

Colloquium Helveticum

**Cahiers suisses
de littérature générale et comparée**

**51
2022**

**Schweizer Hefte
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft**

**Quaderni svizzeri
di letteratura generale e comparata**

**Swiss Review
of General and Comparative Literature**

Literarische Glokalisierung Glocalisation littéraire Literary Glocalization

Herausgegeben von / Dirigé par
Philippe P. Haensler
Stefanie Heine
Sandro Zanetti

AISTHESIS VERLAG

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

Präsidium:

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg, Département de Français,
Av. de Beauregard 13, CH-1700 Fribourg
(thomas.hunkeler@unifr.ch)

Sekretariat:

Julian Reidy, Attinghausenstrasse 29, CH-3014 Bern (julian.reidy@me.com)

Wissenschaftlicher Beirat:

Arnd Beise (Fribourg), Evelyn Dueck (Genève), Corinne Fournier Kiss (Bern),
Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Martine
Hennard Dutheil (Lausanne), Sophie Jaussi (Fribourg), Edith Anna Kunz (St. Gal-
len), Joëlle Légeret (Lausanne), Stefanie Leuenberger (Zürich), Oliver Lubrich
(Bern), Dagmar Reichardt (Riga), Michel Viegnes (Fribourg), Markus Winkler
(Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Das *Colloquium Helveticum* erscheint jährlich. Die Zeitschrift gibt einen Überblick
über die wissenschaftlichen Debatten im Bereich der Allgemeinen und Vergleichenden
Literaturwissenschaft in der Schweiz und im Ausland und informiert über Neuer-
scheinungen auf diesem Gebiet.

Beiträge zu der Sektion Varia können beim Sekretariat eingereicht werden. Über die
Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines Peer-Review.

Für alle weiteren Informationen zum Colloquium Helveticum sowie zu einer Mit-
gliedschaft bei der SGAVL besuchen Sie bitte die folgende Webseite:
<https://sagw.ch/sgavl/>.

Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen
Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



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.

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1683-4
Print ISBN 978-3-8498-1837-1
E-Book ISBN 978-3-8498-1838-8
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

51/2022

Literarische Glokalisierung Glocalisation littéraire Literary Glocalization

Herausgegeben von / Dirigé par
Philippe P. Haensler
Stefanie Heine
Sandro Zanetti

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Rahel Villinger

„Bilder von der andern Seite der Welt“

Robert Walsers *Reisebericht* in seinen zwei Fassungen von 1915 und 1920

Walser's "Reisebericht" can be read as a very concrete and exact description of a walk from Bellelay in the Swiss Jura mountains through Solothurn to Biel. The article confronts this locally highly specific readability with the text's depiction of a global or planetary journey through a "purely worldly" land, also stylized as a journey of artistic production. Special attention is being paid to differences between the first version of the piece ("Reisebeschreibung") and the context of its journal publication in 1915 and the book version of "Reisebericht" from 1919/20; differences which bear on the artistic reworking of connotations resonating World War I and on a poetics of universal nature which counteracts a rhetoric of patriotism, violence and disintegration.

Robert Walsers „Reisebericht“ (1920; Impressum *Seeland* 1919) ist als sehr genaue Schilderung einer Wanderung von der Abteikirche Bellelay im Berner Jura durch die Taubenlochschlucht und über Solothurn nach Biel les- und nachvollziehbar.¹ Zugleich sperrt sich das Prosastück gegen eine eindeutige Verortung der von ihm beschriebenen Welt. So ist beispielsweise nirgends von ‚Bellelay‘ sondern nur generisch von ‚dem Kloster‘ (31) die Rede, und der Name einer vorkommenden Stadt wird mit ‚S:‘ (ebd.) abgekürzt.² Dennoch: Durch konkrete Markierungen lokaler Besonderheiten, für ortskundige Leser:innen unschwer entzifferbar, dokumentiert der Text einen Weg, den der Autor in seiner sogenannten ‚Bieler Zeit‘ zwischen 1913 und 1921 wohl selbst wiederholt gegangen war. Dabei stilisiert Walser die überhöht schwärmerische Beschreibung einer „Fussreise [...] durch das denkbar schönste, grüne Bergland“ (ebd.) mit subtiler Ironie zur Wanderung „im grossen Naturgemälde oder weitemhergebreiteten lebendigen Weltbild“ (ebd.).

1 Vgl. Jochen Grevens Anmerkung in Robert Walser. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben* (= *SW*). Bd. 7: *Seeland*. Hg. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 217; und Dorette Fasoletti. *Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. S. 73-76.

2 Hier und im Folgenden zitiere ich *Seeland* im fortlaufenden Text durch Angabe der Seitenzahlen der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* (= *KWA*). Abt. I: *Buchpublikationen*. Bd. 11: *Seeland*. Hg. Matthias Sprünglin. Basel: Schwabe/Stroemfeld, 2018.

Walsers „Reisebericht“ vermittelt auf diese Weise die lokalspezifische Referenz auf eine bestimmte Naturlandschaft der Schweiz mit der subtil eingearbeiteten Darstellung einer Reise ‚um die ganze Welt‘ – so die These des vorliegenden Beitrags. Um dies zu zeigen, sollen im Folgenden drei Aspekte genauer betrachtet werden. *Erstens* verarbeitet Walsers Prosaerzählung wiederholt zeitgeschichtliche, weltpolitische Bezüge, vor allem auf den Ersten Weltkrieg. *Zweitens* enthält das Prosastück eine Reihe von Anspielungen auf außerschweizerische und oft exotisch konnotierte Kulturlandschaften sowie Referenzen auf die europäische Kunstgeschichte, die mit der sprachkünstlerischen Darstellung universaler (physikalischer, klimatologischer, meteorologischer, geologischer u. a.) Naturverhältnisse und global-planetarischer Strukturen verwoben werden. *Drittens* schließlich oszilliert der Text zwischen der Darstellung außerkünstlerischer Wirklichkeit und dem Bezug auf die eigene Materialität und den eigenen Entstehungsprozess und wird dadurch auch zum Bericht einer produktionsästhetischen Reise. Durch die kontinuierliche Bindung der lokalspezifischen Lesbarkeit an alle diese drei Dimensionen entsteht, was als eine besondere Form von ‚Welthaltigkeit‘ der beschriebenen Naturlandschaften charakterisiert werden kann – eine sprachartistisch erzeugte Welthaltigkeit, die die vordergründige Provinzialität und Weltferne der Bieler Prosa konterkariert, ohne den dokumentarischen Gehalt des „Reiseberichts“ auszulöschen. Was damit auf dem Spiel steht, ist nichts Geringeres als der Anspruch, eine ästhetische Naturerfahrung durch ihre Vermittlung durch *Kunst* politisch, geschichtlich, geographisch und transkulturell zu erweitern, ja geradezu zu universalisieren. Es ist ein Einsatz, der die beschriebene Landschaft vom sie beschreibenden literarischen Text untrennbar macht und der im zeitgeschichtlichen Kontext von Patriotismus und Nationalismus seine Bedeutsamkeit erhält.

