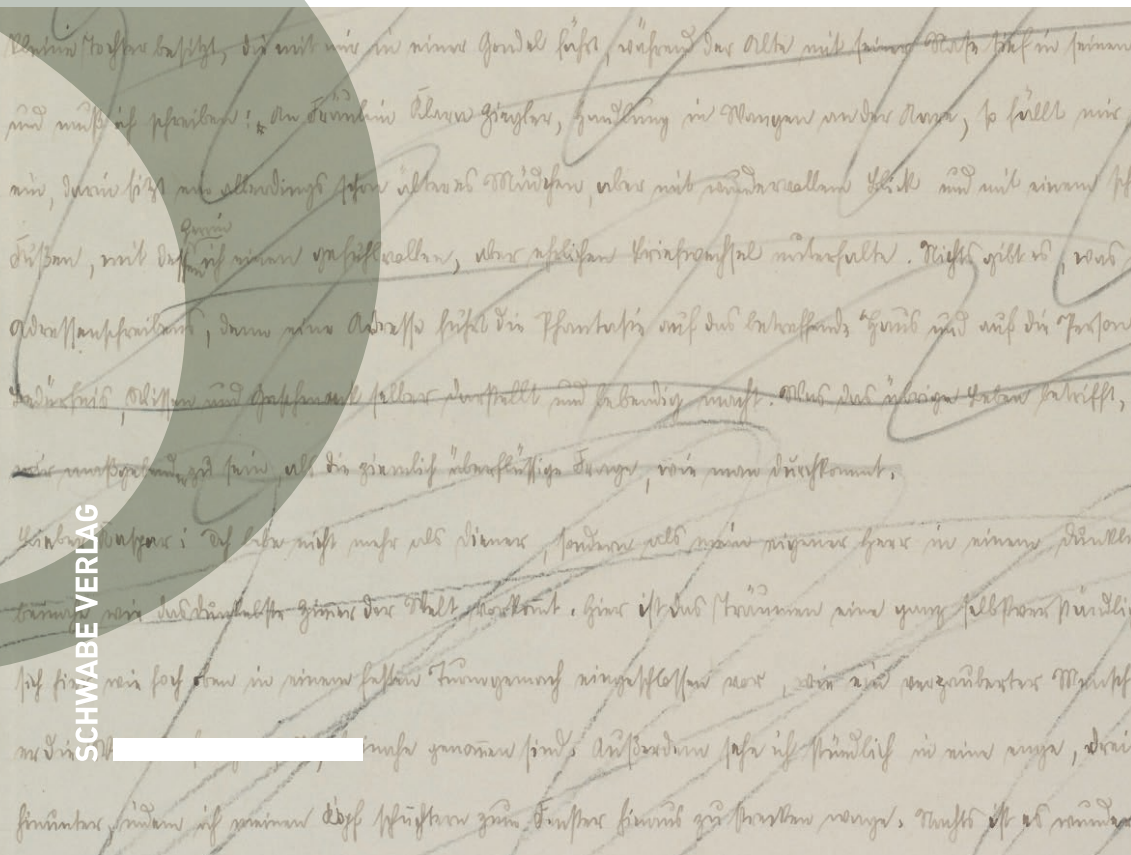


Augen-Blicke des Schreibens

Zur Poetik des Visuellen
in der Schreibszenen Robert Walsers
BEAT BICHSEL





Signaturen der Moderne

**Herausgegeben von Andrea Bartl, Christof Hamann
und Alexander Honold**

Bd. 1

Beat Bichsel

Augen-Blicke des Schreibens

**Zur Poetik des Visuellen in der
Schreibszene Robert Walsers**

Schwabe Verlag

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2019 auf Antrag von Prof. Dr. Barbara Naumann und Prof. em. Dr. Wolfram Groddeck als Dissertation angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4051-6

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4077-6

DOI 10.24894/978-3-7965-4077-6

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabeverlag.ch

Für Michèle, Hélène, David, Léa

Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein.
Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein.
Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.634

Gedanken fliegen um das Schöne wie trunkene Schmetterlinge,
ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen.
Robert Walser, *Der Wald*

Inhalt

1. Einleitung: Bildlichkeit und Visualität	11
«das Leben in Worten [...] zeichnen»: Das neue Bildbewusstsein	15
Perspektivenwechsel in der Schreibszene	22
«Poesiezwielight» des Alltäglichen	25
2. Topographie des Sprach-Bildes: <i>Der Greifensee – Der Wald</i> ...	31
<i>Punctum</i> des Anfangs	33
«nichts als alles»	36
Zerstreuung in Wort und Bild: Das «neue Schreiben»	38
Exkurs: Zur Poetik des Waldes	40
Figuration des Wort-Bildes: «eine weiße, weite Stille»	44
Das Ungesagte schrei(b)en	51
Das Schreiben des Augen-Blicks	54
3. Sprach-Bild des Ich: <i>Der Teich</i>	57
Das Unerhörte schreiben, das unerhörte Schreiben	60
Agon(ie) der Neurose	64
Gespielte Versöhnung	67
Spiel der Versöhnung	72
Das Ich des «Tintengebiets»	76

4. In Bildern denken: <i>Fritz Kocher's Aufsätze</i>	81
Die Schreibszenen der Freiheit: <i>Freithema</i>	82
Sagen und Zeigen	86
Anarchie in Wort und Bild: <i>Der Schulaufsatz – Die Schule</i>	89
5. Das Andere begehren: <i>Ein Maler</i>	95
Musterung des Schrift-Stücks	96
Die Lektüre im Dazwischen des Vor-Wortes	99
Gestrichener Paragone	104
Augen-Blicke der Kunst	109
Das Begehren der Schrift	116
6. Revision des Schrift-Stücks: <i>Geschwister Tanner</i>	121
Verzeichnung energischer Striche	121
Denk-Bilder	128
«Ideenloses» Schreiben: Aufschub und Neuanfang	135
Das schöne Denken, das Schöne denken	141
Um-Schreibung: «Helbig's Geschichte»	151
Verschiebungen: Simons « <i>Paristraum</i> »	158
Weiterlesen	163
7. Re-Vision der Schreibszenen: «<i>Geschwister Tanner</i>»	173
Theatrale Absorption	173
(De-)Figurationen des Schreibens	176
Konfiguration der Schreib-Szene: Traumlogik der Bilder	184
8. Das Unfassliche schreiben: <i>Der Spaziergang</i>	193
Übertragung in die Schreib-Szene	194

Verlust der Orientierung	202
Figuration des Unfasslichen	205
«Bilderlust» in Nietzsches Schatten	210
Zerstreuung apollinischer Ordnung im «Nebelbild» des Lebens	220
«wie wenn sich nicht das mindeste ereignet hätte»	223
<i>Blackout</i> der Freiheit	226
9. Bildlichkeit der Textur: <i>Von etwas Naheliegendem</i>	229
Diskursivität des Sprach- und des Schrift-Bildes	233
Sprachliche Aus-Setzer: «mir nichts, dir nichts»	237
Vexierspiel der Sprache	241
Referenz van Gogh	244
«Triebfeder zu allem Bildenden»	250
Texturbildlichkeit der Schreib-Szene	257
10. Rückblick und Schluss: Narrative des Visuellen	263
Ästhetik des Transitorischen	263
Absorptive Zerstreuung in Wort und Bild	265
Das Selten-zu-Sehende	269
Im Verschwinden sich zeigen	273
11. Anhang	275
Stadtplan Biel 1913	275
Wirklichkeitsreferenzen in <i>Der Spaziergang</i>	276
Mikrogramme 471 und 431	282
Mkg. 471r/I, Entzifferung Thut/Walt, Entwurf-Version	285
Ms. 208_001 bis 208_003	286

Referenzen zu Werken van Goghs in der Ausstellung Sammlung
Krölller, Kunsthalle Bern 1927 286

Bilder van Goghs in der *Berliner Secession* und im Kunstsalon Paul
Cassirer 298

12. Literaturverzeichnis 305

Literatur von Robert Walser (Siglenverzeichnis) 305

Sonstige Literatur 307

Abbildungsverzeichnis 325

Dank 327

Register 329

1. Einleitung: Bildlichkeit und Visualität

In der Dichtung Robert Walsers spielen Bildlichkeit und Visualität in unterschiedlicher Form eine Rolle: Zum einen bezieht sich Walser in seinem Schreiben wiederholt auf konkrete Gemälde der Kunstgeschichte sowie auf Bilder und Wandgemälde seines Bruders, des Malers Karl Walser.¹ Andererseits sind Walsers Texte durchsetzt von sprachlich erzeugten Bildern, bildlichen Figurationen sowie sprachlichen Inszenierungen bildhafter Szenen und visueller Effekte. Walser konturiert in seinem Schreiben literarische Bilder, die zur komplexen Schichtung seiner Texte, zu ihrer Widerständigkeit und paradoxalen Grundstruktur beitragen. Die Verschiebungen und Übertragungen, die sich in Walsers Texten zwischen Wort und Bild ergeben, tragen wesentlich dazu bei, dass das Geschehen, die Geschichte, oft zu einem Geschehen im buchstäblichen, materiellen Sinn wird: zu einer Aufschichtung und Verwerfung, in der sich heterogene Bedeutungssedimente ablagern. Zudem erweisen sich die Bildlichkeit und die Visualität der sprachlich erzeugten Bilder oft als unsicher, da diese durch Kontraste, Vagheiten, Unschärfen, visuellen Entzug und andere Auflösungsprozesse und gleichzeitig durch eine ungebändigte und verstörende Präsenz und Ereignishaftigkeit gekennzeichnet sind.

¹ Texte, in denen sich Walser auf konkrete Gemälde der Kunstgeschichte bezieht, sind in einem von Bernhard Echte edierten Sammelband zugänglich; vgl. Robert Walser, *Vor Bildern* (Sigle VB; zur Erläuterung der Siglen siehe das Siglen-Verzeichnis im Anhang). Texte zu den Bildern und Bühnenbildern seines Bruders Karl haben Bernhard Echte und Andreas Meier zusammengestellt. Vgl. Echte/Meier, *Die Brüder Karl und Robert Walser*, insbesondere 9–56.

Die Sprach-Bilder,² das kontrastive Zusammenspiel der diskursiven Prozesse des Sagens und der bildlich-visuellen Prozesse des Erscheinens, Sich-Zeigens und Verschwindens, lösen in Walsers Szenerie des Schreibens sprachliche, narratologische und medienästhetische Turbulenzen aus, auf die in dieser Untersuchung das Augenmerk gerichtet wird. Im Zentrum steht die Frage, inwiefern Walsers Bilderdenken³ und sein visuelles Schreiben konstitutiv für seine Poetik sind. Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass Walsers Sprach-Bilder den Prozess der Bedeutungs- und Sinnbildung auf vielfältige Art und Weise aufbrechen, aus-setzen, zerstreuen, gleichzeitig in

2 Der Begriff der ‹Sprach-Bilder› erfasst in dieser Arbeit unterschiedliche Formen und Ausprägungen der sprachlich erzeugten Bilder und visuellen Effekte. Er wird in Anlehnung an den Begriff der ‹Schreib-Szene› gebildet – vgl. dazu das Kapitel *Perspektivenwechsel in der Schreibszene*. Die Schreibung mit Bindestrich unterstreicht, dass die Bildlichkeit und Visualität der Sprach-Bilder zur Disposition stehen und sich nicht unreflektiert einer rhetorischen oder figuralen Deutung subsumieren lassen.

3 Vgl. zur Thematik und zum Begriff des ‹Bilderdenkens› insbesondere den von Barbara Naumann und Edgar Pankow herausgegebenen Sammelband *Bilder-Denken, Bildlichkeit und Argumentation*. Die ‹phänomenologisch fundierte Verwandtschaft zwischen dem Denken in Begriffen und der Bildwahrnehmung› (vgl. Naumann/Pankow, *Bilder-Denken*, 15) erfasst Lambert Wiesing in seinem Beitrag unter dem Titel *Denken mit Bildern* in den Kennzeichen der ‹Intentionalität› und der ‹Imaginarität› – deren spezifische Gemeinsamkeit darin besteht, dass ‹[d]as Denken und das Bildbewußtsein [...] ihr intentionales Objekt gleichermaßen als einen imaginären Gegenstand [vermeinen]› – sowie in den ‹Synthesisleistungen›, den ‹Verbindungen und Relationen›, die ‹im Denken durch unsichtbare Begriffe› und ‹im Bild durch sichtbare Formen erbracht werden›. Wiesing, *Denken mit Bildern*, 235 ff. Diese ‹ausgesprochen unterschiedlichen Synthesen› (ebd., 237) sind nach Wiesing folgendermassen strukturiert: ‹Bilder und Gedanken synthetisieren die Wirklichkeit zu intentionalen Objekten. Der Stil eines Bildes ist dabei der sichtbare Ausdruck eines vorbegrifflichen Denkens der sichtbaren Welt, weil er einen Gedanken nicht explizit auf den Begriff bringt, und dennoch ohne Begriffe zu verwenden, das macht, was spezifisch für Begriffe ist. Bilder, welche die Welt in verschiedenen Stilen zeigen, reflektieren die Welt anders – ‹reflektieren› heißt an dieser Stelle in gewollter Doppeldeutigkeit: sie zeigen die Welt anders und sie denken sie anders.› Ebd., 238. Herauszustellen wird sein, dass auch die ‹Texturbildlichkeit› eines Textes die Ordnung der Dinge anders zu zeigen und zu denken vermag. Zum Begriff der ‹Texturbildlichkeit› vgl. insbesondere die Kapitel *Das Begehren der Schrift* und *Texturbildlichkeit der Schreib-Szene*.

medienästhetischer Hinsicht reflektieren. Die literarischen Bilder und visuellen Effekte, die Robert Walser insbesondere in seinen Texten, die vom Schreiben handeln, entwirft, sind durchwirkt von einer eigentümlichen Ambivalenz: Die Text- und Bildprozesse sind derart ineinander verflochten, dass der Prozess der Sinnbildung sich in einem Imaginations- und Bedeutungsraum vollzieht, der gleichermassen durch diskursiv-sprachliche und bildhaft-visuelle Prozesse konturiert wird.⁴ In diesem intermedial konfigurierten semantischen Raum entfalten sich sowohl die Visualität als auch die Lesbarkeit der Sprach-Bilder Walsers.

In einem von Walsers frühen Texten mit dem Titel *Ein Maler*, in dem bezeichnenderweise ein Maler die Möglichkeiten und Grenzen der Malerei und der Dichtkunst in einem «Tages- oder Notizbuch» schreibend erkundet, meldet sich zu Beginn ein fiktiver Herausgeber zu Wort, der in seinen Aufzeichnungen festhält:

Ueber die darin niedergelegten Kunstansichten kann man gewiß verschiedener Meinung sein. Das ist aber auch nicht das wichtigste, sondern das andere, Dazwischenliegende, das rein Menschliche in den Blättern erschien mir als das Bedeutendere, wirklich Lesenswerte.⁵

Walser lotet die Topographie des «Dazwischenliegende[n]» in den verschiedenen Phasen seines Schaffens vielfältig aus. Fortwährend experimentiert und improvisiert er mit Sprach-Bildern, in denen sprachliche und bildlich-visuelle Effekte in immer neuer Kombination auftreten und immer radikaler ineinander verschoben werden. «Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen»,⁶ hält Walser im Text *Sätze* fest, der 1927 in der *Frankfurter Zeitung*

4 Mit der Thematik der Ambivalenz in Walsers Dichtung setzt sich ein 2018 erschienener Sammelband auseinander. Die Publikation umfasst Aufsätze, die das «Konzept der <Ambivalenz>» aus einer interdisziplinären Sicht in den Blick rücken und Walsers «<Ambivalenzsensibilität>» anhand ausgewählter Texte untersuchen. Vgl. Lüscher/Sorg/Stiegler/Stocker (Hgg.), *Robert Walsers Ambivalenzen*, hier: 5 und 20. Vgl. zudem Lüscher, *Ambivalenz*.

5 KWA I 1, 62.

6 SW 19, 232. Im Notat auf dem Mikrogrammblatt 93r/III lautet der Satz: «Schreiben Schriftstellern scheint mir vom Zeichnen abzustaßen». Vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 62.

veröffentlicht wird.⁷ Walsers Interesse am Medium des Bildes, am Verwandtschaftsverhältnis und an der Familienähnlichkeit von Schreiben, Zeichnen und Malen zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk. Von Interesse sind dabei nicht in erster Linie die inhaltlichen und thematischen Bezüge zwischen der Wort- und der Bildkunst, sondern vor allem die ästhetischen und poetologischen Prozesse, die Walser im Zusammenhang mit der Bildlichkeit der Sprache und der Visualität der Textur in seinen Texten ausagiert und reflektiert.

Zwei in Verbindung mit Walsers Werk konzipierte Kunstausstellungen, *Ferne Nähe / Distant Closeness* mit Photographien von Robert Frank⁸ und *Ohne Absicht beachte ich alles* mit Arbeiten von zeitgenössischen Künstlern zu Walser,⁹ schärfen den Blick dafür, dass sich in Walsers Schreibszenen Korrespondenzen zu den ästhetischen Prozessen in der avancierten bildenden Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts finden lassen. Wie zu zeigen sein wird, ist sein Schreiben darauf ausgerichtet, die medialen Grenzen zwischen Text und Bild ineinander zu verschieben und mit den ästhetischen Mitteln des anderen Mediums in seinem Schreiben neuartige Prozesse der poetischen Wahrnehmung und Sinnbildung wirksam werden zu lassen: Prozesse des Transitorischen, des Übergänglichen und Flüchtigen, und der Transgression, des Überschreitens von Grenzen.

7 Walsers Sätze werden in zwei Folgen am 20. März und 10. April 1927 im *Zweiten Morgenblatt* in der Beilage *Für die Frau* abgedruckt. Vgl. *Findbuch der Kritischen Robert Walser-Ausgabe*, Version 10, 234, verfügbar unter: <http://kwae.kritische-walser-ausgabe.ch/kwae.html> [18. 8. 2018].

8 Vgl. Frank/Sorg/Walser: *Ferne Nähe / Distant Closeness. Hommage für Robert Walser / A Tribute to Robert Walser*.

9 Vgl. Schuppli/Schmutz/Sorg (Hgg.): *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst*.

«das Leben in Worten [...] zeichnen»: Das neue Bildbewusstsein

In der Szenerie des Schreibens rückt Walsers Bilderdenken, das im «Dazwischenliegende[n]» sich zeigende und wirksam werdende «rein Menschliche», sowohl als Subjekt als auch als Medium der Aussage in den Blick. Im Prosastück mit dem Titel *Der Schriftsteller*, das 1907 in der Berliner Zeitschrift *Die Schaubühne* veröffentlicht wird, schreibt Walser:

Der Wunsch und die Leidenschaft, das Leben in Worten zu zeichnen, entstammen schließlich nur einer gewissen Genauigkeit und schönen Pedanterie der Seele, der es Schmerz bereitet, beobachten zu müssen, wie so viel Schönes, Lebendiges, Eilendes und Flüchtliges in der Welt davonfliegt, ohne daß man es hat ins Notizbuch bannen können. Welche ewige Sorge!¹⁰

Obwohl sich in Walsers Texten zahlreiche Stellen finden lassen, in denen eine schreibende Ich-Figur Auskunft über ihr Schreiben gibt und dieses mit der bildenden Kunst in Beziehung setzt,¹¹ entfaltet Robert Walser wesentliche Aspekte seines poetologischen Programms, «das Leben in Worten zu zeichnen», in erster Linie implizit durch die Art und Weise, wie er seine Schreib-Szenen ausgestaltet. Unausgesprochen nimmt er dabei Bezug auf den Sprach- und Bilddiskurs der Jahrhundertwende.

In der literarischen Avantgarde um 1900 führt die an Lessings *Laokoon* anknüpfende Ausdifferenzierung der medialen Konturierung der Künste dazu, die Konturen der Künste im Grenzbereich zwischen der Wort- und der Bildkunst sowohl sprach- als auch bildkritisch neu auszuloten.¹² Gleichsam

¹⁰ SW 3, 131.

¹¹ Vgl. dazu Müller, *Text und Bild*.

¹² Sabine Schneider akzentuiert die medienästhetische Herausforderung folgendermaßen: «Poesis als Pictura, die alte Rede von der Malerei der Dichter gewinnt um 1900 einen neuen, riskanteren Sinn. Zu dem historischen Zeitpunkt, als die traditionelle Kategorie der Anschaulichkeit zur Disposition steht, müssen die Bedingungen des Mediums thematisiert werden. Grundsätzlich neu muss dabei auch die Frage nach den Bildern in der Literatur gestellt werden. Im Paragone der Künste unter den Vorzeichen einer medialen Ausdifferenzierung konturiert die Literatur ihre eigenen Mittel.» Schneider, *Verheißung der Bilder*, 148f.

als Kontrapunkt zum «Auseinanderdriften von Bild und Sprache» entfaltet sich eine «Transgressionslust zwischen den Medien».¹³ Das neue Bildbewusstsein, das sich um 1900 herausbildet, verweist auf das grosse Potential des Undisziplinierten, Ungehorsamen und des Anarchischen, das sich sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur entfaltet. Experimentiert wird mit neuen Formen der Bildlichkeit und Visualität, welche die Abbildfunktion des Bildes und die Repräsentationsfunktion des Textes radikal in Frage stellen.

Grundiert wird der medienästhetische Diskurs der Jahrhundertwende insbesondere von der Philosophie Friedrich Nietzsches. Mit seiner Kritik an der «Bildvergessenheit»¹⁴ der auf begriffliche Fixierung ausgerichteten Wissenschaftssprache reflektiert er im Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* von 1872 die Dynamik des Widerstreits zwischen Sprache und Bild. Nietzsche ist der Überzeugung, dass der Ursprung der Sprache im Bild und im Ton liegt:

Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten.¹⁵

Indem Nietzsche die Sprache unter dem Aspekt ihrer Medialität betrachtet, macht er geltend, dass bei der Konstitution eines sprachlichen Begriffs sich gleich mehrere mediale Übertragungen ereignen:

13 Ebd., 2. Vgl. dazu auch den Sammelband *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Im Vorwort stellen die Herausgeber heraus, dass die «Kunsttheorie der Zeit», welche die «mediale Ausdifferenzierung der Künste [...] als «Reinigung der Mittel» verhandelt», gleichermassen eine «komplementäre Bewegung» aufrufe: «Die komplementäre Bewegung zu diesem Fremdwerden von Bild und Sprache aber ist eine charakteristische Transgressionslust zwischen den Medien, die der Kunstkritiker Walter Pater das «Anders-Streben» der Künste nennt.» Die Diagnose lautet, dass im Zusammenspiel zwischen den «theoretischen Bilddiskursen der Zeit und einem spezifischen Bildwissen der Literatur» sich ein «Innovationsschub» ereignet, der «neue Schreibstrategien» entstehen lässt. Vgl. Pfothenhauer/Riedel/Schneider, *Poetik der Evidenz*, Vorwort, VIII.

14 Naumann, *Bilderdämmerung*, 7.

15 Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 878.

Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.¹⁶

Nietzsche betont, dass zwischen einem physiologisch übermittelten Sinnesindruck, dem Medium eines inneren Bildes und dem aus Lauten gebildeten Wort kein «Causalitätsverhältniss» besteht.¹⁷ Ihre Normierung verdankt die begriffliche Sprache vielmehr einem dreifachen Vergessen: Erstens, dass jeder Sinnesindruck einem «einmalige[n] ganz und gar individualisirte[n] Urerlebniss» entspricht,¹⁸ zweitens, dass die «aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmende[] Bildermasse» nie versiegt,¹⁹ und drittens, «dass der Mensch sich als Subjekt und zwar als künstlerisch schaffendes Subjekt, vergisst».²⁰ Nietzsches Argument vom Bildursprung der Wortsprache stellt eindringlich heraus, dass «der denkende Mensch in erster Linie ein genuin bildproduzierendes und -rezipierendes Wesen» ist.²¹ Den Zusammenhang zwischen Sprache und Bild fasst Nietzsche als einen poetischen Prozess der Übertragung, der zwischen der Welt der wahrnehmenden Subjekte und der Welt der wahrgenommenen Objekte vermittelt. Allerdings ist dieser Akt der medialen Vermittlung zwischen den beiden Sphären in der Auffassung Nietzsches kein einförmiger, durch Konventionen verbindlich geregelter Prozess:

[...] zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Uebertragung, eine nach-

16 Ebd., 879.

17 Ebd., 884.

18 Ebd., 879.

19 Ebd., 883.

20 Ebd.

21 Naumann, *Bilderdämmerung*, 7. In den Studien Naumanns zur *Bildkritik im Roman* wird deutlich, dass die «Bildmedien» in den ausgewählten Erzählungen und Romanen des späten 18., 19. und 20. Jahrhunderts «nicht mehr als selbstverständlich, sondern als gefährdete, prekäre auf[tauchen]». Ebd., 8.

stammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache. Wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf.²²

Sowohl die Skepsis gegenüber dem Medium der Sprache, die bis zum Sprachverlust und zum Verstummen führen kann, als auch die überschwängliche Sprachlust sind in der medial motivierten Sprachkritik Friedrich Nietzsches angelegt. Sie sind Symptome jener Kraft in der Kunst der Avantgarde, die um 1900 gegen obsolet gewordene ästhetische Normen, tradierte Sehgewohnheiten und gegen institutionalisierte kulturelle, politische und soziale Hierarchien und Denkwänge auftritt.

Nietzsches Diagnose lautet, dass die Individualitäts-, Bild- und Subjektvergessenheit zu einer Blindheit führt, die es verunmöglicht, zu erkennen, dass es keinen objektiven Massstab für die Angemessenheit oder Wahrheit einer im Medium der Sprache dargestellten Wahrnehmung gibt:

Nur durch das Vergessen jener primitiven Metapherwelt, nur durch das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, nur durch den unbesiegbaren Glauben, diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch sei eine Wahrheit an sich, kurz nur dadurch, dass der Mensch sich als Subjekt und zwar als künstlerisch schaffendes Subjekt vergisst, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Consequenz; wenn er einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glaubens heraus könnte, so wäre es sofort mit seinem «Selbstbewusstsein» vorbei. Schon dies kostet ihm Mühe, sich einzugestehen, wie das Insekt oder der Vogel eine ganz andere Welt percipiren als der Mensch, und dass die Frage, welche von beiden Welt-perceptionen richtiger ist, eine ganz sinnlose ist, da hierzu bereits mit dem Maassstabe der richtigen Perception d.h. mit einem nicht vorhandenen Maassstabe gemessen werden müsste. Ueberhaupt aber scheint mir die richtige Perception – das würde heissen der adäquate Ausdruck eines Objekts im Subjekt – ein widerspruchsvolles Unding [...].²³

Einer Sprache, deren Ursprung im Bildlichen in Vergessenheit gerät, ist zu misstrauen. Denn die inneren Bilder, die zwischen den Sinneseindrücken und dem Medium des Wortes vermitteln, sind in Nietzsches Sprachverständnis sowohl Resultat als auch Ursprung ästhetischer Übertragungen. Die von

22 Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 884.

23 Ebd., 883 f.

Nietzsches herausgestellte Perspektivierung der Wahrnehmung reflektiert deshalb nicht allein den Wandel im Selbstverständnis des künstlerisch schaffenden Subjekts, sondern geht auch einher mit «sozialen und ökonomischen Verschiebungen, mit neuen Darstellungspraktiken und einer umfassenden Reorganisation der visuellen und akustischen Kultur», wie der amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary betont.²⁴ Nietzsches Auffassung des Bildes als ästhetisches Medium der Übertragung, das auch in der Wortsprache seine Wirksamkeit entfaltet, ist für den ästhetischen Diskurs um 1900 insofern relevant, als die Bilder bestehende kulturelle und ästhetische Ordnungen fortwährend unterlaufen und aufbrechen:

Die Macht des Bildes wird aus dem Erkenntniszweifel geboren und treibt die Krise der Repräsentation voran. Gerade nicht die Reproduktion herrschender kultureller Klischees, sondern die subversive Macht der Bilder wird zum Katalysator für mediale Neuerungen.²⁵

Sich vor dem Hintergrund dieses medienästhetischen Umbruchs um 1900 mit dem Bilderdenken Robert Walsers und seinen sprachlich erzeugten Bildern auseinanderzusetzen heisst, sich dem anarchischen Potential der «Bildermasse» in seiner Dichtung auszusetzen und nach den poetologischen Spuren zu suchen, welche die Bilder in seinen Texten hinterlassen. Die bildhaft-visuellen Effekte, von denen Walsers Texte durchsetzt sind, liegen allerdings oft nicht einfach auf der Hand. Vielmehr zeigen sie sich erst, wenn man der Schreibhand Walsers aufmerksam folgt und sein Schreiben unter dem Blickwinkel des Visuellen betrachtet. Denn unter Walsers Schreibhand verschiebt sich im Augenblick des Schreibens die Aufmerksamkeit nicht selten unvermittelt auf den Augen-Blick des Schreibens, das heisst auf die bildlichen und visuellen Darstellungsmittel, mit denen die Schreibszene inszeniert wird.

Wenn Walser im Prosatext *Der Schriftsteller* den Ursprung des künstlerischen Schaffens in «einer gewissen Genauigkeit und schönen Pedanterie der Seele» verortet,²⁶ dann bringt er mit dieser Formel zum Ausdruck, dass

²⁴ Crary, *Aufmerksamkeit*, 14.

²⁵ Schneider, *Verheißung der Bilder*, 27.

²⁶ Vgl. Anmerkung 10.

der Akt der Wahrnehmung und der Übertragung des Wahrgenommenen in das Medium der Kunst keinen ausschliesslich rezeptiven Vorgang darstellt, sondern vermittelt wird durch das Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen des schreibenden Ich, das seine Aufmerksamkeit auf die ihm erscheinende Welt richtet. Die ästhetische Funktion des Vermögens der «Genauigkeit und schönen Pedanterie» ordnet Walser bezeichnenderweise der Seele zu, die in der Tradition der nicht-dualistischen Philosophie Aristoteles' im Verbund mit dem Körper das eigentliche Organ der Wahrnehmung darstellt.²⁷ Das Vermögen der ästhetischen Wahrnehmung erweist sich dabei als ambivalent: Einerseits ist die Fähigkeit, auch im Kleinen und im Nebensächlichen, worauf sich der Blick des Pedanten richtet,²⁸ Bedeutsamkeit zu erkennen, eine notwendige Bedingung dafür, die Fülle des Augenblicks, die «Schönheit» und «Lebendigkeit» der Welt zu erfassen. Andererseits lehrt die «schöne Pedanterie» – die Etymologie des Wortes Pedanterie verweist auf das griechische Verb παιδεύειν, «erziehen, unterrichten» – das wahrnehmende Subjekt gleichzeitig, dass diese Schönheit etwas «Eilendes und Flüchtliges» ist und sich der Wahrnehmung, unter anderem dem Augen-Blick im wörtlichen Sinn, dem Blick der Augen, zu entziehen droht. Wie die Avantgarde in der bildenden Kunst um 1900 stellt damit Walser sein poetologisches Programm in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Aufgabe des Ringens um Verbindlichkeit, Genauigkeit und Wahrhaftigkeit in der künstlerischen Darstellung. Auch die bildenden Künstler setzen sich mit der Erfahrung auseinander, dass sich «Schönes, Lebendiges, Eilendes und Flüchtliges in der Welt» mit den traditionellen Mitteln der Darstellung und Repräsentation nicht ohne weiteres festhalten lässt. Bezeichnend ist, dass Cézanne sein Schaffenskonzept, die «réalisation», ähnlich begründet wie Walser, indem er dieses in den Kontext der Belehrung stellt und die Durchdringung, Beharrlichkeit und Logik, mithin die Attribute einer positiv verstandenen Form der Pedanterie,

27 Aristoteles, *De anima*, 414a: «Die Seele ist nun aber dieses (Prinzip), wodurch wir primär leben, wahrnehmen und denken.» Zitiert nach: Höffe, *Aristoteles: Die Hauptwerke*, 185.

28 Im *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* von Adelung wird der Pedant als «ein Gelehrter, und in weiterer Bedeutung, eine Person, welche Kleinigkeiten als wichtige Dinge ansieht und vertheidiget», definiert. Vgl. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 3, Leipzig 1798, 680–681.

als wesentliche Triebfedern seiner Malerei herausstellt. In einem Brief an den jungen Maler Emile Bernard schreibt Cézanne am 26. Mai 1904:

Der Maler soll sich ganz dem Studium der Natur widmen und Bilder zu schaffen suchen, die eine Belehrung sind. [...]

Der Literat drückt sich durch Abstraktionen aus, während der Maler mit Hilfe der Zeichnung und der Farbe seine Empfindungen und Wahrnehmungen konkretisiert. Man ist weder zu gewissenhaft, noch zu aufrichtig, noch der Natur zu sehr unterworfen; aber man beherrscht mehr oder weniger sein Modell und vor allem seine Ausdrucksmittel. Man muß das, was man vor sich hat, durchdringen und beharrlich fortfahren, sich so logisch wie nur möglich auszudrücken.²⁹

In seinen Texten, die vom Schreiben handeln, führt Walser vor Augen, dass sich der Vorsatz, «das Leben in Worten zu zeichnen», auch in der Literatur nicht allein «durch Abstraktionen», das heisst in einer vorwiegend begrifflich-diskursiven Sprache, angemessen realisieren lässt. Seine Sprach-Bilder, das Ineinandergreifen der sprachlichen und bildlich-visuellen Prozesse im «Dazwischenliegende[n]», stellen den Versuch dar, den Augenblick schreibend so festzuhalten, zu durchdringen, darzustellen, dass seine ereignishafte Fülle und flüchtige Präsenz erhalten bleiben. Sein Bilderdenken führt Walser auf dem Gebiet der Literatur dazu, Schreibexperimente zu inszenieren, die das in der Literatur und der bildenden Kunst um 1900 thematisierte «neue Sehen»³⁰ in ein «neues Schreiben» transformieren, ein Schreiben, in dem der

29 Cézanne, *Briefe*, 283.

30 In der Auseinandersetzung mit dem Werk Cézannes in seinen Briefen zur Cézanne-Ausstellung 1907 in Paris, die er im Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* literarisch verarbeitet, entwickelt Rilke sein Konzept eines «neuen Sehens». Ralph Köhnen beschreibt – vor dem Hintergrund der in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sich einstellenden neuen Erkenntnisse der Sinnesphysiologie des Auges – Rilkes verändertes Wahrnehmungskonzept als «Aktbewusstsein der Wahrnehmung», welches bewirkt, dass «die Augen [...] sich der Disziplinierung» entziehen: «In seiner Lesart zu Cézannes Oeuvre werden Positionen der Malerei artikuliert, die auch für die Literatur grundlegend werden und Strategien des neuen Sehens bilden. [...] Die angeschauten Dinge sind vom Sehvorgang abhängig, vom Prozess des Hervorbringens bei Maler und Betrachter. Neues Sehen umfasst auch ein solches Aktbewusstsein der Wahrnehmung. [...] So wie Cézanne das Bild ohne Vorzeichnung und Vorwissen malte im tastenden Prozess, wird der Betrachter auf das eigene Sehen aufmerksam, das zunächst haltlos

Augenblick des Schreibens und das Schreiben des Augen-Blicks ineinander überblendet werden.

Perspektivenwechsel in der Schreibszenen

Die Poetik der Bilder und des Visuellen entfaltet sich bei Walser in einem unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Poetik des Schreibens und der Schrift. Robert Walser gehört zu jenen Schriftstellern der klassischen Moderne, deren Texte neben der symbolischen Ordnung der Sprache gleichermaßen die materialen und medialen Rahmenbedingungen sowie den Akt und die Lebensform des Schreibens aufrufen und reflektieren. Was seine Texte in den Blick nehmen, ist nicht allein das Dargestellte, sondern der Prozess der Darstellung selbst, der sich in verschiedenen Medien, in der Sprache, in den Sprachbildern, im Schriftbild und in der Textur der Texte, abspielt. Seit der Veröffentlichung der als *Mikrogramme* bezeichneten Bleistiftentwürfe sind in der Walser-Forschung bereits verschiedene Facetten von Walsers «Schreibszenen» untersucht worden.³¹ Die Herausgabe der *Kritischen Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte* Robert Walsers ergänzt und erweitert dieses Forschungsfeld in faszinierender Weise.³² Die textgenetisch und textkritisch ausgerichtete Edition ermöglicht es, die Aspekte einer sich auch material und medial entfaltenden Poetik im Gesamtwerk Walsers auf der Grundlage eines verlässlichen Textkorpus zu erforschen.

In der vorliegenden Studie zur Bildlichkeit und Visualität in der Dichtung Walsers rücken Texte ins Zentrum der Aufmerksamkeit, in denen das Schreiben sich als Inszenierung vergegenwärtigen lässt: Eine Schreibinstanz tritt auf, die ihren Blick und denjenigen des Lesers auf die Schreibszenen lenkt,

umherirrt. Neues Sehen ist so auch ein ek-statischer Blick [...]; die Augen entziehen sich der Disziplinierung.» Köhnen, *Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption*, 144 ff.

31 Vgl. Roussel, *Schreibszenen (Schreiben, Materialität, Schriftbild)*.

32 Herausgegeben wird die *Kritische Robert Walser-Ausgabe* von Wofram Groddeck und Barbara von Reibnitz. Beigegeben ist den neu erscheinenden Bänden jeweils ein *Findbuch* in elektronischer Form, das ein Verzeichnis sämtlicher Drucke und Manuskriptorte von Walser-Texten umfasst und laufend aktualisiert wird.

in der die Schreibinstanz selbst Regie führt. Aufgrund dieser Schreibstrategie faltet sich das Schreiben auf sich selbst zurück und «hält sich bei und an sich selbst auf, indem es sich selbst thematisiert, reflektiert und problematisiert [...]».³³ Die «Schreibszene» Walsers lässt sich in den untersuchten Texten als «Schreib-Szene» im Sinn der neueren Schreibforschung beschreiben,³⁴ insofern Walser in seiner Inszenierung des Schreibens das Format seiner Inszenierung und seine Rolle als Regisseur der Schreibinszenierung explizit oder implizit thematisiert und reflektiert. Martin Stingelin bestimmt im Anschluss an Rüdiger Campe die Differenz zwischen den beiden Begriffen in der von ihm herausgegebenen Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* folgendermassen:

[U]nter «Schreibszene» [verstehen wir] die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von «Schreib-Szene». Die Singularität jeder einzelnen «Schreibszene» entspringt der Prozessualität des Schreibens; die Singularität jeder einzelnen «Schreib-Szene» der Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält (ohne daß es sich gerade in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität gänzlich transparent werden könnte). Hier wie dort versuchen die Begriffe der «Schreibszene» wie der «Schreib-Szene» jeweils ein (literatur-, medi-

33 Stingelin, «Schreiben». *Einleitung*, 8.

34 Rüdiger Campe, der in seinem Aufsatz mit dem Titel *Die Schreibszene, Schreiben* den Begriff der «Schreibszene» in die deutschsprachige Literaturwissenschaft einführt, trifft in seiner Analyse des Begriffs der «écriture» von Roland Barthes implizit die Unterscheidung zwischen «Schreibszene» und «Schreib-Szene», indem er schreibt: ««Die Schreibszene» kann einen Vorgang bezeichnen, in dem Körper sprachlich signiert werden oder Gerätschaften am Sinn, zu dem sie sich instrumental verhalten, mitwirken – es geht dann um die Arbeit der Zivilisation oder den Effekt von Techniken. [...] Auch und gerade wenn «die Schreib-Szene» keine selbstevidente Rahmung der Szene, sondern ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste bezeichnet, kann sie dennoch das Unternehmen der Literatur als dieses problematische Ensemble, diese schwierige Rahmung genau kennzeichnen.» Campe, *Die Schreibszene, Schreiben*, 270 f.

entechnik- und kultur)historisches und ein systematisches Moment in einem integrativen Modell des Schreibens zusammenzufassen.³⁵

Auffallend bei Walser ist, dass es nicht selten Bilder und andere visuelle Phänomene sind, welche das erzählerische Kontinuum der Schreibszene, das heisst die trotz der äusserst heterogenen individuellen Begleitumstände des Schreibens als Gesamtheit erscheinende Rahmung und die der Textur zugrunde liegende «sinnzentrierende Strukturierung»,³⁶ aufbrechen und bewirken, dass der Schreib- und Textprozess an diesen Bruchstellen zu neuer Bedeutsamkeit gelangt und eine (selbst-)reflexive Dynamik als Schreib-Szene entfaltet. Dabei laufen ästhetische Prozesse ab, welche antithetisch oder paradoxal ineinander verflochten sind und das narrative Geschehen aufgrund der sprach-bildlich erzeugten Brechungen, Spiegelungen, Überblendungen und Auslöschungen aus dem Korsett einer mimetischen Darstellung befreien. Die visuellen Effekte, die Eigenwilligkeit der sprachlich erzeugten Bilder und ihre oft irritierende Bildlichkeit sorgen fortwährend für Turbulenzen auf der narrativen Ebene. Der Prozess der Sinnbildung verschiebt sich dabei auf das Zusammenspiel und den Widerstreit der aufgrund der sprachlich-diskursiven Prozesse des Sagens und der bildlich-visuellen Prozesse des Erscheinens, Sich-Zeigens und Verschwindens <zerstreuten> Textelemente.

35 Stingelin, *«Schreiben»*, Einleitung, 15. Stingelin stützt sich bei seinen Ausführungen auf den Aufsatz von Rüdiger Campe, *Die Schreibszene, Schreiben*.

36 Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 12. Baßler stützt sich in seiner Untersuchung zur emphatischen Moderne auch auf Texte von Robert Walser. Den Begriff der <Textur> bestimmt er folgendermassen: «Texturen lassen sich beschreiben als Ergebnis eines Textverfahrens. Dazu bestimmt man ihr lexikalisches Material, den Thesaurus, und die Regeln seiner (syntagmatischen, rhetorischen, poetischen) Verknüpfung. [...] Texturen unverständlicher Texte sind begrifflich, nicht bloß deiktisch, zu unterscheiden und zu benennen. [...] Zu einer begrifflich bestimmten Textur läßt sich dann auch [...] fragen, was sie bedeute. Texturen sind keine Aussagen; dadurch entfällt die Antwort auf die Bedeutungsfrage jedoch nicht, sie wird bloß komplexer.» Ebd., 194. – In der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Prozessen, die sich zwischen Wort und Bild in einem Text abspielen, ist in erster Linie der folgende Verständnismodus der Texturen von Bedeutung: «Und schließlich kann man Texturen verstehen, indem man sich auf die mikrosemiotischen Prozesse einlässt, die sich im je konkreten texturierten Text zwischen seinen Elementen abspielen bzw. inszenieren lassen.» Ebd., 195.

Bildlichkeit und Visualität in der Dichtung Walsers müssen deshalb auch unter dem Aspekt ihrer Negativität untersucht werden. Nicht selten entfaltet sich Walsers Schreiben aus dem vorerst Bedeutungslosen, das sich der Aufmerksamkeit zunächst entzieht, einem «nichts», das erst im Augenblick des Schreibens mit Bedeutung aufgeladen wird und – konturiert durch gleichermassen sprachlich wie visuell gesteuerte Prozesse – als «nichts als alles», wie es in Walsers erstem veröffentlichten Prosatext *Der Greifensee* heisst, in Erscheinung tritt. Zudem ereignet sich in der Dichtung Walsers oft gerade im Verschwinden des Sinnfälligen, in der gezielten Auflösung geordneter Narrative durch bildlich-visuelle Phänomene ein plötzlicher Perspektivwechsel, welcher bewirkt, dass eine «Schreibszene» sich als «Schreib-Szene» und als eine Figuration des Augenblicks des Schreibens und der Schrift zu sehen gibt.

«Poesiezwieliht» des Alltäglichen

Walsers ausgeprägtes Bilderdenken, seine Bildlichkeits- und Visualitätssensibilität, ist eine wichtige Quelle seiner literarischen Imagination. Die Texte Walsers, in denen das Schreiben in den Blick rückt, entfalten ihre ästhetische Wirksamkeit in enger Korrelation zur Kategorie des Bildlichen und des Visuellen. Imaginiert wird in den Schreib-Szenen Walsers in der Regel das Alltägliche. Das Besondere der Texte, die vom Schreiben handeln, ist, dass sie die Szenerie des Alltags mit einem «Poesiezwieliht»³⁷ ausleuchten und damit einen Wechsel des Blicks und der ästhetischen Perspektive bewirken.

³⁷ Den Begriff des «Poesiezwielihts» bringt Walser in der Löffeli-Szene des Romans *Der Räuber* ins Spiel, in der aufgrund der ironisch grundierten, erotischen, politischen und poetologischen Anspielungen – auf die Ermordung Walter Rathenaus und auf Friedrich Nietzsches angebliches Tragödien-Verständnis – die Figur des Räubers als ein vielfältig codiertes literarisches Sprach-Bild konfiguriert wird. Animiert durch «eine Reproduktion des Bildes «Le baiser dérobé» von Fragonard», das der Räuber, wie die Ich-Figur mutmasst, «vielleicht tags zuvor im Schaufenster einer Buch- und Kunsthandlung» gesehen hatte, «leckte er, indem er dachte, er sei ihr Page, dies Löffelchen der Witwe ab.» Die Szene spielt sich in der Küche der Zimmervermieterin der Er-Figur, des Räubers, ab, die von der Ich-Figur des Romans als Figuration der Poesie und des (auto-)erotischen Begehrens inszeniert wird: «In der Küche regierte eine große, herrliche Einsamkeit, eine Som-

Zur Frage, inwiefern ein solcher Blick- und Perspektivenwechsel für die Ästhetik eines Kunstwerks und die Poetik eines Textes von Bedeutung ist, stellt Ludwig Wittgenstein in einem Eintrag aus seinem handschriftlichen Nachlass aus dem Jahr 1930, in dem er sich Gedanken zur Thematik der Kunst, der Kultur und des Geistes macht, ein interessantes Gedankenexperiment an:

Es könnte nichts merkwürdiger sein, als einen Menschen bei irgend einer ganz einfachen alltäglichen Tätigkeit, wenn er sich unbeobachtet glaubt, zu sehen. Denken wir uns ein Theater, der Vorhang ginge auf und wir sähen einen Menschen allein in seinem Zimmer auf und ab gehen, sich eine Zigarette anzünden, sich niedersetzen, u.s.f., so, daß wir plötzlich von außen einen Menschen sähen, wie man sich sonst nie sehen kann; wenn wir quasi ein Kapitel einer Biographie mit eigenen Augen sähen, – das müßte unheimlich und wunderbar zugleich sein. Wunderbarer als irgend etwas, was ein Dichter auf der Bühne spielen oder sprechen lassen könnte, wir würden das Leben selbst sehen. – Aber das sehen wir ja alle Tage, und es macht uns nicht den mindesten Eindruck! Ja, aber wir sehen es nicht in *der* Perspektive.³⁸

Was Wittgensteins Stimmen in diesem Gespräch über das Alltägliche in der Kunst zum Ausdruck bringen, stellt – wie in der Auseinandersetzung mit Walsers Schreibszene zu zeigen sein wird – einen interessanten Aspekt der Poetik Walsers heraus. Der entscheidende Punkt in Wittgensteins Gedankenexperiment ist, dass das Alltägliche nur dann als merkwürdig – und auch unheimlich – erscheint, wenn in der Darstellung des Alltäglichen der Modus der Darstellung reflektiert und das Dargestellte aus der Perspektive der ästhetischen Wahrnehmung betrachtet wird, die sich nach Wittgenstein, wie der Begriff der ‚Perspektive‘ verdeutlicht, durch ihre Bildlichkeit und Visualität auszeichnet.³⁹ In der Fortsetzung des Zitats betont Wittgenstein den Aspekt

merseinsamkeit [...] so eine Art Halbdunkel, ein beständiges Poesiezwielficht, eine fortwährende Nacht, etwas Jungmachendes [...].» AdB 3, 21 f.

³⁸ Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, 455 f.

