
 Entscheidung und Unentschiedenheit 177-179
 ›Entweder-Oder‹ 15, 92, 173, 195f.
 Erotik 74f., 139, 151
 Evangelien 183f.
 Erziehung 24, 60
 (vgl. auch Sozialisation)
 Feuilleton 197, 199f., 204, 207f.
 Ferne und Nähe 88, 125, 138
 Fiktionalität 138, 199, 203f., 206f.
 Flaneur, Flanieren 22, 201
 Fotografie 27, 33-46, 133, 137, 195-198, 201-207, 212, 221
 Fotografiefurcht 33
 Frauenrechtsbewegung 146-148, 153f.
 Gegenwärtigkeit, gespannte oder erstreckte 15f., 18, 22, 179-181, 184, 204, 206
 Geheimschrift 215
 Gender, Geschlechterbeziehungen und -rollen 12, 50, 136, 139, 143-155, 161, 175
 Gerechtigkeit, soziale 165, 167-171
 Habitus 15, 42, 88, 99
 ›Herr und Knecht‹ 12, 19, 88
 Herrin 65f., 69-74, 151
 »Ich« und »Er« 19, 197f.
 Ich-Begriff (vgl. Subjektivität)
 »Ich-Buch« 9, 28, 120, 126, 159, 208
 Identität(en) 10, 13, 15-28, 87-89, 117-119, 122, 126f., 159, 161, 167, 174, 196-198, 201
 Identifikation, Identifizieren 49f., 52, 55, 62, 104, 108, 112, 195, 202, 206, 211, 215, 217
 Imagination(en) 105f., 113f., 126, 150, 155
 Indifferenz 67, 99
 Innerlichkeit 77
 Intertextualität 37, 74, 96, 107f.
 Ironie, Ironisierung 13, 21f., 45, 55f., 68, 99, 114, 118, 121, 125f., 135, 137, 153f., 169f., 177, 186-190
 Jetztzeit, ›Jetztzeitstil‹ 16, 28, 55f., 106, 127, 164, 166, 174, 180, 185, 204
 Junggeselle und Fräulein 136
 Jüngling, ewiger, ›puer aeternus‹ 34-37, 133, 203
 Kohärenz 17
 Koketterie 139
 Kontingenz 18, 87, 119
 Krankheit und Gesundheit 11, 43f., 76, 159, 167-174
 Kränkung 66, 69-71
 Kreativität 19, 25, 58
 Krise 26, 74, 171, 177-191, 218
 Kuss, Küssen 71, 133-139
 Lächeln 22, 24
 Leben und Werk 20f., 35, 42, 196
 (vgl. auch Autofiktionalität)
 Leseranrede 22
 Liebeskampf 67
 Mäandern 13
 Macht(spiel) 12, 19, 69, 72, 77, 91, 96f., 165
 (vgl. auch ›Herr und Knecht‹)
 Maler(ei) 38f., 53f., 57-61, 202, 207
 Maxime 66, 71-73, 97, 126
 Metapher, Metaphorik, uneigentliche Rede 97, 104f., 111-113
 Mikrogramme, Mikrografie 26, 35, 37, 39, 46, 131, 152, 159, 167, 174f., 196, 202, 205, 207
 Mikrokosmos 69, 79
 Moderne (ästhetische) 10, 13, 27, 34-39, 50, 89-92, 95-99
 Moral, moralische Werte 137, 159, 163
 Moralistik, französische 65-67, 70-74, 77-82
 Neologismus 11, 22, 120
 Norm 55, 66, 80, 167, 171, 175, 207f.
 O-Ton 211, 216
 Oszillieren 13, 26, 28, 46, 51, 92, 145, 174, 208 (vgl. auch Vaszillieren)

- Paradox 13, 61, 66, 69, 89, 111, 134, 138, 181, 196, 198, 221
- Paratext 33, 52, 57, 207
- Pikaro, Schelm 83
- Person 17, 23, 41, 74, 88, 127f., 133, 139, 149, 191, 195, 197, 203, 206, 218
- Positionalität, exzentrische 19, 26, 198, 218
- Postmoderne 13, 89, 118
- Promenadologie 233
- Psychiatrie 21, 27, 145
- Psychiatrische Anstalt 218, 220
- Realität und Fiktion, Illusion 23, 104, 200f.
- Reziprozität 17
- Ritual 183f.
- Rollenprosa 49-62, 138
- Rolle, soziale, Rollenbild, Rollenspiel 40, 49f., 69, 75, 78, 86, 89, 94, 123, 159f.
- Schwebe 13, 15, 43, 122, 138
- Selbst (>Self<) 18f., 27, 119, 197
- Selbstadressierung 132
- Selbstbild, -porträt 106, 110, 195
- Selbstbildnis, Selbstporträt 35, 38f.
- Selbstaufwertung 67, 69f.
- Selbstaffizierung 187
- Selbstdarstellung 118f., 124f., 127
- Selbstidentifikation 119f.
- Selbstkommentator 217f.
- Selbstpräsentation 160
- Selbstreferenz (-referenzialität) 103f., 110, 112f., 120, 124, 152, 197f., 206f.
- Selbstverrat 77
- Sentenzen 71f., 77f.
- Sexualität 163, 185
- >Sowohl-als-auch< 15, 92, 103f., 107, 146, 195-199
- Sozialisation 12, 205
- Sozialisationsroman 24, 86
(vgl. auch Bildungsroman)
- Spazieren 21-23, 41-43, 46, 122, 132, 201f.
(vgl. auch Wandern).
- Stil und Spiel, Freiheit und Ordnung 169-173
- Subjekt 17, 23, 90, 99, 124, 149, 162, 197, 202
- Subjektivierung 72
- Subjektivität 9f., 17, 25
- Tanz, >Tanz auf den Rändern< 16, 142, 144, 167, 208, 222
- Theaterrolle 159-164, 174
- Theologie 183
- Transdisziplinarität 7, 10, 27f., 180
- Unergründlichkeit des Menschen, >homo absconditus< 19, 28
- Unterwerfung (und Revolution) 44, 65f., 71, 75, 163
- Untreue 175
- Vaszillieren 15-28, 51, 59f., 107-109, 113, 127, 159, 174, 181, 184
(vgl. auch Oszillieren)
- Verbergen und Entlarven 26, 66f., 196, 104
- Walser-Rezeption 39-46
- Walers Lektüre 218-220
- Walers Singularität 10, 20
- Walers Tod 220-222
- Wandern 43, 201, 211-222
- Wiederholung, rhetorische Figuren der
Wiederholung 22, 42, 112, 148, 184
- Winterhilfe, metaphysische 187
- >Wirklichkeitstheorie< 118-120, 123-127
- >writer's writer< 21, 25
- Zaudern, Zögern 15, 62, 98, 119, 181
- Zeitvorstellungen 18, 22f.
- Zote 137
- >Zweibedeutigkeit< 24, 117, 123, 199
- Zweifel 9, 19, 22-24, 43, 52f., 55, 62, 166, 168, 201