I. Bericht von der Anti-Kriegsfront

Walsers „Reisebericht“ erschien 1920 als Teil des Buchs *Seeland*. Eine frühere Fassung des Texts hatte Walser bereits 1915 unter dem Titel „Reisebeschreibung“ im *Neuen Merkur* publiziert. Darin steht das Prosastück neben Titeln wie *Feldpostbriefe*, *Briefe von Scharnhorst* (von Scharnhorst war preußischer Heeresreformer), *Russisch-tatarische Eindrücke*, *Töten als Sport* und *Abrechnung mit Italien*. Gegenüber der omnipräsenten Thematisierung von Gewalt – im ersten Band (April–September) des *Neuen Merkur* von 1915 finden sich fast ausschließlich Aufsätze mit Bezug zum Krieg – wirkt die als fingierter Antwortbrief an einen „liebe[n] Freund“ gerichtete „Reisebeschreibung“ wie eine dezidiert antithetische Reaktion auf Berichte von der Front. Diese Assoziation drängt sich in der Erstpublikation bereits im eröffnenden Satz auf:

Während du, lieber Freund, mir schreibst, daß du das Vergnügen gehabt habest, durch staubige, heiße Gegenden zu laufen, die deinen Schönheitssinn, wenn nicht geradezu verletzten, so doch auf keine Weise zufriedenstellten, [...]³

In der stark überarbeiteten Fassung des Texts für seine zweite Publikation im Rahmen von *Seeland* ist „staubige, heiße“ gestrichen; dadurch, und auch durch den unmittelbar fehlenden Bezug auf den Ersten Weltkrieg, wie er im Kontext des *Merkur* 1915 gegeben war, verliert sich die zeitgeschichtliche Anspielung auf eine Feldpost – zumal für heutige Leser:innen. Dennoch finden sich auch im „Reisebericht“ – ebenso wie in anderen Teilen *Seelands*, dessen Manuskript Walser bis Ende März 1918 fertiggestellt hatte – zahlreiche Referenzen auf das internationale Zeitgeschehen.

II. Eine „rein-weltlich[e]“ Gegend

In diesem Zusammenhang sind Walsers im Frühjahr 1918 gegenüber *Seelands* späterem Verlag Max Rascher getroffene Äußerungen zu dem von ihm gewünschten Buchtitel („Seeland“) interessant. „Seeland‘ kann [...] überall sein“ schreibt Walser in einem Brief an Rascher, in dem es heißt:

Der Titel ‚Seeland‘ scheint mir deßhalb denkbar richtig, weil er knapp und straff dasjenige bezeichnet, um das es sich hier handelt, um eine Gegend und um die Erscheinungen derselben. Der Titel ist sinnlich und einfach und ich möchte sagen, europäisch oder rein-weltlich. ‚Seeland‘ kann in der Schweiz oder überall sein, in Australien, in Holland oder sonstwo.⁴

Diese Auskunft ist auf den ersten Blick mehr als zweifelhaft. Wenn „Seeland“ eine bestimmte „Gegend“ bezeichnen soll, dann kann dies, so möchte man meinen, doch nur eine konkrete, geographisch bestimmte Gegend sein, wie beispielsweise die Seenlandschaft und das Juragebirge um Biel, mit ihren spezifischen landschaftlichen „Erscheinungen“. Genau so, und d. h. auch konkret autobiografisch, wurden die verschiedenen brieflichen Stellungnahmen Walsers zur Titelfindung von *Seeland* und dem darin immer wieder verwendeten Begriff der „Gegend“ auch wiederholt interpretiert.⁵

3 Robert Walser. „Reisebeschreibung“. *Der Neue Merkur* 2/1 (1915): S. 317-332. Hier S. 317.

4 Robert Walser an Rascher Verlag, 1.4.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 22. S. 240.

5 Beispielsweise beschränkt sich Greven in *SW* 7 (wie Anm. 1), S. 210 auf die in Klammern gesetzte Bemerkung: „(Tatsächlich ist Seeland die geläufige Bezeichnung für den westlichen Teil des Kantons Bern, der zu Füßen des Jura um den

Dann aber kann „Seeland“ gerade nicht „überall“ sein – weder an anderen Orten Europas (wie z. B. dem flachen Holland) noch „sonstwo“ auf der Welt (wie z. B. in Australien, dessen landschaftliche Physiognomie von derjenigen der Schweiz ebenfalls denkbar weit entfernt ist). Nimmt man Walsers oben zitierten Brief an Rascher ernst, dann meint „Seeland“ als „Gegend“ jedoch keine bestimmte real verortete Landschaft – und noch nicht einmal einen bestimmten Typus von Naturlandschaft, wird diese „Gegend“ doch als „europäisch oder rein-weltlich“ bezeichnet. Was aber ist damit gemeint?

Kaum mehr als zwei Wochen nach dem oben zitierten Brief schreibt Walser wiederholt an Rascher, diesmal im Kontext einer Diskussion um die Bebilderung des geplanten Buchs durch seinen Bruder Karl Walser, die der Verlag wünscht, gegen die sich der Autor aber mit verschiedenen Argumenten zu wehren versucht. Darin finden sich weitere Anspielungen auf einen Weltbezug, der weit über die Schweiz hinausreicht:

Ich schlage vor, das Buch ohne Bilder in Ihre Sammlung europäischer Bücher aufzunehmen, eine Eingruppierung, womit ich gerne einverstanden wäre, da ich sie absolut richtig fände. ‚Seeland‘ trägt in der Tat den internationalen Stempel und verleugnet allerlei Einflüsse aus gegenwärtigen europäischen Geschehnissen keineswegs.⁶

Hier ist offenbar der in zahllosen Textstellen *Seelands* eingearbeitete Bezug auf den Ersten Weltkrieg angesprochen. Eine genauere Betrachtung des Kontexts der Briefstelle gibt aber auch weitere Aufschlüsse.