³⁹ Vgl. dazu Bossart, *Ästhetik nach Wittgenstein*. Bossart stellt heraus: «Die Aspektwahrnehmung steht im Zentrum der Ästhetik Wittgensteins. Ästhetische Wahrnehmung und das Verstehen von Kunst basieren nach Wittgenstein auf unserer Fähigkeit, Aspekte wahrzunehmen, d.h. etwas einer Deutung entsprechend wahrzunehmen, es *als* etwas

der Perspektive, in welcher der Gegenstand der Kunst sich erst als Kunstwerk zu sehen gibt:

Doch kann nur der Künstler das Einzelne so darstellen, daß es uns als Kunstwerk erscheint [...]. Das Kunstwerk zwingt uns – sozusagen – zu der richtigen Perspektive, ohne die Kunst aber ist der Gegenstand ein Stück Natur, wie jedes andre, und daß *wir* es durch die Begeisterung erheben können, das berechtigt niemand es uns vorzusetzen.⁴⁰

Nicht die Begeisterung des Betrachters ist entscheidend in der ästhetischen Interaktion, sondern die Wirkung, die von der medialen und ästhetischen Beschaffenheit des Kunstwerks ausgeht. Wittgensteins Konzept einer ‹Lebensbühne des Alltags ohne vierte Wand›,⁴¹ auf welcher das Dargestellte sich in der ‹richtigen›, authentischen Perspektive der Kunst zu sehen gibt, betont die ‹Widerständigkeit und Alterität des Kunstwerks› und dessen intersubjektive Verbindlichkeit.⁴² Gelingt es der Kunst nicht, die im Kunstwerk insze-

wahrzunehmen.» Ebd., 17. Vgl. ebenfalls Gmür, *Ästhetik bei Wittgenstein*, insbesondere 251–264.

⁴⁰ Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, 456.

⁴¹ Im hermeneutischen Konzept Hans-Georg Gadamers bildet der Zuschauer ‹gleichsam eine ‹vierte Wand› gegenüber dem Kunstwerk. Für Gadamer ist es ‹diese vierte Wand des Zuschauers, welche die Spielwelt des *Kunstwerks* schließt.› Vgl. Rese, *Hans-Georg Gadamer*, 172. Die ‹Objektivität des Spielbegriffs› liegt dem zugrunde, was Gadamer als ‹‹Verwandlung ins Gebilde›› bezeichnet: ‹Im Werk ist das Spiel, das es ausmacht, in eine bestimmte Gestalt gefasst. Eben diese Gestalt gilt es in der Aufführung des Werkes – und auch das Lesen des Romans kann eine solche Aufführung sein – wiederzubeleben.› Ebd.

⁴² Anders als die Hermeneutik Gadamers begründet Wittgenstein die Verbindlichkeit der Perspektive der Kunst in der dem je einzelnen Kunstwerk inhärenten Werkstruktur. Nach Wittgenstein gilt nicht nur für die philosophische, sondern auch für die ästhetische Betrachtung: ‹Und wir dürfen keinerlei Theorie aufstellen. Es darf nichts Hypothetisches in unsern Betrachtungen sein. Alle *Erklärung* muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten.› Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, §109, 78f. In der Gegenüberstellung des Begriffs des ‹Spiels› bei Gadamer und Wittgenstein stellt Matthias Flatscher heraus: Während ‹Gadamer stets für die Integration in den eigenen Auslegungshorizont plädiert und damit einen Grundzug des hermeneutischen Verstehens anzeigt – denn jedes Etwas wird *als* etwas verstanden›, versucht Wittgenstein mit seinem Konzept der genauen Betrachtung und Beschreibung ‹das zu sehen [...], was sich jeweils zeigt [...]. Dabei sollen

nierte Welt in einem ästhetischen Sinn ‹richtig› darzustellen, dann wird sie banal oder – wie es Wittgenstein in Bezug auf die Alltagsphotographie zum Ausdruck bringt – sie wirkt ‹fade›.⁴³

Die These, die in dieser Arbeit zur Poetik der Bilder und des Visuellen bei Walser zur Diskussion steht, lautet: Walser experimentiert in seinem Schreiben mit der Auflösung geordneter Narrative und setzt dabei bildliche und visuelle Effekte und Strategien ein. Diese bewirken in Walsers Schreibszene unvermittelt einen Perspektivenwechsel, der das Dargestellte bisweilen «unheimlich und wunderbar» im Sinne Wittgensteins und damit auch genuin authentisch in den Blick rückt. Überprüft wird die These anhand von Texten, die aus verschiedenen Phasen von Walsers Schreiben stammen. Untersucht wird, welche poetologisch relevanten bildlich-visuell strukturierten Prozesse sich in Robert Walsers Schreibszene abspielen. Dabei wird zu zeigen sein, dass in der gleichermaßen betörenden wie verstörenden Bildlichkeit und Visualität der Schreibszene Walsers Wahrnehmungen aus der äusseren und der inneren Wirklichkeit des schreibenden Ich fortwährend ineinanderfließen. Erlebtes und Erdachtes, biographisch Verbürgtes⁴⁴ und literarisch

die Differenzen nicht durch den interpretatorischen Zugriff eingeebnet und Fremdheiten problemlos integriert werden, sondern Wittgenstein möchte gerade sämtliche Spannungen mitberücksichtigen und sie als solche stehen lassen.» Flatscher, *Das Spiel der Kunst als die Kunst des Spiels*, 150 f. Flatscher kommt zum Schluss: «Ebenso wie die Mannigfaltigkeit der Spiele und im weiteren Sinne die Pluralität der Sprachspiele sich nicht definitiv auf eine Allgemeinheit reduzieren lassen, bewahrt auch jedes Kunstwerk seine Eigenheit, die nicht immer in einem unmittelbaren Mitspielen aufgeht. Gerade in der Kunst verwehrt sich Wittgenstein gegen eine vorschnelle Eingliederung des Kunstwerks in ein gemeinsames Geschehnis, wie es die Hermeneutik Gadamers manchmal nahe zu legen scheint. Wittgenstein betont dagegen die Widerständigkeit und Alterität des Kunstwerkes.» Ebd., 151.

⁴³ Wittgenstein fügt in einer Klammerbemerkung an das Zitat an: «(Ich muß immer an eine jener faden Naturaufnahme[n] denken, die der, der sie aufgenommen interessant findet, weil er dort selbst war, etwas erlebt hat; der Dritte aber mit berechtigter Kälte betrachtet, wenn es überhaupt gerechtfertigt ist, ein Ding mit Kälte zu betrachten.)» Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, 456. Zu Wittgensteins Gedankenexperiment, seiner ästhetischen Theorie und insbesondere zum Aspekt der ‹Kälte› siehe die Analyse von Michael Fried, *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*, 78–84.

⁴⁴ In der Auseinandersetzung mit den Texten Walsers hat sich in der neueren Walserforschung das folgende Argument von Peter Utz durchgesetzt: «Wer nach dem Leben

Präfiguriertes, Wirklichkeit und Fiktion verschlingen sich in den erschriebenen Sprach- und Denk-Bildern derart ineinander, dass deren Bildlichkeit oft prekär erscheint: Die «Jetztzeit»,⁴⁵ die gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Realität, welche das schreibende Ich umgibt, verdichtet sich im Akt des Schreibens zu ephemeren Augenblicken, die den Blick freilegen auf eine ästhetisch⁴⁶ und nicht ausschliesslich begrifflich vermittelte Präsenz der Dinge und der Welt. Gleichzeitig tendiert Walsers Schreiben aber auch dazu, das Dargestellte dem Blick zu entziehen und zum Verschwinden zu bringen. Nicht selten lassen sich deshalb die Sprach-Bilder Walsers als Kippbilder lesen: Der Akt des Schreibens wird in der Schreibszene Walsers als ein Tanz auf dem hohen Seil dargestellt, gleichermassen geprägt von der Lust und dem drohenden Verlust der Bilder und der Sprache.

Das Bild des wagemutigen Menschen, der sich in seiner Kunst immer wieder neu einem Wagnis aussetzt, hat Walser schon zu Beginn seines Schreibens fasziniert. Im Feuilletonextext *Der Beruf*, einem der Texte, die Walser zu seiner ersten Buchpublikation, *Fritz Kocher's Aufsätze*, zusammenstellt, lässt Walser seinen jugendlichen Protagonisten schreiben:

Nun habe ich noch eines auf der Seele: Gaukler sein wäre schön. Ein berühmter Seiltänzer, Feuerwerk hinten auf dem Rücken, Sterne über mir, einen Abgrund neben, und so eine feine schmale Bahn vor mir zum Schreiten.⁴⁷

hinter dem Werk sucht, stößt bei Walser also in irritierender Weise ins Leere, obwohl überall Lebensspuren ausgelegt scheinen. Es bleibt deshalb nur, das Leben *im* Werk aufzusuchen, zu fragen, wie es jene Lebensumrisse literarisch entwirft, in die Walser selbst eintritt, schon längst vor seinem Tod, ja mit dem Beginn seines Schreiblebens. Die Frage nach der *mimetischen* Dimension seines Werks, seiner Wirklichkeitsreferenz, muß dazu gewendet werden in eine *poetische*, in die Frage nach der wirklichkeitschaffenden Dimension von Sprache. Im Werk lesen wir dann nicht mehr den Lebensgehalt, sondern den Lebensentwurf.» Utz, *Robert Walsers «Poetenleben»*, 13.

⁴⁵ AdB 5, 324.

⁴⁶ Vgl. zu den Begriffen «ästhetisch»/«Aisthesis» unten das Kapitel *Punctum des Anfangs*, insbesondere die Anmerkung 54.

⁴⁷ KWA I 1, 30.

2. Topographie des Sprach-Bildes: *Der Greifensee – Der Wald*

Der erste Text von Robert Walser, der unter seinem Namen veröffentlicht wird, erscheint am 2. Juli 1899 in der Sonntagsbeilage der Berner Tageszeitung *Der Bund*.⁴⁸ Er trägt den Titel *Der Greifensee*. Vordergründig beschreibt der Prosatext eine Wanderung, die ein Ich-Erzähler von Zürich nach dem nahegelegenen Greifensee unternimmt.⁴⁹ Allerdings unterläuft der Textprozess das Narrativ einer literarischen Wegbeschreibung oder traditionellen Landschaftsschilderung von Anfang an radikal, indem Walsers Erzähler die

⁴⁸ Vgl. *Sonntagsblatt des «Bund»*, Nr. 27, 2. Juli 1899, 213–14. Josef Viktor Widmann, der Feuilleton-Redakteur der Berner Tageszeitung *Der Bund* und Walsers erster Förderer, druckt bereits in der Sonntagsbeilage vom 8. Mai 1898 unter dem Titel «Lyrische Erstlinge» zum ersten Mal Texte Robert Walsers ab, eine Auswahl von sechs Gedichten. Widmann führt die Texte des als «[e]in zwanzigjähriger Handlungsbevollmächtigter in Zürich, R. W.» vorgestellten literarischen Neulings – der Autor hat noch keinen Namen, er wird sich diesen erst erschreiben müssen –, die aus einem «Heft mit etwa vierzig lyrischen Gedichten» stammen, unter dem Aspekt ihrer provozierenden und irritierenden Innovationskraft in die Literaturszene der Jahrhundertwende ein. In einer den Gedichten vorangestellten «Vorbemerkung der Redaktion» schreibt Widmann: «Fiel mir beim Durchlesen derselben schon die Abwesenheit aller banalen Liebeslyrik angenehm auf, so fühlte ich mich auch positiv ungemein angezogen durch wirklich neue Töne. [...] Es war etwas Urwüchsiges, Echtes und dabei etwas sehr Feines in den Stimmungen, die in seinen Gedichten Ausdruck fanden, auch eine merkwürdige, fast schlafwandlerische Sicherheit, sich auf jenen äußersten Gränzen zu bewegen, wo man so leicht vom erhabenen Standpunkt in den Abgrund der Lächerlichkeit fällt.» Vgl. *Sonntagsblatt des «Bund»*, Nr. 19, 8. Mai 1898, 149. Eine Reproduktion der Zeitungsseiten ist abgedruckt in: Echte, *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, 74f., und Caduff, *Revision und Revolte*, 30f.

⁴⁹ Vgl. die Anmerkung des Herausgebers Jochen Greven zu *Der Greifensee*, in: SW 2, 129.

raumzeitliche Referentialität des Textes gezielt aufbricht. In der Entfaltung des Textprozesses wird deutlich, dass der geographische Aussenraum, die äussere Topographie der beschriebenen Welt, nur am Rande von Bedeutung ist. Walsers Erzähler setzt die beim Gehen sich einstellenden Stimmungen, Beobachtungen und Impressionen lediglich als gelegentlich aufscheinende Bezugspunkte ein, an denen sich seine literarische Imagination orientiert. Mit dieser erkundet er von Beginn an konsequent den Innenraum des Textes, der sich bei der Niederschrift erst konstituiert. Schreibend ausgelotet wird dieser Text-Raum, indem der Vorgang des Erzählens und der Schreibprozess selbst vor Augen geführt werden, und zwar in dem Sinn, dass das Sprachmaterial, die Worte und die Sprach-Bilder herausgestellt werden, mit denen der Text-Raum ausstaffiert wird. Gelenkt wird der narrative Verlauf im Wesentlichen durch die sprachlichen und bildlichen Impulse, die aus der inneren – im wörtlichen Sinn zu verstehenden – Topo-Graphie des Textes, dem Ort und dem Augenblick des Schreibens,⁵⁰ stammen: durch Bedeutungsverschiebungen im lexikalischen Bereich, narratologische Metalepsen, intertextuelle Verweise und insbesondere durch die bildlich-visuellen Prozesse, welche Walser im Text in Szene setzt. Das Gehen, das Naturerlebnis und die Erinnerung des Ich-Erzählers werden in der Schreib-Szene – «in diesem vergeßlichen Augenblick», wie es im Text heisst⁵¹ – im Akt des Schreibens in die Bewegung des Schreibstifts auf dem Papier übernommen, in das Medium der Schrift übertragen und in der Wiederholung durch das Spiel der imaginierten Bilder überschrieben.

In *Der Greifensee*, seinem ersten veröffentlichten Prosatext, zeigt sich ein erstes Mal, dass Robert Walser in der Gestaltung des Textes den Schreibprozess selbst in den Blick rückt und das Geschriebene als Schreib-Szene inszeniert. Ein in poetologischer Hinsicht anarchisches Narrativ wird entfaltet, das im Alltäglichen das Unbekannte entdeckt und diese Transformation der Wahrnehmungsperspektive als sprachliches Ereignis der Zerstreung und des Umsturzes gewohnter Lese- und Sehgewohnheiten in Szene setzt.

50 Vgl. «Topos», von griech. τόπος, τόπος: Ort; und «Graphie», von griech. γράφειν, gráfein: zeichnen, schreiben.

51 SW 2, 32.

Punctum des Anfangs

Um die in der Schreib-Szene sich abspielenden Sprach- und Bildprozesse zu erkennen, ist es notwendig, den Text in einem *close reading* genauer unter die Lupe zu nehmen. Das Prosastück mit dem Titel *Der Greifensee* beginnt mit dem folgenden Satz:

Es ist ein frischer Morgen und ich fange an, von der großen Stadt und dem großen bekannten See aus nach dem kleinen, fast unbekanntem See zu marschieren.⁵²

Mit der in der klassischen Rhetorik als Antonomasie bekannten Trope, welche als Ersatz für den Eigennamen eine Eigenschaft setzt, die das Bezeichnete kennzeichnet,⁵³ wird im Einleitungssatz des Prosastücks *Der Greifensee* ein komplexer ästhetischer Prozess in Gang gesetzt. Aufgrund ihrer antithetischen Struktur verweist die Umbenennung des titelgebenden Greifensees in den «kleinen, fast unbekanntem See», der dem «grossen bekannten See» entgegengestellt wird, auf die Instabilität des Vorgangs des Bezeichnens. Das im Wortlaut des Namens «Greifensee» Festgeschriebene, das zu Greifende, verwandelt sich in wenigen Worten in das Unbekannte, in das mit Worten gerade nicht unmittelbar Greifbare. Die literale und die rhetorisch-metaphorische Bedeutsamkeit formieren sich in diesem Einleitungssatz zu einem Sprach-Bild, das die vom Titel unterstellte Referenz auf die aussersprachliche Wirklichkeit, auf den in der Nähe der Stadt Zürich und des Zürichsees gelegenen «Greifensee», und damit auf das mit Worten Greifbare aussetzt. Das Bekannte wird in das Unbekannte überblendet. In Szene gesetzt wird keine realistische Szenerie, sondern eine Schreib-Szene, in der die darzustellende Wirklichkeit in die literarische Fiktion übertragen wird. Im Übergang vom Greifbaren und Bekannten zum Unbekannten manifestiert sich, dass das Bekannte und das Unbekannte, das Grosse und das Kleine oder das Nahe und das Ferne, wie es im weiteren Verlauf des Textes heissen wird, und – über die thematischen Aspekte hinaus – auch die literale und die figurative Bedeutungsebene des Textes unmittelbar aufeinander verweisen. Überschie-

52 Ebd.

53 Vgl. Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 753–754.

ben und markiert als das Unbekannte, das Andere, das sich dem allzu direkten begrifflichen Zugriff verweigert, entfaltet sich in *Der Greifensee* ein Sprachspiel, in dem die Worte und die Sprachbilder sich von den referentiellen Bezügen emanzipieren und auf sich selbst verweisen. Im Wortlaut des Einleitungssatzes bestätigt sich die selbstreferentiell konzipierte Inszenierung des Sprachspiels der Tropen in Form einer narrativen Metalepse, indem der Erzähler erklärt: «[...] ich fange an [...]».

Im Zusammenspiel der literalen, figuralen und performativen Textsignale werden damit nicht nur die ideell-metaphorischen, sondern auch die material-skripturalen Bedingungen der Möglichkeit des literarischen Schreibens in den Blick gerückt. Inszeniert wird ein Akt einer anarchischen Aisthesis, welcher die Ordnung der Dinge insofern durcheinanderwirbelt, als er in der Zerstörung begrifflich-diskursiver Bedeutsamkeit neue Prozesse einer visuell organisierten Wahrnehmung und Sinnbildung in Gang setzt.⁵⁴ Die Überblendung des Bekannten in das Unbekannte und die selbstreferentielle Setzung des Anfangs führen in der Topographie der Schreib-Szene dazu, dass das Ungesagte sichtbar wird: Der Einleitungssatz, mit dem Walser den Prosatext *Der Greifensee* eröffnet, gibt sich als erster Satz auf einem bis anhin leeren Blatt Papier zu lesen.

Von allem Anfang an gezeichnet durch das Unbekannte und das Ungesagte, erweist sich dieser erste Satz, mit dem Walser die Bühne der Prosalite-

54 In diesem disseminierenden – Bedeutsamkeit gleichzeitig aussetzenden und setzenden – Sinn werden im Folgenden die Begriffe «Aisthesis» und «aisthetisch» verwendet. In der Einleitung seiner Untersuchung zum Begriff der «Aisthesis» in der Auseinandersetzung mit der aristotelischen Sinneslehre stellt Wolfgang Iser heraus: «[D]er Ursprung dieses Topos vom sinnlichen Sinn liegt im 18. Jahrhundert, in der Epoche der Aufklärung. Diese entwirft ihre Zukunft – anders als die landläufige Vorstellung vom schalen Rationalismus der Aufklärung es will – im Sinn eines wesentlich ästhetischen Projekts. Und es ist in diesem Kontext, daß die Vorstellung einer künftig unabdingbaren sinnlichen Signatur des Sinns entspringt.» Iser, *Aisthesis*, 22. Mit Verweis auf Alexander Gottlieb Baumgarten und dessen in zwei Bänden 1750 und 1758 erschienene Schrift *Aesthetica* hält Iser fest: «Die Wende zur Ästhetik ist zumindest mit der Ahnung verbunden, daß es einen Eigensinn des Sinnlichen geben könnte, der rationalem Sinn an Dichte und Triftigkeit nicht nachsteht, der aber auch nur im wirklichen Eingehen auf die Originalität des Sinnlichen zu treffen ist.» Ebd., 23.

ratur betritt, in seiner anarchisch konzipierten Ereignishaftigkeit als *punctum* im Sinne Roland Barthes: Er ‹besticht› in seiner ‹«einzigartige[n] Evidenz».⁵⁵ Der Begriff *punctum* ist, gerade weil ihn Barthes im Zusammenhang mit der Photographie entwickelt, geeignet, das zu bezeichnen, was sich in diesem ersten Satz des Prosastücks ereignet, da der Begriff – im Gegensatz zum begrifflich-diskursiven Prozess, den Barthes als *studium* bezeichnet – sich auf den ästhetisch-sinnlichen Aspekt der Wahrnehmung bezieht. In *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* schreibt Barthes:

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterläßt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genaugenommen sind diese Male, diese Verletzungen Punkte. Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).⁵⁶

55 Interessant ist, dass Barthes den Begriff der ‹«einzigartige[n] Evidenz» mit dem Versagen der Worte in Verbindung bringt und damit im spannungsvollen Zusammenspiel zwischen Wort und Bild entfaltet. Auf der Suche nach einem authentischen Bild seiner Mutter schildert er die Durchsicht der Photographien folgendermassen: ‹So ging ich die Photos meiner Mutter durch, einer Spur folgend, die in diesen Schrei mündete, mit dem jede Sprache endet: ‹Das ist es!›: zunächst waren da einige ihrer nicht würdige Photos, die mir nur ihre bürgerliche Identität in allzu grober Weise vermittelten; dann fand ich Photos, und dies war die Mehrzahl, an denen ich ihre ‹individuelle Erscheinung› ablas (entsprechende, ‹ähnliche› Photos); schließlich stoße ich auf die PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten, auf dem ich sie mehr als nur wiedererkenne (ein zu grobes Wort): auf dem ich sie wiederfinde: ein jähes Erwachen, durch keinerlei ‹Ähnlichkeit› ausgelöst, das *satori*, wo die Worte versagen, die seltene, vielleicht einzigartige Evidenz des ‹So, ja, so, und weiter nichts›.» Barthes, *Die helle Kammer*, 119.

56 Ebd., 35 f.

Übertragen auf den literarischen Text sind *punctum*-Stellen sensible, gleichzeitig irritierende und ‹bestechende› Stellen, die sich im geschriebenen Text zu sehen geben: ‹Ah, das ist mir ja noch gar nicht aufgefallen› – ‹ah, so könnte man das also auch sehen›; also Textstellen, an denen sich der Blick auf den Text plötzlich wandelt, obschon eigentlich *nichts* sich ändert.⁵⁷

Die «einzigartige Evidenz», das Bestechende des ersten Satzes in *Der Greifensee*, besteht darin, dass er einen intermedialen Text-Raum eröffnet. Ein Sprach-Bild wird entworfen, in dem das Greifbare und Festgeschriebene sich auflöst und in der Überblendung von Wort und Bild sich der Blick vom Bekannten auf das Unbekannte verschiebt, so dass auf skriptural-materialer Ebene der Schreib-Szene das Ungesagte erkennbar wird: Der Schriftzug des ersten Satzes, mit dem Walser die Bühne der Literatur betritt. Inwiefern in diesem Text-Raum, der sich mit diesem ersten Satz im ersten von Walser publizierten Prosatext eröffnet, auch das sichtbar wird, was im Sinne Wittgensteins «unheimlich und wunderbar zugleich» ist,⁵⁸ muss im Verlauf der weiteren Lektüre überprüft werden.

«nichts als alles»

Zum Vexierspiel des ersten Satzes gehört, dass in der Nachfolge des «Es», welches zusammen mit dem Unbekannten und Ungesagten auftritt, ebenso unvermittelt ein Ich auftaucht, das in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem «Es» gesetzt wird. Allerdings setzt sich das Ich vom «Es» des «frische[n] Morgen[s]» sogleich ab, indem es, wie sich in der Lektüre des Einleitungssatzes als Sprach-Bild zeigt, paradoxerweise den «frische[n] Morgen» im Wortlaut des Textes aus-setzt und zu schreiben beginnt.

⁵⁷ Paradigmatisch für Walsers *punctum*-Stellen ist der von Wolfram Groddeck in den Fokus gerückte Satz aus dem Mikrogramm-Text *Prosastück*: «Weiß das Blatt, wie schön es ist?», in dem sowohl das Wissen um die Schönheit als auch die weisse Leere des noch unbeschriebenen Blattes sich als Sprach- und Denk-Bild entfalten. Vgl. Groddeck, «*Weiß das Blatt, wie schön es ist?*» Vgl. dazu unten die Kapitel *Diskursivität des Sprach- und des Schrift-Bildes* und *Sprachliche Aus-Setzer: «mir nichts, dir nichts»*.

⁵⁸ Vgl. Kapitel «*Poesiezwielight*» des *Alltäglichen*, Anmerkung 38.

Bereits im zweiten Satz wird herausgestellt, worum sich das schreibende Ich in seinem Schreiben recht eigentlich bemüht:

Auf dem Weg begegnet mir *nichts als alles* das, was einem gewöhnlichen Menschen auf gewöhnlichem Wege begegnen kann.⁵⁹

Dieser zweite Satz ist gezeichnet durch eine Verschiebung, die sich auf lexikalischer Ebene ereignet, jedoch erneut vor allem aufgrund ihrer visuell organisierten Semantik zusätzliche Turbulenzen im narrativen Prozess auslöst. Indem Walsers Ich-Erzähler seine Aufmerksamkeit auf das Alltägliche richtet, auf das, «was einem gewöhnlichen Menschen auf gewöhnlichem Wege begegnen kann», verwandelt sich das, was er wahrnimmt, in «nichts als alles». Die Partikel «als» verknüpft die beiden gegensätzlichen Indefinitpronomen «nichts» und «alles» zu einem Vergleich, der die beiden Pole des Seienden, Nichts und Alles, ineinander verschiebt. Die Dynamik, welche durch diese Verschiebung in der Wahrnehmung des Alltäglichen, des Gewöhnlichen und Gewohnten, ausgelöst wird, bewirkt, dass sich der Blick des Ich-Erzählers nicht auf etwas Bestimmtes richtet, sondern auf ein bestimmendes «nichts», das «als alles» erscheint.⁶⁰ Der in seiner Unbestimmtheit flüchtige, zerstreute und zerstreuende Blick des Ich-Erzählers auf das gewohnheitsgemäss – dem «gewöhnlichen Menschen auf gewöhnlichem Wege» – Gegebene untergräbt die bestehende Ordnung der Dinge in der Folge radikal. Er lässt das Gewöhnliche zum Ungewohnten werden, indem er dem Leser das ihm scheinbar Vertraute vor Augen führt. Schreibend verwandelt der Erzähler das Vertraute vor den Augen des Lesers in ein Fremdes und öffnet ihm dadurch die Augen für eine neue Sicht der Dinge – für ein «neues Sehen». Der Blick, den Walser seinen schreibenden Ich-Erzähler auf das ihm Entgegenkommende werfen lässt, ermöglicht Erfahrungen, die Dieter Mersch in der Nachfolge von Walter Benjamin als «auratisch» bezeichnet. In seinen *Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* weist Mersch in der Auseinandersetzung mit Arthur Schopenhauers Konzept der ästhetischen –

⁵⁹ SW 2, 32 (Hervorhebung B. B.).

⁶⁰ Dieses «nichts» korreliert mit dem, was bei Barthes in den Worten aufscheint, mit denen er den Begriff «einzigartige Evidenz» versprachlicht: «So, ja, so, und weiter nichts». Vgl. Anmerkung 55.

im Sinne Kants interesselosen – *contemplatio* darauf hin, dass diese sich «aus dem ‹gestreuten Blick›» erfahre:

Er verdankt sich der Gleichzeitigkeit von Unbestimmtheit und Genauigkeit, die jener Aufmerksamkeit entstammt, die sich offenhält für das Entlegene und Disparate, statt einen einzelnen Punkt zu fixieren [...]. Alle wesentlichen Momente auratischer Erfahrung sind hier versammelt und vorgeprägt: Umsturz der Wahrnehmung, Augenblickshaftigkeit, Hingabe an das ‹Daß› (*quod*) und Erfahrung eines Entgegenkommenden, das sich der Ankunft überläßt, ohne es in Besitz zu nehmen.⁶¹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die beiden ersten Prosasätze, mit denen Robert Walser die öffentliche Bühne der Literatur betritt, sich bei genauer Lektüre zu einem Augenblick «auratischer Erfahrung» verdichten und «übersät sind von [...] empfindlichen Stellen», die bestechen und irritieren. Zunächst wird nun zu überprüfen sein, inwiefern sich das Auratische im Sinne Benjamins und die Dissemination im Sinne Barthes, das Aussäen des Bestechenden und Irritierenden, in der genuinen Poetik des Prosastücks *Der Greifensee* weiter entfalten.

Zerstreuung in Wort und Bild: Das ‹neue Schreiben›

Misst man im Anschluss an die beiden Eingangssätze die Topographie des Textes in der Perspektive einer Schreib-Szene aus, lässt sich erkennen, dass Robert Walser in *Der Greifensee* die sprachlichen und bildlichen Modalitäten eines ‹neuen Sehens› in einem ‹neuen Schreiben› – und zwar Satz für Satz – vor Augen führt. Zunächst wird, indem der Prosatext durchwegs im Präsens gehalten ist und, abgesehen vom Titel, keine klar zu verortenden deiktischen Verweise auftreten, die Bewegung des Gehens vom Aussenraum in den Innenraum der Erinnerung übertragen. Schemenhaft tauchen ab und zu vereinzelte Bruchstücke der Realität in der Erinnerung auf. Der flüchtige Blick des Ich-Erzählers nimmt «ein paar fleißige[] Schnitter[]», denen er guten Tag sagt, wahr, schenkt seine Aufmerksamkeit den Blumen oder führt ein Selbstgespräch – doch das ist jeweils, wie er betont, auch wirklich «alles».⁶²

61 Mersch, *Ereignis und Aura*, 48.

62 SW 2, 32.

Nicht der Greifensee, wie der Titel vermuten lässt, oder die in der Erinnerung am wandernden Erzähler vorbeiziehende Natur sind die im Vordergrund stehenden Motive dieses Prosatextes und auch nicht die Wanderung, der Gang selbst. Betont wird vielmehr die raum- und zeitlose Gegenwärtigkeit des Erinnerten, indem sich der Ich-Erzähler erklärermassen von der gegenständlichen Wirklichkeit abwendet. Der erinnerte Spaziergang wird in den «vergeßlichen Augenblick» verlegt, der als Medium der flüchtigen Erinnerung gekennzeichnet wird. Darin lösen sich die romantischen Bilder, die «Gärten, welche zum Ruhen und Vergessen einladen», die «Brunnen, welche platschen», und die «schönen Bäume[], Höfe[], Wirtschaften[]», die sich in der Erinnerung des Erzählers an seine Wanderung einstellen, auf:

Ich achte auf keine landschaftliche Besonderheit, denn ich gehe und denke, daß es hier nichts Besonderes mehr für mich gibt. Und ich gehe so, und wie ich so gehe, habe ich schon das erste Dorf hinter mir, mit den breiten großen Häusern, mit den Gärten, welche zum Ruhen und Vergessen einladen, mit den Brunnen, welche platschen, mit den schönen Bäumen, Höfen, Wirtschaften und anderem, dessen ich mich in diesem vergeßlichen Augenblick nicht mehr erinnere.⁶³

Wie sich schon in den Einleitungssätzen, die sich im Nachhinein als programmatisch erweisen, abzeichnet, findet die Wanderung realiter einzig als Vorwärtsbewegung der Feder auf dem Papier statt. Walser lässt seinen Erzähler nicht im übertragenen Sinn aufbrechen, sondern *in* und *zu* den Worten und Bildern, die sich beim Schreiben einstellen. Das schreibende Ich erklärt, vieles «hinter mir» zu haben, «dessen ich mich in diesem vergeßlichen Augenblick nicht mehr erinnere.» Das Ich schreibt aus dem «vergeßlichen Augenblick» heraus, dem Moment des Schreibens, der weder mit einer in der Realität erlebten Wanderung noch mit dem in der Erinnerung erlebten Moment des Gehens gleichgesetzt werden kann. Zwar wird der Vorgang des Gehens immer wieder benannt und eine vorwärtsdrängende Bewegung bestimmt den Rhythmus des Prosastücks. Allerdings drängt diese Bewegung den Ich-Erzähler nicht im «[H]ier», verstanden als realistische Landschaftsschilderung oder als erinnertes Naturerlebnis, vorwärts. Der Sprach-Gang nimmt, der Logik der Schreib-Szene folgend, eine andere Richtung:

63 Ebd., 32 f.

Ich gehe immer weiter und werde zuerst wieder aufmerksam, wie der See über grünem Laub und über stillen Tannenspitzen hervorschimmert; ich denke, das ist mein See, zu dem ich gehen muß, zu dem es mich hinzieht.⁶⁴

Signalisiert wird, dass das schreibende Ich in der vorwärtsdrängenden Bewegung, die im ersten Teilsatz des Zitats als meditativer Akt konnotiert wird, seine Aufmerksamkeit zunehmend von der äusseren Realität abzieht und nach innen richtet, so dass «der See», der bezeichnenderweise «über stillen Tannenspitzen hervorschimmert», sich als der Ort des Eigenen, als «mein See» erweist, zu dem der Schreibprozess das schreibende Ich «hinzieht». Die «Tannenspitzen» rufen in diesem komplex organisierten und mehrfach codierten Sprach-Bild den Topos des Waldes auf, der in seiner poetologischen Gestaltung bei Walser auf die literarische Tradition verweist, diese jedoch gleichzeitig innovativ überschreibt.

Exkurs: Zur Poetik des Waldes

Um diese Vermutung zu überprüfen, ist auf Walsers Feuilletontext *Der Wald*, der vier Jahre nach *Der Greifensee* ebenfalls im *Sonntagsblatt des «Bund»* erscheint und als vierter Teil Walsers erstes Buch, *Fritz Kocher's Aufsätze*, abschliesst, Bezug zu nehmen. Gleich zu Beginn lässt in diesem Prosatext der jugendliche Ich-Erzähler, der sich an Schreibszenen in der Schule zurückerinnert, in seinem Bilderdenken den Wald «frei, als herrschendes Ganzes» auftreten. Der Text beginnt mit den folgenden Sätzen:

Wir hatten in der Schule einen alten Lehrer mit großem Kopf, der sagte uns, daß in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit das mittlere Europa ein einziger großer Wald wäre, wenn die Zivilisation zurückginge. Wenn nicht Menschen da wären, die gegen das Wachsen des Waldes ankämpften, träte der Wald frei, als herrschendes Ganzes auf. Das gab uns zu denken. [...] Wir zerbrachen uns vielfach gegenseitig die jungen, träumenden Köpfe, indem wir sie wieder anderseits mit phantastischen Bildern von großen, unendlichen Waldwelten anfüllten, und kamen wenig klug aus der Sache. Eines war sicher, die Worte des alten Lehrers gaben unserer Einbildungskraft zu tun, sie sprudelte lebhaft, sie zog träumend und tanzend Linien, zerbrach wieder, was sie

⁶⁴ Ebd.

mühsam gezogen, setzte wieder fort, wo sie müde aufhörte, und hatte zu tun jede freie Minute. Die Intelligenteren unter uns brachten allerhand lustige und feine Bilder von unauflösllichem, unausrottbarem Wald zustande, erfüllten die geschaffene Welt mit seltsamen Pflanzen und Tieren, bis ein Punkt kam, wo auch ihre Phantasie sich als zu schwach erwies.⁶⁵

Nach Wolfram Groddeck macht die «Vorstellung von einem Wald, der ‹frei, als herrschendes Ganzes› auftritt, [...] den Wald zu einem Bild der Welt überhaupt, zu einer unfassbaren Metapher, die in den jungen Köpfen der Schüler zu wuchern beginnt und dort ‹Waldwelten› entstehen und zerbrechen lässt.»⁶⁶ Groddeck erschliesst den Topos des Waldes als «eines der großen Themen in Robert Walsers Dichtung», denn als «Ort der Natur» sei der Wald «zugleich auch ein Ort der Kultur»,⁶⁷ und macht geltend:

Man kann sagen, dass der frühe *Wald*-Text aus *Fritz Kocher's Aufsätze* schon eine Art poetisches Programm für das ‹freie, herrschende Ganze› von Walsers Schreiben darstellt – und dies auch in explizit literarischer Hinsicht. Denn ‹silvae›, das lateinische Wort für ‹Wälder›, bezeichnet in der Geschichte der Rhetorik und Poetik seit der Antike die ungeordneten, wildwüchsigen Textgattungen, die nicht einer strengen formalen Ordnung unterworfen sind. ‹Silvae› bzw. ‹Wälder› als traditionelle Bezeichnung für regellose Literatur oder auch für Gelegenheitsgedichte ist im Deutschen etwa über Andreas Gryphius' *Poetische Wälder* oder über Herders *Kritische Wälder* bekannt.⁶⁸

Bemerkenswert ist nun allerdings, dass Walsers jugendlicher Schreiber im letzten Satz des Zitats aus *Der Wald* die Grenzen der ‹frei herrschenden› Phantasie gerade dort verortet, wo «allerhand lustige und feine Bilder» das ‹Unauflöslliche›, ‹Unausrottbare› und ‹Seltsame›, mit dem die «geschaffene Welt» erfüllt ist, zwar (noch) nicht zeigen, jedoch unmissverständlich

⁶⁵ KWA I 1, 84 f.

⁶⁶ Groddeck, *Vom Walde*, 72.

⁶⁷ Ebd., 71.

⁶⁸ Ebd., 73. Groddeck weist in seinem Aufsatz darauf hin, dass der Wald in der Schreibszenen Walsers ebenfalls als autofiktionales Sprachbild wirksam ist: «Der ‹Wald› hat freilich auch – und das dürfte Walser nicht entgangen sein – einen wortspielerischen Bezug zum Namen ‹Walser› selbst, der z. B. als literarische Verfremdung der ‹Geschwister Walser› im Buchtitel *Geschwister Tanner* am Werk ist.» Ebd., 72.

benennen. Programmatisch festgehalten wird damit, worum es Robert Walser geht: In der Topo-Graphie der Schreib-Szene wird der Versuch unternommen, den Topos des Waldes, in dessen Metaphorik sich die ‹regellose Literatur› spiegelt, als Sprach-Bild zu erweitern. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern es die narrative Logik eines ‹neuen Schreibens›, die sich bereits in *Der Greifensee* entfaltet, versteht, in der Tradition der ‹frei herrschenden› Literatur die Grenzen dieses literarischen Sprachspiels neu zu konturieren. In der vorliegenden Arbeit wird dazu das folgende Argument ausgearbeitet und überprüft: In der Tradition der ‹regellosen Literatur›⁶⁹ wird in Walsers Schreibszene die narrative Logik durch irritierende Wort- und Bildimpulse gezielt aufgebrochen, ausgesetzt und zerstreut. Gleichzeitig verweben und verschlingen sich in Walsers Sprach-Bildern Wort und Bild derart ineinander, dass sich die Grenzen der beiden Medien ineinander verschieben, durchlässig werden – sich bisweilen gar auflösen – und aufgrund dieser Transformationsprozesse eine neue Gestalt und neue Bedeutsamkeit erlangen.

Bezogen auf den *Wald*-Text bedeutet dies, dass in Walsers Bilderdenken, in den Augen-Blicken des Schreibens, in denen die Visualität und die Bildlichkeit des Dargestellten herausgestellt wird, sich die ‹Phantasie› als weniger ‹schwach› erweist, als dies der jugendliche Schreiber in der Eingangspassage zu *Der Wald* zunächst vorgibt. Bemerkenswert ist deshalb, wie der Text die Frage ‹Ist der Wald poetisch?›⁷⁰ beantwortet, um welche die Gedanken und die Bilder, die der Protagonist in seiner Imagination entwirft, sich ranken. Im Schlussabschnitt des Prosastücks *Der Wald* hält Walsers jugendlicher Schreiber programmatisch fest:

Ueber etwas Schönes exakt und bestimmt schreiben, ist schwer. Gedanken fliegen um das Schöne wie trunkene Schmetterlinge, ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen. Ich wollte mich ausschütten, aber da habe ich einsehen gelernt, daß Ausschütten in der Kunst des Schreibens ein fortwährendes Ansiehalten verlangt. Ich wollte den Wald sich mächtig ausbreiten sehen, wollte ihn, einem Riesen gleich, die

⁶⁹ Vgl. dazu Caduff, *Revision und Revolte*. Marc Caduff hält in seiner Interpretation zu *Der Wald* fest: ‹[D]er Wald stellt als Topos in der Literaturgeschichte gerade kein unbeschriebenes Blatt dar›, und betont mit Verweis auf Groddeck, ‹dass der Topos ein durchweg traditioneller ist›. Ebd., 104.

⁷⁰ KWA I 1, 94.

Glieder spreizen und dehnen lassen, um ihn dann, sanft ablaufend, bis zu dem Punkt zu verfolgen, wo er wieder hätte die liebe, einfache Gestalt annehmen müssen, die wir an ihm kennen und schätzen. Da verflatterte er sich, trat bald groß und herrisch und bald klein und gemütlich auf, schimmerte bloß, anstatt zu bestimmen, machte nichts weiter aus sich, enttäuschte mich sehr, der ich ihn gern als ein wildes, einflußreiches und umgestaltendes Ding erblickt hätte. Wald ist nun wieder ein einfacher Wald, hat seine Waldwege und Waldbäche, ist erfüllt mit Gesträuchen, mit allerhand Geflitter, Netzen und Tieren und Geschrei von Kindern und Lachen von Herren und Damen, welche ihn zum Spazieren erwählt haben.⁷¹

Das «poetische[] Programm für das <freie, herrschende Ganze> von Walsers Schreiben», das Groddeck anspricht, wird in dieser Passage zu einer Vision des <neuen Schreibens> entfaltet.⁷² Dargestellt wird, dass die Zerstreung, die Dissemination, das «Ausschütten in der Kunst des Schreibens» und das «An-sichhalten», die «Genauigkeit und schöne[] Pedanterie der Seele», wie es im Prosatext *Der Schriftsteller* heisst,⁷³ einander bedingen. In feinsinnigen Bildern und zugleich in ernüchterten, aber nicht minder eindringlichen Worten führt Walsers Erzähler vor Augen, dass nicht der überschwänglich poetische Blick auf den Wald – und damit auf den Gegenstand der Kunst – diesen zu einem Kunstgegenstand macht, sondern ein Blick, der es erlaubt, das Alltägliche – gemäss Wittgenstein – in der Perspektive der Kunst wahrzunehmen.⁷⁴ Im Sprach-Bild «Gedanken fliegen um das Schöne wie trunkene

71 KWA I 1, 98.

72 Caduff macht zu Recht darauf aufmerksam, dass der Erzähler in dieser Passage «allmählich die Verfügungsgewalt über den Text» verliert, dieser Verlust jedoch gerade «die prekären Abgrenzungsversuche zur Tradition» reflektiert. Vgl. ders., *Revision und Revolte*, 106. In der Perspektive der Schreib-Szene wird der innovative und zugleich «ansichhaltende» Umgang mit der Tradition ein starkes poetologisches Argument auch in Bezug auf den Prosatext *Der Greifensee*. Siehe dazu die Überlegungen im gleich anschliessenden Kapitel *Figuration des Wort-Bildes: «eine weiße, weite Stille»*.

73 Vgl. Anmerkung 10.

74 Vgl. dazu oben die Überlegungen im Kapitel «*Poesiezwielicht*» des *Alltäglichen*. Wittgenstein unterstreicht im Zusammenhang mit seinen Äusserungen zur Kunst (vgl. Anmerkungen 38 und 40), dass der künstlerische Blick die Gegenstände der Kunst «*unvoreingenommen*, das heißt, ohne schon vorher begeistert zu sein, betrachtet». Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, 456. Für diesen im Sinne Kants <interesselosen> Blick verwendet Wittgenstein an anderer Stelle in *Vermischte Bemerkungen* ein eindrückliches

Schmetterlinge, ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen» verdichten sich Walsers ‹neues Schreiben› und die Poetik seines Bilderdenkens in höchster Präzision und Klarheit.

Figuration des Wort-Bildes: «eine weiße, weite Stille»

Vor dem Hintergrund des ‹literarischen Wäldchens› verweisen im Sprach-Bild des Sees, der in *Der Greifensee* «über stillen Tannenspitzen hervorschimmert» und damit immer deutlicher zum Eigenen – «mein See» – wird, die ‹Spitzen› der ‹stillen Tannen› metonymisch auf die Spitze der Schreibfeder, auf die sich der Akt des Schreibens im wörtlichen Sinn zuspitzt.⁷⁵ Auf narrativer Ebene führt die mediale Transformation der erinnerten Wirklichkeit in die Bewegung der Schrift auf dem Papier dazu, dass die Dynamik des Textes eine neue Richtung nimmt: In der tänzerischen Figur einer Pirouette dreht sich der Text um seine eigene Achse. In der Drehung, die dadurch realisiert wird, dass der Erzähler stehenbleibt und das Fortschreiten des Textprozesses in den Blick rückt, verwandelt sich die «Beschreibung», als die Walsers Ich-Erzähler den Mittelteil des Prosastücks ausgibt, vor den Augen des Lesers zu einer Figur im Text, welche die Rolle des Narrators übernimmt. In der Fortsetzung des oben zitierten Satzes aus *Der Greifensee*⁷⁶ verabschiedet sich der Ich-Erzähler mit den folgenden Worten vorläufig aus dem Geschehen:

Bild: «Mein Ideal ist eine gewisse Kühle. Ein Tempel, der den Leidenschaften als Umgebung dient, ohne in sie hineinzureden.» Ebd., 453.

⁷⁵ Im Text *Gelage* aus dem Kapitel *Der Commis / Eine Art Illustration* in Fritz Kocher's *Aufsätze* wird die spitze Feder des Commis-Poeten in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Akt des Schreibens gebracht. Der Schreiber wird metaphorisch zu einem Jäger, wobei, wie so oft bei Walser, die Metapher beim Wort genommen wird: «Die Feder eines rechtschaffenen Commis ist meist recht spitz, scharf und grausam. [...] Beim Ansetzen der Feder zaudert ein tüchtiger Commis einige Augenblicke, wie um sich gehörig zu sammeln, oder wie um zu zielen wie ein kundiger Jäger. Dann schießt er los, und wie über ein paradiesisches Feld fliegen die Buchstaben, Worte, Sätze, und ein jeder Satz hat die anmutige Eigenschaft, meist sehr viel auszudrücken.» KWA I 1, 51.

⁷⁶ Vgl. Anmerkung 64.

Auf welche Weise es mich zieht, und warum es mich zieht, wird der geneigte Leser selber wissen, wenn er das Interesse hat, meiner Beschreibung weiter zu folgen, welche sich erlaubt, über Wege, Wiesen, Wald, Waldbach und Feld zu springen bis an den kleinen See selbst, wo sie stehen bleibt mit mir und sich nicht genug über die unerwartete, nur heimlich geahnte Schönheit desselben verwundern kann. Lassen wir sie doch in ihrer althergebrachten Überschwenglichkeit selber sprechen [...].⁷⁷

In der Formulierung, dass sich die Erzählung erlaubt, «über Wege, Wiesen, Wald, Waldbach und Feld [...] bis an den kleinen See selbst» zu springen, klingen als w-Alliteration und als a- und e-Assonanz die Töne des «Althergebrachten» an, die im weiteren Verlauf des Textprozesses unüberhörbar nachhallen. Auch in ihrem Text bringt die als *figura* auftretende «Beschreibung» die Schönheit des Sees wortwörtlich in der «althergebrachten Überschwenglichkeit» einer enthusiastischen Landschaftsschilderung zur Darstellung. Die Rede ist allerdings – paradoxerweise – in erster Linie von der Stille, die als «weiße, weite Stille», «grüne[] luftige[] Stille» und «süße blaue warme Stille» bezeichnet wird.⁷⁸ Ein kontrastives Sprach-Bild wird entworfen, in dem die Erde, «umschließender Wald», und ein «lichtblauer, halbbetrübter Himmel» in der Spiegelung des Sees – «es ist Wasser, und zwar so dem Himmel ähnliches Wasser, daß es nur der Himmel und jener nur blaues Wasser sein kann» – ineinanderfließen und die Welt im Licht der Sonne, «in welcher die schläfrigen Schatten des umrahmenden Lebens sich leise wiegen», zur Ruhe kommt. Alle Gegensätze lösen sich ineinander auf: «Es ist keine Störung da, alles lieblich in der schärfsten Nähe, in der unbestimmtesten Ferne; alle Farben dieser Welt spielen zusammen und sind eine entzückte, entzückende Morgenwelt.»⁷⁹ Allerdings verschlägt es der Figur der Beschreibung bereits im zweiten und dritten Satz – jedoch nur für kurze Zeit und zudem äusserst beredt – die Sprache:

Ich komme zu keinen Worten, obgleich mir ist, als mache ich schon zu viel Worte. Ich weiß nicht, wovon ich reden soll [...].⁸⁰

77 SW 2, 33.

78 Ebd.

79 Ebd.

80 Ebd.

Bald einmal wird deshalb klar, dass in der Beschreibung der als «Beschreibung» figurierten Erzählinstanz – in dieser Potenzierung unmissverständlich ein Ironiesignal indizierend – die «althergebrachte[] Überschwenglichkeit» einer Landschaftsschilderung in allzu enthusiastischen und nur vordergründig empfindungsvollen Worten und Bildern dargestellt und damit überzeichnet und stilisiert wird.