Walser begründet seine Ablehnung der Buchillustration hier erstens damit, dass „der Dichter *schon selber* mit der Schreibfeder, mit den sprachlichen Worten – *malt und illustriert*“⁷, und zweitens damit, dass *Seeland* „zu vorherrschend geistig-gedanklich für Bildschmuck“, das „Dichterisch-Denkerische“

Bieler See liegt und auch an den Neuchateler See grenzt“). Matthias Sprünglin affirmiert, ebenfalls im Rahmen eines Kommentars einer ähnlichen Briefstelle, dass alle in *Seeland* enthaltenen Stücke in Biel „angesiedelt“ seien (Sprünglin. „Editorisches Nachwort“. *KWA* I 11 [wie Anm. 2]. S. 193-217. Hier S. 202). Heinz Schafroth argumentiert zwar sehr schön, dass Walsers „Brief aus Biel“ mit dem „Potentialis, mag“ die „bloße *Möglichkeit*“ einer Beziehung von „Seeland“ auf die reale Bieler Seenlandschaft behauptet, gibt aber darüber hinaus keine Auskunft, wie die im Titel seines Aufsatzes zitierte Omnipräsenz, das ‚Überall-Sein-Können‘ von „Seeland“, positiv zu deuten wäre (Heinz Schafroth. „Seeland kann überall sein oder: Warum es anderswo noch türkischer zugehen kann als in der Türkei. Über Robert Walsers zweite Bieler Zeit (1913-1920) und die (sogenannte) Bieler Prosa“. *Text+Kritik* 12/12a. *Robert Walser*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München, 2004: S. 83-94. Hier S. 91).

6 Robert Walser an Rascher Verlag, 17.4.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 27. S. 242.

7 Ebd.

darin „zu dominierend“ sei.⁸ Aus beidem ergibt sich laut Walser das Problem einer Medienkonkurrenz bzw. -störung zwischen Bild und Wort(-Bild). Entsprechend wird in *Seeland* die Konkurrenz mit dem erfolgreichen Maler Karl Walser poetologisch ausgetragen.⁹ Walsers medienästhetisches Argument ist also durchaus ernst zu nehmen: Tatsächlich sind in allen *Seeland*-Texten eher sinnliche Erscheinungen bzw. ihre ästhetische Erfahrung beschrieben, als dass Handlungen erzählt würden. Die Texte werden dadurch an vielen Stellen tendenziell zum Bild, und zwar nicht primär im rhetorischen Sinn (das sprachliche Bild als eine Form übertragener Rede), sondern wahrnehmungsästhetisch, indem sie Gegenstände der Darstellung plastisch-filmisch vor Augen stellen. So werden für Leser:innen des „Reiseberichts“ komplexe sinnliche Eindrücke – bis hin zu körperlichen Dimensionen wie Belastung, Energetisierung u. a. – der Durchwanderung einer konkreten Berglandschaft in ihren hochspezifischen phänomenalen Erscheinungs- und Erlebnisqualitäten immer wieder imaginär nachvollziehbar.

Was sich daran nun zum wiederholten Mal zeigt, ist der scheinbare Widerspruch zwischen einem einzelnen, sinnlich konkreten Bild und einem „geistig-gedanklich“ Allgemeinerem, der schon Walsers Erklärung von „Seeland“ als einem „sinnlich[en]“ und zugleich „rein-weltlich[en]“ Titel für eine „Gegend“ und ihre „Erscheinungen“ anhaftet, die „überall“ sein können soll. Allerdings sagt Walser an den zitierten Stellen ja nicht etwa, dass „Seeland“ in einem völlig abstrakten Sinne „überall“ sein könne. Vielmehr nennt er exemplarisch konkrete Länder: das könne in der Schweiz, aber auch in Holland oder Australien oder „sonstwo“, d. h. *irgendeine konkrete, geographisch, geschichtlich, kulturell usw. je besondere Gegend auf dieser Erde* sein. Das Beispiel Holland lässt zudem an die namentliche Verwandtschaft von „Seeland“ mit dem holländischen „Zeeland“ denken. Die heutige Provinz der Niederlande war der Ort Europas, von dem die koloniale Expansion über die Weltmeere ihren historischen Ausgangspunkt nahm. Insofern deutet sich in dieser Verwandtschaft bereits Walsers sprachartistische Expansion seiner Reise ‚um die ganze Welt‘ an; ein Punkt, der unten noch genauer auszuführen sein wird. Was die Schweiz überdies mit Holland und Australien gemeinsam hat – und auch insofern sind diese Beispiele wohl keineswegs beliebig gewählt – ist, dass es sich bei allen dreien um Länder handelt, die mit

8 Ebd. S. 243.

9 Anna Fattori hat gezeigt, dass Walser mit den dichterischen Bildbeschreibungen im ersten in *Seeland* enthaltenen Prosastück, *Leben eines Malers*, das größtenteils aus einer Reihe von Beschreibungen von Bildern eines Malers besteht – und oft als Porträt des künstlerisch erfolgreichen Bruders gelesen wurde – mit der Bildkunst Karl Walsers wetteifert. Vgl. Anna Fattori. „Karl und Robert Walser. Bild(er) und Text in *Leben eines Malers*“. *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. Anna Fattori/Margit Gigerl. München: Wilhelm Fink, 2008. S. 89-105.

besonders malerischen Naturlandschaften assoziiert werden. Bei Holland ist dies aufgrund der herausragenden Rolle der niederländischen Malerei der Fall, was in *Seeland* auch explizit reflektiert wird. In der *Seeland*-Fassung von „Hans“ geschieht dies im Rahmen einer (ironischen) Bezugnahme auf den umfassenderen ästhetischen Kontext der Beziehung von Natur und Kunst:

Als Hans einmal auf einem Hügel stand, von wo aus er eine weite, reiche Flussgegend mit allerlei zerstreuten Feldern, Baumgruppen, Dörfern, Kirchturmspitzen, Schlosstürmen reizend ausgebreitet erblickte, sagte er für sich: ‚Sieht dieses schöne Stück Erde, das so leuchtend vor mir liegt [...], aus der Entfernung nicht beinahe wie das Gemälde eines holländischen Meisters aus?‘ Derart mahnte ihn Natur öfters an Kunst, was ganz natürlich war, da ja schliesslich alle Kunst von gütiger, mütterlicher Natur herrührt. (177)

Während Walser hier eine ironische Umkehrung des klassischen ästhetischen Ideals vornimmt – Kunst, die Natur zu sein scheint, wird hier zu Natur, die an Kunst „mahnt“ –, stellt eine weitere Textpassage die Verbindung von Holland und Malerei in den Kontext der kunsttheoretischen Frage nach dem Gegensatz von Wirklichkeit und fiktionaler Darstellung:

Mich entzückt eigentlich jedes noch so ungeschickte Stück Malerei, weil jedes Malstück erstens an Fleiss und Emsigkeit und zweitens an Holland erinnert. [...] Dass gemalte Landschaft mitten drin in der wirklichen kapriziös, pikant sei, wird niemand bestreiten können. (125)

In beiden Textstellen wird also die Verbindung einer schönen schweizerischen Naturlandschaft mit Holland durch eine Beziehung auf Kunst und insbesondere auf die Geschichte der europäischen Malerei hergestellt. Die Referenz auf Australien – das andere neben Holland von Walser konkret genannte Beispiel für eine „Gegend“, in der „Seeland“ [sein] kann – führt vordergründig auf eine andere Fährte; auch mit Rücksicht auf Australien entwickelt der literarische Text aber eine Beziehung von realen, geographisch verorteten Weltgegenden *via* Kunst – und zwar in diesem Fall *via Sprachkunst* und Literaturgeschichte:

Australien gilt zusammen mit *Neuseeland*, das ja schon im Buchtitel anklingt, als Antipode Europas, während faktisch nur Neuseeland Antipode von Teilen Spaniens ist (die Antipoden Australiens und Resteuropas liegen größtenteils im Meer). Vielleicht finden sich deshalb einige fantastische Referenzen auf Städte und Orte Spaniens (ebenso wie auf Zentralamerika) im „Reisebericht“ (vgl. 38f.) und in „Hans“ (vgl. 163). Die antipodische Beziehung, die durch diese geographischen Bezüge hergestellt wird, verstärkt jedenfalls einmal mehr das Gegensätzliche und auch Widerstreitende von ‚See‘ und ‚Land‘ im Kompositum des Buchtitels, das sich auch in anderen in

Seeland verwendeten, häufig neologistischen Wortzusammensetzungen wiederholt. „Seeland“ als „Gegend“ wäre in dieser Hinsicht demnach zunächst einmal eine *Wort*gegend, ein *kunstsprachliches* Gebiet des Gegensatzes und der Spiegelung.

So zeigt sich im „Reisebericht“ anhand einer Reihe von ähnlich gebildeten Komposita wie „Luftmeer“ (34)¹⁰, „Flammenmeer“ (39), „Hitze-Meer“ (40), (vgl. dazu auch „Meere von Finsternis“ [53]) oder „Abendsonnenüberschwemmung“ (46)¹¹ sehr schön, was für die Wort-Natur *Seelands* insgesamt charakteristisch ist. Sie ist von geographischen, topographischen und anderen räumlichen und/oder sinnlich wahrnehmbaren Gegensätzen durchzogen, die das global-planetarisch Allumfassende von Kontinent und Ozean, Himmel und Erde, Wasser und Atmosphäre, Tag und Nacht, Licht und Dunkelheit, Kälte und Wärme, Höhe und Tiefe usw. in den Blick nehmen und bei Walser zu Spiegelungen werden – Wortspiegelungen von Oxy-mora und ihren aneinandergereihten Vergleichen: „am meergleichen, blauen Himmel [...] flogen oder segelten gleich Luftschiffen oder Meerschiffen weiche, grosse, weisse Wolken“ (32); „[d]er Himmel glich einem feurig-blau daherfliessenden Strom oder Meer“ (37); „[d]er stille Mittag ähnelte einer geheimnisvollen weissen Mitternacht“ (37f.); „über die Felder wehte brennend heisser und doch wieder kühler Wind. Noch vor einer halben Stunde war ich sozusagen oben im Nordland, d. h. auf kaltem Bergrücken gestanden, jetzt mit einmal, d. h. in merkwürdig kurzer Zeit, stand ich mitten im Süderland, in der Sonnenglut und mitten drin im Feuer.“ (39)

Wenn auf den letztzitierten Satz nur zwei Seiten weiter eine Umkehr der räumlich orientierten Zuordnung von „Süderland“ bzw. „Sonne“ – nun zu „oben“, statt wie kurz zuvor zu „unten“ (39) – folgt¹², so wird Walsers „Reisebericht“ spätestens dann auch zur Beschreibung einer Reise auf

10 „Luftmeer“ ist ein bei Jean Paul oft verwendeter Ausdruck und Walser wohl daher bekannt. Im 18. Jahrhundert ist der Begriff ein Synonym für „Erdatmosphäre“, vgl. *Goethe-Wörterbuch*. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften et al. – Stuttgart: Kohlhammer, 2011. Bd. 5. S. 1321. Zu Walsers Rezeption von Jean Paul vgl. Eugenio Bernardi. „Robert Walser und Jean Paul“. *„Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers*. Hg. Paolo Chiarini/Hans Dieter Zimmermann. Athenäum: Frankfurt am Main, 1987. S. 187-198; Claudia Albes. *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Francke: Tübingen/Basel, 1999. S. 246ff.

11 Vgl. „im Sonnenuntergangslichte strahlende, schwimmende, [...] überschwemmte Landstrasse“ (175).

12 „Vorhin, ich meine oben an der Sonne, war alles laut, blitzend hell und heiss, während nun alles kühl, still und dunkel ist, derart, dass Wärme und Kälte und Tageslicht mit Nächtlichkeit zu kämpfen scheinen“ (41).