Indem der Diskurs der Empfindsamkeit sich als Inszenierung zu erkennen gibt, ereignet sich in der Gestaltung der Schreib-Szene genau das Gegenteil von dem, was der Ich-Erzähler ankündigt: Die personifizierte «Beschreibung» karikiert und hintertreibt die traditionell enthusiastische Form einer Landschaftsschilderung ganz bewusst.⁸¹ Gezielt ruft die *figura* der «Beschreibung» das Wortmaterial und die Rhetorik der literarischen Tradition auf, lässt diese jedoch konsequent ins Leere laufen. Ins Auge fällt die disseminierende, die konventionelle Rhetorik und Semantik aushebelnde Markierung des Wortmaterials: Die Worte «Es ist», mit denen die «Beschreibung» beginnt, signalisieren, wie die Eingangsworte zu Beginn des Prosastücks, eine Unmittelbarkeit und Präsenz, die allerdings – und dies ist eine entscheidende Differenz zum *punctum* des Anfangs – in der Wiederholung insofern gerade nicht «besticht», als sie sich beliebig oft erneuern lässt. Da es sich bei den Worten «Es ist» um ein Selbstzitat handelt, das in der stereotypen Wie-

81 Als Prätext zu Walsers *Der Greifensee* lässt sich in den Worten der figurierten Beschreibung Goethes *Werther* erkennen. Im ersten Buch, im Brief vom 18. August, schreibt Werther: «Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Tal überschaute und alles um mich her keimen und quellen sah; wenn ich jene Berge, vom Fuße bis auf zum Gipfel, mit hohen, dichten Bäumen bekleidet, jene Täler in ihren mannigfaltigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Rohren dahingleitete und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüberwiegte; wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschwärme im letzten roten Strahle der Sonne mutig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite, und das Schwirren und Weben um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte, und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwingt, und das Geniste, das den dürren Sandhügel hinunter wächst, mir das innere, glühende, heilige Leben der Natur eröffnete: wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele.» Goethe, *Werke*, Bd. 6, 51 f.

derholung gleichsam zu einer Formel erstarrt, wird die Unmittelbarkeit von innen her ausgehöhlt. Sie gerät ins Stocken und entschwindet in der Lücke, die nach jedem «Es ist» im Momentum der Erwartung entsteht, was wohl als Nächstes aus dem überschwänglichen Fundus der «Beschreibung» auftauchen wird. In der Eloge der Schönheit des Sees wird das althergebrachte Spiel der poetischen Rede und Signifikanz tautologisch unterminiert:

«[...] ein schöner, schöner Morgen. [...] es ist alles so schön, so alles der bloßen Schönheit wegen da. [...] O wie sanft, wie still, wie unberührt ist diese Umgebung, wird durch sie dieser kleine, fast ungenannte See, ist selber also so still, so sanft, so unberührt.»⁸²

Die rhetorischen Sprachmittel entfalten ihre Wirksamkeit darin, dass sie ihre Rhetorik herausstellen, diese jedoch gleichzeitig in sich zusammenbrechen lassen, indem die Häufung des Adjektivs «schön» die rhetorische Figur des Epithetons ornans *ad absurdum* führt: Der Topos der Unaussprechlichkeit wird wortreich zerredet und die repetitive, als Wortspiel – «O wie [] also so» – angelegte Verwendung der Verstärkungspartikel «wie» und «so» unterläuft die Charakterisierung der Schönheit des Sees, aber auch die Rhetorik einer Klimax ohne weiteres. Indem die *figura* der «Beschreibung» das rhetorische Spiel mit dem poetisch Signifikanten leerlaufen lässt, führt sie schreibend vor Augen, dass in dem an der literarischen Tradition ausgerichteten Rollenverhalten des Künstlers vor der Natur diese zu einem leblosen Gegenüber erstarrt.⁸³ Die Schönheit des «kleine[n] fast ungenannte[n] See[s]» kann letztlich nicht mehr erfahren, sondern lediglich in tautologischer Formulierung behauptet werden.

Gerade in der Zersetzung und Zerstreuung tradierter Bedeutsamkeit setzt allerdings die figurierte Beschreibung in der von ihr verantworteten

⁸² SW 2, 33 f.

⁸³ In seiner Geschichte zur Entdeckung der literarischen Landschaft hält Kurt-H. Weber zu Goethes Naturschilderungen fest: «[...] in den *Wahlverwandtschaften* [ist] nichts mehr zu spüren vom Alleben der Natur, in dem sich *Werther* aufgehoben fühlte, von der Schau der großen Zusammenhänge und von der Ergriffenheit durch die Schöpfung. Die zahlreichen Natur- und Landschaftsbeschreibungen sind lediglich schöne Ausichten, eher nüchtern gehalten und verfasst in einer realistischen Manier, die eng beim Sichtbaren bleibt.» Weber, *Die literarische Landschaft*, 287.

Passage noch einmal eine ganz neue Dynamik in Gang, die dazu führt, dass die Figur der «Beschreibung» eine Transfiguration erlebt. Im Sprach-Bild der Schreib-Szene gibt sie sich als Be-Schreibung im wörtlichen Sinn zu erkennen. Be-schrieben wird das bisher noch Ungestaltete, das erst in der Schreib-Szene zu seiner Gestalt findet. Die Passage in *Der Greifensee*, in der die Figur der «Beschreibung» selbst zu Wort kommt, ist im vollständigen Wortlaut folgendermassen gestaltet:

Es ist eine weiße, weite Stille, die wieder von grüner luftiger Stille umgrenzt wird; es ist See und umschließender Wald; es ist Himmel, und zwar so lichtblauer, halbberührter Himmel; es ist Wasser, und zwar so dem Himmel ähnliches Wasser, daß es nur der Himmel und jener nur blaues Wasser sein kann; es ist süße blaue warme Stille und Morgen; ein schöner, schöner Morgen. Ich komme zu keinen Worten, obgleich mir ist, als mache ich schon zu viel Worte. Ich weiß nicht, wovon ich reden soll; denn es ist alles so schön, so alles der bloßen Schönheit wegen da. Die Sonne brennt herab vom Himmel in den See, der ganz wie Sonne wird, in welcher die schläfrigen Schatten des umrahmenden Lebens leise sich wiegen. Es ist keine Störung da, alles lieblich in der schärfsten Nähe, in der unbestimmtesten Ferne; alle Farben dieser Welt spielen zusammen und sind eine entzückte, entzückende Morgenwelt. Ganz bescheiden ragen die hohen Appenzellerberge in der Weite, sind kein kalter Mißton, nein, scheinen nur ein hohes, fernes, verschwommenes Grün zu sein, welches zu dem Grün gehört, das in aller Umgebung so herrlich, so sanft ist. O wie sanft, wie still, wie unberührt ist diese Umgebung, wird durch sie dieser kleine, fast ungenannte See, ist selber also so still, so sanft, so unberührt.⁸⁴

Das Sprach-Bild, das die als *figura* auftretende und damit explizit von der Bildlichkeit her zu erschliessende «Beschreibung» in ihrer Binnengeschichte konturiert, wird, zumindest an der Textoberfläche, in gezielt einfachen, gleichförmigen, im Satzbau und vom Wortmaterial her nur leicht variierten Sätzen aufgebaut. In der Perspektive der Schreib-Szene erweist sich die Beschreibung der figurierten «Beschreibung» deshalb auch als weit nüchterner, analytischer und abstrakter organisiert, als die Semantik und Rhetorik des Gesagten vorgeben.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht insbesondere der Beginn der Textpassage. In einem einzigen Satz, der sich aus nicht weniger als zehn Teilsät-

84 SW 2, 33 f.

zen zusammenfügt, wird der See in den Blick gerückt. Betrachtet man die Bildprozesse, die in diesem Satz ablaufen, genauer, eröffnet sich ein Text-Raum, der zunächst unbestimmt, offen und leer ist. Inszeniert wird ein *Whiteout*, welches das Unbestimmte und mit den Sinnen nur beschränkt Fassbare⁸⁵ als «weiße, weite Stille» visualisiert. Interessant ist, dass diese «weiße, weite Stille» aufgrund ihrer Apostrophierung mit dem Adjektiv «weit» als Medium gelesen werden kann, dem eine räumliche Ausdehnung zukommt. Zusammen mit der Farbe Weiss wird damit gleichermassen die Vorstellung eines Textmediums, eines weissen, noch unbeschriebenen – und deshalb «stillen» – Blattes Papier,⁸⁶ wie auch diejenige eines Bildmediums, einer leeren Leinwand, auf der ein Maler seine Farben aufzutragen beginnt,

⁸⁵ In ihrer Arbeit zum literarischen *Whiteout* macht Sabine Frost geltend, dass die Weisse, welche im Vergleich zu «völliger Dunkelheit» in der Regel nur mit einem «teilweisen Entzug» der «Sichtbarkeit» einhergeht, die Desorientierung verstärken kann: «Während sich eine Person in völliger Dunkelheit des kompletten Sichtverlustes bewusst ist, sieht jene im *Whiteout* mehr als nur Schwärze bzw. Weiße. Im Vertrauen auf die nur unvollständig und daher fehlerhaft wahrgenommenen Anzeichen seiner Orientierung stolpert das beeinträchtigte Subjekt über unsichtbare Hindernisse, fällt in plötzlich aufklaffende Löcher und geht zwangsläufig in die Irre.» Vgl. Frost, *Whiteout*, 17. Frost entfaltet ihr Argument unter anderem anhand des Schneefalls in Adalbert Stifters Erzählung *Aus dem bairischen Walde*, den Stifters Erzähler im Gegensatz zu den Bewohnern der Waldgegend «als «Gottesgericht» bezeichnet, und zeigt auf, in welche Grenzbereiche der Wahrnehmung das literarische *Whiteout* führen kann: «Indem der Schnee die vertraute Landschaft mit all ihren Unterschieden und Gegensätzen unter einer amorphen weißen Schicht verdeckt, zeigt er dem Betrachter etwas, das dieser «noch nie gesehen hatte» (S. 338). Zunächst hat die Erscheinung etwas «großartig Erhabenes» (S. 339), doch die anfängliche Lust am gestörten Blick schlägt mit der anhaltenden Desorientierung in blankes Entsetzen um: «Was Anfangs furchtbar und großartig erhaben gewesen war, zeigte sich jetzt anders, es war nur mehr furchtbar [...]» (S. 342) Der einst nervenberuhigende Blick auf die Landschaft ist inzwischen «schrecklich» (S. 352), «fürchterlich und drohend» (S. 345) und versetzt den Betrachter «in unbeschreibliche[] Unruhe» (S. 344).» Frost, *Whiteout*, 298 f.. Die Seitenangaben zu den Zitaten aus Stifters Text beziehen sich auf: Adalbert Stifter, *Aus dem bairischen Walde*, in: ders.: *Sämtliche Werke in 25 Bänden*, hg. v. Gustav Wilhelm, Reichenberg 1935, Bd. 15, 321–353.

⁸⁶ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854 ff., Bd. 28, Sp. 1178–1203: «[U]nbeschriebenes oder unbedrucktes papier wird weisz genannt, vgl. *purae chartae*».

evoziert. In seiner Formatierung sowohl als Text- als auch als Bild-Medium bringt das Sprach-Bild der «weiße[n], weite[n] Stille» zum Ausdruck, dass sich der Prozess des Schreibens und des Malens aus dem Ungestalteten, dem noch Unbekannten und Unerkannten, entfaltet. Eine Bedeutung erhält diese Leere, das Ungesagte und das noch nicht Sichtbare, erst, wenn sie begrenzt oder, wie es in dem an das Sprach-Bild der «weiße[n], weite[n] Stille» unmittelbar anschließenden Attributsatz heisst, wenn sie «umgrenzt wird» – zum Beispiel von «grüner luftiger Stille». Sobald das Darzustellende umgrenzt ist, erhält es auch eine Gestalt: «es ist ein See und umschließender Wald».

Wort für Wort beziehungsweise Satzfragment für Satzfragment konfiguriert sich in diesem ersten Satz der *figura* der «Beschreibung», die sich als «Be-Schreibung» und «Be-Schriftung» eines zunächst nicht fassbaren Text-Raumes erweist, ein Sprach-Bild: Gefertigt wird dieses Sprach-Bild aus einem Wortarsenal, das aus ausgewählten Versatzstücken und Reizwörtern eines stilisierten Sprachspiels der Empfindsamkeit besteht, aus kurzen, gleichförmigen Satzsplittern, die sich kaleidoskopartig beziehungsweise «prismatisch» zu einem Bild der Welt zusammenfügen. Inszeniert und gleichzeitig ausagiert wird damit ein Wortgemälde, dessen Komposition von der Erkenntnis gesteuert wird, dass sich das Bild des – nun wortwörtlich – «fast ungenannte[n] See[s]» erst im Auge des Betrachters zu einem Ganzen kombiniert. Gelenkt wird die Inszenierung des Sees von einer Poetik, welche die neuen Wahrnehmungsmuster, die sich in der Malerei der Jahrhundertwende um 1900 herausbilden, im literarischen Text entfaltet. Zu sehen gibt sich in der Genese des Textes *Der Greifensee* das Aktbewusstsein der Wahrnehmung. In seinem 1898 in der Zeitschrift *PAN* erschienenen Aufsatz über den Neoinpressionismus formuliert der Maler Paul Signac die Konsequenz, die sich aus der Einsicht in das Aktbewusstsein der Wahrnehmung ergibt, folgendermassen:

Um sich an einem prismatisch zerlegten Gemälde freuen zu können, muß man sich die Mühe nehmen, den Punkt ausfindig zu machen, an dem die Mischung der ver-

schiedenen Farbelemente im Auge des Beschauers die vom Maler gewollten Töne ergibt.⁸⁷

Wie bewusst sich Walser in seinem Bilderdenken mit diesen neuen Wahrnehmungsmustern auseinandersetzt, zeigt sich im Selbstkommentar, in welchem die figurierte «Beschreibung» die Wirkung, welche der von ihr dargestellte See auf sie als Betrachterin ausübt, schildert: Im Auge der Betrachterin lösen sich die Kontraste auf, «alle Farben dieser Welt spielen zusammen und sind eine entzückte, entzückende Morgenwelt», und das zu Benennende verflüchtigt sich antithetisch «in der schärfsten Nähe, in der unbestimmtesten Ferne». Selbst die «weiße, weite Stille» des Sees, die zu Beginn noch «von grüner luftiger Stille umgrenzt wird», verliert ihre Rahmung und löst sich in ein «verschwommenes Grün» der «Appenzellerberge in der Weite» auf.

Das Ungesagte schreib(en)

Die Rede der figurierten «Beschreibung» endet schliesslich in einem hymnischen Gestus, in dem sich selbst die Syntax des Textes aufzulösen scheint. Der Greifensee ist sprachlich letztlich wirklich nicht zu greifen, er bleibt der «fast ungenannte See», trotz all der Worte, deren sich die «Beschreibung» bemüht:

O wie sanft, wie still, wie unberührt ist diese Umgebung, wird durch sie dieser kleine, fast ungenannte See, ist selber also so still, so sanft, so unberührt.⁸⁸

⁸⁷ Signac, *Neoimpressionismus*, 381. Nach Signac umfassen die Technik und das «Prinzip der prismatischen Farbenzerlegung» neben reinen Farben, unterschiedlichen Farbqualitäten und den Kontrastwirkungen als viertes Prinzip auch die Pinselführung: «Die Verwendung von einzelnen Pinselstrichen, deren Größe *in einem richtigen Verhältnis zur Größe des Bildes selbst* stehen [sic!], so daß sie beim erforderlichen Abstand mit den angrenzenden Pinselstrichen im Auge eine Mischung eingehen.» Ebd., 378. Interessant ist, dass Signac die neue Maltechnik mit dem «Schaffen [...] des Dichters» vergleicht: «Der Neo-Impressionist kann diese mannigfachen Kombinationen unendlich variieren, um sie sinngemäß dem Gegenstand anzupassen: so daß sich Farbe und Linie der Empfindung unterordnen, die ihn bewegt und die er wiedergeben will; sein Schaffen gleicht dem des Dichters». Ebd., 379.

⁸⁸ SW 2, 34.

Nicht nur in der Rede der Figur der «Beschreibung» erklingt im Text-Raum von Walsers Prosatext *Der Greifensee* immer dringlicher die in dem von den o-Lauten getragenen elegischen Ton zu vernehmende Klage über die Vergänglichkeit der Dinge, die durch die hellen i-Laute kontrapunktisch akzentuiert wird. Auch der Ich-Erzähler, der sich im Schlussabschnitt erneut zu Wort meldet, kann hinter seiner zur Schau getragenen Maske der Fröhlichkeit nicht über die Abgründe hinwegtäuschen, die sich unter und über ihm auftun. Denn dem flüchtigen, das «nichts als alles» wahrnehmenden Blick des Ich-Erzählers offenbart die «unerwartete, nur heimlich geahnte Schönheit» des Sees gleichzeitig auch seine Einsamkeit. Im Sprach-Bild der figurierten «Beschreibung» ist der See endgültig zum Eigenen geworden, in dem das Ich sich selbst erkennt. Wie die Ente, welche in aller Einsamkeit auf dem See hin- und herschwimmt – «[a]uf dem ganzen See sehe ich nur eine Ente, welche hin und her schwimmt»⁸⁹ –, ist auch der Ich-Erzähler letztlich allein. Die «begeisterte, hingerissene Beschreibung», welche die «Beschreibung» in der Rolle des Narrators in Szene setzt, lässt ihn denn auch verstummen:

Und was soll ich noch sagen? Ich müßte sprechen wie sie, wenn ich noch einmal anfangen müßte, denn es ist ganz und gar die Beschreibung meines Herzens.⁹⁰

Die Formulierung «die Beschreibung meines Herzens» stellt eine *mise en abyme* der Binnenerzählung dar, die doppelbödig ist und sich als eine Kippfigur erweist. Denn der Ich-Erzähler ist keineswegs nur begeistert und hingerissen, sondern er ist, nimmt man das Bild der Ente wörtlich, hin- und hergerissen, innerlich, in seinem Herzen, zerrissen; genauso wie der als Narrator auftretenden Beschreibung die Zerrissenheit in der Vokabel «hingerissen[]» und der Ente das Ende⁹¹ auf den Textleib geschrieben ist. Die Lieblichkeit des Sees, die aus der Distanz der Beschreibung kaum in Worte zu fassen ist, weicht einem beklemmenden, dafür umso authentischeren Gefühl:

[...] ich schwimme mit größter Fröhlichkeit weit hinaus, bis meine Brust arbeiten muß, die Arme müde und die Beine steif werden. Welch eine Lust ist es, sich aus

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Prof. Dr. Barbara Naumann herzlich.

lauter Fröhlichkeit abzarbeiten! Der eben beschriebene, mit viel zu wenig Herzlichkeit beschriebene Himmel ist über mir, und unter mir ist eine süße, stille Tiefe; und ich arbeite mich mit ängstlicher, beklemmter Brust über der Tiefe wieder ans Land, wo ich zittere und lache und nicht atmen, fast nicht atmen kann.⁹²

Nicht nur dem schwimmenden Ich geht bei so viel Erhabenheit der Atem aus. Die Atemlosigkeit überträgt sich auch auf den Text. Immer dichter drängen sich die mit «und» parataktisch aneinandergereihten Teilsätze und die erschriebenen Bilder. Atemlos kämpft sich der Text – einem inneren Zwang gehorchend – von einem «und» zum nächsten. Trotz «größter Fröhlichkeit» und dem «Lachen» ist deshalb der «Lust [...], sich aus lauter Fröhlichkeit abzarbeiten», von welcher der Ich-Erzähler spricht, zu misstrauen. Nur allzu deutlich künden sich in diesem Schlussabschnitt des Prosastücks die Boten der Bedrohung an: In der Vereinigung von Himmel und Erde, in der Angst, Beklemmung und Atemlosigkeit, mit der das Erzähler-Ich über die «Tiefe» des Sees hinwegschwimmt und sich «wieder ans Land» rettet, «wo ich zittere und lache und nicht atmen, fast nicht atmen kann», ertönen die sanften Klänge einer Todesphantasie im Bildraum des Textes, und zwar erst recht, wenn das synästhetische Bild der «stille[n] Tiefe» – beziehungsweise die Stille der Tiefe – als «süße[r]» Klang wahrgenommen wird.

Weder die Figur der «Beschreibung» noch der Ich-Erzähler können sich selbst darüber hinwegtäuschen, dass das Ereignis des «vergeßlichen Augenblick[s]» den Worten geschuldet ist, die dem Ungesagten, dem Unausgesprochenen, dem Ungenannten sich entreissen. Als das gleichermassen Vertraute und Fremde zeigt sich – «in der schärfsten Nähe, in der unbestimmtesten Ferne» – das Unsagbare deshalb gerade in diesem flüchtigen Augenblick, in dem es nichts mehr zu sagen gibt:

[...] ich freue mich vielmehr auf einen Abend, auf eine Nacht, die ich hier am gleichen Ort zubringen werde, und sinne hin und her, wie es an dem kleinen See sein wird, wenn das letzte Taglicht über seiner Fläche schwebt, oder wie es sein wird hier, wenn unzählige Sterne oben schweben – und ich schwimme wieder hinaus. –⁹³

92 SW 2, 34.

93 Ebd.

Die in der Häufung auftretenden i-Laute, in denen das Prosastück *Der Greifensee* ausklingt, sind verhalten nachhallende Freudenschreie, und es sind – zumindest auch – Hilferufe: Es ist ein bedrohtes Ich, das sich in dieser Schreib-Szene Walsers nicht nur ein Leben erschreibt, sondern auch um sein Leben schrei(b)t.

Das Schreiben des Augen-Blicks

In poetologischer Hinsicht zeigt sich im auratischen, als «Ereignis (*occurrence*)» im Sinne Lyotards zu denkenden Augenblick des Schreibens,⁹⁴ der im Prosastück *Der Greifensee* in seiner Flüchtigkeit, Vagheit und Unschärfe festgehalten wird, eine anarchische Spur in der Dichtung Walsers. Der flüchtige, auf nichts gerichtete Blick stürzt die gewohnte Ordnung der Dinge in der poetologischen Perspektive um: Festgehalten wird nicht das Naturerlebnis eines poetisch gestimmten Ichs, das die Natur in einem mimetischen Akt zur Darstellung bringt. Der Blick des Ich-Erzählers richtet sich vielmehr auf den Akt des Schreibens selbst, auf die Schreib-Szene, in der das schreibende Ich sein Schreiben reflektiert. Zum Ausdruck gebracht wird, dass im Akt des Schreibens, beim Gang durch die Erinnerung, das Erinnernte in fragmentarischer Form zwar aufscheint, sich aber nicht ohne weiteres festschreiben lässt. Der vage, flüchtige Blick auf das Gewohnte lenkt die Wahrnehmung auf dasjenige, was sich dem Blick entzieht. Er verschiebt die Aufmerksamkeit auf einen Blick bestimmendes Nichts, auf das Ungesagte, das dem diskursiven Medium der Sprache entzogen ist, das im Ereignis des auratischen Augenblicks sich jedoch zeigt. Inszeniert wird in der Schreib-Szene ein anarchischer Akt der Schöpfung: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Nähe und Ferne, oben und unten, Tag und Nacht und nicht zuletzt auch Vertrautes und Fremdes fließen ineinander und lassen ihre gleichermassen heimliche wie unheimliche Schönheit im Verschwinden sichtbar werden. Walsers Prosatext *Der Greifensee* weist damit eine paradoxe Grundstruktur auf: Festgehalten, greifbar wird die Verflüchtigung, das in der performativ-visuellen Lesart des Satzes des Prosastücks angelegte Ver-schwimmen des Dargestellten.

⁹⁴ Lyotard, *Der Augenblick*, Newman, 144.

Indem Walser im Akt des Schreibens die literarische Gattung einer Landschaftsskizze, die eine beschauliche Welt- und Selbstreflexion impliziert, radikal aufbricht, führt er dem Leser die Ab-Gründe eines Schreibens vor Augen, das seismographisch auf den «radikalen Wahrnehmungswandel» in der literarischen Moderne um 1900 reagiert.⁹⁵ Misst man die Topo-Graphie des Textes in der Perspektive der Schreib-Szene aus, lässt sich erkennen, dass Robert Walser in *Der Greifensee* auf der Folie einer Landschaftsschilderung und Wegbeschreibung Sprach- und Bildräume aufbaut, in welche die Modalitäten des «neuen Sehens» aufgrund eines «neuen Schreibens» übertragen werden. Dabei überschreibt Walser in seiner Schreib-Szene bestehende literarische Wahrnehmungsmuster,⁹⁶ indem er diese aufgreift, sich jedoch gleichzeitig von ihnen emanzipiert. Schrittweise, Satz für Satz zieht der Erzähler sein Augenmerk von den auf die literarische Tradition referierenden Formen der Wirklichkeitsdarstellung ab, indem er diese *avant la lettre* dekonstruiert. Walser lenkt damit die Aufmerksamkeit des Lesers gezielt auf die vom Text hervorgerufenen sprachlichen Abstraktionen, visuellen Effekte und auf die mit verbalen Mitteln erzeugten Sprach-Bilder, mit denen der Text arbeitet.

Der Augenblick des Schreibens wird in *Der Greifensee* als ein Schreiben des Augen-Blicks gestaltet: Im Zusammenspiel des Wortmaterials mit den visuellen Effekten wird die Aufmerksamkeit auf einen zentralen Aspekt des «neuen Sehens» gelenkt, der in der Malerei der zeitgenössischen Moderne eine wichtige Rolle spielt – auf das Aktbewusstsein der Wahrnehmung.⁹⁷ In

95 Zum Wandel der Wahrnehmung und zur Poetik des Oxymorons «Ferne Nähe» als transzendentalästhetische Figuration der Dichtung Walsers vgl. den Sammelband von Grodeck/Sorg/Utz/Wagner (Hgg.), *Robert Walsers «Ferne Nähe»*; hier: 11.

96 In Walsers Texten lässt sich, wie Marc Caduff in seiner Untersuchung zum Frühwerk nachgewiesen hat, insgesamt eine genuine Poetik der «Revision» entdecken, die sich als «rhetorische, [...] intertextuelle und [...] werkinterne» entfaltet. Vgl. Caduff, *Revision und Revolte*, 161. Caduff kommt in seiner Untersuchung zum Schluss: «[...] Walsers [...] Poetik der Revision [ist] einerseits geprägt durch eine eminente Selbstreflexivität, andererseits sind ebenso intertextuelle Bezüge und Verweise abundant. Ein wesentliches Merkmal besteht jedoch in deren Verknüpfung, denn Walsers Texte und Figuren reflektieren unablässig ihre Relation zu anderen Texten und anderen Figuren.» Ebd.

97 Vgl. dazu oben das Kapitel «*das Leben in Worten [...] zeichnen*»: *Das neue Bildbewusstsein*, insbesondere Anmerkung 30.

der bildlich-visuellen (De-)Konstruktion des Textes wird erkennbar, dass Walsers ›neues Schreiben‹ gelenkt wird von einem Bilderdenken, das sich von den Umbrüchen in den Sehgewohnheiten inspirieren lässt und mit dem ›neuen Sehen‹ korreliert.

3. Sprach-Bild des Ich: *Der Teich*

In den Dramoletten, welche Walser um 1900 verfasst, sind die Sprach- und Bildprozesse und die visuellen Strategien, mit denen Walser arbeitet, nicht nur Ausdruck einer anderen medialen Gattung. Vielmehr verknüpft Walser auch im literarischen Genre der Dramatik sprachliche und visuelle Prozesse gezielt miteinander, um aufgrund der Interferenzen zwischen Wort und Bild, im texturierten Bereich des «Dazwischenliegende[n]», neue Bedeutsamkeit zu generieren. Während die beiden Prosa-Dramolette *Die Knaben* und *Dichter* in erster Linie die Problematik einer Sprache der Gefühle ausloten,⁹⁷ arbeitet Walser in den beiden Märchen-Dramoletten *Aschenbrödel* und *Schneewittchen*⁹⁸ die durch die beiden Prätexte vorgegebene Bildthematik

⁹⁷ Vgl. dazu das Kapitel *Intertextualität und Sprachskepsis in den frühen Dramoletten* in Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 203–296. Hobus stellt heraus, dass im Dramolett *Die Knaben* sich in der Unterhaltung der vier Jugendlichen «die Problematik der Übertragung von Welt und Gefühlen in Sprache» zeigt: «Es wird eine Sprachskepsis akzentuiert, in deren Folge auch hier das Schweigen als einzige Antwort auf die Unmöglichkeit einer authentischen Herzenssprache übrig bleibt.» Ebd., 212. Bezeichnend ist, dass die Figur mit dem Namen Peter, die – wie die Figur des Fritz' in *Der Teich* – an der fehlenden Liebe der Mutter leidet und sich deshalb Todesphantasien hingibt, die unterdrückten Gefühle in das Medium des Bildes überträgt. Peter ist Maler. Aus seinen Tränen mischt er die Farben, mit denen er die Gemälde seiner Gefühle bemalt. Hobus hält fest: «Während die Übertragung der Gefühle in Sprache von den anderen Figuren skeptisch bedacht wurde, scheint es für Peter ohne weiteres möglich zu sein, seine Gefühle direkt in die Malerei zu transponieren. So finden die Tränen der Herzenssprache einen Weg in die Bilder, indem sie symbolisch in die Farben übertragen werden. Der Form nach wäre Malen ein Ausdruck des Gefühls, weil sich in den Farben die Empfindungen zeigen.» Ebd., 213.

⁹⁸ Beide Dramolette sind zuerst erschienen im zweiten Jahrgang der Zeitschrift *Die Insel*, im September 1901, wobei der Titel *Schneewittchen* in der Schreibung «Schneewittchen» auftritt.

durch: Die Bilder, die sich die Protagonisten aufgrund ihrer intertextuell gegebenen Vorgeschichte voneinander machen, werden in beiden Dramoletten umgeschrieben, so dass sowohl Aschenbrödel als auch Schneewittchen zu einer neuen – oder im Falle von Aschenbrödel auch alten⁹⁹ – selbstbestimmten Identität finden, die sie im literarischen und durch das literarische Spiel erringen.

Lange Zeit im Verborgenen geblieben ist einer der frühen Auftritte Robert Walsers auf der Bühne der dramatischen Literatur, in dem ebenfalls das Ringen des Protagonisten um die Frage der Selbst- und Fremdbestimmung im Zentrum steht. Bei dieser im Seeländer Dialekt der Region seiner Geburtsstadt Biel abgefassten Szenenfolge, die den Titel *Der Teich* trägt, handelt es sich um den einzigen Dialekt-Text von Walser, der überliefert ist. Walsers jüngste Schwester Fanny hielt das Manuskript bis zu ihrem Tod unter Verschluss, so dass die Szenenfolge erst 1972 an die Öffentlichkeit gelangt ist, 16 Jahre nach Walsers Tod im Jahr 1956. Der Text umfasst acht Szenen, die in ihrer Länge variieren; sie sind zwischen ein und zweieinhalb Seiten lang. Im Manuskript umfasst die Szenenfolge insgesamt 15 Seiten.

In der Szenenfolge *Der Teich*, die im selben Zeitraum wie die anderen vier Dramolette entsteht,¹⁰⁰ werden die Sprach- und die Bildthematik, welche

⁹⁹ Aschenbrödel fügt sich dem von der Märchenvorlage verordneten Happy-End, hält aber gegenüber dem Prinzen «an seiner Rolle des Dienens» fest und «verweigert [...] dadurch die ihm zugedachte neue Rolle und bleibt sich treu.» Hobus, *Komödie* (1919), 86. Schneewittchen dagegen «verlangt vom Prinzen ein vollständiges Vergessen des Prätextes und erreicht somit seine souveräne Selbstbestimmung gegenüber dem Grimmschen Märchen». Ebd., 88.

¹⁰⁰ Niedergeschrieben wurde die Szenenfolge *Der Teich* «mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit [...] zu Beginn des Jahres 1902», vermutlich in der Zeit von Februar bis April. Vgl. Echte, *Datierung des Mundartstücks Der Teich*, 312. Walser wohnte in diesen Monaten bei seiner Schwester Lisa im Schulhaus von Täuffelen, einem Ort in ländlicher Umgebung am Bielersee, in dem Lisa als Lehrerin lebte. Echte begründet seine Datierung mit einer präzisen Analyse der Schreibszenen Walsers in den Manuskripten aus den Jahren 1897 bis 1905. In seiner Argumentation stützt er sich auf einen detaillierten Vergleich der Handschriften und der von Walser verwendeten Papiersorten, den er mit den «biographischen Anhaltspunkten, psychologischen Schlüssen und werkimmanenten Analogien», die sich in der Genese der Werke Walsers feststellen lassen, verbindet. Vgl. Echte/Sorg, *Der Teich (verfasst 1902)*, 77. Zu der aus forschungsgeschichtlicher Perspektive nach

Walser in seinen frühen dramatischen Arbeiten entfaltet, miteinander verknüpft. Im Zusammenhang mit der Poetik der Bilder ist dieser Text, der oft nur am Rande zu Walsers Werk gerechnet wird, insofern interessant, als er die Skepsis gegenüber der Sprache, Walsers Bilderdenken und die literarische Konturierung seiner Sprach-Bilder als wesentliche Bestandteile der «Initiation in die Logik der Dichtung»¹⁰¹ herausstellt. Was in einer ersten Annäherung als eine am zeitgenössischen Jugendstilideal des kindlich-jugendlichen Blickes orientierte, durch das Wahrnehmungsraster eines pubertierenden Jugendlichen betrachtete Liebesentzugsszene mit entsprechender Geschwisterintrige und in Szene gesetzter Selbstmordphantasie daherkommt, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als literarisch gekonnt durchgearbeitete Inszenierung des Ineinandergreifens von Sprach- und Bildprozessen, in deren Verlauf sich ein autonomes Ich – im Akt des Schreibens – zuallererst konstituiert. Erprobt wird die Wirksamkeit eines Erzählens und Schreibens, das nicht in erster Linie darauf abzielt, das eigene Leben und die erlebte Wirklichkeit autobiographisch auszuleuchten.¹⁰² In den Sprach-Bildern, die der jugendliche Protagonist von seiner Familie und von sich selbst entwirft, reflektiert Walser vielmehr die Bedingung der Möglichkeit und der Wirksamkeit der literarischen Imagination. Erkennbar wird, dass sich im «Poesie-

wie vor interessanten Auseinandersetzung Jochen Grevens mit der Argumentation Echtes vgl. Greven, «*Si Chopf isch es ganzes Buech voll Gschichte*», sowie die Anmerkung zu *Der Teich* in SW 14, 255 f.

101 Echte/Sorg, *Der Teich* (verfasst 1902), 77.

102 Im Nachwort zur zweisprachigen Ausgabe *Der Teich. Szenen* von 2014 hält Reto Sorg fest, dass die Figur der Mutter den «unmittelbarsten biografischen Bezug» in der Szenenfolge *Der Teich* verkörpert, «galt doch Robert Walsers Mutter, die starb, als Robert vierzehn war, als schwermütig und unzugänglich.» Sorg stellt heraus: «Sie gibt Anlass zur dramatischen Handlung, sie bildet den Quell der Einsamkeit und der Imagination. Als gäbe es eine Scham, sie verbindlich zu bezeichnen und beim Namen zu nennen, trägt die Mutter als einzige Figur keinen Vornamen. Auffällig ist auch, dass das schweizerdeutsche Original bei der Schreibung des Worts «Mutter» schwankt und abwechselnd die Varianten «Mutter», «Mueter» und «Muetter» verwendet. [...] Zudem heißt die Mutter im Stück mit Nachnamen Marti und trägt damit den Mädchennamen von Walsers Mutter. Noch direkter und unmittelbarer ist die Entsprechung beim Vater. Er heißt im Stück wie auch in Wirklichkeit Adolf.» Vgl. Sorg, «*Sein Kopf ist ein ganzes Buch voller Geschichten*», 68.

zweilicht› des Alltags in Walsers einzigem bekannten Dialekttext eine Ich-Figur ausgestaltet, die sich – in den Spuren der Märchenfiguren Aschenbrödel und Schneewittchen – ein selbstbestimmtes Leben im Zusammenwirken von Wort und Bild auf den Text-Leib schreibt.

Das Unerhörte schreiben, das unerhörte Schreiben

Gleich zu Beginn der dramatischen Szenenfolge stellt der Protagonist Fritz seine Gefühlslage dar. Sein Eingangsmonolog macht von Anfang an keinen Hehl daraus, dass das dargestellte Geschehen, die Geschichte, der Plot, als Inszenierung konzipiert ist. Fritz führt dem Betrachter der Szene vor Augen, wie es aus seiner Sicht um ihn und seine Familie, die Familie Marti, steht. Bevor er den Blick des Zuschauers auf seine Familie lenkt, die sich beim gemeinsamen Essen befindet, lässt er ihn im ersten Satz in den Abgrund seiner Seele schauen, indem er bekannt gibt, dass er beinahe lieber nirgends mehr sein möchte, als «so» da zu sein.¹⁰³ Dieses «so», das Dasein der Familie, seine Gefühle, die er inmitten seiner Familie empfindet, beschreibt er in den darauffolgenden Sätzen, indem er das mitteilt, was am Familientisch zu sehen und zu hören ist. Er sieht nichts als böse Gesichter, die ihn umgeben. Zu hören ist einzig das Geklapper der Löffel, Gabeln und Messer. Niemand spricht, nur ein schüchternes Geflüster, ein heimliches Anstossen mit den Gläsern und ein unterdrücktes Lachen scheinen erlaubt.¹⁰⁴ Fritz meint, der Anstand, die sittliche Konvention, sei dafür verantwortlich, dass am Tisch nicht gesprochen werde, und fragt sich, was ein solcher Anstand nütze.

Walser entwirft damit in Fritz' Eingangsmonolog eine Szenerie des Familienlebens, wie sie um die Jahrhundertwende in bürgerlichen Familien die Norm gewesen ist. Allerdings scheint das Schweige- oder zumindest Flüs-

103 SW 14, 119: *I wet bald lieber niene meh si, als e so do si.* – DTS, 7: *Ich möchte fast lieber nirgends mehr sein, als so da sein.*

104 Ebd.: *Kes Wort. Nume sones schüchs Gflüschter, sones heimlichs Aschtoße, sones unterdrückts Lache. Mi darf z'Mul nit uftue, ohni müesse z'fürchte, der Aschtand z'verletze. Was nützt e sötige Aschtand? – Kein Wort. Nur so ein schüchternes Flüstern, so ein heimliches Anstoßen, so ein verhaltenes Lachen. Man darf den Mund nicht aufmachen, ohne fürchten zu müssen, den Anstand zu verletzen. Was nützt so ein Anstand?*

tergebot für den Bruder Paul nicht zu gelten. Paul darf sich, wie Fritz als Anklage an seine Eltern zum Ausdruck bringt, alles erlauben und reden, wie es ihm gefällt. Fritz fühlt sich deshalb in seiner Familie zurückgesetzt und glaubt, Paul werde bevorzugt. Insbesondere ist er der Ansicht, dass er der Mutter, die aus Fritz' Sicht sich so verhält, als hätte sie nur einen Sohn, nämlich Paul, nichts recht machen kann. Sein innigster Wunsch ist es, dass seine Mutter in sein Inneres schauen könnte und wüsste, wie es in seinem Herzen aussieht. Vielleicht würde sie dann sehen, dass Fritz sie «auch noch ein wenig» lieb hat – wie er in einer die Dringlichkeit seines Wunsches durch eine untertreibende Formulierung noch betonenden Äusserung darlegt. Der Gedanke an die unerfüllte Liebe und das unerfüllte Geliebtwerden verschlägt Fritz die Stimme, wobei dieses Versagen der Stimme und der Sprache im Text zunächst mit zwei Gedankenstrichen markiert wird.¹⁰⁵ Diese scheinen einzig dem angemessen zu sein, was sich eben nicht sagen lässt, sondern allein im Verstummen sich zeigen kann: die stumme Klage und Anklage des Kindes, das sich nicht verstanden fühlt und sich seine Liebe zur Mutter zu versagen gezwungen sieht.

Fritz thematisiert seine sprachliche Ohnmacht allerdings sogleich wortgewaltig, indem er sein Schweigen im Topos der Unaussprechlichkeit rhetorisch bricht. Er bedauert, dass ein Wissen um die eigenen Gefühle, das niemand anders teilt, – im wörtlichen Sinn – keine Resonanz findet: Weinen sei nur dann ein Weinen, wenn jemand dabei sei und das Weinen höre, erklärt Fritz apodiktisch.¹⁰⁶ Herausgestellt wird, was in der Szenenfolge *Der Teich* auf dem Spiel steht: Thematisiert wird die Suche nach einer eigenen, selbstbestimmten Identität, die nicht einfach «so» gegeben ist, sondern einzig in der Auseinandersetzung mit sich selbst und den Anderen zu erlangen ist. Die von Fritz geschilderte Familienszene zeigt schonungslos auf, dass Sprechen und Schweigen gleichermaßen konstitutiv für die Identität eines Menschen sind: Während der wortgewandte Paul in der Familie Anerkennung zu geniessen scheint, fühlt sich Fritz unverstanden. Ihm liegt das Herz nicht auf der Zunge, Worte gehen ihm nur schwer über die Lippen, insbesondere

¹⁰⁵ Ebd.: O – – gären ha! – O – – gernhaben!

¹⁰⁶ Ebd.: Pläre isch nume n'ès Pläre, wenn öpper derbi isch und's ghört. – DTS, 7f.: Geplärr ist nur Geplärr, wenn jemand dabei ist und es hört.

wenn es darum geht, über Gefühle zu sprechen. Trotzig ringt er sein Selbstverständnis dem Schweigen ab. Allerdings, und das ist das Paradoxe an seiner Selbstinszenierung, ist Fritz zu Beginn der Szenenfolge der Einzige, der spricht.

Rückblickend erweist sich daher auch das Versagen von Fritz' Stimme und der Sprache in der Inszenierung seines Sprechens und Schweigens als vielschichtig und doppelbödig. Indem Fritz seine Sprachlosigkeit nicht ausspricht, sondern diese sich im Aussetzen der Sprache zeigt, erschafft er ihr einen Resonanzraum, in dem das Unerhörte lautlos und gerade deshalb umso eindringlicher wahrnehmbar wird. Markiert durch die beiden Gedankenstriche, inszeniert als Sprechpause, erweist sich das Aussetzen der Sprache paradoxerweise als Bedingung der Möglichkeit, die Sprachlosigkeit recht eigentlich zur Sprache zu bringen. Andererseits – derselben Logik des paradoxalen Sprechens folgend – verklingt in der anschliessenden Zurücknahme des Schweigens, in der Rede über die Unmöglichkeit des Sprechens, das Unerhörte ungehört: Sein Wunsch, von seiner Mutter erhört und geliebt zu werden, kann kein Gehör finden; nicht nur deshalb, weil sich Fritz alleine in einem Zimmer befindet, sondern weil Fritz den Topos der Unaussprechlichkeit in seiner Inszenierung von innen her aushöhlt. Im Text wird dadurch die Geste der Sprachskeptiker, wie sie im Topos der Unaussprechlichkeit im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs der Jahrhundertwende inflationär ertönt, ironisch gebrochen: Das Schweigen ist nur schweigend zur Sprache zu bringen. Es kann nicht ausgesprochen werden, es muss – im Sinne Wittgensteins – sich zeigen.

Souverän lotet damit Walser in Fritz' Eingangsmonolog die Grenzen des Sagbaren und des Unsagbaren aus. Auflösen lässt sich das doppelte Paradoxon allerdings nicht: Wer im Verstummen zu Wort zu kommen versucht, ist darauf angewiesen, dass sein Verstummen verstanden wird, er muss ein Gegenüber haben, das die stumme Geste wahrnimmt und von sich aus zur Sprache bringt. Konsequenterweise erschafft sich Fritz deshalb am Schluss des Eingangsmonologes ein zweites Ich, den «Fritze»,¹⁰⁷ der ihm in seiner emotionalen Not eine Stütze ist und ihn auf seinem Weg in die Einsamkeit begleitet.

¹⁰⁷ Der Rufname von «Fritz» lautet im Dialekt «Fridu».

Was auf narrativer Ebene als stilisierte Geste der Selbstreflexion daherkommt, entfaltet auf der Bildebene des Textes zusätzliche Bedeutsamkeit. Indem Fritz den «Fridu» dazu auffordert, mit ihm <zur Seite zu gehen>, wird ein Sprach-Bild konturiert, das Walsers Szenenfolge als Schreib-Szene markiert. In der wörtlichen Übersetzung lautet die Formulierung, mit der Fritz seinen Monolog abschliesst: «Komm, Fritze, gehen wir auf die Seite».¹⁰⁸ Ersichtlich wird, dass in der literal-figurativen Lesart die Worte <auf die Seite gehen> oder <zur Seite gehen> auf den Ort verweisen, an dem Walser den Protagonisten Fritz die Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Familie von Anfang an zur Sprache bringen und ausagieren lässt: Gelenkt wird der Blick auf die Manuskriptseite der Szenenfolge *Der Teich*.

Die Schlusspassage des Eingangsmonologes ist als narrative Metalepse gestaltet, in der das weitere Geschehen antizipiert wird. Fritz erklärt, dass er in seine Kammer hinaufgehen und nachdenken werde. Interessant ist, dass er davon spricht, über «das Züg» nachdenken zu wollen. Er verwendet damit einen Ausdruck, dem im Dialekt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zukommt: Über <all diese Dinge>, über das <Zeug> nachdenken heisst, über all das nachzudenken, was einen betrifft, was eine Bewandnis für einen hat.¹⁰⁹ Zur Sprache bringt Walsers Protagonist Fritz in der Folge den

108 SW 14, 119: *Chum, Fridu, mir wei uf d'Site*. – DTS, 8: *Komm, Fritze, fort mit uns*. In der Fassung von Händl Klaus und Raphael Urweider geht das Wortspiel, das in der Mundartwendung «uf d'Site» angelegt ist, verloren.

109 SW 14, 119: *I will i d'Kammere ufe go und über das Züg nochedänke. I mueß wahrschinlich gränne dobe*. – DTS, 7: *Ich will in die Kammer hinaufgehn und über die Sache nachdenken. Ich muss wahrscheinlich weinen dort oben*. – In der Philosophie Martin Heideggers wird dieser Zeug-Begriff hintergründig entfaltet. In seinem Hauptwerk, *Sein und Zeit*, erschliesst Heidegger in der «Analyse der Umweltlichkeit und Weltlichkeit überhaupt» das Sein des uns «nächstbegegnenden Seienden», der Dinge, die den Menschen in seinem Alltag betreffen, als «Zeug»: «Wir nennen das im Besorgen begegnende Seiende das Zeug.» Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 15, 66ff. Interessant ist, dass Heidegger den Begriff – in einer vorläufigen Form – zuerst anhand der Schreibszene illustriert, die eigentlich immer schon wesentlich auf sich selbst verweist: «Ein Zeug <ist> strenggenommen nie. Zum Sein von Zeug gehört je immer ein Zeugganzes, darin es dieses Zeug sein kann, das es ist. Zeug ist wesenhaft <etwas, um zu . . .>. Die verschiedenen Weisen des <Um-zu> wie Dienlichkeit, Beiträglichkeit, Verwendbarkeit, Handlichkeit konstituieren eine Zeugganzheit. In der Struktur <Um-zu> liegt eine *Verweisung* von etwas auf etwas.

Agon, den er gegen die eigenen Neurosen und diejenigen seiner Familie richtet, einen Kampf, den Walser in der Szenenfolge *Der Teich* im Zusammenspiel von Wort und Bild differenziert auslotet.

Agon(ie) der Neurose

In den ersten sechs Szenen in *Der Teich* werden die verschiedenen Facetten des Narrativs einer kommunikativ gestörten Beziehung im Familiengefüge in den Blick gerückt. In der Darstellung der Beziehungen, die Fritz zu seinen Eltern, seinen Geschwistern, den gleichaltrigen Jugendlichen und zu einem kranken Freund hat, wird deutlich, dass Fritz' Kampf gegen das Gefühl des Ungeliebtseins und der damit verknüpften sprachlichen Ohnmacht eingebunden ist in die neurotisch besetzten Kommunikationsstrukturen in der Familie. In der Begegnung mit seiner Schwester Klara entfacht sich sogleich ein Streit, der in eine halb ausgesprochene Beschimpfung mündet und dazu führt, dass Klara Fritz damit droht, beim Vater und – weil Fritz vorgibt, vor dem Vater keine Angst zu haben – schliesslich bei der Mutter zu «petzen». Auf den Plan gerufen wird die Mutter, welche Fritz züchtigt, gleichzeitig die Tochter Klara als «Klatschtante» zurechtweist, ihr ebenfalls mit Schlägen droht und sie dazu auffordert, sich zu schämen und still zu sein. Körperliche Züchtigung, sich «schämen» und den Mund halten werden als Massregeln herausgestellt, welche das Familiengefüge vordergründig stabilisieren.¹¹⁰ Gegenüber den Gleichaltrigen fühlt sich Fritz als Aussenseiter, der lieber alleine ist, als mit ihnen draussen zu spielen. Selbst seinen kranken Freund Ernst beneidet er wegen seines Krankseins, da dieses aus Fritz' Sicht dazu führt, dass Ernsts Mutter ihren Sohn liebt.

In seinem Wunsch, allein zu sein, manifestiert sich, wie Walser in einem erneuten Monolog des Protagonisten herausstellt, dessen neurotisch besetz-

Das mit diesem Titel angezeigte Phänomen kann erst in den folgenden Analysen in seiner ontologischen Genesis sichtbar gemacht werden. Vorläufig gilt es, eine Verweisungsmanigfaltigkeit phänomenal in den Blick zu bekommen. Zeug ist seiner Zeughaftigkeit entsprechend immer *aus* der Zugehörigkeit zu anderem Zeug: Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster, Türen, Zimmer.» Ebd., 68.

¹¹⁰ Vgl. DTS, 8 ff.

tes melancholisches Bewusstsein. Sein unerfülltes Begehren nach der ihm von seiner Mutter verweigerten Liebe erfasst Fritz als einen Zwang, über etwas nachzudenken, das ihm abhandengekommen ist. Ihm ist, als hätte er irgendwo etwas vergessen. Zwar ist ihm bewusst, dass es nichts ist, und doch ist dieses Nichts gerade deshalb beunruhigend, weil er es vergessen hat und sich deshalb davon nicht sprechen lässt.¹¹¹ Der Zwang, über dieses Abwesende nachzudenken, wird in diesem zweiten Monolog des Protagonisten Fritz ebenfalls als Problematik der Sprache adressiert. Das, was ihn quält, ist sprachlich nicht zu fassen. Markiert als Wiederholung – ‚da hab ich (wieder) gut reden‘ – bekundet Fritz seine sprachliche Ohnmacht, in der er sich verliert und die ihn von sich selbst entfremdet.¹¹² Fritz wendet sich deshalb erneut an den Fritze, der ihm als sein bester «Kamerad» erscheint.¹¹³ Die

111 SW 14, 122: *Es isch mer immer, i heig öppis am e ne'n Ort vergässe. I weiß, es isch nüt, und doch plagt's mi. Was chas nume si? Nüt? Do hani guet rede! Es isch öppis, aber ds'Dumme isch, i has äbe vergässe.* – DTS, 12: *Mir ist immer, als hätte ich irgendwo etwas vergessen. Ich weiß, es ist nichts, und doch plagt es mich. Was kann es nur sein? Nichts? Da hab ich gut reden! Es ist was, aber das Dumme ist, ich hab es eben vergessen.*

112 Ebd. *Warum mueß me eigetlich danke? Mi mueß, es zwingt eim. Das isch so dumm, daß me n'öppis mueß. Mi sött nüt müesse! Aber do ha ni wieder guet z'rede.* – DTS, 12 f.: *Warum muss man eigentlich denken? Man muss, es zwingt einen. Das ist so dumm, dass man was muss. Man sollte nichts müssen! Aber da hab ich wieder gut reden.* – Im subtil arrangierten Wort- und Lautmaterial der Mundartfassung wird sicht- und hörbar, dass ‚etwas‘ kaum merklich – und doch möglicherweise unabweislich und zwanghaft – von ‚nichts‘ markiert wird. In der Klage «Das isch so dumm, daß me n'öppis mueß» tritt das Fugen-n vor dem Indefinitpronomen «öppis» (etwas) jedenfalls in eine auffällige Korrespondenz mit dem ersten Buchstaben, dem n des Indefinitpronomens «nüt» (nichts) im trotzigem Wunsch «Mi sött nüt müesse!» (Hervorhebungen B. B.). In einer umfassenden Studie zu Hegel und Lacan macht Slavoj Žižek darauf aufmerksam, dass die komplexe Verschränkung von *etwas* und *nichts* bereits bei Parmenides im Begriff des Augenblicks entfaltet wird: «[...] Parmenides [wendet] den Begriff des Augenblicks auch auf den Übergang vom Sein zum Nichtsein und umgekehrt an: In diesem Augenblick ist etwas weder, noch ist es nicht. [...] In diesem Zwischenraum können viele seltsame Dinge geschehen [...]» Žižek, *Weniger als nichts*, 90.

113 SW 14, 122: *Chum Fritz, mir göh zäme. I bi doch nit ganz elei. Der Fritz isch am Fritz si Kamerad. I bi mir sälber mi bescht Fründ.* – DTS, 13: *Komm, Fritz, wir beide*

Geste der Selbstreflexion aus Fritz' erstem Monolog aufgreifend, erweist sich diese vor dem Hintergrund der Melancholie und der sprachlichen Ohnmacht des Protagonisten nun allerdings als Symptom einer narzisstischen Störung: Fritz stellt fest, dass der Zwang, sich solche Gedanken machen zu müssen, eigentlich zum Lachen sei.¹¹⁴ Dieses Lachen befreit ihn jedoch nicht vom Zwang des Nachdenkens. Fritz entschliesst sich deshalb in den Wald zu gehen und darüber nachzudenken, was er tun könnte. Fritz' Rede bricht bezeichnenderweise in dem Moment ab, als er seine Mutter ins Spiel bringt. Signalisiert wird sein Verstummen erneut durch drei Gedankenstriche. Im Gegensatz zu seinem ersten Monolog lässt sich dieses Verstummen – genauso wie seine Einsamkeit – sprachlich nun nicht mehr übertönen.

Den Entschluss, seinen Platz im Wald aufzusuchen, kündigt Fritz erneut mit den Worten an, dass er die Absicht habe, über «das Zügli», das «Sächelchen» nachzudenken. Wie die Diminutivform des Begriffs «Zeug» indiziert, erhofft sich Fritz, dass die Probleme, die ihn beschäftigen, sich im Wald verkleinern und einfacher zu lösen sein werden. Imaginiert wird der Wald – wie in den Dramoletten *Die Knaben* und *Schneewittchen* – als Gegenwelt zur gesellschaftlichen und familiären Welt. Mit beinahe denselben Worten wie im Text *Der Wald*, in dem die Topologie des Waldes als ein Ort des Schreibens in der Tradition der «regellosen Literatur» herausgestellt wird, kündigt Walsers Protagonist Fritz an, was er sich von seinem Nachdenken im Wald verspricht: An seinem «Platz im Wald» werden Fritz die Gedanken, die sich um das unfassliche «Nichts» drehen, möglicherweise «wie ein Schmetterling» zufliegen.¹¹⁵ Das Sprachbild des Schmetterlings im Wald, der dem in sich

gehen. Ich bin doch nicht ganz allein. Der Fritz ist Fritzens Kamerad. Ich bin mir selbst mein bester Freund.

¹¹⁴ Ebd.: *Was i au mueß für Sache wüsse. Es isch eigtlich zum Lache. – Was ich auch alles wissen muss. Eigentlich ist es zum Lachen.*

¹¹⁵ SW 14, 122: *I bi gärn eiei. Do chöme eim d'Gedanke. Do stört eim niemer. [...] I will däm Zügli nohgoh. I will mi Platz im Wald ufsueche, vilicht chunt's mer dört wie ne Schmätterling cho a'z'flüge. – DTS, 12: Ich bin gern allein. Da kommen einem die Gedanken. Da stört einen niemand. [...] Ich will dem Sächelchen nachgehn. Ich will zu meinem Platz im Wald gehn, vielleicht fliegt es mir dort wie ein Schmetterling zu. – Zur Poetik des Waldes und des Sprach-Bildes des Schmetterlings vgl. oben das Kapitel *Exkurs: Zur Poetik des Waldes*.*

versunkenen Ich «vielleicht» zufliegt, steht damit in Korrespondenz zu Walzers grösser angelegten Studie zur Poetik des Waldes im gleichnamigen Text aus *Fritz Kocher's Aufsätze*.

In der Szenenfolge *Der Teich* entfaltet sich das Geschehen in den Schlusszenen zunehmend in der Bildlogik des poetischen Waldes und der Schreib-Szene. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass der fingierte Selbstmord, zu dem sich Fritz während seines Nachdenkens in der Einsamkeit des Waldes entschlossen hat und mit dessen Inszenierung er das familiäre Beziehungsgefüge auf die Probe stellt, in der letzten Sequenz der Szenenfolge als Wiederholung durchgespielt wird.

Gespielte Versöhnung

In der fünften Szene dient Fritz der zuvor als Ort der Selbstreflexion indizierte nahegelegene Wald zunächst als Kulisse, um seinen Tod durch Ertrinken in einem Teich in Szene zu setzen. Da er seine Inszenierung im Gespräch mit seinen Geschwistern Paul und Klara gut vorbereitet hat, ist es seiner Meinung nach nicht mehr notwendig, einen grossen Aufwand zu treiben, um den fingierten Selbstmord glaubwürdig erscheinen zu lassen: Er legt seinen Kittel am Rand des Teichs ins Gras und lässt seinen Hut auf der Wasseroberfläche schwimmen. Fritz kennt die Reaktion seines Bruders Paul, denn zuvor hat er dafür gesorgt, dass Paul denkt, Fritz werde sich umbringen. Seinen Geschwistern hat er erzählt, er wolle sein Leben flicken, denn dieses sei nur ein zerrissener Rock und eigentlich keine Nadel wert.¹¹⁶ In einem dritten Monolog, den er hält, kurz bevor Paul die eigens für ihn arrangierte Szenerie betritt, klärt Fritz den Leser beziehungsweise den Betrachter der Szene darüber auf, was er mit seiner Inszenierung beabsichtigt: Er will seiner Familie einen Streich spielen und sie in Angst versetzen, da er sich vernachlässig

116 SW 14, 123 f.: *Paul: [...] Ds'Läbe, het er gseit, sig nume n'ès verrißnigs Chutteli. Er müeßi's go flicke. [...] Es sig ke Nodle wärt. – DTS, 16: PAUL: [...] Das Leben, hat er gesagt, sei nur ein zerrissener Rock. Den müsse er flicken gehen. [...] Keine Nadel sei es wert.*

fühlt. Insbesondere ist es seine Absicht, die Mutter auf die Probe zu stellen. Er will wissen, ob er ihr – so sein Eindruck – gar nichts mehr bedeutet.¹¹⁷

Mit seiner Inszenierung hat Fritz Erfolg. Sowohl seine Geschwister als auch die Mutter geraten in Sorge und machen sich Vorwürfe, Fritz zu wenig Beachtung geschenkt zu haben. In einer als Mariendarstellung gestalteten Szene, die allerdings ironisch gebrochen wird – in der Regieanweisung heisst es: «*Frau Marti; Fritz, halb auf ihrem Schoß*»¹¹⁸ –, kommt es zwischen Fritz und seiner Mutter zur Versöhnung. Im Vordergrund steht dabei erneut das Paradoxon einer Sprache der unterdrückten und stummen Gefühle, das unter veränderten Vorzeichen weiter bestehen bleibt. Zwar gelingt es Fritz, seiner Mutter an der Grenze zwischen Sprechen und Verstummen, nämlich im Gestammel, das erneut durch Gedankenstriche markiert wird – «[...] – – di lieb – [...]»¹¹⁹ –, seine Liebe zu ihr zu gestehen. Einmal ausgesprochen, wird das Geständnis allerdings von der Mutter sogleich mit einem Schweigegebot belegt: Die Geschwister und – die ödipale Logik des Geschehens herausstellend – insbesondere der Vater dürfen von der stillen Vereinbarung zwischen der Mutter und ihrem Sohn nichts wissen, obschon – oder gerade weil – diese ihn nun endlich als Erwachsenen anerkennt.¹²⁰

Unmissverständlich reflektiert damit die Inszenierung der «inze[n]stuo[n]se[...] und ödipal getriebene[n]»¹²¹ Mutter-Sohn-Vereinigung in der siebten Szene des Dialekt-Dramoletts *Der Teich* den zeitgenössischen Freud-

117 SW 14, 124f.: *D'Wahrheit isch, i wot mi au einisch e chli vüre dränge. I möcht' gseh, ob mi Mueter au wäge mir i Angscht cho cha. [...] Es isch zwar schlächt, d'Mueter so ine unnötigi Angscht zbringe. Aber – – I will jetz einisch wüsse, öb i ihre gar nüt wärt bi, oder nit. – DTS, 17: Die Wahrheit ist, auch ich will mich einmal ein bisschen vordrängen. Ich möchte sehen, ob meine Mutter auch um mich in Angst geraten kann. [...] Es ist zwar schlimm, die Mutter so unnötig in Angst zu versetzen. Aber – – ich will jetzt einmal wissen, ob ich ihr gar nichts wert bin, oder doch.*

118 SW 14, 127; DTS, 24 (Hervorhebung B. B.).

119 SW 14, 128; DTS, 25: – – dich lieb – –

120 SW 14, 128f.: *So nes schtills, abgläges Bündniß. Der Vatter brucht nüt z'wüsse. Gäll nit? [...] I rede mit der, wie zum e ne Erwachsene. – DTS, 25f.: So ein stilles, verstecktes Bündnis. Der Vater muss nichts wissen. Nicht wahr? [...] Ich rede mit dir, wie zu einem Erwachsenen.*

121 Echte/Sorg, *Der Teich* (verfasst 1902), 77 f.

Diskurs, der das Bürgertum um 1900 in seinem Selbstverständnis irritiert. Im schlechten Gewissen und in den Selbstvorwürfen, die sich Frau Marti im Schlussmonolog der Versöhnungsszene macht, kommt Walsers Kritik an der bürgerlichen Moral unverhohlen zum Ausdruck. Ihre Bedenken, mit der unzensierten Äusserung ihrer Gefühle zu weit gegangen zu sein, beschwichtigt Frau Marti mit den Worten, dass das, was sich zwischen ihrem Sohn und ihr abgespielt habe, keiner gesehen habe und auch keiner sehen wolle. In ihrem Selbstverständnis ist das im wörtlichen und im figurativen Sinn Unerhörte, der befreite Umgang mit den eigenen Gefühlen und Verletzungen, nur dann nicht verwerflich, wenn diese im Verborgenen bleiben und nicht an die Öffentlichkeit dringen. In ihrem Monolog manifestiert sich damit das neurotisch besetzte Bewusstsein des bürgerlichen Denkens, das sich gegen das Andrängen des Unerhörten und deshalb aus dem Bewusstsein Verdrängten zur Wehr setzt.

Im Wortlaut der Mundartfassung kommt das Dilemma, in das Frau Marti durch die von der bürgerlichen Moral geforderte Selbstzensur gerät, in verdichteter Form beziehungsreich zum Ausdruck. In der Wort-für-Wort-Übersetzung lautet die aus einem Frage- und einem Antwortsatz bestehende Passage: «Hat's denn jemand gesehen? Es hat's ja niemand gesehen und so etwas will auch nicht von jemandem gesehen werden.»¹²² Eindringlich stellt die grammatikalisch, semantisch und rhetorisch auffällige Textur des Antwortsatzes heraus, welche Hindernisse dem selbstbestimmten Willen und dem Streben nach einer authentischen Identität beim Sprechen über das Eigene entgegenstehen. Die Agonie der Neurose besteht nicht nur darin, die geheimen Wünsche unter Verschluss zu halten und gegen aussen nicht zu zeigen und nicht sichtbar werden zu lassen, wie der erste Teil des Antwortsatzes suggeriert. Im zweiten Satzteil offenbaren die in sich verschlungenen und – beinahe zwanghaft – überdeterminierten Sprach- und Bildprozesse eindringlich die (Selbst-)Zwänge und (Selbst-)Täuschungen, die dem Indivi-

122 SW 14, 130: *Hets de öpper gseh? Es hets jo niemer gseh und so öppis wot au nit vo öpperem gseh wärde.* – DTS, 27: *Hat es denn einer gesehen? Keiner hat es ja gesehen, und so etwas soll auch keiner sehen.* – Die Formulierung von Händl Klaus und Raphael Urweider betont den moralischen Imperativ, den die Selbstzensur impliziert.

duum im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft abverlangt werden, damit es seine von aussen bestimmte Identität aufrechterhalten kann.

Gleichzeitig entfaltet sich in der Passivkonstruktion, in welcher der im Verb «wollen» angesprochene Wille als fremdbestimmt markiert wird, ein mythologisch konnotiertes Sprach-Bild, das zusätzliche Bedeutsamkeit generiert. Eingebettet sind die in diesem Sprach-Bild sich abspielenden Sprach- und Bildprozesse bezeichnenderweise in die Thematik des Sehens. In der Verdoppelung und damit in der Aufspaltung des Seh-Aktes in den Modus einer Aktivität und einer Passivität – «[]sehen und [...] gesehen werden» – wird angesprochen, was der Kunst- und Kulturhistoriker Georges Didi-Huberman als die «unausweichliche Spaltung des Sehens» bezeichnet, «die in uns das, was wir sehen, von dem trennt, was uns anblickt.»¹²³ Konfiguriert als ein in sprachlicher und visueller Hinsicht agonales Ereignis, ruft das Sprachspiel, das in den Worten von Frau Marti die Bezeichnung «niemand» mit «nicht [...] jemand»¹²⁴ überschreibt, das mythologische Bild des Odysseus in der Höhle des Zyklopen Polyphem auf,¹²⁵ welches das existentielle

123 Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, 11.

124 Die altgriechische Sprache kennt zwei Ausdrücke für «niemand», wobei die Syntax darüber entscheidet, ob *οὐδείς* (*oudeis*) bzw. *οὐ τις* (*outis*) oder *μή τις* (*un tis*) verwendet wird. Die altgriechische Vorsilbe *μή*, *οὐ* bedeutet *nicht* und *τις* verweist auf *einer, wer, jemand*. Beide Ausdrücke lassen sich daher mit *niemand, keiner, nicht einer, kein Mensch* übersetzen.

125 Bekanntlich gibt sich in Homers *Odyssee* der Protagonist gegenüber dem Zyklopen Polyphem in der Bezeichnung *Udeis*, in der sein wirklicher Name anklingt, als *Niemand* zu erkennen (vgl. Homer, *Odyssee*, 9. Buch, V. 366f.). Die Thematik des Sehens steht auch bei Homer im Zentrum des narrativen Geschehens. Nachdem Odysseus mit Hilfe seiner Gefährten Polyphem geblendet hat und dieser die anderen Zyklopen zu Hilfe ruft, machen sich diese allerdings über ihn lustig, da er auf die Fragen «Was geschah dir für Leid, Polyphemos, daß du so brülltest durch die ambrosische Nacht und uns vom Schlummer erwecktest? Raubt der Sterblichen einer dir deine Ziegen und Schafe? / Oder würgt man dich selbst, arglistig oder gewaltsam?» (V. 403–406) antwortet: «Niemand würgt mich, ihr Freund, arglistig, und keiner gewaltsam» (V. 408). Im altgriechischen Original lautet die Textstelle: «τίπτε τόσον, Πολύφημ', ἀρημένος ὧδ' ἐβόησας / νύκτα δι' ἀμβροσίην καὶ ἀπνους ἄμμε τίθησθα / ἢ μή τις σευ μῆλα βροτῶν ἀέκοντος ἐλαύνει / ἢ μή τις σ' αὐτὸν κτείνει δόλω ἢ ἐ βίηφιν» / [...] / «ὦ φίλοι, Οὐ τις με κτείνει δόλω οὐδὲ

Ringen um Identität, (Ver-)Blendung und (Selbst-)Täuschung in einen kulturgeschichtlichen Horizont stellt.¹²⁶ Herausgestellt wird in diesem Sprach-Bild in äusserst verdichteter Form, mit welcher Sprachlist der Agon gegen die Neurosen – gegen die heldischen und gegen diejenigen des Alltags – zu führen ist: Es genügt nicht, wie Odysseus, mit sprachlicher List sich als Udeis unsichtbar zu machen und sich damit als autonomes Subjekt zu verleugnen, vielmehr sind die Beziehungskonstellationen, die den Neurosen zugrunde liegen, zu benennen und erkennbar zu machen. Walsers Dialekt-Dramolett stellt damit heraus, dass der möglicherweise ‹heilende› Dialog einen Perspektivenwechsel erfordert.¹²⁷ Anstatt sich dem Anderen anzuglei-

βίηφιiv.» Sowohl das Original als auch die Übersetzung werden zitiert nach: Homer, *Odyssee*, 246 f. (Hervorhebungen B. B.).

126 Das Sprachspiel des Odysseus in der Höhle des Polyphems ist nicht deshalb neurotisch strukturiert, weil sich das Subjekt der Rede gleichsam unsichtbar macht, sondern weil es sich, wie Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* betonen, in der Angleichung an sein Gegenüber abhandenkommt beziehungsweise dem Blick des Anderen ausweicht: «Im Griechischen handelt es sich um ein Wortspiel; in dem einen festgehaltenen Wort treten Namen – Odysseus – und Intention – Niemand – auseinander. Modernen Ohren noch klingt Odysseus und Udeis ähnlich [...]. Die Berechnung, daß nach geschehener Tat Polyphem auf die Frage seiner Sippe nach dem Schuldigen mit Niemand antworte und so die Tat verbergen und den Schuldigen der Verfolgung entziehen helfe, wirkt als dünne rationalistische Hülle. In Wahrheit verleugnet das Subjekt Odysseus die eigene Identität, die es zum Subjekt macht und erhält sich am Leben durch die Mimikry ans Amorphe. [...] Seine Selbstbehauptung aber ist wie in der ganzen Epopöe, wie in aller Zivilisation, Selbstverleugnung. Damit gerät das Selbst in eben den zwangshaften Zirkel des Naturzusammenhanges, dem es durch Angleichung zu entrinnen trachtet.» Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 62 f.

127 Dass bereits bei Homer im Udeis-Wortspiel der Aspekt der Perspektive eine Rolle spielt, zeigt der Sprachwissenschaftler Wilhelm Köller in seiner Untersuchung zur Thematik *Perspektivität und Sprache* auf, in der er herausstellt, dass sich «die Ausbildung sprachlicher Muster und Texte trotz vieler Unterschiede als eine Form des Bildermachens verstehen» lässt. Vgl. Köller, *Perspektivität und Sprache*, 41. Anhand der Odysseus-Polyphem-Konstellation erläutert er, dass die «so genannten Negationspronomen», die morphologische Verschmelzung eines «Negationsmorphem[s] mit einem Indefinitpronomen [...] (*niemand* = nicht jemand, *niemals* = nicht jemals, *keiner* = nicht einer, *nichts* = nicht etwas, *nirgendwo* = nicht irgendwo)», zu «kommunikativen und perspektivischen

chen und dieses Andere und sich selbst zu täuschen, gilt es, sich dem Blick des Anderen auszusetzen, sich in dessen Perspektive zu versetzen und im Widerstreit mit der Wahrnehmung des Fremden sich des Eigenen bewusst zu werden.

Spiel der Versöhnung

In der in den *Teich*-Szenen inszenierten Familiengeschichte wird das, wogegen Fritz ankämpft, der semantisch mehrfach codierte «Aschtand», die neurotisch besetzten familiären und gesellschaftlichen Strukturen, die dazu führen, dass das Eigene nicht zur Sprache kommt, von Anfang an in eindringlichen Worten und Bildern vor Augen geführt: Der Agon gilt dem Schweigen, den unterdrückten Worten, dem schüchternen, aber eben auch einschüchternden Flüstern, dem zu unterdrückenden Lachen und sämtlichen im engen Familienkreis herrschenden fremdbestimmten Normen.¹²⁸ Selbst das in seiner Heimlichkeit gerade unheimlich wirkende Anstossen der Gläser wird im Rückblick auf Fritz' Inszenierung als ein neurotisch besetztes Ritual erkennbar, in dem die in der Neurose sublimierten Aggressionen kaum wirksam ausagiert werden können.

Erst in der Schlusszene der Szenenfolge *Der Teich* gelingt es Fritz und seiner Familie, aus diesen Zwängen und Ritualen auszubrechen. Das Schwei-gebot der Mutter unterläuft Fritz dabei subtil, indem er, ohne das Schwei-gebot zu verletzen, das Familienleben und den fingierten Selbstmord von den Beteiligten in Form eines szenischen Spiels erneut spielen lässt. Er setzt damit eine Dynamik in Gang, welche die Familienstrukturen verändert oder zumindest in einem neuen Licht erscheinen lässt.

Turbulenzen [...]» führen: «So gibt sich beispielsweise Odysseus gegenüber Polyphem den Namen *Niemand*, um später perspektivische Verwirrung stiften zu können. Als nämlich Polyphem nach seiner Blendung vor Schmerz zu schreien anfängt und die anderen Kyklopen fragen, wer ihm Schmerz zugefügt habe, antwortet er: *«Niemand»*. Daraufhin halten ihn die anderen Kyklopen natürlich für etwas verwirrt und gehen ihrer Wege.» Ebd., 552 f.

128 Vgl. Anmerkung 104.

Die Szenerie des Familienlebens, wie sie Fritz in seinem Eingangsmonolog entwirft, wird in der Schlusszene noch einmal durchgespielt. Der Ort des Geschehens ist erneut das Esszimmer. Jedoch wird die Familie nicht mehr beim Essen gezeigt. Fritz, seine Schwester Klara und sein Bruder Paul sitzen am Esstisch, auf dem ein schwarzer Tintenfleck den Teich markiert, in den Fritz sich zum Schein gestürzt hat. Das Geschehen wird mit allen Mitteln einer Theaterinszenierung in Szene gesetzt. Im Esszimmer der Familie Marti wird einzig der Tisch mit dem Tintenfleck von einer Lampe beleuchtet, die von der Mutter als «Zauberlampe»¹²⁹ bezeichnet wird. Der Rest des Raumes liegt im Dunkeln. Aus diesem Dunkel heraus beobachtet die Mutter das Spiel der Kinder. Fritz macht aus den Erlebnissen des Tages eine Geschichte, die es den Geschwistern und der Mutter erlaubt, die Ereignisse zu verarbeiten. Wer wer ist, ist im szenischen Spiel der Kinder rasch geklärt, indem dieselben Requisiten zum Einsatz kommen, die bereits die Eingangsszene geprägt haben: Die Gabel stellt Paul dar, ein Löffelchen übernimmt die Rolle Klaras und ein Messer verkörpert Fritz. Indem die Kinder das Geschehen nachspielen, erlangen sie indes Klarheit über ihre Rolle, reflektieren ihr Verhalten und setzen sich dadurch zunehmend in ein autonomes Verhältnis zu sich selbst und zu den Erwachsenen.¹³⁰

Das als Spiel im Spiel entfaltete Narrativ der Selbstoffenbarung und Rollenklärung bewirkt, dass die Kinder und die Eltern ihre Position tauschen und sich aus der Perspektive der Anderen wahrnehmen. Die reflexive Distanz, die Fritz in seiner Geschichte zum Geschehen in der Familie herstellt, erlaubt es ihm, seine Inszenierung aus freien Stücken in dem Moment abzubauen, in dem die Geschwister fordern, dass Vater und Mutter aufzutreten haben. Das Schweigegebot der Mutter – sie hat die unerhörte Anhörung mit dem Siegel des Verschweigens versehen – unterläuft er dadurch, dass die aufgrund des poetischen Spiels gewonnene Autonomie ihn vom Zwang befreit, sich in einer besonderen Rolle, sei es als Held oder als Opfer, zu sehen.

Auch die Position der Eltern verändert sich. Es sind nicht die Eltern, die den Kindern ein Märchen erzählen, Fritz' Geschichte bewirkt vielmehr, dass

129 SW 14, 131. – DTS, 31.

130 Vgl. Echte/Sorg, *Der Teich* (verfasst 1902), 77.

sich Frau Marti in einer Märchenwelt wähnt: Sie sieht sich als Fee, die hinter den Kindern steht; in ihren Ohren erklingt Märchenmusik und sie hört, was sie «so» noch nie gehört hat: Was ihre Kinder sagen, ist für sie «so neu, so anders».¹³¹ Der verzauberte, aus der Sicht der Erwachsenen kindliche und gerade deshalb befreiende Blick auf das Spiel der Kinder lässt Frau Marti erkennen, dass die Wahrnehmungsperspektive, die sie bisher eingenommen hat, neurotisch besetzt ist: Sie hat nach Maximen gehandelt, die sie unreflektiert befolgt hat, nach den Normen, welche das Gewissen der bürgerlichen Gesellschaft in sie hineinprojiziert. Der Perspektivenwechsel erlaubt ihr, in sich hineinzuhorchen, und führt dazu, dass sie in ihren Worten «den Pfarrer mit seinem Gerede» erkennt, der nur deshalb auf offene Ohren stösst, weil die «Leute» die «pfarrherrlichen» Ermahnungen verinnerlicht haben.¹³² Diese Selbsterkenntnis ermöglicht es Frau Marti, aus ihrem eigenen Schatten herauszutreten und im Lichtkegel zu erscheinen, der den von Fritz und seinen Geschwistern geschaffenen Raum der Poesie ausleuchtet.

In dem Moment, als Frau Marti die Bühne des Geschehens betritt, wird die Grenze zwischen dem Spiel im Spiel, der Binnenhandlung, und dem familiären Geschehen in der Szenenfolge *Der Teich* als Rahmenhandlung endgültig eingerissen. Dank der Kraft seiner Phantasie – Fritz wird von seinen Geschwistern attestiert, dass «[s]ein Kopf [...] ein ganzes Buch voller Geschichten» sei¹³³ – gelingt es Fritz, die neurotisch besetzten Strukturen in der Familie zumindest teilweise aufzubrechen. Frau Marti versucht sogleich, im Gegensatz zum Vater, der die Kinder ins Bett schicken möchte, die neu gefundene, gleichermassen befreiende und befreite Vertrautheit mit den Kin-

131 SW 14, 131: *I stande wie d'Fee de Chinder im Rügge. Es fählt nume no d'Märlimusig. Aber die ghört me sünscht scho in de Ohre. Wie lieb isch alles. I mueß lose, o i mueß lose. Was mini Chinder säge, isch hüt so neu, so anders. I has nie so ghört.* – DTS, 31: *Ich stehe wie die Fee den Kindern im Rücken. Nur noch die Märchenmusik fehlt. Aber die klingt so schon in den Ohren. Wie lieb ist alles. Ich muss lauschen, o ich muss lauschen. Was meine Kinder sagen, ist heut so neu, so anders. Nie habe ich es so gehört.*

132 Ebd.: *S'isch grad, als öb i sälber mi Pfarrer wär. – Wo chäm e Pfarrer mit sim Gred hi, wenn nid i de Lüt der Pfarrer steckti? – Es ist gerade, als wär ich mein eigener Pfarrer. – Wohin käme der Pfarrer mit seinem Gerede, wenn in den Leuten nicht ein Pfarrer steckte?*

133 SW 14, 132: Klara: [...] *Si Chopf isch es ganzes Buech voll Gschichte.* – DTS, 31.

dern zu festigen, indem sie vorschlägt, eine Flasche Wein aus dem Keller zu holen, noch ein wenig zusammensitzen und miteinander zu plaudern.¹³⁴

Fritz' Odyssee ist jedoch noch nicht zu Ende. Allzu eifertig bekundet er die Bereitschaft, den Wein im Keller zu holen, und allzu eifertig kommt die Ankündigung der Mutter daher, für Fritz in der Küche nun ebenfalls ein Licht anzuzünden und ihn zu begleiten,¹³⁵ zumal Frau Marti die Versöhnung sogleich mit dem Stempel der Einmaligkeit versieht.¹³⁶ Ohne weiteres könnte das familiäre Geschehen erneut von den Zwängen des Alltags und einer – Freuds Analyse der Wiederholung präfigurierend – <nicht-erinnernden Wiederholung>¹³⁷ vereinnahmt werden. Indem Fritz das Scheinwerferlicht der familiären Bühne verlässt und sich zusammen mit der Mutter in den Keller begibt, könnten die Ab-Gründe und Neurosen des familiären Zusammenlebens erneut wirksam werden. Kaum wäre das Geklapper des Messers, der Gabel und des Löffels im heiteren Spiel der Kinder verklungen, durchbräche es die Stille am Esstisch der Familie Marti erneut. Das Erzählexperiment in der Szenenfolge *Der Teich* hätte von vorne zu beginnen.

134 Ebd.: *I bringe no e Fläsche Wi usem Chäller. Mir wei no chli ufsi und zäme plaudere.* – DTS, 32: *Ich hole noch eine Flasche Wein aus dem Keller. Wir wollen noch ein wenig aufbleiben und miteinander plaudern.*

135 In der Regieanweisung heisst es, dass Fritz «schnell» und die Mutter «ebenso schnell» auf die Frage des Vaters reagieren, wer den Wein aus dem Keller holen gehe. Vgl. ebd.

136 Ebd.: *Das macht nüt für einisch. – Einmal macht das nichts.*

137 Vgl. dazu die Überlegungen Sigmund Freuds im Aufsatz *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, insbesondere 209 ff. Freud erfasst die Wiederholung, die nicht erinnert, sondern das Vergessene und Verdrängte ausagiert, wie folgt: «[...] der Analytierte wiederholt, anstatt zu erinnern, er wiederholt unter den Bedingungen des Widerstandes; wir dürfen jetzt fragen, was wiederholt oder agiert er eigentlich? Die Antwort lautet, er wiederholt alles, was sich aus den Quellen seines Verdrängten bereits in seinem offenkundigen Wesen durchgesetzt hat, seine Hemmungen und unbrauchbaren Einstellungen, seine pathologischen Charakterzüge.» Ebd., 211.

Das Ich des <Tintengebiets>

Allerdings nimmt das Geschehen in der Szenenfolge *Der Teich* ganz am Schluss erneut eine Wende, indem Walser den Text in einer *mise en abyme* enden lässt. Nachdem es Fritz mit seiner Geschichte gelungen ist, die Grenze zwischen dem Spiel im Spiel und dem familiären Alltag durchlässig zu gestalten, verlässt er zusammen mit seiner Mutter das Esszimmer, während sich Herr Marti gemütlich eine Pfeife stopft. Die Schlussworte von Paul und Klara lenken den Blick allerdings erneut auf das Spiel im Spiel zurück. Auf die Frage von Klara, wo sie sich in ihrer Geschichte befänden, gibt Paul zur Antwort, dass Fritz und die Mutter zusammen Wein aus dem Keller holten. Die Rahmengeschichte wird damit endgültig in die Binnengeschichte verschoben und von der Sprach- und Bildlogik des Spiels im Spiel überschrieben.

In der zusammen mit seinen Geschwistern gemeinsam realisierten Inszenierung seiner Geschichte hat Walsers Protagonist Fritz – im Gegensatz zu Udeis, der in der Polyphem-Odysseus-Konstellation in seinem Mythos gefangen bleibt – sich gerade nicht als neurotischer Niemand erwiesen, der sich selbst dem Blick der Anderen entzieht. Vielmehr hat er sich als souveräner Geschichtenerzähler und <Sprachbildner> in eigener Sache etabliert. Während Aschenbrödel und Schneewittchen in den gleichnamigen Dramoletten Walsers ihre Selbstbestimmung und Identität in der Umschichtung und Umdeutung des vorgegebenen Märchengeschehens – beziehungsweise des <Märchenmaterials> – erlangen, äussert sich die Autonomie des Protagonisten Fritz darin, dass ihm sein Geschick den Weg in die Literatur weist. Das Sprachbild des Tintenflecks ruft als Metonymie das <Tintengebiet>, die Schreibszenen, auf, in der Walsers Protagonist sein Eintauchen in die Schriftstellerei inszeniert. Sich selbst figuriert Fritz als ein Messer, das wie eine Schreibfeder in die Tinte getunkt wird und sich seine Geschichte auf den Text-Leib schreibt.

Herausgestellt wird – und zwar explizit im Modus des Visuellen, indem Fritz seine Geschwister dazu auffordert, zu schauen –, dass das Eintauchen des Protagonisten Fritz in die Schriftstellerei als ein ambivalenter Prozess konzipiert ist, da zunächst nicht klar ist, ob Fritz in der Gestalt des Messers dem schwarzen Tintenleck auf den Leib rückt oder ob es der Tintenleck ist,

der dem Messer auf den Leib rückt.¹³⁸ Zwar löst sich der Widerstreit zwischen Selbst- und Fremdbestimmung in der Geschichte – vordergründig – sogleich auf: Das Messer geht aus freien Stücken in den Teich, da es, wie die nunmehr nüchtern denkende – und damit ihrem Namen im Spiel im Spiel gerecht werdende – Klara anmerkt, «ja nicht ertrinken [kann]».¹³⁹ Im Sprach-Bild des Tintenflecks entfaltet sich indes erneut – wie in der Dekonstruktion des neurotischen Blicks von Frau Marti – die visuell organisierte Thematik des Perspektivenwechsels: Auch das Eintauchen des Protagonisten Fritz in die Schriftstellerei gibt sich im Sprach-Bild des Tintenflecks zu sehen als ein Wechselspiel der Perspektiven, in dem sich der eigene Blick und der Blick des Fremden – den sich der neurotische Blick oft allzu schnell einverleibt – kreuzen. Es sind in der Szenenfolge *Der Teich* bezeichnenderweise Fritz' Geschwister, welche das letzte Wort haben. Das Spiel der Geschwister gestaltet das Alltagsgeschehen als Augen-Blick der Poesie, in dem sich auch Fritz' neurotischer, auf sich selbst gerichteter Blick zerstreut. Im Spiegel der Binnengeschichte, das heisst in der Reflexion des Rahmengeschehens in der Logik des Spiels im Spiel, wird das Narrativ des Alltags in ein <Poesiezwie-licht> getaucht, in welchem sich die Zwänge, in die sich die familiäre Kommunikation in der Rahmenhandlung verstrickt, auflösen. Versöhnt mit der Mutter, verlässt Fritz in dem von seinen Geschwistern inszenierten Spiel die Bühne des Geschehens. Das Licht, das die Mutter für Fritz in der Küche anzündet, erweist sich als Figuration der «Zauberlampe» des Märchens, die nun auch den in der Szenenfolge inszenierten Alltag zu erhellen und zu verwandeln vermag.

Als abwesender und möglicherweise erst aufgrund seines Verschwindens <geheilte> Udeis bestimmt Fritz nicht nur die Bild-, sondern auch die Sprachlogik der Schlusszene. In der Frage «Wo sind wir in unserer Geschichte?» lässt sich in der originalen Dialekt-Fassung ein Wortspiel ausmachen, welches erneut auf das Udeis-Rätsel in der Odyssee referiert: Die Frage Klaras, «Wo sind wir in unserer Geschichte?», lautet in der Mundart-

138 SW 14, 130: *Lueget, jetz geiht das Chäsmässer däm schwarze Tintefläcke uf e Lib. Nei, der Fläck geit am Mässer uf e Lib.* – DTS, 28: *Schaut, jetzt rückt das Käsemesser dem schwarzen Tintenleck auf den Leib. Nein, der Fleck rückt dem Messer auf den Leib.*

139 Ebd.: *Aber es cha jo nit ertrinke.*

fassung: «Wo si mer i üser Gschicht?». ¹⁴⁰ Die Lautqualität des Buchstabens I in der Bedeutung von <in> entspricht im Seeländer Dialekt ziemlich genau derjenigen des Buchstabens I in der Bedeutung von <ich>. Walsers feinem Gehör für die lautliche Gestaltung seiner Texte dürfte diese Homophonie nicht entgangen sein. Die Worte, mit denen Fritz im Spiel seiner Geschwister aus dem Geschehen entlassen wird, rufen ein Ich auf, das sich in Walsers Schreib-Szene in texturierter Form als Buchstabe I auf dem Manuskriptblatt der originalen Dialektfassung zu sehen gibt. Freigesetzt wird damit vom Text sowohl auf skriptural-visueller als auch auf auditiver Ebene ein Ich, das eine gleichermassen an- wie abwesende Ich-Instanz figuriert. ¹⁴¹ In der Schreib-Szene Walsers referiert dieses Text-Ich auf die Ich-Instanz, welche die Sprach- und Bildprozesse im Text organisiert, jedoch gleichermassen auch von ihnen konfiguriert wird.

Wo sind wir ich, wo sind wir in der Geschichte, wo sind wir ich in der Geschichte? Die Frage nach dem fiktionalen oder autofiktionalen Status der Ich-Instanz in der Dichtung Walsers, welche die Szenenfolge *Der Teich* im Sprach-Bild des Schlusses herausstellt, beantwortet der Text insofern, als dieses Ich im Spiel des Protagonisten Fritz sich in vielfältiger Form zerstreut und aus unterschiedlicher Perspektive beleuchtet wird. Die Dissemination der Ich-Instanz manifestiert sich auch in der Reaktion Klaras, die Fritz ihr in seinem Spiel im Spiel zuschreibt: Nicht weniger als neun Gesichter, heisst es im Text, macht Klara, als sie sieht, dass Fritz nach seinem fingierten Selbstmord wieder zu Hause erscheint. ¹⁴² Allerdings taucht diese vom Text generierte, als dissoziative Einheit konturierte Ich-Instanz, die im inszenierten Liebesentzug und in der literarischen Durcharbeitung ihres neurotisch struk-

¹⁴⁰ SW 14, 132 – DTS, 32.

¹⁴¹ Ironisch-abgründig gespiegelt wird Walsers Spiel mit der An- und Abwesenheit des Ich im Zusammenhang mit dem Buchstaben I im Prosatext *Das Alphabet*, welcher am 5. Juni 1921 in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlicht wird. Der Durchgang durch das Alphabet vermerkt beim Buchstaben I: «I. überspringe ich, denn das bin ich selbst.» KWA III 3, 171.

¹⁴² SW 14, 131: Fritz: *Du hesch öppe nün Gsichter gmacht. Du bisch vo eim iz andere gfall. Mi het sie chum chönne zelle, so schnäll hesch se n'abgwächslet.* – DTS, 30: FRITZ: *Du hast ungefähr neun Gesichter gemacht. Du bist von einem ins andere gefallen. Man konnte sie kaum zählen, so schnell hast du sie gewechselt.*

turierten Selbstkonzepts zu sich selbst findet, nicht erst in Klaras Schlussworten aus dem ‹Tintengebiet› der Schreib-Szene auf. Dem Wortlaut des Titels ist sie in texturierter Form von Beginn an sichtbar eingeschrieben: *Der Teich*.

4. In Bildern denken: *Fritz Kocher's Aufsätze*

Das erste Buch, das Robert Walser veröffentlicht, erscheint im November 1904 im Insel Verlag in Leipzig und trägt den Titel *Fritz Kocher's Aufsätze*. Versammelt werden in dieser Publikation verschiedene Textzyklen, die wie zuvor *Der Greifensee* von Josef Viktor Widmann in der Sonntagsbeilage der Berner Tageszeitung *Der Bund* abgedruckt worden sind, und zwar zwischen dem 23. März 1902 und dem 23. August 1903.

Im Zyklus *Fritz Kocher's Aufsätze* sitzt der Protagonist, der Schüler Fritz Kocher, in einem Schulzimmer an seinem Pult und schreibt. Mit anderen Erzählern Walsers gemeinsam hat Fritz Kocher, dass er oft in Bildern denkt, sich beim Schreiben immer wieder selbst über die Schulter schaut, sich als Schreibenden in den Blick rückt und sein Schreiben reflektiert. Die Themen, die der Lehrer vorgibt, stehen «an der Wandtafel»¹⁴² und sind, aufgrund ihrer inhaltlichen Bedeutsamkeit, darauf ausgerichtet, dass die Schüler die ihnen «eingepflichtete Ideologie»¹⁴³ in einem erhabenen Ton zur Darstellung bringen. Gerade die in einer «gekonnt ungelenk(t)en Sprache»¹⁴⁴ inszenierte vordergründige Erhabenheit des Schreibstils erlaubt es dem schreibenden

¹⁴² KWA I 1, 19.

¹⁴³ Vgl. zum Aufsatzunterricht um 1900: Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*, insbesondere 68 ff., hier: 71.

¹⁴⁴ Im Kapitel *In der Schule der Moderne*: «*Fritz Kocher's Aufsätze*» zeigt Müller auf, dass «Robert Walser der Schulaufsatz als Folie dient, sprachliche Verfahren zu erkunden und anzuwenden, die seinen Beitrag zur literarischen Moderne um 1900 ausmachen.» Ebd., 63. Müller kommt dabei zu folgendem Schluss: «Unter dem Deckmantel des unbedarften Schülers, als Herausgeber getarnt, rollt Robert Walser eine Kurzprosa aus, die sich ironisch am Aufsatzdidaktik-Diskurs reibt, und dabei der gekonnt ungelenk(t)en Sprache des Schülers neue Töne abgewinnt, die zuvor bloss als Verstöße gegen den guten Stil aufgefasst worden waren.» Ebd., 82.

Ich-Erzähler Fritz jedoch, über alles Mögliche und Unmögliches, das ihm durch den Kopf geht, zu schreiben und damit die inhaltliche Erhabenheit der Themen subtil zu unterlaufen.

Aus einer die Verhältnisse in der Schule aus der Position der aufgesetzten Unterwürfigkeit und der scheinbaren Ohnmacht betrachtenden Perspektive schreibt Fritz gegen diese Verhältnisse an. Sein ironisch-erhabener Ton ist darauf ausgerichtet, die traditionellen, an den Prinzipien der antiken Rhetorik orientierten, im schulischen Umfeld jedoch zu einem rigiden Formalismus tendierenden Maximen des Schreibens im Aufsatzunterricht zu karikieren. Aufgezeigt wird, dass beim Schreiben die in der Schule herrschenden Denkwänge, hierarchischen Strukturen und der Konkurrenzkampf zwischen den Schülern fortwährend reproduziert und verstärkt werden. Zudem werden die «widersprüchlichen Anforderungen» der zeitgenössischen reformpädagogischen Schreibdidaktik,¹⁴⁵ welche die kindliche Kreativität und die freie thematische Entfaltung im Rahmen eines Erlebnis- oder Besinnungsaufsatzes in den Vordergrund rückt, herausgestellt, gleichzeitig allerdings unterlaufen.

Die Schreibszene der Freiheit: *Freithema*

Als der Lehrer die Schüler dazu auffordert, zu schreiben, «was euch gerade einfällt», entgegnet Fritz Kocher schreibend: «Ehrlich gestanden, mir will nichts einfallen». Sein Versagen vor dem *Freithema*, wie der Titel des Aufsatzes lautet, begründet Fritz Kocher vordergründig damit, dass er zu faul sei, «etwas zu ersinnen», und ihn nicht das «Suchen eines bestimmten Stoffes, sondern das Aussuchen feiner, schöner Worte» reize:

¹⁴⁵ Vgl. Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*, 67. Müller charakterisiert diese wie folgt: «Frei schreiben und persönlich, aber im Rahmen rigider bürgerlicher Normen und stilistisch-grammatikalisch korrekt; einfach und natürlich formulieren, aber Hochdeutsch ohne mundartliche Ausdrücke; eigene Erlebnisse schildern, aber doch in der vorgegebenen rigiden Aufsatzform.» Ebd.