„Luftschiffen oder Meerschiffen“ um den ganzen Globus.¹³ Mit „Luftschiffen“ ist dabei ein weiteres Mal Jean Paul zitiert (vgl. oben, Anm. 10) und zwar der fantastische Reisebericht *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, der über deutsche Landschaften und Städte bis in die Schweizer Berge führt – wobei Walser Jean Paul mindestens dadurch übertrumpft, dass er dessen fiktional beschriebene Reisetrecke mit der in seinem „Reisbericht“ vollzogenen Erdumrundung radikal ausdehnt. Es wundert daher auch nicht, dass sich der Ich-Erzähler Walsers über phantasielose, rein realistisch verstandene Reisen (vgl. 38) – mit „Eisenbahn und Luxusdampfer, wo der Reisende sich leicht langweilt, weil er sich nur wieder mit Banalitäten, hausbackenen übrigen Reisenden, faden Gesprächen, statt mit hohen und unglaublich schönen Dingen beschäftigt sieht“ (39) – und hier implizit auch über herkömmliche Exemplare der Gattung Reisebericht mokiert.

Diese Gattung war seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert im Zusammenhang mit der Entstehung des modernen Massentourismus äußerst populär geworden. Wenn Walsers Prosastück auf verschiedene Weisen mit ihren Konventionen bricht, so setzt sich sein Autor damit dezidiert von den Arbeiten eines weiteren Bruders ab: Hermann Walser war bis zu seinem Selbstmord 1919 Ordinarius für Anthropogeographie an der Universität Bern und publizierte Fachliteratur zur schweizerischen Landeskunde, Texte für Reiseführer (darunter ein Kapitel für den mehrfach aufgelegten Baedeker) sowie klassisch-literarische Reisefeuilletons.¹⁴ In Texten dieser Art reflektiert er explizit darauf, wie der internationale Massentourismus in die Schweizer Alpen die Wahrnehmung des Landes prägt und ein „moderne[s] Naturgefühl“ anthropogeographisch erst hervorgebracht habe.¹⁵ Wenn die „[t]ausend und abertausend Aussichtspunkte“ der Alpenrepublik laut dem

13 Zum imperialen Gestus der Imagination der Erde als Globus vgl. Denis Cosgrove. *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001. S. 15.

14 Vgl. Reto Sorg. „Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit‘. Robert Walsers *Spaziergang* als Ich-Novelle“. „*Spazieren muß ich unbedingt*“. *Robert Walser und die Kultur des Gehens*. Hg. Annie Pfeifer/Reto Sorg. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019 (= Robert Walser-Studien 1). S. 1-15. Hier S. 3ff.

15 Vgl. Hermann Walser. „Zur gegenwärtigen politisch-geographischen Stellung der Schweiz“. *Geographische Zeitschrift* 23/6 (1917): S. 281-293. Hier S. 287f. Zitiert nach Sorg. Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit‘ (wie Anm. 14). S. 5. Zu dem Phänomen (und seiner vielfältigen kulturkritischen Reflexion bereits um 1900), dass gerade die Alpen seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert von Scharen von Reisenden ‚überflutet‘ und durch Eisenbahnbau, Seilbahnen u. a. zugänglich gemacht wurden vgl. Michael Ott. „Im ‚Allerheiligsten der Natur‘. Zur Veränderung von Alpenbildern in der Kultur um 1900“. *Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*. Hg. Adam Paulsen/Anna Sandberg. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 31-50.

älteren Bruder „das Bild der ganzen Schweiz in gewissem Sinne zu Füßen legen“¹⁶, so übertrumpft der „Reisebericht“ des jüngeren Bruders dieses Bildgebungsverfahren aber noch um ein Vielfaches: Die Eindrücke, die darin beschrieben werden, beinhalten sogar „Bilder von der anderen Seite der Welt“ (40).

So erinnert der Anblick der Landschaft den Erzähler *Seelands* immer wieder an exotisch konnotierte, weit von Europa entfernte Länder; beispielsweise fühlt er sich einmal „angesichts sommerlich-bäuerischer Gärten [...] nach irgendeinem Indien oder auf eine Südseeinsel versetzt“ (58). Ähnlich erfährt sich die Figur Hans im gleichnamigen *Seeland*-Text von „im See hin und hergondeln[den]“ Schiffen „lebhaft an die Sitten und Bräuche in China oder Japan [ge]mahnt[]“ (174) oder meint, dass ein städtischer „Festungsturm [...] nicht übel nach Damaskus oder sonstwohin gepasst hätte“ (178). Die zahllosen geschichtlichen Referenzen, die *Seeland* durchziehen, beziehen sich vorwiegend auf Russland und europäische Länder, darunter insbesondere Frankreich, Deutschland und Italien.

Aus alledem folgt: So wie die Wort- und Sprachnatur *Seelands*, nicht zuletzt da, wo sie am künstlichsten gebildet erscheint, alle möglichen – physikalische, klimatische, meteorologische, geologische, geographische, ästhetische u. a. – Dimensionen und Unterscheidungskategorien sinnlich erfahrbarer Erdgegend überhaupt anspricht, ist die dargestellte Landschaft der darin vereinigten Texte inter- oder transnational – assoziiert, verbündet und verwandt mit europäischen ebenso wie überseeischen Gegenden und Gebieten. Ihre Anblicke, die vom Erzähler immer wieder mit Kunstwerken verglichen werden, sind geographisch, historisch, natur- und kulturgeschichtlich vielschichtig informiert. Es sind Wortbilder, Erinnerungsbilder, phantastische Traumbilder und Gegenbilder zur realen kriegsverwüsteten Landschaft von Mitteleuropa im Jahr 1918, in dem die scheinbare Internationalität der Moderne bereits zu Patriotismus und Nationalismus zusammengeschrunft ist. So beschreibt Walser im „Reisebericht“ einen Prozess, der, wie nun noch näher gezeigt werden soll, sowohl die Entstehung dieser Bilder aus der schwärmerisch-begeisterten Hingabe an eine reale Naturlandschaft inszeniert als auch das wiederholte und mühevoll Durchlaufen einer *Textlandschaft* bezeugt – und dabei seinen Leser:innen – und das heißt Leser:innen verschiedener Nationalitäten während oder nach dem Ersten Weltkrieg – zugleich Offenheit und Raum belässt, das bereiste „Seeland“ je selbst konkret vor dem inneren Auge entstehen zu lassen.