Was weiß ich, ich schreibe, weil ich es hübsch finde, so die Zeilen mit zierlichen Buchstaben auszufüllen. Das «Was» ist mir vollständig gleichgültig.¹⁴⁶

Walter Benjamin, einer der frühen Leser Walsers, hat in einer viel zitierten Passage seines Aufsatzes zu Robert Walser darauf hingewiesen, dass die Bedeutung des Schreibens bei Walser gegenüber dem Dargestellten Vorrang habe und inhaltliche Bedeutsamkeit beim Schreiben zerstört werde:

Walsern ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, daß ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt. Man möchte sagen, daß es beim Schreiben draufgeht.¹⁴⁷

Zu ergänzen ist, dass nicht allein das «Wie», sondern ebenso das «Dass», der Akt des Schreibens in seinem performativen Vollzug, konstitutiv für die Bedeutung des Schreibens bei Walser ist. Fritz Kocher schreibt, weil er es liebt, zu schreiben, und weil er sein Schreiben genussvoll inszeniert. Lustvoll setzt er sich dabei über die Normen der letztlich ideologisch begründeten Schreibenweisungen hinweg. Die inhaltliche Bedeutsamkeit wird deshalb nicht eigentlich zerstört, sondern das «Was» geht insofern «drauf», als es gleichsam von innen her ausgehöhlt und im und durch das Schreiben neue Bedeutsamkeit gesetzt wird.

Im Text *Freithema* wird deutlich, dass der paradoxal strukturierte Schreib-Akt des Aus-Setzens von Bedeutsamkeit, der Zerstreuung in einem disseminierenden Sinn, sich im Zusammenspiel der diskursiven Prozesse des Sagens und der bildlich-visuellen Prozesse des Zeigens entfaltet. Im Anschluss an die Zurückweisung der inhaltlichen Ansprüche fasst der Ich-Erzähler Fritz Kocher nach einer kurzen, durch einen Gedankenstrich markierten Pause, einem plötzlichen Einfall folgend, den Entschluss:

– Aha, da habe ich es. Ich werde ein Porträt der Schulstube zu zeichnen versuchen.¹⁴⁸

146 KWA I 1, 25.

147 Benjamin, *Robert Walser*, 350.

148 KWA I 1, 25.

Der von Walsers Protagonist Fritz angekündigte Medienwechsel, «ein Porträt der Schule *zu zeichnen*» [Hervorhebung B. B.], findet allerdings im Medium der geschriebenen Sprache statt. Fritz' Schreibstrategie besteht darin, dass er in der Komposition seines Sprach-Bildes einen Standort- und Perspektivenwechsel vornimmt, indem er sich schreibend auf die Augenhöhe des Lehrers begibt und das als Schreib-Szene formatierte Porträt der Schulstube aus diesem im wörtlichen Sinn erhabenen Blickwinkel heraus darstellt.

Wenn ich den Kopf hebe und über die vielen Schülerköpfe hinwegsehe, muß ich unwillkürlich lachen. Das ist so geheimnisvoll, so merkwürdig, so fremdartig. Es ist wie ein summendes, süßes Märchen. Der Gedanke, daß in all den Köpfen fleißige, hüpfende, sich sputende Gedanken sind, ist geheimnisvoll genug. Die Aufsatzstunde ist vielleicht aus eben diesem Grunde die schönste und anziehendste. In keiner Stunde geht es so geräuschlos, so andächtig zu und wird so still für sich gearbeitet. Es ist, als höre man das Denken leise flüstern, leise sich regen.¹⁴⁹

In der Darstellung der Schreib-Szene, die Fritz Kocher als «ein summendes, süßes Märchen» imaginiert, wird die anarchische Kraft der Poesie als Denk-Bild gestaltet: Das Schreiben ermöglicht es den Schülern, das <Geheimnisvolle, Merkwürdige und Fremdartige> ihres eigenen Denkens in der Verborgenheit und in aller Stille zu entwickeln. Fritz Kochers Lachen, mit dem er das Aufsatzschreiben in den Blick rückt, ist insofern befreiend, als es ihm ermöglicht, die Rolle des Lehrers, weil er ihm auf gleicher Augenhöhe begegnet, aus kritischer Distanz wahrzunehmen. Mit einer sprachlich präzise inszenierten Boshaftigkeit dekonstruiert Fritz den vom Lehrer personifizierten erhabenen Habitus im Akt des Schreibens.

Zunächst sitzt der Lehrer noch streng und unantastbar an seinem erhöhten Pult und wacht über das Schreiben der Schüler «wie ein Einsiedler zwischen Felsen». In einem deistisch grundierten Bild verdeutlicht Fritz Kocher die Allmacht und Autarkie des Lehrers:

Der Einsiedler ist ganz versunken in Betrachtungen. Nichts rührt ihn, was in der weiten Welt, das heißt, in der Schulstube, vorgeht.¹⁵⁰

149 Ebd.

150 Ebd.

Indem Fritz Kocher den Auftrag des Lehrers, zu schreiben, «was euch gerade einfällt», beim Wort nimmt, gelingt es ihm, die Autarkie und die darin begründete Autorität des Lehrers schreibend zu unterminieren. Gleich anschliessend an die Erscheinung des Lehrers als ein in meditativer Betrachtung versunkener *deus ex machina* demontiert Fritz Kocher dessen nur vordergründig erhabenen erscheinenden Aura radikal:

Hin und wieder kratzt er sich wollüstig in den Haaren. Ich weiß, welche Wollust es ist, sich in den Haaren zu kratzen. Dadurch reizt man das Denken unendlich. Es sieht allerdings nicht besonders schön aus, aber item, es kann nicht alles schön aussehen.¹⁵¹

Fritz' Unterminierung der Erhabenheit des Lehrers zielt dabei nicht allein auf die Figur des Lehrers, sondern ebenfalls auf die von ihm verkörperte idealistische Poetik des schönen Scheins. Im Bild des sich in den Haaren kratzenden Lehrers bricht nicht nur dessen in aufgesetzter Tiefsinnigkeit erstarrte erhabene Haltung ironisch in sich zusammen. Im Sprachspiel der Schreib-Szene konterkariert Fritz Kocher ebenfalls unverhohlen den klassischen Diskurs der idealen Schönheit: Anstelle des Denkens des Unendlichen, welches sich dem «interesselosen Wohlgefallen» und der «Erhabenheit»¹⁵² verdankt, verkörpert der Lehrer ein «unendliches Denken», welches der Wollust des Kratzens geschuldet ist und in den Augen der Schüler «nicht besonders schön aus[sieht]».¹⁵³ Indem Fritz den erhabenen Blickwinkel des Lehrers einnimmt, gleichzeitig aber dessen ideologisch-poetologische Implikationen herausstellt, gelingt es ihm, das hierarchische Verhältnis zwischen ihm und dem Lehrer schreibend ausser Kraft zu setzen, sich im Verlauf des Schreibprozesses von den ideologischen thematischen Vorgaben zu emanzipieren und sich seine Freiheit zu erschreiben.

¹⁵¹ Ebd., 26.

¹⁵² In der *Kritik der Urteilskraft* umreist Kant das Schöne und das Erhabene zusammenfassend bekanntlich wie folgt: «Schön ist das, was in bloßer Beurteilung (also nicht vermittelt der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt. Hieraus folgt von selbst, daß es ohne alles Interesse gefallen müsse. Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.» Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 193.

¹⁵³ KWA I 1, 26.

Zwar will ihm, wie er am Schluss des Prosatextes vorgibt, sein Porträt der Schulstube nicht so recht gelingen. Zumindest ist Fritz «mit [s]einem Porträt nicht besonders zufrieden»,¹⁵⁴ wie er im Schlusssatz festhält. Nur scheinbar steht diese Aussage allerdings im Widerspruch zu der Behauptung, mit der er sein Porträt der Schulstube in Angriff nimmt. Da erklärt er selbstbewusst: «Das ist noch nie dagewesen. Die Note <vortrefflich> kann mir nicht entgehen.»¹⁵⁵ Der durch diesen Gegen-Satz gebildete Text-Rahmen signalisiert vielmehr, dass die Bedeutsamkeit des Dargestellten beziehungsweise des Dargestellten einen unsicheren Status hat und nicht zuletzt vom Urteil der Leser, insbesondere des Lehrers, abhängt. Fritz Kocher, der in seinem Porträt der Schulstube sein Schreiben (selbst-)kritisch in den Blick rückt, begründet im Schlusssatz nicht, warum er selbst mit dem Porträt der Schulstube nicht zufrieden ist. Zu vermuten ist jedoch, dass er sich bewusst ist, mit dem Noch-nie-Dagewesenen, von dem er zu Beginn spricht, den Erwartungen des Lehrers nicht zu entsprechen. Mit seiner Selbstkritik hält er sich deshalb die Kritik des Lehrers vorsorglich vom Leib. Denn ein im Sinne des Lehrers <freies> Thema, wie es die Aufgabenstellung verlangt, ist im Bewusstsein des Ich-Erzählers Fritz ein Widerspruch in sich: Die in der Schule herrschenden Schreibkonventionen lassen eine freie Behandlung einer Thematik nicht zu. Mit dem Grundsatz «[i]ch schreibe über alles gleich gern»¹⁵⁶ unterläuft das schreibende Ich den pädagogisch-ideologischen Gehalt der thematischen Vorgabe, indem es sich im Akt des Schreibens vom Zwang des <Freithemas> befreit.

Sagen und Zeigen

In medienästhetischer Hinsicht interessant ist, dass Fritz der anarchische Umsturz der institutionellen Hierarchie und des ideologischen Wertesystems dadurch gelingt, dass er die semantischen Prozesse auf der Wort- und Bildebene des Textes kontrastiv miteinander verschränkt: Während auf der Wortebene des Textes das hierarchische Verhältnis zwischen dem Lehrer

154 Ebd.

155 Ebd., 25.

156 Ebd.

und den Schülern herausgestellt wird, unterminiert der Text auf bildlich-visueller Ebene dessen Autorität, indem er die erhabene Figur des Lehrers in ironischer Brechung in sich zusammenfallen und in den ihm zugeschriebenen Stiefeln Napoleon Bonapartes verschwinden lässt. Fritz Kocher geht dabei so vor, dass er die Schulstube gezielt mit Hilfe weniger, auf bildlich-visuelle Versatzstücke reduzierter Hinweise als das Schlachtfeld visualisiert, auf dem 1805 die französischen Truppen unter Napoleon einen ‹grandiosen› Sieg gegen Österreich und Russland erringen: Die Wandtafeln ‹sind schwarze unergründliche Seen› und die ‹Ritze, die darin sind, sind der weiße Schaum der Wellen›¹⁵⁷; über den Köpfen der Schüler thront der Lehrer als einsamer Feldherr und befiehlt mit ‹viel Selbstüberwindung› die unfolgsamen und faulen Schüler, die sich hinter seinem Rücken über ihn lustig machen.¹⁵⁸ In Fritz' Bilderdenken verwandelt sich der Lehrer, der inneren Logik der Bilder folgend, in eine Figuration des Kaisers Napoleon I., der siegreich aus der Schlacht von Austerlitz zurückkehrt: ‹Er geht in hohen Stiefeln, als käme er aus der Schlacht von Austerlitz›, heisst es im Text. Allerdings wird die ihm damit zugeschriebene Bedeutung sogleich mit genüsslicher Boshaftigkeit zerstört. Fritz Kocher lässt den Lehrer, der zunächst als ‹kleiner, schwacher, schmächtiger Mann› in den Blick rückt, an seinem Napoleon-Habitus scheitern. Denn die Stiefel, ‹die so grandios sind›, sind für den Lehrer viel zu gross; zudem fehlen die Sporen, wie Fritz sarkastisch konstatiert. Das Bild der Stiefel, die ihrer martialischen Insignien, der Sporen, beraubt sind, unterminieren die selbstherrliche Autorität des Lehrers derart, dass es nicht mehr der Lehrer, sondern vielmehr das als Allegorie des Autoritätsverlusts inszenierte Bild der Stiefel ist, das den Schülern ‹viel zu denken› gibt.

Im ganzen beherrscht sich unser Lehrer gut. Er hat eine feine, kluge Art zu erzählen, was man nicht genug in Anrechnung bringen kann. Er geht sehr sauber gekleidet, und es ist wahr, wir lachen oft hinter seinem Rücken. Ein Rücken hat immer etwas Lächerliches. Dagegen kann man nichts machen. Er geht in hohen Stiefeln, als käme er aus der Schlacht bei Austerlitz. Diese Stiefel, die so grandios sind, und denen nur noch die Sporen fehlen, geben uns viel zu denken.¹⁵⁹

157 Ebd., 25.

158 Ebd., 26.

159 Ebd.

Das Bild, das Fritz vom Lehrer zeichnet, wird lesbar als ein diesen karikierendes Kippbild: In einigen wenigen, in bildlich-visueller Hinsicht als Skizze organisierten kurzen Sätzen wird der hinter der Fassade der Selbstbeherrschung sich versteckende, im Grunde genommen jähzornige, die Schüler unterdrückende und massregelnde Charakter des Lehrers sichtbar. In dem unmittelbar an diese Textstelle anschliessenden Schlussbild wird deshalb der Lehrer endgültig der Lächerlichkeit preisgegeben, wenn Fritz verlauten lässt:

Die Stiefel sind fast größer als er selber. Wenn er in Wut ist, stampft er mit ihnen.¹⁶⁰

Mit dem Bild des tobenden, in übergrossen Stiefeln stampfenden Lehrer-Feldherrn ruft das schreibende Ich in *Freithema* ein Bild auf, das die von einem Aufsatztext in einem traditionellen schulischen Umfeld zu erwartende Bedeutsamkeit des Dargestellten maliziös hintertreibt. Interessant ist, dass insbesondere den sprachlich erzeugten Bildern die Funktion zukommt, die Bedeutsamkeit des Dargestellten zu unterlaufen. In einer zentralen, den Textprozess reflektierenden Textstelle, in welcher bezeichnenderweise der Schreib- und der Bildprozess unmittelbar aufeinander bezogen werden, stellt Fritz fest, dass das Bild, das er vom Lehrer entwirft, möglicherweise «unziemlich geschrieben» sei, jedoch trotzdem «zur Zeichnung der Schulstube unbedingt mitgehört». Konkret geht es in dieser Textstelle um die Bemerkung von Fritz, dass er die «feste Überzeugung» habe, dass der Lehrer «unendlich klug» sei, aber dann zu bedenken gibt: «Ich möchte nicht die Last seiner Kenntnisse tragen.»¹⁶¹ Das traditionelle Bildungswissen, über das der Lehrer verfügt, beurteilt Fritz kritisch, denn seine Kenntnisse werden in der Auseinandersetzung mit den Schülern insofern zur Last, als diese ihn, unter der Voraussetzung, dass der Lehrer danach strebt, seine Kenntnisse weiterzugeben, und diese in dieser Hinsicht auch als bedeutsam voraussetzt, «mit Nichtskönnen» zu ärgern vermögen. «Das ist ein Fehler»,¹⁶² kommentiert Fritz in Umkehrung des traditionellen Rollenverhältnisses in der Schule. Er unterstreicht damit, dass er sich von den unausgesprochenen Erwartungen des Lehrers in Bezug auf die Bedeutsamkeit der als Freithema gewählten

160 Ebd.

161 Ebd.

162 Ebd.

Thematik befreit hat. Nicht die Normen des im bildungsbürgerlichen Selbstverständnis fundierten Aufsatzunterrichts sind für Fritz Kocher massgebend, vielmehr setzt er seine Normen selber: Das Unziemliche, das nicht der Norm Entsprechende, entfaltet sich in der als ‹Zeichnung der Schulstube› ausgegebenen Schreib-Szene damit auf sprachlicher, visueller und performativer Ebene: Einerseits fällt das erhabene Bild des Lehrers aufgrund der subtil inszenierten Visualität des Geschriebenen in sich zusammen, andererseits realisiert sich das Unziemliche im Akt des Schreibens insofern, als Fritz in und mit seinem Schreiben die geltenden Normen des Aufsatzunterrichts *de facto* ausser Kraft setzt. Anstatt dass er ein Freithema schreibend bearbeitet, erschreibt er sich die Freiheit von der unterschwellig vorgegebenen Bevormundung.

Die Analyse der Sprach-Bilder im Text *Freithema* macht deutlich, dass es Walsers Erzähler, dem Schüler Fritz Kocher, beim Schreiben seiner Aufsätze nicht darum geht, Bedeutsamkeit herauszustellen. Sein Ziel ist vielmehr, die ihre Bedeutsamkeit zur Schau stellenden Aufsatzthemen, die der Lehrer vorgibt, schreibend zu unterlaufen. Sagen und Zeigen erweisen sich dabei als zwei Modalitäten des Schreibens, deren kontrastives Zusammenwirken die Ordnung und die Signatur der Dinge neu konstituiert.

Anarchie in Wort und Bild: *Der Schulaufsatz – Die Schule*

Vielleicht am radikalsten dekonstruiert Walsers Ich-Erzähler in *Fritz Kocher's Aufsätze* die bildungsbürgerlichen Normen des zeitgenössischen Aufsatzunterrichts bezeichnenderweise im Text mit dem Titel *Der Schulaufsatz*. In diesem Aufsatz stellt Fritz in der Form von Merksätzen Schreibenanleitungen zusammen, welche ein gerade auch in ihrer reformpädagogischen Ausrichtung letztlich idealistisch geprägtes Konzept des Schulaufsatzes aufrufen.¹⁶³ Die Maximen des Schreibens werden in sechs Abschnitten so zusammengefügt, dass sich aus dem – jeweils mit einem Gedankenstrich – miteinander Verwobenen ein Text ergibt, der diese Normen, indem er sie behauptet, fortwährend schreibend unterläuft. Walsers Protagonist Fritz ruft in seiner Wesensbestimmung des Schulaufsatzes die vorgegebenen Schreib-

163 Vgl. Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*, 63–71.

anweisungen auf: Die Rede ist von der Reinlichkeit und der Leserlichkeit der Schrift, vom Vorrang des Denkens gegenüber dem Schreiben – «Man denke zuerst, bevor man schreibt» –, von der Ordentlichkeit und der Kargheit des Stils.¹⁶⁴ Ziemlich genau in der Mitte des Aufsatzes kommt Fritz darauf zu sprechen, dass ein Schulaufsatz zwar «[g]edankenreich» sein müsse, aber der Schüler dürfe seine Arbeit nicht «mit zu vielen Gedanken vollpropfen wollen». Fritz begründet diese Auffassung damit, dass «das leichte Gerüst, das heißt, die Form, in die ein jeder Aufsatz gekleidet sein muß», unter zu vielen Gedanken und Meinungen nur «zusammenbrechen» würde. Anschliessend stellt er die Frage, was wäre, wenn ein Aufsatz diese Normen nicht erfüllen würde:

Was ist dann ein Aufsatz? Ein Steinbruch, ein Bergsturz, eine wütende Feuersbrunst [...].¹⁶⁵

An der Textoberfläche bringt Fritz damit zum Ausdruck, dass er die Normen des Aufsatzschreibens verinnerlicht hat, da er sogleich eingesteht, dass ein derart gestalteter Aufsatz «vielleicht sehr prächtig, aber auch sehr traurig anzusehen» wäre.¹⁶⁶ Indem nun aber die eingesetzten Metaphern wörtlich genommen werden und auch die Sinnstruktur des Textes völlig ungeordnet entfaltet wird, erscheint der Aufsatz nicht nur auf der Ebene der Sprachbilder als tatsächlich ungeordnetes Trümmerfeld. Als Subtext mitzulesen ist deshalb das ganz andere Schreiben, das sich diesen – als Worthülsen zitierten – Normen widersetzt. So hält Walsers Protagonist Fritz unter anderem apodiktisch fest, dass «Punkte, Komma und sonstige Zeichen» nicht vernachlässigt werden dürften, da dies zur «Unordentlichkeit des Stils» führe. In der daran anschliessenden Reflexion über den Stil als «Ordnungssinn» führt jedoch gerade die Befolgung der wörtlich genommenen Regel, die Satzzeichen nicht zu vernachlässigen, dazu, dass die im schulischen Zusammenhang zu Normen erhobenen Merksätze in sich zusammenbrechen. Fritz geht dabei so vor, dass er die auf den französischen Aufklärer Buffon zurückgehende Sentenz

¹⁶⁴ KWA I 1, 43.

¹⁶⁵ Ebd., 44.

¹⁶⁶ Ebd.

«Am Stil erkennt man den Menschen»¹⁶⁷ bereits nach dem zweiten Wort abbricht und die Bemerkung einschiebt, dass es sich bei diesem Satz um «ein altes, geschwätziges, aber deshalb nicht minder wahres Sprichwort» handle. Im Wortlaut heisst es im Text:

Punkte, Komma und sonstige Zeichen zu vernachlässigen, ist ein Fehler, der einen weiteren zur Folge haben muß, die Unordentlichkeit des Stils. Stil ist Ordnungssinn. Wer einen unklaren, unordentlichen, unschönen Geist hat, wird einen ebensolchen Stil schreiben. Am Stil, ist ein altes, geschwätziges, aber deshalb nicht minder wahres Sprichwort, erkennt man den Menschen.¹⁶⁸

Der von Fritz Kocher inszenierte Satzbruch, der in der rhetorischen Tradition als Anakoluth bezeichnet wird, kommt dadurch zustande, dass er die zuvor herausgestellte Schreibregel, die Satzzeichen nicht zu vernachlässigen, unmittelbar in die Tat umsetzt. Im Vollzug des Schreibens führt Walsers Protagonist Fritz damit vor Augen, wie die im schulischen Zusammenhang auf dogmatische Leitsätze verkürzten Schreibenweisungen anarchisch zu unterlaufen sind: In der Um-Schreibung der Sentenz Buffons deckt er auf, dass deren Wahrheitsanspruch nur dann einzulösen ist,¹⁶⁹ wenn sich das schreibende Ich gerade nicht an die Vorgabe einer Maxime des Schreibens hält. Auch wenn die Leitsätze, welche die Schüler in Fritz' Klasse zu befolgen

167 Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, hat in seiner Antrittsrede *Discours sur le style* anlässlich seiner Aufnahme in die *Académie française* 1753 den Satz geprägt: «Le style, c'est de l'homme même.» Zitiert wird der Satz meist in leicht veränderter Form: «Le style, c'est l'homme même.» Vgl. Lüders, *Stil und Welt*, 67 f.

168 KWA I 1, 43.

169 Karl Marx schreibt in den *Bemerkungen über die neueste preußische Zensurinstruktion*: «Ferner: die Wahrheit ist allgemein, sie gehört nicht mir, sie gehört allen, sie hat mich, ich habe sie nicht. Mein Eigentum ist die *Form*, sie ist meine geistige Individualität. Le style c'est l'homme [Anmerkung: Am Stil erkennt man den Menschen]. Und wie! Das Gesetz gestattet, daß ich schreiben soll, nur soll ich einen anderen als *meinen* Stil schreiben! Ich darf das Gesicht meines Geistes zeigen, aber ich muß es vorher in *vorgeschrriebene Falten* legen! Welcher Mann von Ehre wird nicht erröten über diese Zumutung und nicht lieber sein Haupt unter der Toga verbergen? Wenigstens läßt die Toga einen Jupiterkopf ahnen. Die vorgeschriebenen Falten heißen nichts als: *bonne mine à mauvais jeu* [Anmerkung: gute Miene zum bösen Spiel].» Vgl. Marx, *Bemerkungen über die neueste preußische Zensurinstruktion*, 6.

haben, im historischen Zusammenhang in der Tradition der Emanzipation stehen, ist Fritz' Schreiben darauf angelegt, diese von innen her ausser Kraft zu setzen.

Mit der sprachlich-begrifflichen Dekonstruktion der ideologisch konstruierten schulischen Wirklichkeit gehen in *Fritz Kocher's Aufsätze* das Aussetzen und die Zerstreung der Bedeutsamkeit des schulischen Alltags auf bildlicher Ebene einher. Im Aufsatz mit dem Titel *Die Schule*, in dem Walsers Ich-Erzähler sich mit dem vom Lehrer vorgegebenen Thema «Über den Nutzen und die Notwendigkeit der Schule» auseinandersetzt, führt Fritz in einer bilderreichen Sprache vor Augen, wodurch der Alltag der Schüler bestimmt wird. Die Denkwänge, die in der Schule herrschen, werden im Bild der «Klauen» visualisiert, welches die Schule als bedrohliches Ungeheuer imaginiert:

Sie [die Schule, B. B.] behält mich sechs bis acht Stunden im Tag zwischen ihren eisernen oder hölzernen Klauen (Schulbänke) und behütet meinen Geist, in Liederlichkeiten auszuarten.¹⁷⁰

Zwar wird das Bild des mit Klauen ausgestatteten Wesens – welches den Geist der Schüler aufgrund der ironischen Brechung kaum vor dem Drang, «in Liederlichkeiten auszuarten», zu behüten vermag, sondern diesen eher verstärkt – in der Klammerbemerkung sogleich rationalisiert. Die Wirksamkeit des sprachlich erzeugten Bildes wird dadurch allerdings nicht ausser Kraft gesetzt, sondern in der Evidenz zusätzlich bestärkt: die Schulbänke *sind* Klauen. Wie sich bereits im Aufsatz *Freithema* in der Analyse der Allegorie der Stiefel gezeigt hat, formatiert Walsers Protagonist Fritz auch dieses Sprach-Bild als ein Kippbild, in dem Sein und Schein der schulischen Wirklichkeit gezielt ineinander überblendet werden.

In der Schreib-Szene des Prosatextes *Die Schule* führt dies dazu, dass sich die hierarchischen Strukturen in der Schule auch in der euphemistischen Formulierung, dass eine kluge, den Lehrer überraschende Antwort die Seele des Schülers beglücke,¹⁷¹ nur vordergründig glätten lassen. Denn im unmittelbar nachfolgenden Satz wird der daraus resultierende unbarmherzige

170 KWA I 1, 19.

171 Vgl. ebd., 20.

Wettbewerb unter den Schülern in einem erneut starken Bild mit der «Hölle» verglichen, wobei die – auch erotische aufgeladene – Ambivalenz des rhetorisch stilisierten unterwürfig-erhabenen Sprechens, die diesen Gedanken als «heiß und aufregend» qualifiziert, nur umso deutlicher hervortritt:

Ich weiß, daß ich einer der besten Schüler bin, aber ich zittere beständig vor dem Gedanken, daß ein noch Geschickterer mich überflügeln könnte. Dieser Gedanke ist heiß und aufregend wie die Hölle.»¹⁷²

Die Widersprüchlichkeit des schulischen Alltags führt auf der bildlichen Ebene des Textes dazu, dass Fritz sich als Angeklagter sieht, der sich zu verteidigen hat. Er gibt vor, von der Aufgabenstellung, sich über den Nutzen und die Notwendigkeit der Schule Gedanken zu machen, überfordert zu sein, indem er festhält: «Ueber so etwas sollten ältere Leute schreiben. Etwa der Lehrer selbst [...]»¹⁷³ Fritz zeigt damit aber nur umso deutlicher auf, dass der Schreibprozess – im Gegensatz zu dem, was er, wenn auch ironisch gebrochen, sagt – unter diesen Umständen letztlich zu einem Dressurakt pervertiert wird:

Man kann allerlei plappern, ja; ob aber das Mischmasch (ich verzeihe mir die Ungezogenheit, womit ich meine Arbeit tituliere), das man schreibt, etwas spricht und bedeutet, ist eine Frage. Die Schule ist mir lieb. Ich gebe mir Mühe, das gutwillig zu lieben, das mir einmal aufgedrungen ist, und von dessen Notwendigkeit man mich von allen Seiten stumm überzeugt hat. Die Schule ist das unentbehrliche Halsband der Jugend, und ich gestehe, der Schmuck ist ein kostbarer.¹⁷⁴

Das doppelbödige Geständnis – «ich gestehe» –, zu dem sich Fritz durchringt, macht klar, dass die «Notwendigkeit» der Schule, von der in der Aufgabenstellung die Rede ist, der unausgesprochenen, «stummen» Überzeugung entspricht, die den Jugendlichen von den Erwachsenen aufgezwungen wird. Die Metapher des Halsbandes, das als kostbarer Schmuck der Jugend unentbehrlich zu sein hat, signalisiert, dass Walser das Verhältnis der Jugendlichen zur Schule, wie das in *Fritz Kocher's Aufsätze* durchwegs der Fall ist, als ein

172 Ebd.

173 Ebd.

174 Ebd.

masochistisches konnotiert. In diesem Sprachbild kommt zum Ausdruck, dass das, was Fritz schreibt, und das, was sich in seinen Sprach-Bildern zeigt, sich in einem komplexen, spannungsgeladenen und anarchisch strukturierten Prozess der Sinnbildung entfaltet: Was sich zeigt, steht im Widerstreit mit dem, was gesagt wird, ohne allerdings dem Gesagten zu widersprechen, da das Gesagte ironisch gebrochen wird.

Festzuhalten ist, dass der Reflexionsprozess des schreibenden Ich zum Thema des Nutzens und der Notwendigkeit der Schule im Prosatext *Die Schule* bezeichnenderweise in einer begrifflichen Tautologie endet, obwohl oder vielmehr gerade weil der Schreibprozess in dieser Schreib-Szene mit Bildern und visuellen Effekten aufgeladen wird. Im Schlusssatz des Aufsatzes heisst es:

Vom Nutzen einer Sache sprechen zu wollen, die notwendig ist, ist überflüssig, da alles Notwendige unbedingt nützlich ist.»¹⁷⁵

Fritz Kocher unterminiert damit die Ansprüche, die das Thema «Ueber den Nutzen und die Notwendigkeit der Schule» an die Schüler stellt, im Vollzug des Schreibens gleich zweifach. Einerseits lassen die eingesetzten Bilder, die sowohl die Schreib- als auch die erotische Lust herausstellen, erkennen, dass die Schüler an der Widersprüchlichkeit der schulischen Wirklichkeit scheitern müssen. Andererseits führt der Verlust beziehungsweise der Entzug der Bilder im Schlusssatz des Aufsatzes, auf den sich die vorangehenden Transgressionen zwischen Text und Bild zuspitzen, dazu, dass sich die ideologisch aufgeladene Themenstellung des Aufsatzes aufgrund ihrer ausschliesslich begrifflichen Exposition als tautologische Leerformel erweist.

Seine Poetik der Anarchie organisiert der schreibende Fritz Kocher sowohl auf sprachlicher als auch auf bildlich-visueller Ebene. Im Zusammenspiel und im Widerstreit der sprachlichen Prozesse des Sagens und der visuellen Prozesse des Zeigens entfaltet sich ein Schreiben, das sich der von jeglicher Art Autorität vorgegebenen Bedeutsamkeit widersetzt – beziehungsweise diese im Sinne Roland Barthes «durchbricht», das heisst: (sich) diese(r) aus-setzt.¹⁷⁶

175 KWA I 1, 21.

176 Zu Barthes vgl. oben das Kapitel *Punctum des Anfangs*.

5. Das Andere begehren: *Ein Maler*

Im Prosatext *Ein Maler* stehen der Widerstreit und die medienästhetische Differenz zwischen Text und Bild, Poesie und Malerei sowie die spannungsvolle Beziehung zwischen Kunst und Leben thematisch im Mittelpunkt. Das Prosastück hat Walser nach einem Aufenthalt bei seinem Bruder Karl Walser, der seit 1899 in Berlin lebt und als Kunstmaler im Umkreis der Künstlervereinigung *Berliner Secession* und als Buchillustrator für die Verlage von Bruno und Paul Cassirer, Samuel Fischer, Kurt Wolff und den Insel Verlag bekannt geworden ist, vermutlich im Frühjahr 1902 in Zürich abgefasst. Josef Viktor Widmann, der verantwortliche Kulturredakteur der Berner Zeitung *Der Bund* und erste Förderer Robert Walsers, publiziert *Ein Maler* im Sommer 1902 als Feuilleton-Text in der Sonntagsbeilage der Tageszeitung *Der Bund*.¹⁷⁷ 1904 wird der Prosatext ebenfalls in das erste Buchprojekt aufgenommen, das Walser unter dem Titel *Fritz Kocher's Aufsätze* im Insel Verlag realisieren kann. Eingefügt wird *Ein Maler* im Anschluss an die titelgebenden «Schularbeiten»¹⁷⁸ zwischen eine Aufsatzsammlung mit dem Titel *Der Comis* und den Prosatext *Der Wald*, welcher *Fritz Kocher's Aufsätze* abschliesst. Die Texte in *Fritz Kocher's Aufsätze* sind, wie Walser in einem Brief an den Insel Verlag betont, in Abschnitte «von ganz genau derselben Länge» unterteilt.¹⁷⁹ Das Kapitel *Ein Maler* enthält insgesamt 14 Abschnitte, die im Reprint der Erstausgabe im Rahmen der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* jeweils zwischen 56 und 63 Zeilen umfassen. Gerahmt wird das Prosastück

¹⁷⁷ Der Text wird in drei Folgen abgedruckt: das kurze Vorwort und die Abschnitte I bis IV im *Sonntagsblatt des «Bund»*, Nr. 30, vom 27. Juli 1902, die Abschnitte V bis X in Nr. 31, vom 3. August 1902, und die Abschnitte XI bis XIV in Nr. 32, vom 10. August 1902. Vgl. KWA I 1, 103.

¹⁷⁸ KWA I 1, 9.

¹⁷⁹ Ebd., 163 (Hervorhebungen im Original).

Ein Maler, das im Erstdruck im *Sonntagsblatt des «Bund»* mit dem Paratext «Von Robert Walser» versehen ist, allerdings von einem kurzen, lediglich zehn Zeilen umfassenden einleitenden Textteil, in dem sich ein fiktiver Herausgeber zu Wort meldet und das «Dazwischenliegende» als das «wirklich Lesenswerte» herausstellt.

In seinem «Tages- oder Notizbuch»¹⁸⁰ macht sich ein Maler, der namenlos bleibt, Gedanken über die Möglichkeiten und Grenzen der Malerei und der Dichtkunst. Dabei geht es nicht darum, die Künste in einem Wettstreit in der Tradition des Paragone gegeneinander antreten zu lassen, sondern den Bedeutungsraum zwischen Wort- und Bildkunst, zwischen Schreiben und Malen, experimentierend auszuloten. Text und Bild werden in diesem Schreibexperiment von Beginn an enggeführt, so dass fortwährend zwei medial unterschiedliche Prozesse der ästhetischen Kommunikation gleichzeitig wirksam sind: der sprachlich-diskursive Prozess des Sagens und der bildlich-visuelle Prozess des Erscheinens und Sich-Zeigens. Beide Prozesse finden im diskursiven Medium des geschriebenen Textes statt, dessen Textur zum Träger genuiner Bildlichkeit wird.

Musterung des Schrift-Stücks

In der Rahmung der Schreib-Szene, im Vorwort des fiktiven Herausgebers, wird die Wechselwirkung zwischen textueller und visueller Kommunikation im Modus einer aus-setzenden, disseminierenden Sprach-Bildlichkeit schreibend ausagiert und gleichzeitig reflektiert. Die Sichtbarkeit und Lesbarkeit der Sprach-Bilder entfalten sich dabei im intermedialen Raum zwischen Text und Bild, dem Bereich des «Dazwischenliegende[n]», das im Vorwort als das «wirklich Lesenswerte» herausgestellt wird und damit auf den Lektürerraum zwischen Text und Leser verweist:

Diese Blätter aus dem Notizbuch eines Malers sind mir, wie man so sagt, zufällig in die Hände geraten. Mir erscheinen sie nicht so unbedeutend, als daß ich nicht glaubte, sie veröffentlichen zu dürfen. Ueber die darin niedergelegten Kunstan-sichten kann man gewiß verschiedener Meinung sein. Das ist aber auch nicht das wich-

180 Ebd., 62.

tigste, sondern das andere, Dazwischenliegende, das rein Menschliche in den Blättern erschien mir als das Bedeutendere, wirklich Lesenswerte.¹⁸¹

Die Leseanweisung des fiktiven Herausgebers, dass das «wirklich Lesenswerte» das «andere, Dazwischenliegende, das rein Menschliche» sei, lässt sich in der Sinn-Ordnung der Rhetorik als Klimax lesen, die den Leser eindringlich dazu auffordert, zwischen den Zeilen zu lesen. Eine solche Lektüre überliest allerdings sowohl die äusserst komplexe Texturierung als auch den ironischen Grundton des Prosatextes *Ein Maler*. Zunächst gilt es deshalb, dieses Vorwort eindringlicher zu *erlesen*.

Nicht zwischen, sondern in den Zeilen des Vorworts setzen die medialen Interferenzen, die sich im «Dazwischenliegende[n]», das heisst zwischen den diskursiven und den visuellen Textregistern, abspielen, den Prozess der Bedeutungsbildung in Gang. Dabei findet eine Verschiebung und Verlagerung statt: Die Bedeutungsbildung wird von der intentional bestimmten Sinn-Ordnung einer rhetorisch motivierten Lektüre auf die material-skripturale Ordnung des Textes übertragen. Der Text, der als Medium der Bedeutungsbildung in der Regel unsichtbar bleibt, wird dadurch in seiner Materialität – in einem wörtlichen Sinn – als das «Gewobene» in den Blick gerückt. Richtet man die Aufmerksamkeit auf den Katalog der verbalen Mittel, lässt sich in der Textur des Vorworts eine signifikante Musterung erkennen, in der die beiden Modalitäten der ästhetischen Kommunikation ineinander verwoben werden. Auffallend an der Musterung des Textes als Schrift-Stück ist das Folgende: Die Verben und Prädikatsgefüge, die im Vorwort des Herausgebers verwendet werden, benennen entweder diskursiv-sprachliche Zusammenhänge – dazu gehören die Ausdrücke: sagen, glauben, dürfen, verschiedener Meinung sein, das Wichtige sein – oder evozieren bildlich-visuelle Vorgänge: unbedeutend erscheinen, in die Hände geraten, veröffentlichen, Kunstansichten niederlegen, als das Lesenswerte erscheinen. Dieses einerseits diskursiv-kognitive, andererseits bildlich-visuelle Wortmaterial ist in jedem der vier Sätze konsequent alternierend angeordnet. Der erste und der letzte Satz des Vorworts folgen dabei derselben Texturierung: auf eine diskursive Formulierung des Sagens folgt eine Evokation des Erscheinens und Sich-Zei-

181 KWA I 1, 62.

gens: <sagen> und <in die Hände geraten> in Satz eins, <nicht das Wichtigste sein> und <als das Lesenswerte erscheinen> in Satz vier. In den Sätzen zwei und drei wechseln sich diskursive und visuell geprägte Formulierungen ebenfalls alternierend ab. Einerseits werden dadurch die beiden ästhetischen Prozesse des Sagens und (Sich-)Zeigens systematisch aufeinander bezogen, indem sie zueinander in Kontrast gesetzt werden. Da nun aber Satz zwei mit einer visuellen Formulierung beginnt – «Mir erschienen sie nicht so unbedeutend» – und Satz drei mit einer diskursiven endet – «man [kann] gewiss verschiedener Meinung sein» –, wird im Muster der Texturierung auch eine andere Tendenz sichtbar: Am Ende des ersten Satzes und zu Beginn des letzten Satzes fließen die Kontraste ineinander und werden aufgelöst.¹⁸² An diesen zwei Textstellen findet eine Überblendung statt, die signalisiert, dass im Vorwort des Herausgebers nicht nur zwei unterschiedliche ästhetische Prozesse wirksam sind, die einander entgegenlaufen, sondern dass das Muster der diskursiv-sprachlichen und der bildlich-visuellen Kontrastierung, das sich aufgrund dieser Textur ergibt, sich in sich selbst spiegelt. Der Prozess der Bedeutungsbildung erweist sich auf dieser mikrosemiotischen Ebene der Texturierung als Indiz dafür, dass sich Kontraste nicht nur im Bereich des Bildlichen, wie es die Neo-Impressionisten feststellen, im Auge des Betrachters ineinander auflösen und eine neue Qualität erlangen, sondern dass auch

182 Sichtbar wird das Muster, nach dem das Vorwort des Herausgebers angeordnet ist, wenn man das Wortmaterial nach dem Kriterium des diskursiv-kognitiven Ausdrucks des Sagens (S) beziehungsweise des ästhetisch-sinnlichen Ausdrucks des (Erscheinens-und-sich-)Zeigens (Z) einteilt und darauf achtet, in welcher Wechselfolge diese Ausdrücke auftreten. Die Buchstabenfolge S Z . Z S Z S . Z S . S Z fixiert das Auftreten der Aussagen des Sagens und des Erscheinens in qualitativer Hinsicht. Sichtbar wird, dass die beiden ästhetischen Prozesse nicht willkürlich ineinander verschlungen werden, sondern der ästhetischen Logik des Kontrastes und der Mischung beziehungsweise der Auflösung und des Ineinanderfließens folgen. Im Folgenden sind die Ausdrücke, welche der diskursiv-kognitiven Kategorie zugeordnet werden, kursiv gedruckt, diejenigen der ästhetisch-sinnlichen Kategorie durch Unterstreichung hervorgehoben: *sagt* – in die Hände geraten – erscheinen unbedeutend – *glaubte* – veröffentlichen – *dürfen* – niedergelegten Kunstansichten – *kann verschiedener Meinung sein* – *ist das Wichtige* – erschien als das wirklich Lesenswerte.

im literarischen Text vergleichbare ästhetische Prozesse inszeniert werden können.

Von Anfang an lenkt der fiktive Herausgeber den Blick des Lesers damit auf das materielle Medium, auf dem die Notizen des schreibenden Malers aufgeschrieben sind, und auf dessen Musterung. Der Leser bekommt die «Blätter aus dem Notizbuch eines Malers» nicht nur zu lesen, sondern auf der visuellen Ebene der Textur des Textes auch zu sehen: Blätter werden ihm vor Augen geführt, auf denen ein Maler seine Ansichten zur Malerei, zur Kunst im Allgemeinen und zum Verhältnis der Wort- und der Bildkunst aufgeschrieben hat. Seine Schrift im wörtlichen Sinn wird zu einer Schrift im metaphorischen und metonymischen Sinn: Das Geschriebene wird übertragen in ein Sprach-Bild. Die Notizen des Malers, das heißt, seine Schrift erfährt eine mediale Transformation, die ihre Sichtbarkeit als ein Schrift-Stück herausstellt: Auf «den Blättern» «erscheint» das Geschriebene als Aufgezeichnetes. Aus medienästhetischer Sicht bezeichnet das «Dazwischenliegende», das «wirklich Lesenswerte», damit den intermedialen «Lektürraum»¹⁸³ zwischen Text und Bild, in dem die Wechselwirkungen, Übertragungen und Übergänge zwischen der diskursiven Sprache und den in den Sprach-Bildern sich manifestierenden bildlich-visuellen Effekten in Szene gesetzt werden.

Die Lektüre im Dazwischen des Vor-Wortes

Die Bedeutungskonstitution in der Schreib-Szene ereignet sich somit aufgrund einer medienästhetischen Differenzierung, welche in der Reihung der drei Begriffe – «das andere, Dazwischenliegende, das rein Menschliche» – deren Bedeutung differentiell bestimmt. Auf der mikrosemiotischen Textebene ergeben sich Sinnbezüge, die weit dynamischer, aber auch widerspenstiger sind, als eine rhetorische Lesart vermuten lässt. Es ist erneut ein Indiz höchst subtiler medienästhetischer Reflexion des künstlerischen Um- und Auf-

183 Andreas Georg Müller kommt in seiner Studie zu *Ein Maler* zum Schluss: «In diesem modernen Paragone wird nicht mehr die Überlegenheit einer Kunst über die andere mit rhetorischen Mitteln verteidigt, sondern der Lektürraum zwischen ihnen erkundet.» Vgl. Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*, 121.

bruchs in der Zeit um 1900, wenn Walsers Erzähler in der Rolle des Herausgebers das klassische humanistische Ideal des «rein Menschliche[n]», das in der Tradition des deutschen Idealismus als das gleichsam *a priori* Bedeutsame verstanden wird¹⁸⁴ und in der Lebensphilosophie um 1900 eine neue Blüte erlebt, umdeutet, indem er es in eine Reihe mit dem «andere[n]» und dem «Dazwischenliegende[n]» stellt, jedoch – bezeichnenderweise – an den Schluss. Denn das «rein Menschliche» kann in dieser syntaktischen Nachsetzung nicht voraussetzungslos als das Bedeutsame, das «wirklich Lesenswerte» verstanden werden. Vielmehr wird die Reihung der Begriffe «das andere, Dazwischenliegende, das rein Menschliche» lesbar als eine Klimax, deren «Verkettung»¹⁸⁵ durch die Textur des Textes – die das skripturale Raum-Zeit-Kontinuum des Textes zuallererst konstituiert – gerade aufgebrochen wird.

Auf der mikrosemiotischen Ebene des Textes wird eine radikale Umdeutung der drei Begriffe und der Aussage des Herausgebers in Gang gesetzt: «das andere, Dazwischenliegende, das rein Menschliche» erweist sich nicht als eine geordnete Aneinanderreihung bedeutungsverwandter Ausdrücke mit intensitätssteigernder Wirkung,¹⁸⁶ sondern als dissoziative Wort-

184 In der Ankündigung zu der Monatszeitschrift *Die Horen* aus dem Jahr 1794 schreibt Schiller in der Einleitung bekanntlich: «Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was *rein menschlich* und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.» Schiller, *Die Horen*, 870.

185 Das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* hält zur rhetorischen Figur der Klimax fest, dass neben der Leiter – «K.», wörtlich «Leiter» oder «Treppe», ist vom griechischen Verb κλίω, «lehnen», abgeleitet – auch der Bedeutungsaspekt der Kette ein wesentliche Rolle spielt: «Die Figur bietet [...] das ausdrucksseitige Analogon des logischen Ketten schlusses (*Sorites*), der die erste Prämisse mit der ihr fernliegenden Konklusion durch eine mehr oder weniger lange Kette von Zwischenprämissen verknüpft. Die Kette ist denn auch die zweite Metapher, die häufig zur Bezeichnung oder Beschreibung dieser Figur verwendet wird.» Vgl. Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1106–1115.

186 Der ««moderne» Typ» einer Klimax zeichnet sich unter anderem durch das folgende Merkmal aus: «die stufenweise Anordnung von einander jeweils überbietenden Begriffen

folge, in der die Begriffe ihre eigenständige Bedeutsamkeit einfordern. Zur Disposition gestellt wird nicht weniger als ein unreflektiert idealistisches Kunstverständnis, welches das «andere» und das «Dazwischenliegende» dem «rein Menschliche[n]», dem – in der idealistischen Tradition – fraglos Bedeutsamen, unterordnet und damit dem Geistigen einverleibt. Dagegen gestellt wird eine Kunstauffassung, welche das «andere», das Materielle, das Wort- und Bildmaterial als das zeitlich Vorgängige und das räumlich Entgegengesetzte dem «rein Menschliche[n]» gegenüberstellt.

Der Prozess der Bedeutungsbildung wird damit im Vorwort des Herausgebers aus medienästhetischer Sicht differenziert reflektiert. In der Position des zeitlich Nachfolgenden und des räumlich Differenten ist das «rein Menschliche» nicht unmittelbar bedeutsam, sondern auf die Vermittlung durch das «Dazwischenliegende» angewiesen. Dem «Dazwischenliegende[n]» kommt damit diejenige Funktion zu, die ihm auf den Wortleib geschrieben ist: Es wird als ein Medium sichtbar, das sich «dazwischen», das heisst zwischen das «andere» und das «rein Menschliche», schiebt und diese gleichzeitig miteinander verbindet und voneinander abgrenzt. Die Folge dieser medialen Verschiebung ist, dass, in der Gegenüberstellung zum «rein Menschlichen», «das andere» mit Bedeutsamkeit aufgeladen wird: Indem sich das «andere» – in der Entgegensetzung zum Bedeutsamen – der Verfügbarkeit, der Vereinnahmung durch Bedeutsamkeit entzieht, erweist es sich gleichzeitig – im übertragenen und im wörtlichen Sinn – als Voraus-Setzung des «rein Menschliche[n]», des Bedeutungs- und Sinnvollen.

Sowohl in der sprach- und ideenkritischen als auch in der medienästhetischen Perspektive kann damit die Aussage des fiktiven Herausgebers als differenzierte und differenzierende Stellungnahme Robert Walsers zur Kunst im Horizont des Literaturdiskurses um 1900 betrachtet werden. Hugo von Hofmannsthal, den Walser in einem Brief an Christian Morgenstern gegen den Vorwurf, ein Ästhetizist zu sein, verteidigt,¹⁸⁷ beschreibt den Schreibpro-

(*incrementum*), die eine *Steigerung* der Intensität (qualitative *amplificatio*) herbeiführt». Ebd.

¹⁸⁷ Walser schreibt: «Das Banalste ist und bleibt für den Darsteller doch immer das Schwerste. Ich muss versuchen, weniger zu protzen. Haben Sie eine Maschine, lieber Herr Morgenstern, die einen jedesmal auf den Federhalter klopft, sobald man versucht ist,

zess mit dem Bild einer Spinne, die ihren Faden aus sich heraus über einen Abgrund spannt:

Wir setzen nichts voraus. Wir spinnen aus uns selber den Faden, der uns über den Abgrund trägt.¹⁸⁸

In Robert Walsers Modell der literarischen Semiose wird, wie sich bereits in der Analyse des Prosatextes *Der Greifensee* gezeigt hat, nicht «nichts» vorausgesetzt. Im Voraus gesetzt wird vielmehr, wie sich allerdings erst im Nachhinein zeigt, das Nicht-Bedeutsame, das «andere», das sich vor der medialen Vermittlung durch Sprache und Bild als eine Bedingung der Möglichkeit von selbstbestimmter literarischer Bedeutsamkeit zu erkennen gibt. Zu Bedeutung, zumindest zu neuer Bedeutung im emphatischen Sinn der klassischen Moderne, kann nur gelangen, was nicht schon Bedeutung besitzt oder gesättigt ist mit Bedeutung, sondern dessen Bedeutsamkeit im performativen Akt des Schreibens zuallererst gesetzt beziehungsweise verflüssigt oder aufgelöst wird.

Das «Dazwischenliegende» ist markiert als Intermedium, das zwischen dem Differenten in den «Blättern aus dem Notizbuch eines Malers», zwischen Malen und Schreiben, zwischen Bild und Wort insofern vermittelt, als es den beiden Modalitäten der ästhetischen Kommunikation eine je eigene Rolle im Prozess der Bedeutungsbildung zuweist, aber gleichzeitig auch als Medium des Übergangs, der Übertragung zwischen Bild und Wort wirksam wird. Der Sprachgestus der Ironie, der den Prosatext gründiert, lässt diesen vordergründig als Paragone erscheinen. Allerdings ist Walsers Ironie selbst ein konstituierendes Element des «Dazwischenliegende[n]», das die mimetische und repräsentative Funktion der Sprache suspendiert und die Reflexivi-

künstlerisch unanständig zu werden? Da schwatzt man von dem «Bloss-nur-Artistischen». Als ob beim Schaffen Leben und Kunst nicht zusammen heimtückisch, wie auf einer Nadelspitze, auf der Lauer sässen. Die Kunst hat ebenso viele Noten wie das Leben. Die Vielen, sie halten beispielsweise Hoffmannstal für einen so fürchterlichen Artisten. Ich nur kann das nicht finden; er sucht nach Kunst, er ist in meinen Augen nicht artifizierter als Frenssen.» BA 1, 159, Brief Nr. 140.

¹⁸⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Notiz N 5 zu «Diese Rundschau»* (1904). Zitiert nach: Schneider, *Verheißung der Bilder*, 10.

tät und Selbstreflexivität der Sprachbilder und des Textes herausstellt. In der Schreib-Szene wird im Wechselspiel zwischen dem Text und den Sprach-Bildern das je Eigene des Mediums des Textes und des Bildes im Spiegel des je anderen Mediums betrachtet. Die Ironie erweist sich als das Übergängliche, das Kippbildhafte, das Bedeutsamkeit im Wechselspiel zwischen Text und Bild setzt und gleichzeitig aussetzt. Die komplexe Strukturiertheit des Prosastücks *Ein Maler* besteht darin, dass sich die Erzählinstanz in diesem Text auf einer reflektierenden Ebene mit der Malerei auseinandersetzt, gleichzeitig aber ihre Kunstansichten schreibend fortwährend unterläuft. Walser reagiert damit auf die im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs um 1900 wiederaufgegriffene Laokoon-Debatte, in der die Grenzziehung zwischen Bild- und Wortkunst, zugleich jedoch auch deren Überschreitung und Auflösung verhandelt werden.

Die Frage nach den Bildern, die in der medialen Ausdifferenzierung sich zu sehen geben, und deren Bildlichkeit inszeniert Walser im Prosastück *Ein Maler* als die Suche eines Malers nach seiner Identität als Künstler im Medium der Sprache. Hinter der Maske des schreibenden Malers versteckt sich ein Dichter, der in seiner Inszenierung des Schreibens mit einem souveränen Lächeln die Bestrebungen seines *alter ego*, des Malers, der seine bildende Kunst gegenüber der Wortkunst des Dichters wortreich in den Vordergrund stellt, fortwährend unterläuft. Als schreibender Maler gestaltet der Ich-Erzähler im Prosastück *Ein Maler* literarische Sprach-Bilder, deren Bildlichkeit sich im oszillierenden Zusammenspiel von Text und Bild im je anderen Medium spiegelt. Das, was im Text gesagt wird, und das, was sich in den gemalten Bildern des Malers und in den Sprach-Bildern im Text zeigt, kann nicht unabhängig voneinander betrachtet werden. Die diskursive Logik des Textes, die sich am Schema einer Künstlernovelle orientiert, ist im Zusammenwirken und in der Diskrepanz zu einer bildlich-visuellen Logik zu betrachten. Zu fragen ist, inwiefern die gleichzeitig setzende und aussetzende, die disseminierende Struktur der Bildlichkeit in Walsers Text sich auch als <symptomale> Struktur eines unerfüllten Begehrens zu lesen gibt.

Gestrichener Paragone

Der Protagonist des Prosastücks *Ein Maler* lebt «nun schon seit einigen Wochen» abgeschieden in der Villa einer Gräfin, «mitten in den Bergen, unter Tannen, zwischen den lieben, einsamen Felsen»,¹⁸⁹ und verfasst «eine Art Tages- oder Notizbuch», in dem er seine Gedanken über sein Dasein als bildender Künstler und über seine «Kunstanschauung» festhält.¹⁹⁰ Sein Schreiben gibt er vordergründig als unbedeutenden Zeitvertreib aus, den er «zu meinem Vergnügen, so zwischen dem Malen hindurch» betreibt: «[...] warum sollte ich das meiner Hand nicht gönnen?»¹⁹¹ Der Gestus der rhetorischen Frage, mit dem der schreibende Maler seiner Hand, der «Malerhand», der literarischen Figuration seiner Schaffenskraft, «eine amüsante Abwechslung» gönnt, ist allerdings brüchig. Denn von Beginn an sind «diese paar Aufzeichnungen»¹⁹² des schreibenden Malers darauf ausgerichtet, die Grenze, die seiner Ansicht nach zwischen den Künsten besteht, im diskursiven Medium der Schrift zu verunschärfen, in Bewegung und Schwingung zu versetzen, zu unterlaufen und schreibend und <aufzeichnend> zu überschreiten.

Mit spielerischer Leichtigkeit wird im ersten Textabschnitt die normative Grenzziehung Lessings zwischen Malerei und Literatur sogleich überschrieben. Raffiniert werden dabei Fragmente des Wort- und Bildmaterials aus Lessings *Laokoon* in das Textgewebe eingeflochten:

Dann der Nebel! Ich streiche oft nur umher, um mit dem Nebel in der Wette umherzustreichen. Das steigt, das fällt, das zieht sich hin, das schleicht, das schießt plötzlich seitwärts, es ist wundervoll. Wie weiße Schlangen! Aber ein Dichter kann das nie sagen, das kann nur ein Maler sagen. [...] Jede Kunst soll und muß ihre Grenzen haben, damit nicht die eine die andere verschlingt.¹⁹³

In der Schreib-Szene des Malers wird gerade das Gegenteil von dem, was dieser sagt, sichtbar. Während der Maler schreibend festhält, was ein Dichter «nie sagen [kann]», und davon spricht, dass die Künste ihre Grenzen haben

189 KWA I 1, 62 f.

190 Ebd., 62.

191 Ebd.

192 Ebd.

193 Ebd., 63.

müssen, damit «nicht die eine die andere verschlingt», werden diese Grenzen gleichzeitig überschritten beziehungsweise überschrieben. So wie sich im Nebel die klaren Konturen der gegenständlichen Welt auflösen, verundeutlichen und verwischen sich die als «weiße Schlangen» markierten Grenzen zwischen der Malerei und der Dichtung. Unter der schreibenden Malerhand entsteht ein Sprach-Bild, dessen Bildlichkeit mit unterschiedlichen sprachlichen Mitteln erzeugt wird. Im Lektüreraum zwischen Bild und Text wird ein filigranes Netz von Wort-Bild-Bezügen gespannt, welches die Selbstreferenz und Selbstreflexivität der Sprach-Bilder in der Schreib-Szene herausstellt.

In der mikrophilologischen Analyse der Textstelle wird ersichtlich, wie subtil Walser die verschiedenen Modalitäten der Bildlichkeit und Visualität des Textes einsetzt. Im Satz «Ich streiche oft nur umher, um mit dem Nebel in der Wette umherzustreichen» wird mit dem Verb «umherstreichen» ein Wort eingesetzt, dessen verbaler Teil, «streichen», sowohl transitiv als auch intransitiv verwendet werden kann. In der intransitiven Bedeutung wird mit «umher-» beziehungsweise «herumstreichen» zum Ausdruck gebracht, dass der Maler ohne klares Ziel im gebirgigen Gelände unterwegs ist. Durch die Wiederholung des Verbs «umher[]streichen» und der gleichzeitigen Variation, die einer Drehung um sich selbst entspricht: «umher[]streichen» – «streiche umher», wird dabei die Ziellosigkeit, möglicherweise auch die durch unbestimmte Erwartungen entstehende innere Unruhe oder Unsicherheit, das Gefangensein, von dem im zweiten Abschnitt seiner Aufzeichnungen die Rede sein wird, betont und auf syntaktischer Ebene auch sichtbar gemacht. In seiner transitiven Bedeutung kann das Verb «streichen» zudem sowohl dem Wortfeld des Malens als auch demjenigen des Schreibens zugeordnet werden: Der Maler streicht mit dem Pinsel über die Leinwand und der Dichter setzt mit seiner Feder oder seinem Schreibstift Striche auf das Papier.¹⁹⁴ Malen und Schreiben erweisen sich damit als Facetten ein und derselben künstlerisch-produktiven Tätigkeit.

194 Marc Caduff stellt heraus, dass in der Polysemantik des Wortfeldes «Strich/streichen» der Paragone «gleichsam die semantische Ebene affiziert»: «In der Malerei gilt der Strich als ein gestalterisches Stilmittel, wohingegen im Medium der Schrift das Streichen, bzw. der Strich – mit Ausnahme des Gedankenstrichs – gänzlich destruktiv sind, indem sie das Geschriebene wieder durchstreichen [...]» In der Formulierung des Malers, dass er im Gebirge herumstreiche, «um mit dem Nebel in der Wette umherzustreichen», wer-

Die Komplexität der Text-Bild-Bezüge verdichtet sich weiter, wenn man den performativen Gehalt des Verbs «streichen» berücksichtigt und diesen mit dem Bildgehalt der Nebelschwaden in Verbindung setzt. Denn der Akt des Streichens, zum Beispiel wenn ein Wort gestrichen beziehungsweise durchgestrichen wird, lässt sich insofern mit dem Bild des Nebels in Verbindung setzen, als auch der Nebel die Welt dem Auge des Betrachters zumindest partiell entzieht, sie in ihrer Erscheinungsweise verändert, verwandelt und damit neue Erfahrungen und Sichtweisen ermöglicht.

Zu bedenken ist weiterhin, dass im Akt des Durch-Streichens das Gestrichene teilweise sichtbar bleibt, zwar verändert, aber nicht ausgelöscht wird. Sowohl die umherstreichenden Nebelschwaden als auch das Gestrichene lassen sich damit in ihrer Bildlichkeit als Figurationen der Wahrnehmung lesen, die in ihrer gleichermassen konkreten wie auch abstrakten Bildlichkeit als Vexierfiguren formatiert sind: Sie evozieren Bilder, welche den Wandel, die Veränderung, den Prozess der Auflösung sichtbar machen und im Wandel zugleich Neues, Überraschendes erkennen lassen.

Die erscriebenen Bilder erweisen sich damit tatsächlich als jene Streiche, als die der Maler sein Schreiben zu Beginn des ersten Abschnitts des Prosastücks scheinbar ironisch bezeichnet und die sich metonymisch in den Pinselstrichen des schreibenden Malers zu sehen geben:

Ich schreibe zu meinem Vergnügen, so zwischen dem Malen hindurch, wie ein Dieb, wie ein Erzscheml; ich habe immer gern kleine Streiche verübt. Und welch harmloser, unbedeutender Streich ist dieses Aufschreiben!¹⁹⁵

Die weiteren sprachlichen Mittel, welche die Bildlichkeit der Schreib-Szene im Prosatext *Ein Maler* bestimmen, unterstützen den gegenläufigen, disseminierenden Prozess des Entzugs und der gleichzeitigen Konstitution von

de jedoch «in diesem tautologisch anmutenden Satz keineswegs die Grenzen zwischen den Künsten scharf gezogen, im Gegenteil, durch die semantischen Überdeterminierungen lösen sie sich vielmehr im Nebel der flottierenden Bedeutungen allmählich auf.» Caduff, *Revision und Revolte*, 92. – Andreas Georg Müller betont: «Mit dem ‹Streicher› in der Wortfamilie ist auch noch die Musik vertreten.» Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*, 116.

Bedeutsamkeit. Im dritten Satz des weiter oben zitierten Textausschnitts sind dies das visuelle Mittel des Kontrasts – «Das steigt, das fällt» – und die zu einer Klimax angeordneten Verben, welche die unterschiedlichen Bewegungen der sich ineinander verschlingenden Nebenschwaden zum Ausdruck bringen: «das zieht sich hin, das schleicht, das schießt plötzlich seitwärts».¹⁹⁶ Auffallend ist, dass die zueinander ihrerseits in Kontrast stehende vertikale Bewegung des Steigens und Fallens mit den horizontalen Bewegungen des Sich-Hinziehens, des Schleichens und des Seitwärts-Schiessens zu einem Satz verschlungen werden, der damit die Einheit in der Differenz zum Ausdruck bringt.

Zusätzlich werden in diesem dritten Satz und dem unmittelbar folgenden Ausruf «Wie weiße Schlangen!» Wort und Bild auch in materiell-texturierter Form eingeführt: In der s-Alliteration wird, liest man den Buchstaben S als ikonisches Zeichen, das Sprachbild der Schlange visuell, als Linie, und im Zusammenwirken mit der sch-Alliteration akustisch vorweggenommen. Gezeigt wird, dass die in der zeitgenössischen Malerei bevorzugt eingesetzten visuellen Ausdrucksmittel der Kontraste und (Grenz-)Linien sich auch in der Literatur wirkungsvoll einsetzen lassen. Gleichzeitig werden in den s- und sch-Alliterationen das Reiben und das Streichen eines Pinsels auf der Leinwand des Malers akustisch aufgerufen, wodurch sich die Textstelle zusätzlich als Sprach-Bild des Mal-Aktes zu erkennen gibt.

Die in der Textstelle realisierten synästhetischen Transgressionen führen zu jenen Augenblicken der Überfülle an Bedeutsamkeit und der sinnlichen Evidenz, in denen sich die Künste – Malerei, Dichtung und Musik – ineinander spiegeln. Der Ausruf «Wie weiße Schlangen!», auf den sich das in diesem Textausschnitt inszenierte Sprachexperiment zuspitzt, bringt diesen Augen-Blick der sinnlichen Wahrnehmung und der rationalen Erkenntnis auf den Punkt: Dieser musikalisch mit der w- und s/sch-Alliteration untermalte bildhafte Vergleich verweist auf die spätantike Laokoon-Gruppe, die Lessing zum Ausgangspunkt nimmt, um seine medienästhetische Differenzierung und Grenzziehung zwischen der Malerei und der Dichtkunst zu begründen. Mit Worten wird damit auf eine Figuration des Bildlichen angepielt, die im zeitgenössischen medienästhetischen Diskurs dazu dient, der

¹⁹⁶ Ebd., 63.

Dichtung ihre Anschaulichkeit abzusprechen, mit der jedoch gleichzeitig um eine Neukonzeption des Bildlichen in der Literatur gerungen wird. Gerade in ihrer Unanschaulichkeit finde die Literatur zu ihren eigentümlichsten und gewagtesten Bildern, betont Theodor A. Meyer in seiner Schrift *Das Stilgesetz der Poesie* von 1901, in der er an Lessings *Laokoon* anknüpft:

So malt die Poesie Bilder, die ihr keine andere Kunst nachmalen kann, Bilder, mit denen das äußere und innere Auge nichts anfangen kann, weil sie verworren, unübersehbar, ja schlechthin unsichtbar sind, und sie malt sie so, daß man meint, sie greifen zu können.¹⁹⁷

Die Sprach-Bilder im ersten Abschnitt des Prosastücks *Ein Maler* unterlaufen aufgrund ihrer in der Textur des Textes sich manifestierenden disseminativen Bildlichkeit durchwegs die apodiktische Aussage des Malers zur Begrenzung der Künste von innen her. Die von Lessing im *Laokoon* entwickelte medienästhetische Differenzierung wird jedoch nicht ausgelöscht. Die umherstreichenden Nebelschwaden, die geschwungene Linie des Buchstaben S und der in seiner Komplexität sowohl synästhetisch als auch diskursiv strukturierte Ausruf «Wie weiße Schlangen!» referieren auf verschiedene Facetten der Bildlichkeit, die gleichzeitig Entzug und Konstitution von Bedeutsamkeit evoziert: So wie sich im Nebel die klaren Konturen der gegenständlichen Welt auflösen, verändern und verwandeln, so verundeutlichen und verwischen sich auch die Grenzen zwischen der Malerei und der Dichtung.

Im Text wird dadurch neue Bedeutsamkeit generiert: Vorweggenommen wird, dass sich der Maler in der gleichzeitig als Krise und als Neuanfang, das heisst als Aufbruch, inszenierten Begegnung mit einem tanzenden Dichter als Künstler verändern und wandeln und zu einer neuen Identität finden wird. Denn aufgrund der in der intermedialen Referenz auf die *Laokoon*-Gruppe aufgerufenen sprach-bildlichen Prozesse lassen sich in Walsers Prosastück *Ein Maler* ein weiterer Kontrast und eine weitere Modalität des Visuellen feststellen: Zur (Spiegel-)Bildlichkeit des Wortes *Nebel* gehört, dass sich dieses Wort als Palindrom lesen lässt: *Leben*. Im Gegensatz zum Priester

¹⁹⁷ Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, 239 f.

Laokoon, dem die Schlangen den Tod bringen, erschafft sich der Maler im Prosastück *Ein Maler* malend und schreibend seine Identität als Künstler.

Augen-Blicke der Kunst

Der schreibende Maler ist der Gräfin, «einer überaus liebenswürdigen, vornehmen Frau, deren Bekanntschaft ich in der Hauptstadt gemacht habe», in eine in der Natur gelegene Villa gefolgt, denn beide lieben angeblich «die Stille, die Einsamkeit verschlossener Täler, die Luft der Berge, den Geruch der Tannen und des Nebels».¹⁹⁸ In dieser mit zahlreichen Motiven einer romantischen «Waldeinsamkeit»¹⁹⁹ ausgestaffierten Szenerie trägt der Maler seine Notizen in sein Tagebuch ein. Seine Gedanken kreisen einerseits um Fragen der Kunst, indem er das Verhältnis von Kunst und Natur thematisiert, und um das Leben, indem er seine Beziehung zur Gräfin sowie sein Selbstverständnis als Künstler reflektiert. In der Abgeschiedenheit der Natur, die im Kontrast zur Grossstadt steht, «wo Freiheit und Vogelfreiheit oft dasselbe sind»,²⁰⁰ scheint es ihm gelungen zu sein, Kunst und Leben miteinander zu vereinbaren, wie er zu Beginn seiner Aufzeichnungen beteuert, indem er das bekannte Schiller-Zitat zum *homo ludens* aus der Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* spielerisch abwandelt und einer Revision unterzieht:²⁰¹

198 KWA I 1, 64.

199 Vgl. zum Begriff der «Waldeinsamkeit» den Aufsatz von Sonja Klimek, *Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe*, insbesondere 100–104. Klimek stellt heraus, dass der «Begriff «Waldeinsamkeit» [...] als Wortschöpfung wie als romantischer Topos eine Tieck'sche Erfindung ist» (ebd., 102) und der Wald für «das erzählte Subjekt» oft die Funktion eines «transitorischen Ortes, d. h. eines Ortes des Durchgangs und des Übergangs, eines Chaos-Raumes, in dem eingeschleifte psychische Routinen aufgebrochen und vorübergehende Ausnahme-Erfahrungen gemacht werden» (ebd., 100), erfüllt.

200 Ebd., 65.

201 Vgl. Caduff, *Revision und Revolte*, 99, Anmerkung 348.

Wo ich bin, schaffe ich, und wo ich schaffe, nur da bin ich.²⁰²

Allerdings wird diese anfängliche Gewissheit des schreibenden Malers in den Notizen, die er sich zu seinen Kunst- und Lebensansichten macht, im Prozess des Schreibens immer radikaler in Frage gestellt. Die Entwicklung seiner Beziehung zur Gräfin spielt dabei eine entscheidende Rolle, denn die Begegnung mit der Gräfin setzt eine gegenläufige Bewegung in Gang: Je vertrauter sich die Gräfin und der Maler werden und je näher sie sich kommen, desto eigenständiger wird der Maler in seinem künstlerischen Ausdruck. Andererseits wird es für den Maler immer schwieriger, sich auf seine Kunst zu konzentrieren und die in seiner Kunst neu gewonnenen künstlerischen Freiheiten mit seinem Leben zu vereinbaren, das zunehmend in konventionelle Bahnen gelenkt wird. Das Begehren der Gräfin fördert zwar das Begehren seiner Kunst nach Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, diese tritt jedoch ihrerseits immer deutlicher in Kontrast zum Begehren des Lebens und der Liebe.

In der Gegenwart der Gräfin fühlt sich der Maler zu Beginn seiner Aufzeichnungen befreit von den Erwartungen, welche eine breitere Öffentlichkeit, deren Urteil er misstraut, in «Kunstsachen» an ihn als Künstler richtet. Es genügt ihm, wie er beteuert, wenn er in den Augen der Gräfin und vor sich selbst als Künstler bestehen kann:

Der Ruhm ist mir gleichgültig [...]. Mein Malen hat mit der Sucht und Sehnsucht nach Ruhm und Anerkennung nichts mehr zu schaffen. [...] Ob ich für tausende, oder nur für eine male, tut der Sache selbst keinen Abbruch. Malen bleibt Malen, ob für viele Augen oder nur ein einziges Auge, ist mir gleichgültig. Ich male, vor allem für meine Augen.²⁰³

Die Gräfin ist dem Maler sowohl Muse, Vorbild in Kunstansichten als auch wohlwollende Kritikerin seiner Werke. Ihr hat er es zu verdanken, dass er sich als Künstler weiterentwickelt. Unter ihrem Einfluss gewinnen seine Bil-

²⁰² KWA I 1, 64. Das «geflügelte Wort» Schillers lautet in der vollständigen Fassung: «Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*» Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 618.

²⁰³ KWA I 1, 65 f.

der an Ausdruckskraft und Autonomie. In den Motiven, die er malt, wird sichtbar, dass er in seinen Bildern zunehmend seine eigenen Gefühle und seine neue Sicht der Welt und des Lebens, die er durch seine künstlerische Tätigkeit erlangt, verarbeitet. Er sucht fortwährend nach neuen Farben und Formen und nach neuen künstlerischen Konzepten, mit denen er seine neue Weltsicht zum Ausdruck bringen kann. In einem rasanten Durchlauf entwickelt er sich dabei von einem in der klassischen Tradition der Genremaler stehenden Künstler zu einem Vertreter der Avantgarde, der sich dem Credo der geistigen Abstraktion verschreibt:

Malen ist die kälteste Kunst, ist die Kunst des Geistes, der Beobachtung, des Nachdenkens, der höchst scharf zersetzten Gefühle.²⁰⁴

Zu Beginn seines Aufenthalts bei der Gräfin malt er, die Tradition der klassischen Mimesis aufrufend, «[n]ichts als Porträte, Bildnisse der Natur und von Menschen, peinlich genaue Bildnisse», die er seinen «phantasierenden Augen» abringt,²⁰⁵ wobei er zu bedenken gibt, dass in seiner Malerhand «oft viel störrischer Eigenwille [steckt], der gebrochen werden muß.»²⁰⁶ Anschließend tauchen in seinen Werken in erster Linie Tannen auf, deren Gestaltung ihn – referierend auf das Ideal der Synästhesie in der Romantik – in einen «mir fremden Zustande»²⁰⁷ versetzt und in ihm den – im Lichte der phallischen Symbolik der Tannen auch sexuell motivierten – Wunsch keimen lässt, sich von der medialen Begrenzung der Malerei zu befreien:

Ich habe Tannen so fest im Gedächtnis, so fest in der Seele. Ich wünsche oft (und dieser Wunsch ist krankhaft genug) ihren Geruch malen zu können. Obgleich ich Maler bin, wirkt Malen oft, sogar sehr oft, wie etwas Wunderbares, Geisterhaftes, Unbegreifliches auf mich. Das ist vielleicht nur, weil ich keine andere Leidenschaft kenne.²⁰⁸

204 Ebd., 69.

205 Ebd., 67.

206 Ebd., 70.

207 Ebd., 71.

208 Ebd.

Der Versuch des Malers, die ihm unbegreiflichen Gefühle zu rationalisieren, wie die Selbstkommentare signalisieren, kommt auch in der Wahl der Motive seiner beiden nächsten Bilder zum Ausdruck: Er gestaltet zwei in der romantischen Bilderwelt typisiert auftretende Motive einer «Mühle am Fluss» und einer «Ruine».²⁰⁹ Als Symptom einer sich anbahnenden Krise erweist sich die Wahrnehmung, dass sich seine Arbeitsweise verlangsamt und ihm Qualen bereitet. Er beginnt an seiner geistigen und seelischen Gesundheit zu zweifeln:

Warum arbeitet sich ein Künstler so ab? Ist es eine fixe Idee, ist es Wahnsinn?²¹⁰

In grösste künstlerische Not gerät der Maler alsdann durch den Entschluss – offengelassen wird, ob dieser Entschluss einem unausgesprochenen Wunsch der Gräfin entspricht –, ein Porträt der Gräfin zu malen, denn inzwischen gesteht er sich, wenn auch zögerlich und offenbar mit sich selbst ringend, ein, dass er die Gräfin – zumindest «halb» – liebt:

Aber ich soll jetzt vor allen Dingen die Gräfin malen, das beunruhigt mich in der Tat sehr. Bin ich meines Könnens nicht sicher! Doch, sehr! Aber ihr Porträt, das Porträt einer Frau, die – – nun – – die man halb liebt!²¹¹

Allerdings verhilft ihm dieses Eingeständnis seiner Liebe dazu, dass er sich als Künstler weiterentwickelt. Das Malen des Porträts der Gräfin erlebt der Maler als ekstatisches und zugleich befreiendes Ereignis. Er verausgabt sich dabei völlig und kommt an das Ende seiner Kräfte:

Das Bild ist in unbegreiflich kurzer Zeit zu stande gekommen. Ich habe es mehr hinuntergerissen als gemalt. Welcher satanische Geist ist über mich gekommen! Aber jetzt bin ich furchtbar müde. Ich male fortwährend im Gehirn weiter, furchtbarer Zustand! Die ganze Nacht, in Träumen, entsetzlich wilden, wird fortgemalt. Ich werde heute nacht gar nicht zu Bett gehen. Ich werde trinken! Basta!²¹²

²⁰⁹ Ebd., 73.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., 75.

Dieser dionysische Augenblick der Kunst bereitet den eigentlichen Wende- und Umschlagpunkt in der Entwicklung des Malers vor. Die Gräfin nimmt einen «kranke[n] Dichter» bei sich auf, «um ihn wenigstens anständig und ruhig sterben zu lassen», wie der Maler lakonisch festhält.²¹³ Die Begegnung mit dem Dichter führt den Maler zur Erkenntnis, dass die Kunst einen Absolutheitsanspruch stellt, der sich mit dem Leben und seiner Liebe zur Gräfin nicht vereinbaren lässt. Dieser Absolutheitsanspruch wird dem Maler im graziösen Tanz des «verkrüppelten» Dichters vor Augen geführt. Am Abend seiner Ankunft gerät der Dichter «gegen Mitternacht» vor den Augen des Malers und der Gräfin in Ekstase und führt einen Tanz vor, den der Maler als eine Erfahrung der Entgrenzung schildert. Im Tanz des Dichters erfährt der Maler, dass die medialen Grenzen der Künste – der Dichtung, der Musik und der Malerei – tatsächlich überschritten werden können:

Wenn er berauscht ist, so tanzt er. Dann bewegt er seinen verkrüppelten Körper mit entzückender Lebhaftigkeit. Es ist eine seltsame, durchdachte Grazie in seinen Bewegungen. Wie wohl lautende Verse muten seine Neigungen und Beugungen an. So tanzt nur ein Dichter! Arme, Hände und Füße bringen eine Musik hervor, die man nirgends mit Ohren hört, die man eher mit Augen sieht.²¹⁴

Diese Erfahrung der intermedialen Transgression der Künste setzt der Maler am nächsten Tag in seiner eigenen Kunst, der Malerei, um, indem er sich entschliesst, ein Bild des Dichters zu malen. Anstatt ein Bild zu malen, gestaltet er allerdings ein Porträt des Dichters, das er zunächst in sein Notizbuch niederschreibt:

Jetzt, während ich dies schreibe, schaut er neben mir zum Fenster hinaus: in den Regen, in die weite, abwärtssinkende Landschaft, in die Tannen und in den feinen, streichenden, fauchenden Nebel. So blickt und blickt er. Es muß ihm gefallen, das stumme, schwermütige Schauspiel da draußen. Vielleicht wirkt es sogar tröstend auf ihn, den Absterbenden. Sonne und Farbengeflimmer würde ihn vielleicht nur traurig stimmen. Vielleicht dichtet er noch etwas hier! Ich werde ihn malen. Ich werde ihn malen, wie er jetzt ist, in derselben zufälligen Haltung, wie er hinausblickt. Ich werde Gelegenheit haben, Tannen zum Fenster hineinblicken zu lassen. Er, wie er

²¹³ Ebd., 76.

²¹⁴ Ebd., 76 f.

hinausblickt, sie wie sie hineinblicken. Ich will es sogleich anfangen, damit kein neuer Eindruck es mir stehlen kann.²¹⁵

In ihrer Identität als Künstler haben der Maler und der Dichter anscheinend ihre Plätze getauscht: Während der Maler mit Worten das beschreibt, was er sieht, wird der Dichter zu einem Maler, der «blickt und blickt».

Allerdings wird der Blick des Lesers in diesem Sprach-Bild, das der schreibende Maler entwirft, auch in eine ganz andere Richtung gelenkt. Denn vor den Augen des Lesers verwandelt sich das Porträt des Dichters unter der schreibenden Hand des Malers in ein Bild, das in seiner Selbstreferentialität den Akt des Lesens evoziert: So wie der Dichter im Porträt des Malers den Wald betrachtet, der in der Tradition Herders als Topos einer literatur- und kunstkritischen Schrift gelesen werden kann,²¹⁶ blickt der Leser in den Text des Malers. Die Tannen, die in das Zimmer des Dichters und des Malers hineinblicken, erweisen sich in diesem Sprach-Bild als der Text, der «zurückblickt», indem er seine selbstreferentielle Bildlichkeit herausstellt. Die vom Maler entworfene Szenerie des Schreibens – «während ich dies schreibe» – wird damit als Schreib-Szene konturiert, die in ihrer Formatierung als Sprach-Bild die Lesbarkeit des Textes reflektiert. Damit hat der Maler sein Ziel, in der Kunst zur geistigen Abstraktion und Konkretion zu gelangen, erreicht. Vom «Bildnis des Dichters», das er nach den in seinem Notizbuch festgehaltenen Worten malt, ist er überzeugt, dass dies sein bisher «bestes Werk» sei:

²¹⁵ KWA I 1, 77. In der Erstfassung im *Sonntagsblatt des «Bund»* tritt das Ich in der Formulierung «Ich werde ihn malen» bezeichnenderweise in der Verdoppelung auf. Die Formulierung lautet: «Ich, ich werde ihn malen.» Vgl. ebd., Anmerkung 21. Die Verkürzung auf ein Ich in der Buch-Fassung lässt sich allenfalls als Zeichen dafür lesen, dass Walser die Verschmelzung der beiden Ichs des malenden und des schreibenden Künstlers in der Überarbeitung des Prosastücks, das sonst kaum Änderungen erfährt, stärker betonen wollte.

²¹⁶ Vgl. dazu oben das Kapitel *Exkurs: Zur Poetik des Waldes*. Andreas Georg Müller hat diesen Zusammenhang in seiner Studie zu *Der Wald in Fritz Kocher's Aufsätze* herausgearbeitet. Interessant ist in Bezug auf den Prosatext *Ein Maler*, dass Herder in seinen literaturkritischen Schriften, die er als «Kritische Wälder» bezeichnet, das «Erste Wäldchen» Lessings *Laokoon* widmet. Vgl. Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*, 166.

So selbstverständlich tritt die Natur aus keinem meiner bisherigen Bilder. Und doch habe ich das Ganze aus dem Kopf gemalt [...].²¹⁷

Der Vergleich des gemalten Porträts des Dichters mit demjenigen der Gräfin macht deutlich, inwiefern sich der Maler als Künstler entwickelt hat. Bereits im Porträt der Gräfin gestaltet er eine Allegorie des Textes und des Lesens, indem er der Gräfin einen Teppich – das Getextete – zu Füßen legt:

Unter ihren reizenden kleinen Füßen hat ein graublauer Teppich gelegen. Ein dicker, weicher, einfarbiger Teppich. Er liegt sehr gut im Bild.²¹⁸

Auch hier werden Wort- und Bildsprache im Medium des Textes ineinander verwoben, wie der letzte Satz deutlich macht. Im Gegensatz zum Porträt der Gräfin, das in sich harmonisch geordnet ist, lebt das Bild des Dichters allerdings von Kontrasten: innen und aussen, oben – das Zimmer in der Villa der Gräfin – und unten – «die weite, abwärtssinkende Landschaft» –, der «anwesende» Regen, die «abwesende» Sonne. Dem Maler scheint es jedoch gelungen zu sein, die Kontraste der Empfindungen, die ihn im Schaffensakt beschäftigten, so miteinander zu verbinden, dass sie sich nicht ineinander auflösen. Er kommt zur Einsicht, dass «[g]roße Kunst» darin besteht, Kontraste so zusammenzuführen, dass sie eine Gesamtheit ergeben, als Kontraste jedoch sichtbar bleiben.

Bezeichnenderweise hat sich insbesondere die Einstellung des Malers gegenüber den Farben verändert: Mit den Worten «Mir war grau immer eine der liebsten, vornehmsten, süßesten Farben»²¹⁹ hat er im ersten Abschnitt des Prosastücks die Aussage «L'ennemi de toute peinture est le gris», die von Eugène Delacroix, einem der Wegbereiter des Impressionismus, stammt,²²⁰ noch ironisch konterkariert und gleichzeitig seine Präferenz für die monochrome Welt der Buchstaben signalisiert. Nun schätzt er jede Farbe in ihrer je eigenen Qualität. Erst im Zusammenspiel der Farben, in ihrer «Anwendung», in der «Seiltänzeri der Empfindungen» ergibt sich die Wirkung

217 KWA I 1, 77 f.

218 Ebd., 75.

219 Ebd., 63.

220 Delacroix, *Journal 1822–1863*, 316.

«großer Kunst», wie der Maler aufgrund der im Medium seiner «Schrift», dem «Tages- oder Notizbuch», ausagierten Revision seiner Kunstauffassung, die sich dadurch weiterentwickelt, erkennt:

Farben bestürmen einen nämlich! Und diesen Ansturm des Süßen, der verderblich für das Bild werden kann, muß man gelernt haben, kalt und ohne Gnade abzulehnen. Und doch wiederum, im selben Moment, vor der Süße des Süßen beben, sich unendlich freuen, es gebrauchen zu dürfen, es in Anwendung zu bringen: – dies ist Seiltänzerei der Empfindungen, aber vor großer Kunst unentbehrlich. Große Kunst steckt in großen Irrgängen, so wie rührendste Anmut am liebsten in Verrenkungen wohnt.²²¹

Die Einsicht des Malers in die gegensätzliche, nicht auf Ausgleich und Harmonie, sondern auf «Irrgänge[]» und Regellosigkeiten ausgerichtete Bestimmtheit der Kunst führt bezeichnenderweise in dem Moment zum Bruch mit der Gräfin, als für den Maler klar wird, dass seine Liebe von der Gräfin erwidert wird. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Bedeutung, die er seinem Schreiben beimisst.

Das Begehren der Schrift

Zwar wird sich der Maler bereits zu Beginn seiner Aufzeichnungen in seiner ironisch grundierten Selbstvergewisserung gewahr, dass «dieses Aufschreiben» wohl nicht nur ein «unbedeutender Streich» ist.²²² Denn nur eine Seite weiter schreibt er, bezeichnenderweise unmittelbar anschliessend an das Lessing-Diktum «Jede Kunst soll und muß ihre Grenzen haben»:

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?²²³

221 KWA I 1, 78.

222 Ebd., 62.

223 Ebd., 63.

In einer Schreibszene, die der Maler gegen den Schluss seiner Aufzeichnungen inszeniert, wird klar, dass – im Gegenzug zu dem gegenüber dem Inhalt des Geschriebenen nicht zu verdrängenden «Verantwortungsgefühl» – das Schreiben selbst einen Akt der Verdrängung, des Aufschiebens darstellt. Der Liebe der Gräfin, die sich ihm allzu stürmisch aufzudrängen scheint, entzieht er sich durch sein Schreiben:

Sie muß mich unendlich lieb haben. Sie läßt es mich mit der ganzen stürmischen Gewalt eines lange zurückhaltend gewesenen Herzens fühlen. Das jammert mehr, wenn das mich küßt, das brennt mehr, wenn das mich lieblosen will. Wo finde ich armselig Ungeübter die Worte! Sie horcht an der Tür, ich soll ihr aufmachen! Sie will, daß ich sehe, wie demütig sie ist. Und ich schreibe, und lasse sie noch warten, und empfinde doch, wie sie wartet. Liebe macht grausam, merkwürdig grausam. Der Liebe ist sogar der wildeste Schmerz noch eine Lust, die genossen sein muß. – Ich werde ihr schon aufmachen. Was will sie? Mich küssen, mich streicheln, mir sagen, daß sie nicht imstande sei, zu sprechen. Das will sie! Wie mich das glücklich macht, im Willen dieser Frau zu herrschen, zu wissen, daß sie ihren hohen Willen dem meinigen zu Liebe gebrochen hat! So, jetzt werde ich aufmachen.²²⁴

Verstörend wirkt diese das erotische Begehren fortwährend aufschiebende Schreib- und Liebesszene vor allem deshalb, weil sie ihre symptomale Struktur dem Leser gleichsam allzu offen darbietet. Im inneren Monolog des Malers werden all die Widerstände und Konflikte, die sich aus seinem sadistisch-masochistisch grundierten Liebeskonzept ergeben, unverhohlen ausgesprochen: Die sadistische Erniedrigung des Gegenübers findet in der Versachlichung der Gräfin – sprachlich indiziert durch das in einem einzigen Satz viermal wiederholte Pronomen «das» – und im zynischen Triumph, ihren Willen gebrochen zu haben, wenn es darum geht, Liebesbekundungen auszutauschen, ihren Höhepunkt.

Allerdings weist nun diese Schreib-Szene in ihrer Konturierung als Sprach-Bild ihrerseits eine symptomale Struktur auf: Das Schreiben selbst stellt einen Zwang dar, der gleichermassen durch Widerstände und durch den Wunsch nach der Überwindung dieser Widerstände gelenkt wird. Zum Schreiben ist der Maler gezwungen, solange er sich seinen aufgeschobenen erotischen Phantasien überlässt und sich in seine Schreibstube einschliesst, in

224 Ebd., 82.

die er einzig den Leser blicken lässt. Indem der Maler in seiner Schreib-Szene dem Leser die scheinbar aufgedrängte Liebe der Gräfin seinerseits aufdrängt, überträgt er sein masochistisch-sadistisches Liebeskonzept auf sein Schreiben: Er liefert sich dem Leser um den Preis aus, von diesem abgewiesen, erniedrigt, zum blossen Objekt seiner Begierden und seines Willens gemacht zu werden. Sein Entschluss: «So, jetzt werde ich aufmachen» ist deshalb auch der Versuch, seinem quälenden Ringen um Worte – «Wo finde ich armselig Ungeübter die Worte!» – ein Ende zu bereiten. Das Schreiben ist wie das Lieben, das weiss der Maler, davon abhängig, dass jemand an der Tür horcht und dass der Schreibende sich dem Blick und dem Begehren des Anderen ausliefert. Gleichzeitig wird es auch von einem anderen Begehren gesteuert, das darin besteht, sich vom Begehren des Anderen zu befreien und in seiner Kunst das Andere zu begehren, die Freiheit und unabhängige Lebendigkeit des selbstbestimmten, Grenzen und vorgegebene Regeln überwindenden Schreibens.

Die erfüllte – nicht mehr aufgeschobene und im Schreibakt immer wieder neu aufzuschiebende – Liebe raubt dem Maler indes seine Schaffenskraft, entrückt ihn der Realität und lässt ihn seine Malkunst «vergessen»:

Ich träume, taumle – – Die Kunst habe ich vergessen: arme, auf die Seite geworfene Kunst.²²⁵

Kunst und Leben geraten in Widerstreit; das Leben, die Liebe und die Kunst erweisen sich schliesslich als ‹gehässige Gegensätze›:

Lieben will nichts mit der Kunst zu tun haben, wenigstens mein Lieben nicht. Lieben ist ein Verschwenden, Kunst ein Sparen. Es gibt für mich keine gehässigeren Gegensätze.²²⁶

Am Schluss seiner Aufzeichnungen sieht sich der Maler deshalb gezwungen, die Gräfin zu verlassen, will er weiterhin als Künstler tätig sein. Von einem zweitägigen, wie das Schreiben von einem inneren Zwang geleiteten Auf- und Ausbruch «in die Berge» – «Ich habe nichts angesehen, bin vor nichts

²²⁵ Ebd., 81.

²²⁶ Ebd.

stillgestanden»²²⁷ – kommt der Maler mit dem Entschluss zurück, das saturierte Leben bei der Gräfin aufzugeben und weiterhin seiner künstlerischen Selbstbestimmung nachzugehen. Von der Malerei ist allerdings nicht mehr die Rede:

Ich werde arbeiten, was, gilt mir gleich. Die Kunst? Natürlich; was denn anderes! Wie ich von nun an die Kunst handhaben werde, weiß ich nicht, es wird sich schon zeigen.»²²⁸

Im Prosastück *Ein Maler* wird die Kunst nicht im übertragenen, sondern im wortwörtlichen Sinn ‹auf die Seite geworfen›. Auf den ‹Blätter[n] aus dem Notizbuch eines Malers› gibt sie sich in der Texturbildlichkeit des Textes zu sehen:²²⁹ Wahrzunehmen und zu erlesen ist diese Bildlichkeit sowohl im Medium der Schrift, in der Schreibszenen als auch in der ‹Schrift› in metonymischer Bedeutung, im Schriftstück, in dem Kunstansichten gleichzeitig verhandelt und ausgetragen werden. In ihrer Flüchtigkeit, Unfasslichkeit, aber letztlich evidenten Präsenz (‹es wird sich schon zeigen›) entspricht die Bildlichkeit der Textur in Walsers Prosatext *Ein Maler* dem Begehren – dem Traum und dem Taumel – des schreibenden Malers, das im Horizont der metonymischen Verschiebungen in der Szenerie des Schreibens sich nicht nach der Gräfin, sondern – das Wort Graf beziehungsweise Gräfin verweist in seiner Etymologie auf das griechische Wort ‹grapheus›: der Schreiber – nach dem Schreiben und nach dem Schreiben des Anderen, dem Bild, ausrichtet. Was nicht explizit gesagt wird, was sich im Schlusssatz des Prosastücks *Ein Maler* jedoch zeigt, ist, dass das malende und das schreibende Text-Ich in seiner Entwicklung als Künstlerfigur trotz oder – folgt man der Logik der neu gewonnenen Ästhetik des schreibenden Malers – gerade wegen der Gegensätze, die es in sich vereint, diese Kontraste als Figuration der Kunst herausstellt und ineinander überblendet:

Aber morgen wird ausgezogen –²³⁰

²²⁷ Ebd., 82.

²²⁸ Ebd., 83.

²²⁹ Zum Begriff der ‹Texturbildlichkeit› vgl. weiterführend das Argument im Kapitel *Texturbildlichkeit der Schreib-Szene*.

²³⁰ KWA I 1, 84.

Der Gedankenstrich, der Strich, der am Schluss gezogen wird, macht augenfällig, dass der schreibende Maler und der malende Schreiber diesen letzten der zu Beginn angekündigten Streiche gemeinsam «handhaben». Ausgezogen wird im metaphorischen wie im skriptural-ikonischen Sinn: Im Gedankenstrich manifestiert sich sowohl die bildlich-visuelle als auch die diskursive Ordnung des Textes. Maler und Dichter, Text und Bild verschlingen sich ineinander und bleiben dennoch als dissoziative Einheit sichtbar. Das Begehren des Malers, in seiner Kunst, in der Überblendung von Konkrektion und Abstraktion ans Ziel zu kommen, hat sich damit im Schrift-Bild erfüllt.

Das andere Begehren, die Liebe zur Gräfin, die sich als Chiffre für die problematische Liebe zum Schreiben erweist, bleibt allerdings aufgrund der autoerotischen Strukturierung der Schreibszene des Malers unerfüllt. Im Tanz des Dichters, welcher dem Maler den Weg aus seiner künstlerischen Blockade weist, ist allerdings zu erahnen, was ein Textkörper zu leisten vermag, falls er sich als Vorgriff auf die Freiheit zu entfalten weiss: Er ist fähig, sich und den Betrachter der Schreib-Szene in einen dionysischen Rausch zu versetzen.

6. Revision des Schrift-Stücks: *Geschwister Tanner*

Während seines Aufenthalts in Berlin von 1905 bis 1913 veröffentlicht Robert Walser insgesamt drei Romane innerhalb von drei Jahren: im Frühjahr 1907 *Geschwister Tanner*, 1908 folgt *Der Gehülfe* und 1909 *Jakob von Gunten*. In einer Erinnerung an die Niederschrift seines Erstlingsromans, die Carl Seelig in den *Wanderungen mit Robert Walser* festhält, teilt Walser Seelig mit, er habe den Roman *Geschwister Tanner* «in Berlin innerhalb von drei bis vier Wochen geschrieben, sozusagen ohne Korrekturen».²³¹ Die im Band IV 1 der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* publizierten Manuskript-Faksimiles des Romans *Geschwister Tanner* vermitteln in der Tat den visuellen Eindruck, dass Walser seinen Debütroman in äusserster Konzentration niedergeschrieben hat. Der weitaus grösste Anteil der Seiten des Druckmanuskripts weist in der Grundschrift des Manuskripts lediglich kleinere Einzelkorrekturen, Ergänzungen, Überschreibungen oder meist auf einzelne Worte beschränkte Streichungen – gelegentlich mit, oft aber auch ohne Ersetzungen – auf. Der Duktus der Handschrift ist einheitlich gestaltet; Veränderungen lassen sich jeweils dem Wechsel der Feder zuschreiben.

Verzeichnung energischer Striche

Die detaillierte editorische Analyse des Manuskripts bestätigt, dass es sich beim Manuskript «nicht nur um die Druckvorlage, sondern zugleich auch um die Erstniederschrift des Romans» handelt.²³² Die Grundschrift des

231 Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, 49.

232 Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, in: KWA IV 1, 371.