16 H. Walser. Zur gegenwärtigen politisch-geographischen Stellung der Schweiz (wie Anm. 16). S. 288. Zitiert nach Sorg. Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit‘ (wie Anm. 14). S. 5.

III. Bericht einer produktionsästhetischen Reise

Walser hat die Erstfassungen der sechs in *Seeland* vereinigten Prosastücke für die Buchpublikation stark überarbeitet.¹⁷ In *Seeland* wird dieser Überarbeitungsprozess verschiedentlich reflektiert¹⁸; generell finden sich aber auch schon in den Erstfassungen – ebenso wie in vielen anderen Werken Walsers – Reflexionen auf einen Schreibprozess, die gleichsam den Akt der Entstehung dieser Werke selbst stilisieren.¹⁹ Wie in Rezeption und Forschung oft bemerkt wurde, trägt diese Tendenz maßgeblich zu der Verführung bei, Walsers literarische Werke autofiktional zu lesen. Der Status ihres referentiellen Bezugs wird dadurch auf merkwürdige Art ambig, er oszilliert ständig zwischen zwei Polen: Die Texte sind einerseits realistisch lesbar, scheinen also von einer möglichen Wirklichkeit zu berichten, zugleich scheinen sie sich jedoch permanent auf sich selbst bzw. ihre eigene Materialität als Schriftstück zu beziehen. So notiert als einer der Ersten Robert Musil bereits im Jahr 1914 (über Walser): „Eine Wiese ist bei ihm bald ein wirklicher Gegenstand, bald jedoch nur etwas auf dem Papier.“²⁰ Ein weiterer Effekt der wiederholten Reflexionen auf ein künstlerisches Produzieren (‚Schreiben‘, ‚Schildern‘, ‚Malen‘ u. a.) in den *Seeland*-Texten, der sich besonders im „Reisebericht“ stark ausgeprägt findet, ist, dass die Beschreibung der ästhetischen *Rezeption* von Ich-Erzähler oder Figur (beispielsweise die Beschreibung der Wahrnehmung einer Landschaft) mit der ästhetischen *Produktion* einer künstlerischen Werklandschaft unmittelbar, *in actu* verbunden wird. Die Reise, die im „Reisebericht“ beschrieben wird, steht so auch für die

17 Vgl. Sprünglin. „Editorisches Nachwort“. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). S. 197; Wolfram Grodeck. „Robert Walsers Arbeit am ‚Seeland‘-Manuskript. Zur Edition der Kritischen Robert Walser-Ausgabe“. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Bern. 20.10.2018 (online: www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/). S. 1-16; Fasoletti. *Selbstrevision – Neukreation* (wie Anm. 1).

18 Ich befasse mich derzeit an anderer Stelle detailliert mit der spezifischen Art und Weise der Überarbeitung, die Walser für *Seeland* vermutlich angewandt hat, und damit, wie diese Art und Weise in der Buchform *Seelands* zu Tragen kommt. Vgl. Rahel Villinger. „Natur schreiben. Robert Walsers Buch *Seeland* und die ästhetische Moderne“ (unpubliziertes Aufsatzmanuskript, 2021).

19 Allein zum Spaziergang als „Erzählmodell“, als „Metapher des Schreibens“ und „Figuration des Schreibaktes“ bei Walser existiert bereits eine umfangreiche Forschungsliteratur. Vgl. dazu Reto Sorg. „Der Spaziergang (1917)“. *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Lucas Marco Gisi. Stuttgart: J.B. Metzler, 2018. S. 148-154.

20 Robert Musil. „Literarische Chronik. August 1914“. Ders. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd. 9: *Kritik*. S. 1465-1471. Hier S. 1467.

spezifisch Walser'sche Erkundung der Wort-, Sprach- und Bildnatur eines Prosatexts (und hier insbesondere: der Erstfassung des Prosastücks mit dem Titel „Reisebeschreibung“), die der Autor dadurch, dass er diesen im Überarbeitungsprozess vermutlich selbst Satz für Satz wiederholt (laut oder leise lesend) durchläuft und neu aufschreibt, auch neu hervorbringt. Dieser Prozess wird dann selbst sogleich wieder fikionalisiert. Erst dadurch wird die umgebende Landschaft selbst zu einem einzigen „grossen Naturgemälde“, das sich vor den Augen des „wandernden Landschaftsschwärmer[s]“ lebendig ausbreitet, der es wahrnehmend und beschreibend durchläuft (31). Wenn beispielsweise die Felsen zu Beginn der Reise „wie weisses Papier“ (ebd.) schimmern, so klingt in dem kurz darauf folgenden Satz – „Was zwischen dem Abgangsort oder Ausgangspunkt und dem Reise- oder Schaffensziel liegt, waren erstens Berge, zweitens wieder Berge, und drittens nochmals Berge“ (31f.) – die Last der Papierberge an, die es bis zum künstlerischen „Schaffensziel“ durchzulesen und auf weißen Buchmanuskriptbögen neu aufzuschreiben gilt. Konkret autobiografisch gelesen wäre dieses „Schaffensziel“ wieder: die Umarbeitung der ursprünglichen Zeitschriftenpublikation mit dem Ziel der Erstellung einer Buchfassung. Anlass zu einer solchen produktionsästhetischen Lesart gibt hier insbesondere die Tatsache, dass in der „Reisebeschreibung“ von 1915 an dieser Stelle noch nicht von einem „Reise- oder Schaffensziel“, sondern vielmehr einfach von „dem Wander- oder Reiseziel“²¹ die Rede war.