Manuskripts zeigt allerdings unmissverständlich auf, dass die Niederschrift des Romans «nicht ganz so reibungslos [verlief]», wie es Walser 40 Jahre nach der Niederschrift gemäss dem Bericht Seeligs dargestellt hat:

Die Grundschrift der Handschrift zeigt eine Reihe von Entstehungsspuren, die auf Stockungen des Schreibflusses verweisen. Mindestens vier Stellen dieser Art lassen erkennen, dass sie noch vor der Einreichung des Manuskripts gestrichen wurden [...].²³³

Zwar lässt sich die ursprüngliche Gestalt des Manuskripts, das Walser beim Verlag Cassirer eingereicht hat, nicht mehr vollständig rekonstruieren. Aufgrund der zweifachen Paginierung der Druckvorlage, die Walser sehr wahrscheinlich selbst vorgenommen hat,²³⁴ ist es jedoch möglich, sich «eine Vorstellung von der ursprünglichen Form des Manuskripts zu machen».²³⁵ Nach den Angaben der Herausgeber lassen sich im Konvolut der faksimilierten Edition die Grundschrift des Manuskripts *vor* der Einreichung beim Verlag und die verschiedenen Bearbeitungsschichten, die im Verlauf der mehrstufigen Umarbeitung des ursprünglichen Manuskripts zur Satzvorlage entstanden sind, deutlich voneinander unterscheiden.²³⁶ Dem Manuskript sind im Verlauf des Lektorierungsprozesses insgesamt 23 Blätter entnommen worden.²³⁷ Im Gegensatz zu den heute erhaltenen 179 Seiten²³⁸ umfasst das Manuskript, wie aufgrund der ersten Paginierung deutlich wird, ursprünglich

²³³ Ebd., 372.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Groddeck, «*und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman*», 143.

²³⁶ Übersichtlich zusammengestellt und kommentiert ist der Wortlaut der bedeutendsten und umfangreichsten «Überarbeitungen und Streichungen», die im Manuskript erfolgt sind, im Anhang zur Ausgabe des Romans in der Reihe *Suhrkamp Basisbibliothek. Text und Kommentar*. Vgl. GT SBB, 303–334. Zu den Eingriffen, die im Zusammenhang mit dem Lektorat von Christian Morgenstern und Bruno Cassirer stehen, vgl. auch: Greven, *Robert Walser und Christian Morgenstern*.

²³⁷ Nach fol. 120 sind dem Manuskript im Verlauf des Lektorierungsprozesses acht und nach fol. 153 15 Manuskriptblätter entnommen worden. Vgl. KWA IV 1, 369 f.

²³⁸ Ein Manuskriptblatt, fol. 67a, «ist von Walser selbst während der Überarbeitungsphase eingelegt worden». Ebd., 369.

201 Seiten und besteht «aus zwei annähernd symmetrischen Teilen».²³⁹ Die Streichungen und Anpassungen im Manuskript machen zudem ersichtlich, dass es sich bei der Überarbeitung des Manuskripts, die im Zusammenhang mit den Lektoratsgesprächen erfolgt ist, um einen mehrstufigen Prozess handelt. Nach dem heutigen Stand der Forschung kann dabei davon ausgegangen werden, dass die Streichungen, auch diejenigen mit dem Blaustift, mit dem ein Grossteil der Streichungen in der Bearbeitungsphase ausgeführt ist,²⁴⁰ von Walser selbst stammen.²⁴¹

Im *Editorischen Nachwort* zum Band IV 1 der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* werden die «Grundschicht» und die «Bearbeitungsschicht aufgrund des Lektorats von Christian Morgenstern und Bruno Cassirer» sowie die Streichungen und unterschiedlichen Änderungsstufen des Manuskripts detailliert beschrieben und kommentiert.²⁴² Besonders hilfreich ist, dass der kritischen Ausgabe des Manuskripts der Scan der Handschrift auf DVD beigefügt ist, so dass die relevanten Spuren der Textgenese am Schriftstück eigenständig nachvollzogen und überprüft werden können. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass der Nachvollzug der Textgenese nicht unabhängig von der Perspektive erfolgt, aus welcher der Text in den Blick genommen wird – auch in Bezug auf die Deutung der Streichungen, die im Druckmanuskript der *Geschwister Tanner* zu erkennen sind.

Jochen Greven, der die Editions-geschichte des Roman-Manuskripts und die Korrespondenz zwischen dem Verlag Bruno Cassirer und insbesondere dessen Lektor, Christian Morgenstern, als Erster untersucht und mit seiner Deutung entscheidend geprägt hat, kommt zum Schluss, dass die Streichungen im Druckmanuskript im Wesentlichen als Kürzungen zu verstehen sind, die auf Wunsch des Lektors Morgenstern oder des Verlegers Cassirer erfolgt sind:

²³⁹ Groddeck, «und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman», 143.

²⁴⁰ Zur Verwendung der violetten Tinte im Druckmanuskript, die unter anderem im Zusammenhang mit der Kapiteleinteilung steht und «vereinzelt für Minimalkorrekturen verwendet wird», vgl. Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, Kapitel 4.5., in: KWA IV 1, 379 f., hier 379.

²⁴¹ Vgl. ebd., 375.

²⁴² Ebd., vgl. insbesondere das Kapitel 4, *Kommentar zu den Spuren der Textentstehung im Manuskript*, 371–382.

Walser wirkte bei dieser Umarbeitung mit, er mußte neue Überleitungen schaffen und tat sich, wie das Manuskript erweist, an einigen Stellen gar nicht leicht damit. Aber den Rotstift führte jedenfalls entweder Morgenstern oder der Verleger selbst.²⁴³

Der Nachvollzug der relativen Chronologie der Streichungen im Druckmanuskript führt allerdings zu einem anderen Resultat. Im *Editorischen Nachwort* zur *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* schreiben Groddeck/Reibnitz zu den «Streichungen», die nicht mit einem «Rotstift», sondern vielmehr mit einem «Blaustift» erfolgen:

Die Streichungen mit Blaustift dürften insgesamt infolge von Lektoratsgesprächen vorgenommen worden sein. Im Wesentlichen dienen sie der Straffung der Romanhandlung: Sie betreffen Briefe, isolierte Episoden oder Reflexionen. Entgegen dem Augenschein stammt aber der Blaustift (der ausschließlich für Durch- oder Unterstreichungen verwendet wird) nicht, oder nicht ausschließlich, von fremder Hand, sondern, wie aus der genaueren Analyse der relativen Chronologie einiger Korrekturvorgänge ersichtlich wird, von Walser selbst.²⁴⁴

Grevens Ansicht gilt damit als widerlegt. Die Legende von den fremdbestimmten Eingriffen mit Rotstift im Überarbeitungsprozess ist vordergründig darauf zurückzuführen, dass Greven lediglich mit einer Schwarz-Weiss-Photokopie des Manuskripts gearbeitet und ihn seine Erinnerung an das Original getäuscht hat. Allerdings ist diese Täuschung, wie Ulrich Weber aufzeigt, in einen klaren Referenzrahmen eingebettet:

[...] diese Täuschung [ist] charakteristisch für die Legende von einem Märtyrer der Moderne, dessen radikaler sprachlicher Modernität seine Umwelt weitgehend verständnislos gegenüberstand.²⁴⁵

Die Deutung, dass die Streichungen im Druckmanuskript von fremder Hand oder zumindest fremdbestimmt erfolgt sind, stützt sich im Wesentlichen auf einen Brief Morgensterns an Cassirer und auf eine Aussage, die Carl Seelig in den *Wanderungen mit Robert Walser* festhält. Morgenstern, der das Manu-

²⁴³ Greven, *Robert Walser und Christian Morgenstern*, 260.

²⁴⁴ Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, in: KWA IV 1, 375.

²⁴⁵ Weber, *Lektor oder Autor?*, 296.

skript der *Geschwister Tanner* kurze Zeit nach dessen Niederschrift ein erstes Mal gelesen hat, schreibt in einem Brief vom 8. April 1906 an Cassirer:

Lieber Herr Cassirer,

Bis zur Mitte der «Geschwister Tanner» sagte ich mir: du hast selten etwas in seiner Art so Schönes gelesen. Im Verlauf des 2. Teils wurde ich manchmal von einer leisen Ungeduld ergriffen, obwohl auch er herrliche Stellen enthält. Ich würde an Ihrer Stelle den 1. Teil ohne Abstrich auch nur einer einzigen Zeile drucken und für den 2. Teil einige Streichungen vorschlagen (etwa Helbig's Geschichte, den Brief an den Villenbesitzer, der verkracht, Teile des Schlussgesprächs: da wo Familienchronik wiederholt wird.)

Irgendwelche «Umarbeitung» zu fordern, (ich glaube, Sie sagten so etwas einmal) erscheint mir nicht richtig. Die Sache steht u. fällt mit ihrer jetzigen Form u. Art. Aber es ist nicht zu besorgen, dass das Zweite eintrete. [...] ²⁴⁶

Und Walser äussert sich nach Carl Seelig im Rückblick auf den Lektoratsprozess folgendermassen:

Einige Partien, die Bruno Cassirer zu langweilig fand, wurden von ihm herausgeschmissen, so die Episode, in der Simon im Ofen das Manuskript eines Commis findet.²⁴⁷

Die von Morgenstern als «Helbig's Geschichte» und von Seelig Walser als «Manuskript eines Commis» bezeichnete Textpassage²⁴⁸ ist aus dem Manuskript entfernt worden; die von Morgenstern als «Familienchronik» bezeichnete Textpassage im Schlussteil des Romans bleibt jedoch erhalten. Gestrichen werden neben dem von Morgenstern erwähnten «Brief an den Villenbesitzer» (fol. 153 f.) zudem die folgenden Passagen: Brief von Kaspar (fol. 53–55), Besuch der sieben jungen Leute bei Hedwig auf dem Land (fol. 82–85) und die Korbflechter-Erzählung (fol. 145 f.). Umfassend überarbeitet wird ein Brief Simons an seine Schwester Hedwig, der im Verlauf der

²⁴⁶ Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, in: KWA IV 1, 374.

²⁴⁷ Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, 49.

²⁴⁸ Aufgrund der Aussagen von Morgenstern und Seelig Walser wird der Inhalt der Entnahme mit dem Prosatext *Helblings Geschichte* identifiziert, der 1913 in der Zeitschrift *März* erstmals publiziert wird. Vgl. Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, in: KWA IV 1, 378.

Bearbeitung zu einem Dialog mit Simons Freundin Rosa umgeschrieben wird (fol. 64–68). In der Bearbeitungsschicht werden diese Passagen und auch die Passage, aus der «Helbig's Geschichte» entnommen wird, mit einem Blaustift gestrichen – und zwar kreuz- oder sternförmig.

Nicht nur die von Groddeck/Reibnitz sorgfältig kommentierte Rekonstruktion der relativen Chronologie des Korrekturvorgangs widerlegt die These von der fremdbestimmten Korrektur mit einem korrigierenden Rot- oder einem den «Augenschein»²⁴⁹ prägenden Blaustift. Der Schluss: «Gleiches Zeichen – kreuz- oder sternförmige Streichung mit Blaustift – gleiche Bedeutung, gleiche Ursache und Funktion der Streichung»,²⁵⁰ greift auch, wie Weber darlegt, in Bezug auf Walsers «Schreiblogik»²⁵¹ zu kurz:

Was zunächst – wohl bedingt durch das Gespräch mit Lektor und/oder Verleger – als Zeichen für Kürzungen eingesetzt wird, und zwar mit solcher Überzeugungskraft, dass es von Walser-Herausgebern zunächst tatsächlich als von fremder Hand gedeutet und gar zum korrigierenden Rotstift uminterpretiert wurde, wandelt sich im Verlauf der Überarbeitung zum Mittel für die Fortführung des Schreibens.²⁵²

In einer detaillierten Lektüre der Überarbeitungsschritte auf fol. 64 bis 68, der «Brief an Hedwig/Dialog mit Rosa»-Passage, führt Weber aus, dass die Logik der Überarbeitung des Manuskripts in der Bearbeitungsschicht mit Walsers «Schreiblogik» korrespondiert:

Walser übernimmt [...] in einer Art Rollenspielerlei den Gestus des kritischen Lektors oder Verlegers und greift selbst dezidiert zum Blaustift, um so seine Souveränität gegenüber dem eigenen Text zu demonstrieren [...]. Doch wird Walser offensichtlich als sein eigener Lektor wieder von der Psychodynamik des Schreibens eingeholt, oder – um es aktiv zu formulieren – er funktioniert das Rollenverhältnis von Autor und Lektor in ein poetisches Verfahren um, macht den Gestus des kritischen Lektors selbst zum Bestandteil seines Schreibverfahrens [...].²⁵³

²⁴⁹ Vgl. Anmerkung 244.

²⁵⁰ Weber, *Lektor oder Autor?*, 306.

²⁵¹ Ebd., 304.

²⁵² Ebd., 306.

²⁵³ Ebd., 304. Zu Walsers Poetik der Re-Vision vgl. insbesondere auch das Kapitel *Re-Visionen: Geschwister Tanner*, in: Caduff, *Revision und Revolte*, 133–160.

Weber kommt in seiner Analyse zum Schluss, dass Walser nach der Einreichung des Manuskripts beim Verlag die Logik seines Schreibens insofern weiterführt, als er sich einerseits «dem eigenen Text gegenüber souverän-kritisch gibt», andererseits sich jedoch «beim Eintauchen in die Arbeit der zwanghaften Lust des Schreibens nicht entziehen [kann]». ²⁵⁴ Gegen die These von Walsers «Schreibzwang» lässt sich einwenden, dass sie eingebunden ist in den Referenzrahmen einer «Psycho-Logik», ²⁵⁵ in der die Figurationen des Textes letztlich allzu unvermittelt auf den Autor oder, wie Weber differenziert, «das Schreibsubjekt» projiziert werden. ²⁵⁶ Weber betont in seiner Analyse der «Brief an Hedwig/Dialog mit Rosa»-Passage denn auch:

Das subtile Variieren von Modi der sprachlichen Verfestigung zwischen schriftlicher Kindheitserinnerung und Monolog, Tagtraum, Brief und Dialog ist ein wesentlicher Bestandteil jener Dynamik, die nicht nur Simon Tanner prägt, sondern auch Motor von Walsers Schreiben ist; der Wechsel der pragmatischen Sprechsituation lässt sich in keiner Art und Weise als formales Problem absondern. ²⁵⁷

Herauszustellen ist, dass Walsers Roman den Prozess des Schreibens konsequent in einer genuin ästhetisch ausgerichteten Perspektive entfaltet. ²⁵⁸ Wenn in der Folge ausgewählte Aspekte der Schreibszene Walsers im Druckmanuskript der *Geschwister Tanner* genauer betrachtet werden, wird versucht, diese Perspektive aufgrund der Überarbeitungsspuren im Manuskript zu konkretisieren: Untersucht wird anhand ausgewählter Textpassagen, welche Sprach- und Bildprozesse sich in der Grund- und der Bearbeitungsschicht des Druckmanuskripts von Walsers Roman *Geschwister Tanner* abspielen. Folgende These wird dabei zu überprüfen sein: Die Textansätze und Textfassungen, die Überarbeitungsspuren und Streichungen, die im Druckmanuskript des Romans *Geschwister Tanner* ersichtlich sind, reflektieren die Poetik des Übergänglichen, der Übertragung zwischen Wort und Bild, die sich bei Walser nicht nur im Augenblick des Schreibens, sondern

²⁵⁴ Weber, *Lektor oder Autor?*, 306.

²⁵⁵ Vgl. dazu u. a. Cordelia Schmidt-Hellerau, *Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers*.

²⁵⁶ Weber, *Lektor oder Autor?*, 305.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Caduff, *Die Lust des Lesers*, 1.

auch in der Revision seiner Schreibszenen entfaltet. Die Bearbeitungsspuren im Druckmanuskript der *Geschwister Tanner* lassen erkennen, dass Walser im Zusammenhang mit den Stockungen bei der Niederschrift des Romans und bei der Überarbeitung des Druckmanuskripts während der Lektorierungsphase mit äusserster Konzentration ans Werk geht und in seinem meditativen Bilderdenken dieselbe Strategie verfolgt, die sein Protagonist Simon in Bezug auf seine Existenz – kurz vor dem Schluss des Romans – folgendermassen formuliert: Dass der «kleine[n] Verzeichnung in der äusseren Komposition [...] mit ein paar energischen Strichen abgeholfen werden kann.»²⁵⁹

Zunächst wird nun allerdings ein Blick auf die Bilder geworfen, die im Manuskript der *Geschwister Tanner* als mit der Schreibfeder ausgeführte Kritzeleien und Zeichnungen auftauchen.

Denk-Bilder

In der Grundschrift des Roman-Manuskripts *Geschwister Tanner* erfolgen die Korrekturen und die kürzeren Streichungen von ein paar wenigen Worten oder Teilsätzen jeweils mit der braunen Tinte der Schreibfeder. Ob es sich dabei um Sofortkorrekturen handelt oder um nachträgliche Überarbeitungsspuren, ist nicht immer klar ersichtlich. Die Streichung längerer Passagen wird in der Grundschrift der Handschrift in der Regel jedoch mit dem Bleistift ausgeführt. Eine Ausnahme bildet das Manuskriptblatt fol. 7 (Abb. 1). Auf diesem vollzieht Walser die erste längere Streichung im Manuskript mit der braunen Tinte der Schreibfeder.

Simon, der Protagonist des Romans, bricht in dieser Textpassage seine kaum begonnene Laufbahn als Gehilfe in einer Buchhandlung unverhofft ab und orientiert sich neu. Gestrichen wird eine Szene, in der er sich zunächst erleichtert darüber zeigt, dass er aus seiner Anstellung in der Buchhandlung nach der vereinbarten Probezeit von acht Tagen ausgetreten ist. Sogleich betritt er in der Folge ein Stellenvermittlungsbüro, an dem er vorbeikommt, und äussert den Wunsch, «irgendwo anders plaziert zu werden».²⁶⁰

²⁵⁹ KWA I 2, 306.

²⁶⁰ KWA IV 1, 18:23.

In dieser Passage, mit der Walser nicht nur Simons Eintritt in eine Buchhandlung, sondern auch in die Romanhandlung abschliesst,²⁶¹ findet sich der Protagonist ein erstes Mal an einem jener Orte des Romans ein, an denen er im Verlauf der Romanhandlung wiederholt einen Neubeginn ins Auge fasst. Walsers Schreibfluss gerät an dieser Stelle im ersten Kapitel des Romans ein erstes Mal ins Stocken. Die Szene im Stellenvermittlungsbüro streicht Walser mit brauner Tinte mit zwei kreuzförmig und sieben vertikal über die ganze Passage verlaufenden längeren sowie zusätzlich mit mehreren schräg verlaufenden kürzeren Strichen, die sich auf drei Textblöcke beziehen; die erste Zeile wird mit gesondert ausgeführten kleinen Strichen gestrichen. Der Text bricht mit den Worten ab:

«Haben Sie es wieder nicht aushalten können?»

«Was heisst das, nicht²⁶²»

Auffällig ist, dass Walsers Schrift anschliessend in «Kritzeleien und kleine Zeichnungen» übergeht,²⁶³ welche den unteren Teil der Manuskriptseite, ungefähr ein Sechstel des Blattes, bis an den äussersten unteren Rand bede-

261 In seinem Aufsatz zur Edition des Druckmanuskripts der *Geschwister Tanner* arbeitet Wolfram Groddeck heraus, dass Walser den Anfang seines Erstlingsromans in poetologischer Hinsicht selbstreferentiell organisiert: «[...] der Stellenantritt des jungen Mannes eröffnet die Handlung des Romans. Am Ende der ersten Szene – auf Seite 3 des Manuskripts – hat Simon nicht nur seinen Namen, sondern auch seine Stelle als «Buchhandlungsgehilfe» erhalten. Diese selbstreflexive Konstellation bringt ein poetologisches Problem zur Darstellung: Wie beginnt ein Roman? Antwort: Indem jemand in die Handlung eines Buches eintritt; denn ein Roman braucht ja eine «Handlung», um zum «Buch» zu werden. Die Autoreferenz des Romanbeginns basiert also, so gelesen, auf einem Wortspiel. Auch der Prinzipal wird nun lesbar als Allegorie des Anfangs, der die Prinzipien des Schreibens klärt und dem «jugendliche[n] Anfänger», welcher sein «Vorhaben in's Werk [...] setzen» will, seine Stelle zuweist. Und unter dem «ältliche[n], bebrillte[n] Mann», der dem jungen «eine Beschäftigung» geben soll, kann man sich auch – spätestens bei der kühnen Metonymie: «Die Brille nickte» – eine Allegorie des Lesers vorstellen. Es scheint also alles beieinander zu sein, damit ein Roman entstehen kann: handelnde Person, ein Prinzipal der Buch-Handlung und der Leserbezug.» Vgl. Groddeck, «und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman», 145.

262 KWA IV 1, 18:24 f.

263 Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, in: KWA IV 1, 372.



Abb. 2: Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 7, Z. 24 ff. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

cken und von den Streichungen nicht betroffen sind. Die meisten der neben den Federproben am linken Rand sich zu einem Oval anordnenden Zeichnungen sind von leichter Hand ausgeführte Miniaturen und abstrakte Gebilde, in denen die Feder, ohne abzusetzen, sich ihre eigenen Formen und ihren eigenen Rhythmus suchend, über das Manuskriptblatt zu gleiten scheint. Ein kleines Sammelsurium von aufeinander verweisenden skurrilen Gebilden entsteht (Abb. 2).

In den meist ungegenständlichen Figuren entfaltet sich eine eigenwillige, gleichzeitig nach aussen drängende und in sich selbst ruhende Dynamik. In teilweise klar strukturierten, teilweise in der Verschlingung sich äussernden und auf kleinstem Raum sich konzentrierenden Spannungsbogen führen die aus feinen Linien gefertigten Gebilde ganz unterschiedliche Formungen eines meditativen Bilderdenkens vor Augen.

Insbesondere drei Zeichnungen sind gegenständlich gestaltet: Zu erkennen ist am linken unteren Rand des Ovals eine auf dem Wasser schwimmende, mit einem Fahnenmast ausgestaffierte Barke mit hochgezogenem Bug und Heck, in der eine Person sitzt, die zu rudern scheint. Den rechten Rand des Ovals begrenzt der Kopf einer Figur mit spitzer Nase und einem Hut, der mit einem Federbusch ausgestattet ist, sowie eine schlichte Blume, die sich aus dem Blütenstand, dem Stängel und einem kleinen und einem grossen, leicht geschwungenen Blattpaar zusammensetzt. Bemerkenswert ist, dass diese drei gegenständlichen Figuren sich als Figurationen des Schreibens lesen lassen: Im Bild des Nachens wird die Schifffahrt als Metapher für das unabwägbare Geschick des Schreibens aufgerufen – wie sich insbesondere mit Friedrich Nietzsches Referenz auf die Dionysos-Schale des Vasenmalers Exekias im dritten Buch des *Zarathustra* im Kapitel *Von der grossen Sehnsucht* und im

Schlussvers des Dionysos-Dithyrambus *Die Sonne sinkt* begründen lässt.²⁶⁴ Die Figur mit spitzer Nase, Hut und Federbusch lässt sich als Emblem der Zunft der Literaturkritiker lesen und die Blume verweist auf die Stimme der Kritik und das bildliche Sprechen generell, wie die Redewendung ‹etwas durch die Blume sagen› herausstellt.²⁶⁵

Eine besondere Wirkung in der Zusammenstellung der Kritzeleien und Zeichnungen entsteht dadurch, dass gegenständliche und abstrakte Gebilde sich in unmittelbarer Nachbarschaft befinden. Einerseits stehen sie in Kontrast zueinander, andererseits ergeben sich jedoch auch oszillierende Bezüge, welche die in kindlich-naiver Form ausgeführten gegenständlichen Kritzeleien und die abstrakten Gebilde in einen Dialog verwickeln. Am unteren Bildrand, links der Mitte, entfaltet sich neben der Barken-Zeichnung ein Gebilde, das Formen der gegenständlichen Zeichnung aufnimmt, diese jedoch zu einer Linie umformt (Abb. 3). Die formalen Mittel, mit denen die Idyllik der Barken-Szenerie realisiert wird, werden in der gleichermassen spannungsvollen und harmonischen Auf-, Seitwärts- und Abwärtsbewegung der Linie, die runde Formen, aber auch spitze, rechte und offene Winkel bildet, zwar zitiert, gleichzeitig aber auch in einer sich dynamisch entfaltenden Variation aufgelöst. Sowohl die figürlichen als auch die abstrakten Gebilde zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Betrachter dazu auffordern, die einzelne Zeichnung nicht ausschliesslich als ganzheitliche Form wahrzunehmen, sondern das Augenmerk darauf zu richten, wie sich der Gestaltungsprozess in den Figuren entwickelt. Sowohl in der Konkretion als auch in der Abstraktion sind die Zeichnungen Walsers darauf angelegt, dass der Betrachter sich den Bewegungen der einzelnen Linie überlässt und ihren Verschlingungen, kreisförmigen Verkettungen, den gelegentlichen Verwinkelungen und den rekursiven Formierungen mit dem Auge präzise folgt. Die Zeichnungen führen das Ephemere, das Verspielte und Ungezwungene, gleichzeitig die Kon-

²⁶⁴ Vgl. Nietzsche, *Zarathustra*, 279f. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Prof. Dr. Barbara Naumann herzlich. Zur Vielschichtigkeit und poetologischen Relevanz des Bildes des Nachens in *Die Sonne sinkt* vgl. Groddeck, *Lektüre des sechsten Dithyrambus* ‹*Die Sonne sinkt*›, 169–172.

²⁶⁵ Zum Motiv der ‹Blütenlese› bei Walser vgl. unten das Kapitel *Blackout der Freiheit*.



Abb. 3: Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 7, Detail. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

zentration und Präzision, mit der das Flüchtige in die Bewegung der Linie gebannt wird, vor Augen.

Betrachtet man die Kritzeleien und Zeichnungen auf fol. 7 als Bestandteil der Schreib-Szene, die sich im Druckmanuskript der *Geschwister Tanner* abspielt, reflektieren diese die Ästhetik der Schreibszene und Walsers programmatische Aussage im Prosatext *Der Wald*, «daß Ausschütten in der Kunst des Schreibens ein fortwährendes Ansiehhalten verlangt».²⁶⁶ Das Flüchtige und Übergängliche entfaltet sich im Zusammenspiel mit der meditativen Einkreisung des Darzustellenden – der Konzentration im wörtlichen Sinn – und gibt damit sowohl im Modus der Konkretion als auch der Abstraktion das Aktbewusstsein der Wahrnehmung zu sehen. Die Konzentration von Walsers Bilderdenken auf den Verlauf der einzelnen Linie in den figürlichen und den abstrakten Gebilden wird lesbar als Visualisierung der literarischen Semiose, die sich aufgrund der Dynamik der Transgressionen zwischen Text und Bild konstituiert. Im performativen Vollzug der Kritzeleien und Zeichnungen formiert sich ein Denk-Bild, das zwischen den Bereichen der Konkretion und der Abstraktion anzusiedeln ist. Erkennbar wird, dass der Prozess der literarischen Bedeutungs- und Sinnbildung bei Walser

266 Vgl. oben das Kapitel *Exkurs: Zur Poetik des Waldes*, Anmerkung 71.

im Augenblick der Schreibstockung sich aus der Versenkung in ein meditatives Bilderdenken und aus der Selbstvergessenheit heraus entfaltet.

In einem Prosatext, der 1918 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheint, entwirft Walser eine Schreib-Szene, die unverkennbare Korrespondenzen zur vorliegenden Passage aufweist. Dargestellt wird, wie der Titel *Der junge Dichter* zum Ausdruck bringt, ein jugendlicher Schreiber, der – wie bereits vor ihm der Protagonist Fritz in *Der Teich* – «zur Seite ging», wie es in einer erneut doppeldeutigen Formulierung im Text heisst, «um in einem Winkel über sich hinzubrüten».²⁶⁷ Seine Absicht ist es, «seinen wahren Beruf ausfindig [zu] machen», denn als «Träumer», als den er sich bezeichnet, hält er die «Tätigkeit im Büro [...] nicht für seinen wahren Lebenszweck». Seine Stellung kündigt er, «[d]a er sich nach einer Aufgabe sehnte, in die er völlig aufgehen könnte; nach einer Sache strebte, die ihn gänzlich gefangen nehmen würde».²⁶⁸ Der junge Schreiber findet erst in dem Moment zu sich selbst, als es ihm gelingt, sich von der Sehnsucht nach dem, was er bisher als seine Bestimmung betrachtet hat, zu lösen. Diesen Augenblick des Schreibens, der den jungen Schreiber zum Dichter werden lässt, gestaltet Walser als eindringliches Denk-Bild:

Da er den ganzen Tag am Tisch saß, und unwillkürlich den Federhalter in die Hand nahm, weil er bisher zu schreiben gewöhnt gewesen war, so kritzelte er, um nur in all der Stille und Langeweile irgend etwas zu tun, krauses Zeug auf einen Bogen Papier, Striche, kleine Häuser, Figuren wie Bäume, Mond und Sterne oder einen Vogel, oder er schrieb hin: «Ich bereue sehr, auf und davon gegangen zu sein, um einen höhern Sinn aufzustöbern. Ich wünsche nichts so lebhaft, als daß ich geblieben wäre, wo ich war. Mir war so wohl. Weshalb sah ich das nicht ein? Doch man sagt ja, Einsicht komme spät.»

An solche und ähnliche sonderbare Sätze flocht er ausschweifende Dekorationslinien, runde, weiche oder spitzige und krallige.

So saß er also die ganze Zeit in einem Sehnen nach dorthin, wohin er seiner Natur gemäß hinpasse. In seiner Phantasie erstieg er alle erdenkliche Stufen und lief in Gedanken durch allerlei Art Leben.

²⁶⁷ KWA III 3, 107. Zur Formulierung «zur Seite gehen» vgl. oben das Kapitel *Das Unerhörte schreiben, das unerhörte Schreiben*, insbesondere Anmerkung 108.

²⁶⁸ KWA III 3, 107 f.

Stundenlang lauschte er auf seine Einfälle, wobei er grad vor sich hin an die Wand oder auch durchs Fenster schaute. Sein Blick war dabei heiter; die Miene ruhig und freundlich. Nach und nach gefiel er sich in diesem Zustand. Er fand es schön, sich mit reiner Vorstellung zu befassen und die Gedanken anzuschauen.²⁶⁹

Inszeniert wird der Augenblick des Schreibens, zu dem der junge Dichter «unwillkürlich» findet, als ein Augen-Blick, in dem sich der Blick des schreibenden Protagonisten auf nichts Bestimmtes – auf die Leere der «Wand» oder des «Fenster[s]» – richtet. Visualisiert wird in Worten, was sich in den Kritzeleien und Zeichnungen auf fol. 7 ebenfalls in der Form eines Denk-Bildes zeigt: Das Bilderdenken, dessen Schönheit, wie der Text weiss, darin besteht, «die Gedanken anzuschauen», stellt sich im meditativen Zustand der Absorption, der Selbstvergessenheit ein²⁷⁰ und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Nicht- oder Noch-nicht-Bedeutsame, das erst im Akt des Schreibens Bedeutsamkeit erlangt.

«Ideenloses» Schreiben: Aufschub und Neuanfang

Die Kritzeleien und Zeichnungen, die scheinbar absichts- und funktionslos am unteren Rand der Manuskriptseite fol. 7 auftauchen,²⁷¹ rücken die kontrastive Dynamik in den Blick, mit der sich der Schreibprozess bei der Nie-

²⁶⁹ Ebd., 108 f.

²⁷⁰ Barbara Reibnitz stellt in einem Aufsatz zu *Geschwister Tanner* die «Selbstvergessenheit als Voraussetzung des Schreibenanfanges» bei Walser heraus. Reibnitz, *Komma überschreibt Punkt*, 143 f. Die These von der «Absichtslosigkeit der Schreibbewegung» (ebd., 142) wird nachfolgend kritisch diskutiert.

²⁷¹ Im Manuskript der *Geschwister Tanner* finden sich keine weiteren Zeichnungen oder Kritzeleien. Insgesamt neun Seiten des Druckmanuskripts sind auseinandergeschnitten und erneut zusammengeklebt worden: fol. 76, 104, 105, 159, 161, 162, 166, 167 und 177. Jedoch ist auszuschliessen, dass dabei dem ursprünglichen Manuskript weitere Textteile oder Passagen mit Kritzeleien entnommen worden sind. Keine der Schnittstellen wird durch Anpassungen oder andere Überarbeitungsspuren markiert. Anzunehmen ist, dass die Schnitte durch die Setzer «während oder nach dem Satzvorgang» ausgeführt worden sind, wie Groddeck/Reibnitz ausführen: «Bei Betrachtung des Schnittes in fol. 76, der den Text «Landleben» von den davorstehenden trennt, könnte man zunächst vermuten, Walser selbst hätte das alte Blatt abgeschnitten und durch ein neues, passgenau

derschrift des Romans entfaltet. Sie machen sichtbar, dass dieser Prozess nicht ohne Stockungen verläuft. Gleichzeitig visualisieren sie Walsers meditativen Bilderdenken, das in der selbstvergessenen Konzentration einen Neuanfang zu finden sucht. Auf dem Manuskriptblatt fol. 8 findet Walser diesen Neuanfang darin, dass er Simons Neuanfang ein erstes Mal aufschiebt.

Anstatt dass Simon sogleich in das Stellenvermittlungsbüro eintritt, lässt Walsers Erzähler ihn vorerst nach Hause gehen. Dort findet er den Brief vor, den sein Bruder Klaus ihm in der zweiten Episode des Romans schreibt. In dieser ersten der zahlreichen Schreibszenen im Roman setzt Walser die gegensätzlichen Charaktere der Brüder ein erstes Mal in Kontrast zueinander: Der «in einer Residenzstadt wohnhafte und dort namhaft bekannte Doktor Klaus» erscheint in der Perspektive von Walsers Erzähler als «einer von den Menschen, die sich, aus Pflichterfüllungsbedürfnis, in ein ganzes, beinahe zusammenstürzendes Gebäude von lauter sauren Pflichten stürzen, aus Angst, es möchte vorkommen, daß ihnen eine geheime, wenig bemerkbare Pflicht davonlief»,²⁷² und verkörpert damit das Gegenbild zu Simons wandelbarem Charakter. Organisiert ist die Episode als eine abgründige Gelehrtenparodie, in der die Ideale eines bürgerlichen Lebens aufgerufen, gleichzeitig aber auch unterlaufen werden. Denn Klaus' Konzept der Pflichterfüllung, der Geduld und des guten Willens – «ohne Geduld und guten Willen auf der Welt nichts zu erreichen ist» –, des Gehorsams und der Leistungsbereitschaft – «folge Deinen Vorgesetzten, zeige, daß Du etwas leisten kannst» –, der Ausdauer und der Ausrichtung des Lebens auf ein klares Ziel – «[n]och ist es Zeit, daß Du ein ganz hervorragend tüchtiger Kaufmann

geschnittenes Teilblatt ersetzt und das Ganze dann wieder auf das alte Blattformat zusammengesetzt, um auf diese Weise bestimmte Korrekturvorgänge während der ersten Niederschrift unkenntlich zu machen. Diese Deutung wird im Vergleich zu den anderen acht Blättern jedoch unwahrscheinlich. Bei jeder dieser Schnittklebestellen findet sich auf gleicher Höhe am linken Rand ein Namenskürzel verschiedener Setzer; in fol. 104, 162, 167 und 177 sind nun die Setzermarkierungen erkennbar *vor* der Trennung des Blattes eingetragen worden, da die über die Klebekante reichenden Markierungen vom Schnitt deutlich tangiert sind. Die Schnitt- und Klebestellen sind also mit größter Wahrscheinlichkeit erst *während* oder *nach* dem Satzvorgang in das Manuskript gekommen.» Vgl. Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, in: KWA, IV 1, 370.

werden kannst»²⁷³ – ist, wie sich am Beispiel von Klaus' eigenem Leben zeigt, zum Scheitern verurteilt. Als Gelehrter, der eingebunden ist in die Welt der Gelehrsamkeit, schmachtet er im Bann der Pflichten «wie in einem dunklen Gefängnis»,²⁷⁴ und «obschon» – oder gerade weil – «er die Fäden, an denen alles Leben und Wirken hängt, genau erkennt» – oder genau zu erkennen glaubt –, bleibt er «an die enge Welt seines Studierzimmers gefesselt».²⁷⁵

Erkennbar wird in Klaus' Selbstdarstellung einer der literarischen Prätexte, auf die sich Walser in *Geschwister Tanner* bezieht, Goethes *Faust*.²⁷⁶ Bemerkenswert ist, dass Walsers Anspielungen in Klaus' Brief sich insbesondere auf die Szene im «Studierzimmer» beziehen, die Goethe, nachdem Faust den Pakt mit Mephistopheles geschlossen hat, im Lehrgespräch zwischen Mephistopheles und einem Schüler ebenfalls als Gelehrtenparodie organisiert.²⁷⁷ Wie Goethes Faust hindern Klaus seine Ideale als Wissenschaftler,

273 Ebd., 15.

274 Ebd., 13.

275 Ebd., 15.

276 Zu weiteren literarischen Referenzen, die im Roman *Geschwister Tanner* hergestellt werden, vgl. das Kapitel *Re-Visionen: Geschwister Tanner*, in: Caduff, *Revision und Revolte*, insbesondere 145ff. Zum *Faust*-Bezug im Prosastück «*Geschwister Tanner*» vgl. unten das Kapitel *Konfiguration der Schreib-Szene: Traumlogik der Bilder*.

277 Klaus' «Rat» an Simon, in dem von der «enge[n] Welt» des «Studierzimmers», den «Fäden, an denen alles Leben und Wirken hängt», und den «Reisen», auf denen Simon «mehr Genugtuung am Leben finden» soll, die Rede ist (KWA I 2, 15), referiert auf die erste und die zweite Studierzimmerszene von Goethes *Faust*. Aufgerufen werden einerseits die «enge[] Zelle» (V. 1194) der ersten Studierzimmerszene, in der sich Faust nach dem Spaziergang mit Wagner in der Szene *Vor dem Tor* wiederfindet; andererseits die Worte des Mephistopheles aus der zweiten Studierzimmerszene, der in der Rolle Fausts dem Schüler in der Weber-Parabel die Textur des Lebens vor Augen hält – «Zwar ist's mit der Gedankenfabrik / Wie mit einem Weber-Meisterstück, / Wo ein Tritt tausend Fäden regt, / Die Schifflin herüber hinüber schießen, / Die Fäden ungesehen fließen, / Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.» (V. 1922–1927) – und anschliessend Faust auf die Reise durch «die kleine, dann die große Welt» (V. 2051) vorbereitet, von der er sagt: «Mit welcher Freude, welchem Nutzen / Wirst du den Cursum durchschmarutzen!» (V. 2052f.). Goethe, *Faust, Erster Teil*, Hamburger Ausgabe Bd. 3, 43, 63 und 66. – Zudem lässt sich eine Referenz auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erkennen, wenn Klaus in seinem Brief Simon dazu auffordert, «ein ganz hervorragend tüchtiger Kaufmann» zu werden.

sein Pflichtbewusstsein, aber auch der Umstand, dass ihm die Liebe zu einer Frau «versagt» bleibt – «Ein Mädchen zu lieben, das ist schön, Bruder. Und es ist mir versagt»²⁷⁸ –, daran, «selbst ein bißchen glücklich zu sein».²⁷⁹

In der Figur seines Protagonisten Simon stellt Walser den ironisch gleich mehrfach gebrochenen faustischen Maximen des Bruders einen Lebensentwurf entgegen, der das von Klaus verinnerlichte Ordnungsgefüge und Regulativ lustvoll unterläuft. In seiner Reflexion, die er nach der Lektüre des Briefs anstellt, setzt Simon die Ideale des Bruders, der ihn anmahnt, «eine Laufbahn [zu] ergreifen» und nicht nur «so um die Ecken und durch die Spalten des Lebens [zu schleichen]»,²⁸⁰ gezielt ausser Kraft. Nicht nur die Wirksamkeit, sondern auch die Bedeutsamkeit der selbstaufgelegten Zwänge wird dabei in Zweifel gezogen:

«Er ist ein guter Mensch, aber ich werde ihm nicht schreiben. Ich verstehe es nicht, meine Lage zu schildern, sie ist auch gar nicht des Beschreibens wert. Zu Klagen habe ich keinen Anlaß, zu Freudensprüngen ebensowenig, zu schweigen allen Grund. Es ist wahr, was er schreibt, aber eben deshalb will ich es bei der Wahrheit bewenden lassen. Daß er unglücklich ist, hat er mit sich selbst abzumachen, aber ich glaube gar nicht, daß er so sehr unglücklich ist. Das klingt in Briefen so. Man wird während des Schreibens einfach fortgerissen zu unvorsichtigen Äußerungen. In den Briefen will die Seele immer zu Wort kommen und sie blamiert sich in der Regel. Ich schreibe also lieber nicht.»²⁸¹

Die Bedeutung, die der Bruder seinen Lebensmaximen verleiht, hält dem undisziplinierten Spiel der Worte und dem anarchischen Lebensgefühl Simons nicht stand. In der Perspektive Simons, der sich entschliesst, seinem Bruder nicht zu schreiben, erweist sich die «Wahrheit», die der Bruder in

Allerdings erweist sich die Begründung seiner Forderung bezeichnenderweise als eine tautologisch strukturierte Leerformel: «[...] Du weißt gar nicht, in welchem Maße gerade der Kaufmann Gelegenheit hat, sein Leben zu einem von Grund aus lebensvollen Leben zu gestalten.» KWA I 2, 15.

²⁷⁸ Ebd., 16.

²⁷⁹ Ebd., 13.

²⁸⁰ Ebd., 15.

²⁸¹ Ebd., 19.

seinem Brief niederschreibt, letztlich als bedeutungslos: «Es ist wahr, was er schreibt, aber eben deshalb will ich es bei der Wahrheit bewenden lassen.»

Simons Reflexion verdeutlicht, dass sich in der Schreibszene – «während des Schreibens» – Bedeutsamkeit auch dann entfaltet, wenn der Augenblick des Schreibens aufgeschoben oder abgebrochen wird, der Prozess der Bedeutungsbildung – im vordergründig wortreichen Spiel der Worte – sich im Aussetzen und Verklingen der Worte manifestiert, wenn etwas «gar nicht des Beschreibens wert» ist und es nichts mehr zu sagen gibt. In der Konzentration auf das Nicht- oder Noch-nicht-Bedeutsame, wenn Simon «zu schweigen allen Grund» hat, kommt dieser «unwillkürlich auf schöne Gedanken», wie Walsers Erzähler betont, der sich im Anschluss an Simons Reflexion zu Wort meldet:

– Damit war die Sache abgetan. Simon war voller Gedanken, schöner Gedanken. Wenn er dachte, kam er ganz unwillkürlich auf schöne Gedanken.²⁸²

Der Kommentar der Erzählinstanz verweist darauf, dass Walser die Passage, welche den auf fol. 7 gestrichenen Textteil ersetzt, wie die vorangehenden Passagen des Romananfangs in poetologischer Hinsicht selbstreferentiell organisiert.²⁸³ Herausgestellt wird, dass sich Simons «schöne Gedanken» nicht nach dem idealistischen Konzept des Schönen in der Tradition der deutschen Klassik ausrichten. Das Schöne gibt sich in den Gedanken Simons vielmehr in der Abgrenzung zu Schillers ästhetischem Konzept der «schönen Seele», in der «Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren»,²⁸⁴ zu erkennen. Zum Ausdruck kommt Walsers Idealismuskritik in einer Formulierung, mit der er in einer kaum verdeckten intertextuellen Anspielung Schillers Konzept der «schönen Seele» in den *Ästhetischen Briefen* ironisch unterminiert: «In den Briefen will die Seele immer zu Wort kommen und sie blamiert sich in der Regel.» Weder «Anmut» noch «Würde» markieren Simons «schöne Gedanken». Simon kommt «ganz unwillkürlich auf schöne Gedanken», lässt Walsers Erzähler verlauten. Es sind das Unwillkürliche, das – im wörtlichen Sinn – nicht willentlich Gekürte, die Selbstver-

²⁸² Ebd.

²⁸³ Vgl. Anmerkung 261.

²⁸⁴ Schiller, *Über Anmut und Würde*, 468.

gessenheit und die meditative Versenkung in den Augenblick des Schreibens, welche die Schönheit der Gedanken Simons und die genuine Poetik von Walsers Schreiben grundieren.

In der Gegenüberstellung der beiden Brüder Klaus und Simon werden damit nicht nur zwei unterschiedliche Menschentypen und Lebensentwürfe dargestellt, sondern auch zwei einander diametral entgegengesetzte Möglichkeiten entfaltet, den je eigenen Lebensentwurf narrativ zu erfassen.²⁸⁵ Während Klaus sich – in neurotischer Sublimierung – der Pflichterfüllung verschrieben hat und sich sein Leben trotz der inneren Widersprüche als geordnetes Ganzes vorstellt, verkörpert Simon ein Lebenskonzept, das Klaus' etablierte Ordnung der Dinge lustvoll untergräbt. Simon lässt Klaus' Ermahnungen ins Leere laufen, indem er sich in seiner beruflichen Rolle als «Schreiber», die er sich im Roman wiederholt zuschreibt,²⁸⁶ immerzu neu orientiert.

²⁸⁵ In den beiden ersten Episoden des Romans modelliert Walser sowohl den Buchhändler als auch Simons Bruder Klaus in der Tradition der Mentorfigur, die zusammen mit dem, was sie sagt, der Mentorrede, «unabdingbare Elemente des bürgerlichen Erzählens» sind. Nach Peter von Matt strukturiert die «bürgerliche Didaxe» das Erzählkonzept der vormodernen Romane des späten 18. und des 19. Jahrhunderts in der Trias des jugendlichen Adepten, des Mentors und des Entwicklungsziels idealtypisch: «Die jungen Helden sind alle auf ihrem Weg. Sie sind alle gefährdet. Die Mentoren kennen das Ziel, sie weisen das Ziel, sie verkörpern leibhaftig das Ziel. Die Jungen wissen nun, was gilt. Sie müssen aber den Weg selber gehen, mit dem Willen zum erkannten Ziel. Noch immer können sie scheitern. Dafür gibt es dann allerdings keinen Freispruch mehr. Die Autoren und ihre Leser sind sich in dieser Sache einig. Gilt doch die Mentorenrede ebenso den Lesern wie den jungen Helden.» Von Matt, *Wie weise ist Walsers Weisheit?*, 36f. und 39. Anhand der Eingangsepisode der *Geschwister Tanner* stellt von Matt heraus: «Robert Walser mischt dieses Modell anarchisch auf. Seine zentrale Figur ist der Jüngling auf dem Weg, also die genaue Kerngestalt des bürgerlichen Erzählens. Der Jüngling, heißt das, der eines Tages auf den Mentor trifft und von diesem in der Mentorrede den rechten Weg gewiesen und das Ziel gesteckt bekommt. Was aber tut der Walser-Jüngling? Er nimmt dem Mentor auf der Stelle das Wort aus dem Mund und hält die Mentorrede selbst, als Gegenrede, rhetorisch so hochgemut wie das Vorbild und gleichermaßen gespickt mit Weisheiten und Lebenslehren.» Ebd., 39.

²⁸⁶ Vgl. KWA I 2, 188 und 236.

Walser entfaltet in dieser Gegenüberstellung ein Narrativ, welches die in seinen Kritzeleien und Zeichnungen sich manifestierende Dynamik des Kontrasts als Widerstreit einander entgegengesetzter Konzepte der Bedeutungs- zuordnung aufgreift. Der Aufschub des Neuanfangs und der anarchische Gestus, mit dem sich Simon dazu entschliesst, den Ermahnungen des Bruders nichts entgegenzusetzen und nicht zu schreiben, erweist sich auf der Ebene der poetologischen Selbstreflexion des Textes als Verweigerung des Konzepts der «Pflichterfüllung», der unreflektierten Übernahme bestehender Bedeutungskonzepte im Prozess des Schreibens. An diesem Null-, Ausgangs- und dynamischen Kraftpunkt des Prozesses der literarischen Semiose lässt Walser seinen Protagonisten Simon nach dem ersten Schreibabbruch und der gleichsam <ideenlosen> meditativen Versenkung in die Kritzeleien und Zeichnungen einen Neuanfang finden, indem er ihn am nächsten Morgen bei hellem Sonnenschein endgültig in das Stellenvermittlungsbüro eintreten lässt.