IV. Schwärmen

„Schwärmen“ ist das im „Reisebericht“ zentrale, wiederholt verwendete Verb (vgl. z. B. S. 31, 33, 45, 55, 59), das die zweideutige Bewegungsart eines ästhetisch zugleich rezipierenden und produzierenden Ichs durch eine „schöne“ Landschaft beschreibt, die durch und in der schwärmerischen Hingabe an sie erst hervorgebracht wird („schön“ ist eines der meistverwendeten Adjektive bzw. Adverbien im „Reisebericht“). Die enthusiastisch-begeisterte, ja oft geradezu manisch übersteigerte Gestimmtheit des reisenden Ichs kommt dabei nicht nur durchgängig verbal zum Ausdruck, sondern manifestiert sich auch im wiederholt bis zur Atemlosigkeit gesteigerten Tempo der Reise – „[l]ass mich ein wenig Atem holen und im Schildern, Malen und Schreiben eine kleine Erholungspause machen“ (32) heißt es beispielsweise gleich auf der zweiten Seite des Prosastücks – sowie in einem selbstkritisch thematisierten Unvermögen, mit ihrem Bericht an ein Ende zu kommen (vgl. 54f.). Im Verlauf des „Reiseberichts“ wird dadurch eine maximale Hingabe an die Gewalt der Natur inszeniert – sowohl im Sinne ihrer „überwältigende[n] Schönheit“

21 Walser. Reisebeschreibung (wie Anm. 3). S. 318.

(37) und Erhabenheit als auch im Sinne einer *körperlich* überwältigenden, desintegrativen, ja geradezu vernichtenden Anstrengung des Wanderns bzw. Beschreibens („[i]ch [...] sank [...] höchst ermüdet auf den grünen Boden, damit die zerbrochenen Kräfte sich allmählich wieder zusammenfinden könnten“ [ebd.]). Dabei wird der bergsteigend-berichtende Reisende zunehmend selbst von den Kräften und Gestalten der Natur geformt, der er sich aussetzt und hingibt, wird also selbst – körperlich und sprachlich – Naturwesen und Teil einer landschaftlichen Gestalt.²² Die Fortbewegungsart des Reisebeschreibers umfasst „Herabsinken und Hinaufsteigen, wüste[s], wilde[s], haltlose[s] Hinunterfallen und -stürzen und wieder Hochemporstreben, [...] Klimmen, Klettern, mich an Ästen festhalten, Rutschen über Geröll herab und [...] Rock- und Hemdkragen-Abziehen“ (32), Fliegen (vgl. ebd.), Stehen, Gehen und Traben wie ein Pferd auf einer „Weide oder Wiese“ (vgl. 33), „emsig[es], gemsbockhaft[es]“ (34) Springen (vgl. 33) und Tanzen (vgl. 38), „wobei es mich nur so nahm und mitriss, abwärts warf und schleuderte, ungemein barsch anpackte und ohne mich lange zu fragen, ob ich einverstanden sei, in den Absturz hinunterstieß“ (ebd.).²³

In diesem exzessiven Schwärmen, das die Grenzen körperlicher Integrität immer wieder aufs Spiel setzt, verbinden sich somit alle drei in diesem Aufsatz untersuchten Ebenen bzw. Dimensionen des „Reiseberichts“: Erstens gehört das Schwärmen zur Stilisierung eines produktionsästhetischen Prozesses. Autobiografisch spiegelt es die angebliche Intensität der Arbeit am Seelandmanuskript, die Walser in einer Reihe von Briefen aus den ersten Monaten von 1918 auffällig krass betont, in denen es beispielsweise heißt, „[i]ch selber schwitze zur Zeit Blut mit Zusammenfügen des neuen Prosabuches“²⁴, und in denen von „zäh durchgeführte[r] harte[r]

22 Berücksichtigt man den Kontext, so ist „Bergrücken“ beispielsweise im folgenden Satz kaum noch als die herkömmlich verwendete Personifikation einer geologischen Form lesbar, sondern eher als ein Neologismus, der für den Rücken des vor Erschöpfung zu Boden gesunkenen Bergsteigers steht: „Über den Bergrücken legte sich eine mit fabelhafter Geschwindigkeit daher zu schleichen gekommene mächtige Wolke“ (37). Der gleiche Effekt wird hier durch die Wortstellung erzielt: „frischer Wind, der schmeichelnd mir ins Gesicht und über den Bergrücken strich“ (34).

23 Die körperliche Desintegration und die damit verbundene Verwandlung in verschiedene Tier- und Naturgestalten der schwärmenden Walser'schen Erzählerfigur ähnelt dem Zusammenhang von Schwärmen und „Tier-Werden“ bzw. „Meute-Werden“ (im Sinne von: Ein-Schwarm-von-Vielen-Werden) bei Gilles Deleuze/Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus [Mille Plateaux 1980]*. Aus dem Französischen v. Gabriele Ricke/Roland Voullié. Berlin: Merve, 1992. S. 326-344.

24 Robert Walser an Emil Wiedmer, 7.1.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 16. S. 234.

Arbeit“²⁵ die Rede ist, „da ich in mühsamer Winterarbeit allen sechs Stücken die bestmögliche Form gegeben habe.“²⁶

Zweitens zeigt sich daran, dass die Bilder des „Reiseberichts“ ihre äußerste Konkretion weniger dadurch erhalten, dass sie in realistischer Manier spezifische Gestalten der Juralandschaft um Biel nachzeichnen würden, die dieser exklusiv zu eigen wären. Wenn, wie oben gezeigt, sprachartistisch eine Reise ‚um den ganzen Globus‘ beschrieben wird, so geschieht dies durch Wortspiegelungen planetarischer Gegensätze und die Stilisierung einer körperlich, physiologisch und gesamt sinnlich beanspruchten, dynamischen Imagination, deren figurales Verfahren von eben den universalen Naturkräften (in ihren verschiedenen physikalischen, geologischen, meteorologischen usw. Manifestationen) hervorgebracht ist, die sie evoziert.

Drittens schließlich entsteht nicht zuletzt durch das positiv überhöhte „Schwärmen“, in dem überall ein geradezu desintegratives ‚Aus-Schwärmen‘ anklingt, ein Vexierbild der körperlich vernichtenden Gewaltmärsche soldatischer Kompanien – eine weitere antithetische Anspielung auf den Ersten Weltkrieg. So beschließt das Ich z. B., „da [...] [ihm] die Nacht so schön vorkam“ und „Schlafen in solch warmer, schöner Sommernacht [...] gar zu langweilig gewesen [...] [wäre]“, einfach ohne Pause die Nacht hindurch weiterzugehen. In der Folge wird der eigene Körper zu einem Trupp unterdrückter Subjekte, der von einem Befehlshaber nur noch unter Anwendung von „Zwang“ zusammengehalten und stets von interner Auflösung bedroht ist:

Gleich einem in Reih und Glied marschierenden Soldaten schritt ich [...] vorwärts. [...] Füße und Beine wollten anfangs freilich ein wenig rebellieren. Ich übte jedoch Zwang aus, schenkte rebellischem Gemurmel nur geringe Beachtung, worauf ich zu meiner Genugtuung finden durfte, dass man mir gehorchte, obschon ich Protest befürchtet hatte, weil die Zumutung in der Tat stark war. (52f.)

V. Fazit

Seeland wurde schließlich von einem Verlag publiziert, der sich zwar stets als renommierte „Heimstätte schweizerischer Dichtkunst“ verstanden hatte, ab Beginn des Ersten Weltkriegs den „Schweizer Standpunkt“ aber „als europäischen Standpunkt“ geistiger Freiheit interpretierte und sich als eine

25 Robert Walser an Huber Verlag, 1.2.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 17. S. 235.

26 Robert Walser an Emil Wiedmer, 22.4.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 30. S. 244.

Plattform neu erfand²⁷, auf der „pazifistische Literatur aus allen europäischen Ländern erscheinen konnte“ und sollte.²⁸ Nichtsdestotrotz war *Seeland* kein internationaler Erfolg beschieden. Das Buch, das in minimaler Auflage von nur 600 Exemplaren und als teurer Luxusdruck erschien – schließlich hatte sich der Verlag doch gegen den Autor durchgesetzt und das Buch mit Radierungen des international berühmten Bruders Karl Walser illustriert –, erhielt außerhalb der Schweiz nicht einmal längere Rezensionen und wurde auch dort bald wieder vergessen.²⁹ Im Hinblick auf die im vorliegenden Band gestellte Frage nach der literarischen ‚Glokalisierung‘ – dem Verhältnis von lokalen und globalen Ebenen und Bezügen – kann man sich hier also (fast) nur an die Poetik des Texts selbst halten.

Diese Poetik hat mehrere Dimensionen, die in vorliegendem Beitrag spezifisch mit Blick auf den „Reisebericht“ untersucht wurden. Während in diesem Prosastück untergründig immer wieder die zerstörerische Verbindung von Geographie, imperialer, kolonialer Expansion, Globalität und Weltkrieg aufleuchtet, findet die als Antwortbrief fingierte Erzählung über den Weg der hochstilisierten Schwärmerei für eine schöne Naturlandschaft (der Schweiz) zugleich zu einer anderen, vielleicht hoffnungsvolleren Form von universal- oder „rein-weltlich[er]“ Kommunikation. Durch verschiedene sprach-künstlerische Verfahren – u. a. neologistische Komposita, wortsprachliche Spiegelungen und Verkettungen von planetarisch umfassenden Gegensätzen (wie z. B. ‚Nordland‘ vs. ‚Südland‘) sowie die Beschreibung einer transgressiven leiblichen Aussetzung an universale Naturkräfte, die in allen Gegenden der Erde wirken (u. a. Schwerkraft, Kälte, Hitze, Dunkelheit, Sonnenlicht, Wasser, Wind) – wird die mögliche Referenz der beschriebenen Landschaften auf eine topographisch bestimmte Gegend derart universalisiert, dass „Seeland“ tatsächlich „überall sein“ kann, ohne dass die lokalspezifische Lesbarkeit jedoch ausgelöscht würde. Der Text fingiert dabei die Beschreibung einer hochdynamischen, beschleunigten Reise ‚um den ganzen Globus‘ und transportiert zugleich ein akutes Bewusstsein davon, dass in verschiedenen Erdgegenden des Planeten zwar je verschiedene ökologische Gegebenheiten wie z. B. verschiedene klimatische Zonen, unterschiedliche Landschaftsformen usw. bestehen, viele Naturkräfte aber global wirken. Die Dimensionen der Universalität und Globalität werden also über die Kategorie der Natur

27 1917 wurde finanziert von Paul Cassirer ein rechtlich unabhängiger Ableger des Verlags Rascher & Cie mit dem Namen Max Rascher Verlag gegründet, in dem auch *Seeland* erschien.

28 Vgl. Sprünglin. „Editorisches Nachwort“. *KWAI* 11 (wie Anm. 2). S. 204f.

29 Greven bezeichnete *Seeland* im Nachwort der Suhrkamp-Ausgabe als das „unbekannteste“ aller Bücher Walsers. *SW* 7 (wie Anm. 1). S. 215. Dies bestätigt noch im Jahr 2018 Jörg Kreienbrock in: „Seeland (1920; Impressum 1919)“. Robert Walser Handbuch (wie Anm. 19). S. 163-166. Hier S. 163.

und ihrer überwältigenden ästhetischen Erfahrung bespielt, während die kulturelle und geschichtliche Pluralität und Übertragbarkeit der Welt *Seelands* vor allem durch zahllose literatur-, musik- und kunstgeschichtliche Verweise und Anspielungen erzeugt wird. Zugleich bewegt sich das Prosastück in denkbar großer Spannung zwischen einer sehr konkreten, körperlich und realistisch geerdeten Einbildungskraft und der sprachkünstlerischen Natur ihrer Landschaften. Betrachtet man all dies im Zusammenhang, so geht es ebenso darum, die konkrete, lokal bestimmte Naturlandschaft und ihre ästhetische Erfahrung im Sprachkunstwerk zu universalisieren, als auch darum, das Sprachkunstwerk *Welt* werden zu lassen – oder: *beider* Welt-haltigkeit bis zum Grenzwert des „[R]ein-[W]eltlich[en]“ zu erweitern. Walsers Verfahren zielen nicht nur auf das Untrennbar-Werden von ästhetischer Naturerfahrung und Kunst; auch nicht nur auf die Erzeugung einer fiktionalen Welt, die zugleich dokumentarisch lesbar ist und eigene ästhetische Rezeptions- und Produktionsprozesse verhandelt. Indem die Prosa des „Reiseberichts“ auf der lexikalischen, der bildlich-figürlichen und der motivischen Ebene Einflüsse von Literatur- und Kunstgeschichte, Zeitgeschichte, Geographie, Ökologie und zeitgenössischer (kriegs-)politischer Rhetorik widerspiegelt und neu verarbeitet, wird nicht zuletzt eine Gegenwelt zu derjenigen ‚Welt‘ erschrieben, die im Kontext der Zeit von ‚krieg‘ nicht mehr trennbar war.