Das schöne Denken, das Schöne denken

In der Grundschrift des Manuskripts wird deutlich, dass es Walser nicht immer gelingt, sogleich einen Neuanfang zu finden. In einer Textstelle im 17. Kapitel schreibt Simon seinem Bruder Kaspar, dem er bereits im zwölften Kapitel des Romans in einem Brief mitgeteilt hat, dass er «der Diener einer Frau» gewesen sei, «die einen kranken, kleinen Knaben hat, den ich pflegen muß [...]»,²⁸⁷ erneut einen Brief. Diesen Brief führt Walser in zwei Ansätzen aus, wobei beide Ansätze vermutlich jeweils unmittelbar nach der Niederschrift mit Bleistift gestrichen werden. Die detaillierte Analyse der Streichungen, die Walser im Manuskript auf fol. 152 vorgenommen hat (Abb. 4), lässt jedenfalls erkennen, dass der Schreibprozess bei der Abfassung des Briefes von Simon an den Bruder sich in einem mehrstufigen Prozess vollzogen hat. Eingeleitet wird die Passage zunächst mit den Worten:

²⁸⁷ Ebd., 194.

Er setzte sich an den Tisch, [gestr. mit brauner Tinte: und schrieb an seinen] ergriff [¿¿]die Feder und schrieb [gestr. mit brauner Tinte: an Kaspar] folgenden Brief:²⁸⁸

Bei der ersten Streichung mit der braunen Tinte der Schreibfeder, von denen die Worte «und schrieb an seinen» betroffen sind, handelt es sich um eine Sofortkorrektur, die unmittelbar während der Niederschrift des Satzes erfolgt sein muss. Dass zusätzlich die Worte «an Kaspar» mit brauner Tinte gestrichen werden, steht jedoch vermutlich in einem Zusammenhang mit der Abfassung des zweiten Ansatzes, der mit der Anrede «Lieber Kaspar!» beginnt.

Der zweite Briefansatz endet mitten im Satz am Seitenende, dürfte allerdings auf einer unmittelbar folgenden Seite fortgesetzt worden sein. Ob nach der Weiterführung des Briefes an Kaspar eine zusätzliche Textpassage im ursprünglichen Bestand des Manuskripts vorhanden gewesen ist, lässt sich aufgrund des Druckmanuskripts nicht belegen.²⁸⁹ Feststellen lässt sich einzig, dass fol. 153 nahtlos an den nicht gestrichenen Text auf fol. 152, Zeile 6 anschliesst.

Für die These, dass in der Textpassage die Streichung mit Bleistift ebenfalls in zwei Stufen erfolgt, spricht, dass sowohl die Zeile 8 als auch die Zeile 24 auf fol. 152 eigens mit einem gerade ausgeführten Bleistiftstrich gestrichen sind – wie das jeweils auch bei den Streichungen mit dem Blaustift in der Bearbeitungsschicht der Fall ist. Auch die grossflächig ausgeführten wellenförmigen Streichungen – die im unteren Textteil zweifach ausgeführt werden – und die eher horizontal und am linken Blattrand eher vertikal ausgeführten Bleistiftstriche beziehen sich im Wesentlichen auf jeweils einen der beiden Briefansätze. Die zweifache Streichung der Zeile 7 mit dem Bleistift ist zudem vermutlich erst im Zusammenhang mit der Streichung des zweiten Ansatzes erfolgt. Dass die letzte Zeile von fol. 152 nicht eigens gestrichen ist,

²⁸⁸ KWA IV 1, 310:7.

²⁸⁹ Nach Groddeck/Reibnitz lässt sich die Vermutung anstellen, «dass der 1912 im *Simplizissimus-Kalender* erschienene und 1914 den Band *Aufsätze* eröffnende *Brief von Simon Tanner* im Manuskript ursprünglich nach dem Brief an Kaspar seinen Ort gehabt haben könnte und noch vor der ersten Paginierung von Walser aus dem Romanmanuskript entfernt worden wäre.» KWA, IV 1, 373.

51/152

Es ist nicht ganz verstanden, ^{gegen} und nicht durchdrungen, was das Abhängen vom Hebel ist, verbunden, bringt in Bewegung
nachher, damit sie davon, nicht mehr sein und ist bestimmt nach. Ihre geringe Ähnlichkeit ist es, wichtiger Hebel
gefahren. Ich hoffe, dass Sie sich nicht mit dem Gedanken der Ähnlichkeit, wenn man sie in Hebel verfahren, wenn man
sie von Hebel abhängt. Es ist ganz richtig, es ist, wenn man sich selbst nicht mit dem Gedanken der Ähnlichkeit, wenn man
sie das heißt, ganz nicht, dass man sich Hebel von Hebel hat, wenn man sie ganz nicht ist."

~~Das ist ein sehr wichtiger Punkt, den man nicht übersehen darf, wenn man sich mit dem Gedanken der Ähnlichkeit, wenn man sie in Hebel verfahren, wenn man sie von Hebel abhängt.~~

~~Das ist ein sehr wichtiger Punkt, den man nicht übersehen darf, wenn man sich mit dem Gedanken der Ähnlichkeit, wenn man sie in Hebel verfahren, wenn man sie von Hebel abhängt. Es ist ganz richtig, es ist, wenn man sich selbst nicht mit dem Gedanken der Ähnlichkeit, wenn man sie das heißt, ganz nicht, dass man sich Hebel von Hebel hat, wenn man sie ganz nicht ist."~~

~~Das ist ein sehr wichtiger Punkt, den man nicht übersehen darf, wenn man sich mit dem Gedanken der Ähnlichkeit, wenn man sie in Hebel verfahren, wenn man sie von Hebel abhängt. Es ist ganz richtig, es ist, wenn man sich selbst nicht mit dem Gedanken der Ähnlichkeit, wenn man sie das heißt, ganz nicht, dass man sich Hebel von Hebel hat, wenn man sie ganz nicht ist."~~

Abb. 4: Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 152. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

bekräftigt die Annahme, dass auf einem zusätzlichen Manuskriptblatt der Brief an Kaspar möglicherweise zunächst seine Fortsetzung gefunden hat.

Der Vergleich der beiden Ansätze zu einem erneuten Brief an Kaspar lässt erkennen, dass der Beginn der beiden Textteile beinahe identisch formuliert wird, was die These bestätigt, dass Walser den zweiten Ansatz erst in Angriff nimmt, nachdem er den ersten verworfen hat. In der Ausgestaltung der beiden Briefansätze setzt Walser jedoch unterschiedliche Akzente. Auffallend ist, dass er dabei mit differierenden Ausformungen der Bildlichkeit des Textes experimentiert.

Auf fol. 152 beginnt die erste Fassung des Briefes an den Bruder in der gestrichenen Passage mit dem Satz:

«Lieber Bruder! Ich bin schon seit einiger Zeit nicht mehr der Bediente, der einen kleinen Knaben pflegte und einer mürrischen Dame Befehle vorablauschte, sondern ich schreibe jetzt Adressen zu Tausenden und merke dabei, wie wichtig die Adressen für das moderne Leben geworden sind.²⁹⁰

Ausgestaltet werden anschliessend in knapper Form die Phantasien, die sich Simon beim Adressenschreiben in der Schreibstube für Stellenlose macht. Jede der Adressen, die Simon abschreibt, eröffnet ihm – in jeweils einem Satz – einen Blick in eine vordergründig geordnet erscheinende idyllische Welt. Simons naive Weltsicht in seinen Tagträumen wird dabei gezielt in Kontrast gesetzt zur Wahrnehmung seiner sozialen Lage:

Der Adressenschreiber ist indessen eine nicht gerade sonderlich geachtete Persönlichkeit, sondern eine Arbeitskraft, die als solche ziemlich [*gestr. mit brauner Tinte*: minderwertig] gering geschätzt wird.²⁹¹

Der erste Ansatz des Briefs an den Bruder endet mit den Worten:

Nichts gibt es, was man nicht denkt, während des Adressenschreibens, denn eine Adresse führt die Phantasie auf das betreffende Haus und auf die Person, die man sich nach Wunsch, Bedürfnis, Wissen und Geschmack selber darstellt und lebendig

²⁹⁰ Ebd., 310:8–10.

²⁹¹ Ebd., 310:10–12.

macht. Was das übrige Leben betrifft, so komme ich durch, und das scheint mir maßgebend^{er} zu sein, als die ziemlich überflüssige Frage, wie man durchkommt.²⁹²

Die Sprach- und Bildlogik des ersten der beiden Sätze weist eine Korrespondenz zu den Eingangssätzen des Prosastücks *Der Greifensee* auf. Wie Walsers Ich-Erzähler in *Der Greifensee* fasst auch Simon «nichts» ins Auge, das sich im Augenblick des Schreibens verwandelt. In Gang gesetzt wird erneut der Prozess der literarischen Semiose in ihrer anarchisch konzipierten Ereignishaftigkeit: Alles, was man denkt, existiert zunächst als etwas, das (noch) nicht zu fassen oder, wie der Titel des Prosastücks *Der Greifensee* evoziert, zu ‹greifen› ist. Erst während des Schreibens, im Kontext der gestrichenen Passage in *Geschwister Tanner* während des Adressenschreibens, des An- und Aufschreibens, des Schreibens auf dem (Brief-)Papier, kommt das im Denken (noch) nicht zu Fassende zu seiner transitorischen Bedeutung. Das unfassliche Etwas wird in Simons Adressenschreiben in Form ambivalenter Bilder sichtbar, die nachträglich aufgrund der doppelten Negation sprachlich paradoxal markiert werden. Entfaltet wird eine Dynamik in Wort und Bild, welche die Ordnung der Dinge aufricht, indem sie die konventionelle Bedeutsamkeit des Gesagten ausser Kraft setzt. Die anarchisch strukturierte Logik der Maxime «Nichts gibt es, was man nicht denkt, während des Adressenschreibens» unterläuft die Monotonie von Simons Tätigkeit, «Adressen zu Tausenden» zu schreiben, radikal. Die von «nichts» grundierte literarische Imagination schreibt die «Adressen», die An- und Vorschriften, die «das moderne Leben» an Simon richtet, in der Folge konsequent um, indem sie die Idyllik der beschriebenen Phantasiebilder im Spiegel von Simons realer Existenz in sich zusammenbrechen lässt. Der erste Briefansatz lässt sich damit einordnen in die Reihe der Textstellen, in denen Walser im Roman *Geschwister Tanner* die zahlreichen Facetten einer entfremdeten Existenz entwirft, gegen die sich der Protagonist Simon in seinen Briefen, Selbstgesprächen und (Tag-)Träumen zur Wehr setzt.

Allerdings findet der Protest, den Simon an «das moderne Leben» ‹adressiert› und mit dem er sich schreibend von den Zwängen eines heteronom bestimmten Lebens zu befreien versucht, im bereits zitierten letzten

292 Ebd., 310:21–24.

Satz dieses ersten Ansatzes der gestrichenen Schreibszenen keine Resonanz. Die visuelle Dynamik des Kontrasts, welche die in der Überblendung der idyllischen Bilder mit der realen Lebenssituation gleichsam doppelt codierte Fremdbestimmung Simons sichtbar macht, kann deshalb nicht produktiv genutzt werden. Simons Versuch, seine Lebenssituation floskelhaft zu beschönigen, indem er sich vordergründig damit begnügt, ‹durchzukommen›, bewirkt gerade das Gegenteil: Das Auseinanderklaffen von Sein und Schein wird zusätzlich verstärkt. Walsers anarchisch strukturiertes Bilderdenken, das seine Dynamik ganz wesentlich dadurch entfaltet, dass sich Gegensätze und Kontraste im ‹Dazwischenliegende[n]›, im Oszillieren von Wort und Bild auflösen, scheint sich an dieser Textstelle selber zu blockieren und ins Leere zu laufen. Walser entschliesst sich deshalb, diesen ersten Ansatz des Briefes an den Bruder Kaspar zu streichen.

Im Gegensatz zum ersten Ansatz, der auf das Geschehen im vorangehenden 16. Kapitel zurückgreift, in dem Simon im Stellenbüro für Arbeitslose und ‹auch einige Male auswärts, wie es in der abgekürzten Schreibstubsprache hieß›,²⁹³ beschäftigt ist, verankert Walser im zweiten Ansatz der Textstelle das Bild, das Simon schreibend von sich und seiner Lebenssituation entwirft, direkter im unmittelbaren Erzählgeschehen. Im 17. Kapitel, in dem Simon den Brief schreibt, ist er mehrheitlich arbeitslos und genießt, wie der Text in seiner doppelbödigen Ironie zum Ausdruck bringt, den Sommer: ‹Simon hatte den Sommer noch nie so sehr als Wunder empfunden, wie dieses Jahr, wo er vielfach auf der Straße arbeitssuchend lebte.›²⁹⁴ Vordergründig nutzt Simon die ihm von aussen aufgezwungene Arbeitslosigkeit selbstbestimmt. Er liegt, wie er in einem Selbstgespräch darlegt, ‹ganze Tage, wenn ich keine Arbeit habe, bei geschlossenen Läden im Bett, in meinem Zimmer, und lese beim Schein einer Kerze.›²⁹⁵

Auch der zweite Ansatz des Briefes beginnt mit dem – gegenüber dem ersten Ansatz auf die Gegenüberstellung von Diener und Herr verkürzten – Verweis auf das Geschehen im elften Kapitel des Romans. Simon, der unmittelbar vor dem Entschluss, seinem Bruder Kaspar erneut einen Brief zu

293 KWA I 2, 260.

294 Ebd., 261.

295 Ebd., 262.

schreiben, von seiner Vermieterin Frau Weiß einen Geldbetrag erhalten hat, anstatt ihr die Miete zu bezahlen – «erstens das Geld für die Miete, und dann noch eine kleine Zugabe zum Weiterexistieren»²⁹⁶ –, kommt auf die Atmosphäre in seinem «dunklen, kleinen Zimmer» und in der «drei Schritte breite[n], finstere[n] Gasse», in die er «stündlich» hinunterschaut, zu sprechen:

Lieber Kaspar! Ich lebe nicht mehr als Diener, sondern als mein eigener Herr in einem dunklen, kleinen Zim̄er, das mir beinahe wie das dunkelste Zim̄er der Welt vorkom̄t. Hier ist das Träumen eine ganz selbstverständliche Sache, denn man kom̄t sich hier wie hoch oben in einem festen Turmgemach eingeschlossen vor, wie ein verzauberter Mensch, dem die Sinne, mit denen er die Welt umfassen soll, beinahe genom̄en sind. Außerdem sehe ich stündlich in eine enge, [r]drei Schritte breite, finstere Gasse hinunter, indem ich meinen Kopf schüchtern zum Fenster hinaus zu strecken wage. Nachts ist es wundervoll in dieser Gasse. Man hört jedes leise gesprochene Wort wie einen stillen, zornigen Donner hinaufschallen, weißt Du, die feuchten, fleckigen Wände und Mauern entlang, die die Klang des Gespräches liebend und durstig weitertragen. Die vereinzelt Schritte von nächtlichen²⁹⁷

Nicht nur die «Adressen», auch die unmittelbare Umgebung regt Simon zum «Träumen» an. In seinem Denken und Fühlen entwirft Simon, der im Zustand der meditativen Absorption inszeniert wird, erneut eine dissoziative Sicht seiner momentanen Existenz. Diese ist geprägt von den Gefühlen der Enge, der Dunkelheit, des Ein- und Ausgeschlossenseins, der Einsamkeit, der Betäubung und Verwirrung. Gleichzeitig konzentriert sich Simons Aufmerksamkeit mit geschärften Sinnen auf das äussere Geschehen, das sich im Sprach-Bild der «leise gesprochene[n] Wort[e]», die «wie ein[] stille[r], zornige[r] Donner hinaufschallen, [...] die feuchten, fleckigen Wänden und Mauern entlang», eindringlich manifestiert. Zwar beginnen sich in diesem zweiten Ansatz des Briefes an den Bruder die bestehenden Kontraste ansatzweise ineinander aufzulösen. Simon, der sich als «ein verzauberter Mensch» bezeichnet, «dem die Sinne, mit denen er die Welt umfassen soll, beinahe genom̄en sind», nimmt mit eben diesen Sinnen in der Folge die «finstere Gasse» des «Nachts» als «wundervoll» wahr. Trotzdem gelingt es Walser

²⁹⁶ Ebd., 264.

²⁹⁷ KWA IV 1, 310:25–31.

auch in diesem Ansatz nicht, die Dynamik der evozierten Bilder produktiv zu nutzen: Innen und aussen, oben und unten, Souveränität und Betäubung, Selbstverständlichkeit und Verzauberung, das Finstere und das Wundervolle stehen einander letztlich in einer zu starren Dichotomie gegenüber.

Barbara von Reibnitz' Diagnose lautet, dass bei dieser und den anderen Stellen, an denen die Dynamik des Schreibflusses während der Niederschrift der *Geschwister Tanner* ins Stocken gerät, es sich um Passagen handle, «in denen die Phantasie aus dem Lot gerät».²⁹⁸ Mit Blick auf die Sprach- und Bildprozesse, die sich in den beiden gestrichenen Briefansätzen ereignen, lässt sich feststellen, dass auf fol. 152 insbesondere Walsers bewährte Schreibstrategie, in Kontrasten zu denken, diese jedoch im Bilderfluss der Gedanken zu dynamisieren und ineinander zu überblenden, versagt. Weder im ersten Briefansatz, der Walsers anarchisch organisierte Poetik der Dissemination aufruft, noch im Bilderreigen des zweiten Ansatzes gelingt es Walser, die starren Kontraste im Augenblick des Schreibens aufzulösen und den Fluss des Weiterschreibens in Wort und Bild aufrechtzuerhalten. Walser verwirft deshalb auch den zweiten Ansatz von Simons Brief noch während der Niederschrift.

Erneut in Gang gesetzt wird Walsers Bilderdenken bezeichnenderweise dadurch, dass er die Schreibstockung visuell auflöst. Nachdem er bei der Inszenierung von Simons Schreibszene zweimal ins Stocken geraten ist und die beiden Schreibansätze gestrichen hat, gestaltet er eine Szene, die nahtlos an das vorangehende Gespräch mit seiner Zimmerwirtin anschliesst. Interessant ist, dass Walser dabei die Schreibszene, den «Augenblick des Schreibens», in ein «Schreiben des Augen-Blicks» transformiert. Die Geste Simons, der das Geld seiner Vermieterin «in die Westentasche gleiten ließ», leitet dazu über, dass Simon ans Fenster tritt und in die enge Gasse hinunterschaut:

Er trat [...] an das Fenster, und bemerkte unten in der engen Gasse eine schwarzgekleidete Dame, die irgend etwas zu suchen schien[.], denn sie bog öfters ihren Kopf gegen die Höhe hinauf, wobei einmal ihre Augen diejenigen Simons trafen. Es waren große, dunkle Augen, ächte Frauenaugen, und Simon mußte unwillkürlich an Klara denken, die er schon so lang nicht mehr gesehen, ja, beinahe schon vergessen

298 Reibnitz, *Komma überschreibt Punkt*, 137.

hatte. Aber es war Klara nicht. Die schöne Erscheinung in der tiefen Gasse mit ihrem vornehmen, üppigen Kleid bildete einen sonderbaren Gegensa[^{iß}]tz zu den finstern und schmutzigen Mauern, zwischen denen sie langsam dahinschritt. Simon hätte ihr zurufen mögen: «Bist du's, Klara?» Aber schon verschwand die Gestalt um eine Ecke herum, und nichts blieb von ihr in der Gasse zurück als ein Duft von Wehmut, den Schönes an finsternen Orten immer hinterläßt.²⁹⁹

Der Kontrast, aus dem heraus Walsers Bilderdenken in dieser Szene seine Dynamik entfaltet, ist nicht mehr, wie in den beiden gestrichenen Briefansätzen, in der starren Schematik einer Gegenüberstellung angelegt, sondern wird von Beginn an im Bereich des Übergänglichen, in dem sich die Kontraste ineinander auflösen,³⁰⁰ angesiedelt. Aufgrund des Blickwechsels zwischen Simon und der Dame, «die irgend etwas zu suchen schien; denn sie bog öfters ihren Kopf gegen die Höhe hinauf, wobei einmal ihre Augen diejenigen Simons trafen», ist die Szene eingebunden in die Thematik des Sehens. Der Prozess der Wahrnehmung wird als ein Vorgang dargestellt, der sowohl bei der Dame als auch bei Simon sich auf nichts Fixes und Starres ausrichtet, sondern sich als Suche und als Abwägung verschiedener Deutungsmöglichkeiten erweist. Simon wird dazu veranlasst, bei der Person, die er unten in der «engen Gasse» entdeckt, «unwillkürlich an Klara [zu] denken». Allerdings ist Simons Erinnerung an Klara verunschärft, da er sie «schon so lang nicht mehr gesehen, ja beinahe schon vergessen hatte.» Seine Sinneseindrücke sind deshalb wenig verlässlich und erweisen sich letztlich als eine Täuschung: «Aber es war Klara nicht.»³⁰¹

Wie der Text in der Folge verlauten lässt, bildet die Dame, die Simon erblickt, «mit ihrem vornehmen, üppigen Kleid [...] einen sonderbaren Gegensatz zu den finstern und schmutzigen Mauern, zwischen denen sie

²⁹⁹ KWA IV 1, 312:1–8.

³⁰⁰ Dafür spricht auf der visuellen Ebene des Textes, dass die Zimmervermieterin Frau Weiß, die Simon zu Beginn des 15. Kapitels auf der Treppe «ganz in Schwarz gekleidet» (KWA I 2, 232) gegenübertritt (für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Prof. Dr. em. Wolfram Groddeck herzlich), an dieser Textstelle im 17. Kapitel – wie in einem Film in einer inneren Montage und gleichsam ohne Schnitt – in die «schwarzgekleidete Dame» überblendet wird, die Simon bei seinem Blick aus dem Fenster «in der engen Gasse» entgegenblickt.

³⁰¹ KWA I 2, 265 f.

langsam dahinschritt.» Der Gegensatz zwischen der «schwarzgekleidete[n] Dame» und ihrer Umgebung ist jedoch nicht deshalb «sonderbar[]», weil ihre Vornehmheit die Frau vom Hintergrund der Gasse – «die doch die dunkelste aller Gassen ist, während diese Frau das Vornehmste zu sein scheint, was ich je an Frauen erblickt habe» – deutlich abhebt, obgleich sie zumindest farblich eher mit diesem zu verschmelzen scheint. Das Sonderbare des Gegensatzes verweist vielmehr darauf, dass ihre «schöne Erscheinung» im Textprozess erst dann sichtbar wird, wenn festgehalten wird, dass sie zwischen den «finstern und schmutzigen Mauern [...] langsam dahinschritt».³⁰² Herausgestellt wird, dass die Schönheit ihrer Erscheinung im Text aufgrund der Kontrastbildung erst konstituiert wird und sich zu sehen gibt.

Das Schreiben des Augen-Blicks, den Walser in dieser Passage des Weiterschreibens nach den beiden gestrichenen Varianten des Briefes inszeniert, reflektiert damit nicht nur Simons Wahrnehmung. In den Blick gerückt wird auch der Textprozess in Walsers Schreibszenen. Die visuellen Effekte der Kontrastbildung, der Verunschärfung, der Überblendung und der Täuschung erweisen sich als genuine Mittel der Poetik seines Bilderdenkens. Der Satzsatz der oben zitierten Passage, mit dem Walser Simons «schöne Erscheinung» aus dessen Blickfeld verschwinden lässt, entfaltet den Augenblick des Schreibens, der Walser zuvor in den beiden Briefansätzen nicht zufriedenstellend glückt, in verdichteter Form: Die Wahrnehmung, dass «nichts blieb» von der Gestalt der Frau ausser «das Schöne», das sich in einem feinstofflichen und schmerzhaft-vergänglichen «Duft von Wehmut» materialisiert und gleichzeitig auflöst, evoziert eine Ästhetik des Transitorischen. Die visuellen Effekte der Kontrastierung und der Verflüchtigung, die im Oxymoron «Schönes an finsternen Orten» und im Paradoxon «nichts blieb von ihr in der Gasse zurück als ein Duft von Wehmut» inszeniert werden, führen dazu, dass im Oszillieren von Wort und Bild das Schreiben des Augen-Blicks und der Augenblick des Schreibens ineinander überblendet werden. Sowohl die Schönheit der Frau als auch die Schönheit und Poetik des Textes entfalten sich in der Passage, die gleichzeitig als Weiterführung und als Neuanfang nach den beiden gestrichenen Ansätzen der Schreibszenen

konzipiert ist, als flüchtiges visuelles Ereignis: das Darzustellende und Festzuschreibende zeigt sich im Verschwinden.

Um-Schreibung: «Helbigs Geschichte»

Eine komplexe Überarbeitung des Manuskripts erfolgt in Zusammenhang mit der Streichung von «Helbigs Geschichte», die Morgenstern nach der ersten Lektüre des Romans in seinem Brief an Cassirer vorgeschlagen hat. In der Revision des Manuskripts passt Walser das 13. Kapitel des Romans allerdings nicht nur an, sondern unterzieht es einer Re-Lektüre, welche die Komplexität der Sinnbezüge zwischen den verschiedenen Textteilen akzentuiert. Die Bearbeitungsschritte, die zu der vielschichtigen Neugestaltung des Manuskripts und des narrativen Prozesses führen, lassen sich in ihrer Chronologie nicht eindeutig rekonstruieren. Wie in den übrigen Textteilen werden in der Bearbeitungsschicht die grösseren Streichungen, die sich im Manuskript auf fol. 120 – fol. 19 des zweiten Teils des Romans nach der ursprünglichen Paginierung – ergeben, mit dem Blaustift realisiert. Die Streichung einzelner Teilsätze in den Anschlussstellen erfolgt jedoch nicht nur mit der braunen Tinte der Feder, sondern auch mit dem Bleistift, den Walser sonst nur im Zusammenhang mit den grösseren Streichungen in der Grundschicht verwendet. Zudem realisiert Walser in diesem Kapitel auch eine nachträgliche Einfügung von drei Worten mit dem Bleistift, was sonst weder in der Grund- noch in der Bearbeitungsschicht des Manuskripts der Fall ist. Die Streichungen mit Blaustift und die Streichungen und Anpassungen des Wortlauts mit brauner Tinte und mit Bleistift machen sichtbar, dass Walser das *Outtake* des Manuskripts des Commis und die Einfügung von Simons Paristraum, der in der Grundschicht im Schlussteil des Romans angesiedelt ist, in mehreren Schritten vollzieht, diese jedoch minuziös aufeinander abstimmt. Die Neuorganisation des 13. Kapitels führt dazu, dass sich die kontrastiven Sinnbezüge zwischen den verschiedenen Schichten des Textes sowie den Sprach- und Bildprozessen verdichten und die poetologische Selbstreflexion des Romans akzentuiert wird.

Simon, von dem es im ersten Satz des Kapitels heisst, dass er «frei aller Verpflichtungen» sei,³⁰³ mietet zu Beginn des Kapitels das Mansardenzimmer bei Frau Weiß. Der Bezug des Zimmers wird als ein möglicher Neuanfang, als Neuorientierung, als «eine Art von ‹Stellen-Suche›»³⁰⁴ im wörtlichen und übertragenen Sinn inszeniert. Im karg eingerichteten Zimmer ist es neben dem Bett, dem Kleiderschrank, einem Lehnssessel und einem einzelnen Bild in erster Linie ein Spiegel, der Simon ins Auge fällt. In Simons Worten wird dabei die Metapher des Spiegels als Medium eines nicht immer unproblematisch verlaufenden Prozesses der Selbsterkenntnis herausgestellt:

Einen Spiegel sehe ich auch, um mein Gesicht darin zu betrachten. Es ist ein gutes Glas und gibt die Züge deutlich wieder. Es gibt viele Spiegelgläser, die die Züge verzerrt wiedergeben, wenn man hineinschaut. Dieser Spiegel ist ganz vortrefflich.³⁰⁵

Die Möglichkeit von Simons verzerrter Wahrnehmung sowohl der eigenen Person als auch seiner Lebensumstände wird vom Text konsequent mitgedacht. Simons Plan, «[h]ier an diesem Tisch werde ich Offertschreiben abfassen, [...] um eine Anstellung zu erlangen», gründet in der Formel: «Ich sehe gar nicht ein, warum es mir nicht glücken sollte, da es mir schon so oft geglückt ist.» Sein Problem, «ich habe öfters die Stellen gewechselt», von dem er sagt, «[d]as ist ein Fehler, den ich hoffe beiseite legen zu können»,³⁰⁶ wird aufgrund dieses Kalküls jedenfalls nicht zu lösen sein. Sein Vorhaben, «in die Berge [zu] gehen», schiebt er mit der Begründung auf: «Aber dieses schattige Zimmer ist schöner als selbst die weißesten Berge».³⁰⁷ Der Antagonismus, in den sich Simon verstrickt, tritt im Kontrast der Attribute ‹schattig› und ‹weißest› – insbesondere in der Überzeichnung durch den Superlativ – deutlich zu Tage. Simon befindet sich damit erneut an einem Ort, der ebenso wie die Topographie des Textes voller Unklarheiten, Vagheiten und letztlich kaum zu fassender Gegensätze ist.

303 KWA I 2, 200.

304 Groddeck, «*und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman*», 147.

305 KWA I 2, 202.

306 Ebd.

307 Ebd.

Auf der Grundstufe des Manuskripts macht die Zimmervermieterin Simon in der Folge darauf aufmerksam, dass vor ihm in dem Zimmer ein «wunderlicher Mensch» gewohnt habe,³⁰⁸ den Simon alsbald als einen der schreibenden «kleinen, schwächtigen, jungen Commis in den großen Bankanstalten» identifiziert, «die mit ihren Gedanken über ihr Lebenslos nicht hinaus kamen.»³⁰⁹ Der Beginn der Textstelle befindet sich auf fol. 18 f. nach der ersten Paginierung und lautet in der ursprünglichen Textfassung folgendermaßen:

Die Frau, indem sie sich langsam entfernte, sagte: «Vor Ihnen hat hier ein stiller, wunderlicher Mensch gewohnt, der nie ein Wort gesprochen, der den ganzen Tag hier an diesem Tisch geschrieben hat. Man konnte nicht mit ihm verkehren. Da sind Sie mir denn / schon angenehmer, das muß ich sagen. Er hat auch, dort im Ofenloch, Papiere hinterlassen, die er für wertlos halten mußte, da er sie sonst sicher würde mitgenommen haben. Vielleicht interessirt Sie das.»

«Ja, ich werde schon nachsehen, was das Ofenloch enthält».

Und dann legte sich Simon schlafen.³¹⁰

Als Simon erwacht, nimmt er als Erstes die neue Umgebung in den Blick, in die er – nach der Anstellung als Diener bei der namenlosen Frau, deren Knaben er gepflegt hat – aufgrund des Umzugs in das Mansardenzimmer von Frau Weiß eintritt. Er geht «an das Fenster» und erkennt in der engen Gasse, «die tief unter ihm lag», zwei Männer, die miteinander sprechen, wobei «der Klang ihrer Worte [...] seltsam deutlich zu seinen Ohren hinauf[drang], die Mauern entlang, die den Klang weitertrugen.» Anschliessend schaut er in den Himmel, der «von einem goldenen, tief-satten Blau» erfüllt ist.³¹¹ Als er den Blick auf die Wohnung im Haus gegenüber richtet, die auf der gleichen Höhe wie sein Mansardenzimmer liegt, heisst es im Text:

Simon gerade gegenüber tauchten jetzt im Fenster des andern Hauses zwei Weibergestalten auf und berührten ihn mit ihren ziemlich frechen, lachenden Blicken. Es war ihm, als würde er mit unsauberen Händen angerührt. Die eine der Gestalten

308 KWA IV 1, 234:28.

309 Ebd., 246:30 f.

310 Ebd., 234:28 f./246:1–4.

311 Ebd., 246:6–10.

sagte zu ihm hinüber, in ganz gewöhnlich-lauter Stimme, denn es war, als säße man zusammen zu Dritt in einem Zimmer, in dem sich nur zufällig ein schmales Band freier Himmelsluft befände: «Sie sind wohl sehr einsam!»³¹²

Wie in der Episode der Klara-Vision fällt auf, dass Walser in dieser Szene die Sprach- und Bildprozesse im Zusammenhang mit dem Motiv des Sehens und des Blickwechsels entfaltet. Simons Blick misst die neue Umgebung, in die er eintritt, dynamisch aus. Er lässt seinen Blick von oben aus seinem Mansardenfenster nach unten in die enge Gasse, dann wieder hinauf in den Himmel und zuletzt geradeaus in die gegenüberliegende Wohnung schweifen. Die visuellen und auditiven Wahrnehmungen vermischen sich dabei zu einer synästhetischen Figuration «eine[r] unbestimmte[n] Sehnsucht».³¹³ Der Blickwechsel mit den Kokotten, die sich in der ihm auf Augenhöhe gegenüberliegenden Wohnung befinden, führt allerdings im Zusammenhang mit der Sprachscham, die sich bei Simon sogleich einstellt, dazu, dass sich in der Topographie des Textes die Grenzen zwischen Innen- und Aussenwelt nicht auflösen, sondern in einen umso grösseren Kontrast treten. Auf die Feststellung einer der beiden Gestalten: ««Sie sind wohl sehr einsam!»», antwortet Simon: ««Oh ja! Aber es ist hübsch, einsam zu sein!»».³¹⁴ Die «Veränderung», die sich in Simons Leben ereignet, erweist sich im Wortlaut des Textes als ein Riss, der seine Wahrnehmung der Aussenwelt und der Innenwelt markiert:

Und er schloß das Fenster, während die beiden Weiber in ein Gelächter ausbrachen. Was konnte er mit ihnen reden, das nicht unflätig gewesen wäre. Heute war er nicht aufgelegt. Die Veränderung, die wieder in sein Leben *ingerissen* war, hatte [e]ihn ernst gestimmt.³¹⁵

312 Ebd., 246:10–13.

313 Ebd., 246:9.

314 Ebd., 246:13 f.

315 Ebd., 246:15–19. (Hervorhebung B. B.).

Der eigentliche Neuanfang, der auch dem im Roman in erster Linie masochistisch strukturierten Liebesdiskurs³¹⁶ eine neue Dynamik verleihen könnte, wird in Simons Sprachlosigkeit damit zumindest vorläufig ausgesetzt.

Auf der Grundstufe des Manuskripts erinnert sich Simon anschliessend an die Papiere seines anonymen Vorgängers, die er, wie es Frau Weiß angedeutet hat, im Ofenloch seiner eben erst bezogenen Mansardenwohnung findet. Er zieht sich ganz in sein Inneres zurück, wie der Text signalisiert: «Er zog die weißen Vorhänge vor und zündete die Lampe an [...]».³¹⁷ Anschliessend beginnt er zu lesen, wobei ihm als Erstes die materiale Beschaffenheit der beiden Manuskripte ins Auge fällt:

Er zog sie wirklich auch heraus, sie waren ganz verstaubt und lagen unordentlich aufeinander. Vieles war schon zerrissen und massenweise zusammengepfercht worden. Aber aus dem krausen Papierlager heraus zog er zwei kleine Schriftpäckchen, die ordentlich zusammengefaltet waren, und jedes dieser Päckchen trug eine Ueberschrift mit Blaustift geschrieben: Auf einem derselben stand geschrieben «Die Gräfin Kirke», und auf dem andern: «Ein Jüngling». Was sollte das bedeuten? Die blauen Schriftzüge waren elegant, von jedenfalls junger Hand, hingeworfen. So schr[e]ieben in der Regel die kleinen, schwächtigen, jungen Commis in den großen Bankanstalten. Sollte der Schreiber dieser beiden Päckchen vielleicht gar ein Kollege von ihm sein? Einer seiner früheren Kollegen? Es fing an, ihn lebhaft zu interessiren. Wohl mochte es unter seinen ehemaligen Kollegen auch einmal einen oder zwei Menschen geben, die mit ihren Gedanken über ihr Lebenslos nicht hinauskamen. Die stille nachrechnerische Beschäftigung unterstützte ja, wie er aus eigener Erfahrung wußte, die Sucht, über sich selber nachzudenken. Er entfaltete mit Sympatie das erste, und dann auch das zweite Päckchen, fand, daß es Papiere waren, die über und über mit kleiner, scharfer Schrift vollgeschrieben waren und las folgendes:³¹⁸

Im Zusammenhang mit der Textgenese des Druckmanuskripts und Walsers Schreibszenen ist diese Passage – vor allem wenn man sie als Teil der Inszenierung eines Neuanfangs zu Beginn des 13. Kapitels liest – äusserst interessant. Ersichtlich wird, dass Walser den Überarbeitungs- und Korrekturpro-

³¹⁶ Vgl. Caduff, *Die Lust des Lesers*, 4 ff.; sowie das Masochismus-Kapitel in Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 185–201.

³¹⁷ KWA IV 1, 246:19.

³¹⁸ Ebd., 246:19–33.

zess in der Lektorierungsphase mit derselben Konzentration und reflexiven Konsequenz gestaltet wie den Schreibprozess und den Umgang mit Schreibstockungen während der Niederschrift des Manuskripts.

Bereits in der Grundschrift des Manuskripts streicht Walser in der zitierten Passage auf fol. 19/120 (Abb. 5) den Satz mit den Titeln der beiden Commis-Manuskripte, *Die Gräfin Kirke* und *Ein Jüngling*, und ersetzt diese durch einen einzelnen Titel, *Mein Leben*. Anschliessend wird die Passage minutiös angepasst, indem aus «zwei kleine Schriftpäckchen» durchwegs «ein kleines Schriftpäckchen» wird. Interessant ist, dass der erste der beiden Titel, *Die Gräfin Kirke*, bereits in einem Brief auftaucht, in dem Walser am 4. November 1903 dem Insel Verlag eine «Aufstellung der für eine eventuelle Herausgabe im Inselverlag für geeignet erachteten Werke» zukommen lässt.³¹⁹ Erwähnt wird in der Aufstellung, die in die Rubriken «Dramen», «Gedichte» und «Prosa» geordnet ist, in der Abteilung «Prosa» – unmittelbar nach dem Eintrag *Fritz Kocher's Aufsätze* – ein Text mit dem Titel *Gräfin Kirke, eine Phantasie*, der jedoch nicht erhalten ist. Groddeck/Reibnitz vermuten, dass es sich «mit dem zweiten genannten Titel «Ein Jüngling» [...], der sonst nicht bezeugt ist»,³²⁰ ähnlich verhalten könnte, und halten fest, dass die Korrektur dieser Textstelle «eine penibel ausgeführte Entstehungsvariante dar[stellt]». ³²¹ Herausgestellt wird nach Groddeck die «selbst-ähnliche Struktur der Erzählung [...] – eine Lebensbeschreibung in einer Lebensbeschreibung». ³²²

³¹⁹ BA I, 59, Brief Nr. 49. In der Aufstellung finden sich auch die Texte *Brentano* (veröffentlicht in *Neue Rundschau*, November 1910) und vier Texte, die in *Die Freistadt* veröffentlicht werden: *Simon, eine Liebesgeschichte* (April 1904), *Der Mehlmann* (veröffentlicht unter dem Titel *Mehlmann. Ein Märchen* im Oktober 1904) und *Eine sonderbare Stadt* (veröffentlicht unter dem Titel *Seltsame Stadt* im Januar 1905). Dass einzig das Prosastück *Gräfin Kirke, Eine Phantasie*, das in der Aufstellung aufgeführt ist, nicht publiziert wird, kann zur Annahme führen, dass dieser Text möglicherweise eine Vorstufe zu Simons Paristraum darstellt. Zumindest als Motiv lassen sich die Zauberin Klara und Kirke aus der griechischen Mythologie ohne weiteres in eine Korrespondenz bringen.

³²⁰ Groddeck/Reibnitz, *Editorisches Nachwort*, in: KWA IV 1, 373.

³²¹ Ebd.

³²² Groddeck, «und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman», 149.

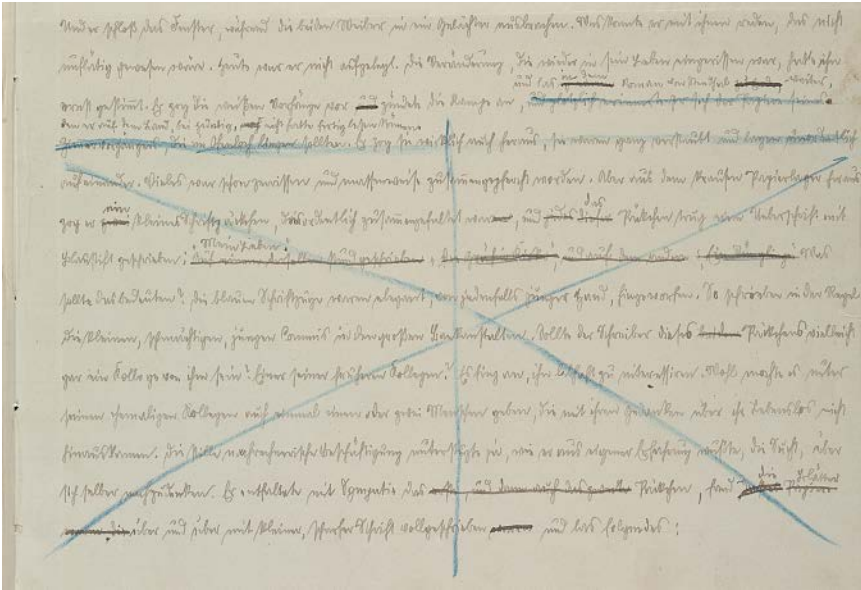


Abb. 5: Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 19/120, Z. 15–33. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Wie genau sich der Schreib- und Bearbeitungsprozess an dieser Textstelle abgespielt hat, lässt sich allerdings nicht mehr ermitteln. Die Bearbeitungsspuren weisen darauf hin, dass Walser zunächst daran gedacht hat, zwei bereits in seinem Fundus vorhandene Prosatexte in den Roman einzufügen. Die Streichung der beiden Titel, die sowohl mit brauner Tinte als auch mit Bleistift ausgeführt wird, und die Anpassung der Textstelle mit brauner Tinte verweisen darauf, dass in der Grundschrift letztlich nur ein Textteil vorhanden ist, der mit dem Titel «Mein Leben» angekündigt wird. Morgenstern bezeichnet diesen Textteil als «Helbigs Geschichte» und schlägt in seinem Brief an Cassirer nach der ersten Lektüre des noch unbearbeiteten Manuskripts vor, die Passage zu streichen.

Der Entscheid, die Textpassage, die insgesamt acht Manuskriptblätter umfasst,³²³ aus dem Manuskript zu entfernen, führt dazu, dass Walser das

³²³ Der Text *Helblings Geschichte* umfasst in der Fassung, wie sie im August 1913 ein erstes Mal in der Zeitschrift *März* veröffentlicht wird, insgesamt 16 Druckseiten, was vom

13. Kapitel neu organisiert. Anstatt dass er Simon die Papiere seines Vorgängers (er-)lesen lässt, fügt er Simons Paristraum ein, der in der Grundschrift des Romans erst kurz vor Beginn der Schlusszene im Volkskurhaus – dem 18. und letzten Kapitel der endgültigen Romanfassung – situiert ist. Mit der Vorverlegung des Paristraums in der Bearbeitungsstufe stellt Walser Simons Neuanfänge und seinen Aufbruch ins Freie am Schluss des Romans als strukturbildendes Motiv der *Geschwister Tanner* heraus.

Verschiebungen: Simons ‹Paristraum›

Sobald Frau Weiß Simon in seiner neu bezogenen Mansarde alleine lässt, versinkt dieser in einen Traum. Seine Neuorientierung wird in diesem Traum als ein in skurrilen Bildern gestalteter Initiationsprozess in eine Welt der freien Entfaltung und der unbeschwerten zwischenmenschlichen Beziehungen inszeniert. Simon wird erfasst von einem «große[n], breite[n] Strom», der ihn in die Welt der literarischen Imagination mitreisst:

Es schien überhaupt, so weit man blickte, alles wundervoll. Die großen Häuser wollten sich immer auf und nieder bewegen wie seltsame natürliche Kulissen in einem Theater. Das Licht gehörte halb dem Tag und halb wieder der vorgerückten Nacht. [...] Jegliche Figur und Erscheinung schien mehr zu schweben, als zu gehen, mehr zu tanzen, als zu schreiten, mehr zu fliegen als zu laufen. Und doch lief, ging, sprang, schritt und marschierte alles, ganz natürlich.³²⁴

In der Überblendung und Auflösung der Kontraste von oben und unten, hell und dunkel, leicht und schwer inszeniert Walser einen Augen-Blick des Schreibens, der erneut transitorische Prozesse der Bedeutungsbildung aufruft. In Simons Traumvision löst sich die Signatur der Dinge – die Gegensätze von Tag und Nacht, Grossstadt- und Theaterkulisse, der Idylle einer Alpenlandschaft und der Eleganz einer europäischen Metropole – auf und wird neu organisiert.

Umfang her ziemlich genau den acht Manuskriptblättern fol. 20 bis 27 des zweiten Teils des Romans in der ersten Paginierung entspricht.

324 KWA I 2, 203 f.

In die Schwebelage gebracht wird in Simons Paristraum – «Es war in Paris, aber warum es in Paris war, das wußte er nicht mehr»³²⁵ – insbesondere das Gefüge seiner Innenwelt. In seinem Traum begegnet Simon seiner mütterlichen Freundin Klara, die als «Zauberin» auftritt.³²⁶ In Szene gesetzt wird ein Narrativ der Initiation. Klara führt Simon durch die Räume einer imaginären Innenwelt, in denen sie ihm das Leben seiner Geschwister vor Augen führt. Klaus «ist fleißig und schreibt an seinem Lebenswerke», macht dazu «ein gedankenvolles Gesicht», denn er «geht in seinen Betrachtungen über den Lauf der Flüsse, die Geschichte und das Alter der Berge, die Windungen der Täler und der Erdschichten unter»,³²⁷ wie Klara herausstellt. Hedwig, die unverkennbar in der ikonographischen Tradition der Ophelia-Figur inszeniert wird,³²⁸ liegt «ausgestreckt auf einem mit weißen Linnen bedeckten Lager. Es duftete wundervoll nach Kräutern und Blumen in diesem Gemach.» Ihren Tod begründet Klara mit der Aussage: «Das Leben tat ihr zu weh. [...] Wie eine Blume ist sie gestorben, die stirbt, wenn sie welkt.»³²⁹ Zuletzt zeigt Klara Simon den Bruder Kaspar in seinem Malatelier, der sich ganz seiner Kunst hingibt, «wie ein wildes, ungebändigtes Pferd zerrt und arbeitet»³³⁰ und dabei alles andere, insbesondere auch seine Zuneigung zu Klara, vergisst. Die Bilder, die Klara Simon in seinem Traum vor Augen führt, visualisieren, dass die drei Geschwister in ihrem Leben feststecken und unfähig sind, sich zu wandeln. Ihr Dasein steht in einem unüberwindbaren Widerspruch zum Pariser Leben, das sich durch Leichtigkeit, Veränderung und Unfassbarkeit auszeichnet:

Auf einmal bog sich eine duftige, weiße Wolke in die Straße herunter. Wenn man erstaunt fragte: «Was ist das?» wurde geantwortet: «Sie sehen, es ist eine Wolke. Eine Wolke ist in den Pariserstraßen keine seltene Erscheinung. Sie aber sind wohl Ausländer, daß Sie sich noch darüber verwundern können.» Die Wolke blieb als ein weißer Schaum, ähnlich einem großen Schwane, auf der Straße liegen. Viele Damen

325 Ebd., 202.

326 Ebd., 206.

327 Ebd.

328 Vgl. dazu die Überlegungen im nachfolgenden Kapitel *Weiterlesen*.

329 KWA I 2, 207.

330 Ebd., 209.

liefen zu ihr hin und rupften kleine Stücke davon ab und setzten sie sich, unter wundervollen Armbewegungen, auf die Hüte oder warfen sie einander scherzend zu, daß sie an den Kleidern hängen blieben. Man dachte: «Seht doch, diese Pariser! Da lächeln sie leicht über den Ausländer, der sich wundert. Aber wundern sich die Pariser nicht selber jeden neuen Tag über die Schönheiten ihrer Stadt!» Dann kamen die bösen Pariser-Gassenjungen und kitzelten die Wolke mit brennenden Streichhölzchen, da flog die Wolke wieder auf, leicht und majestätisch in die Höhe, bis sie über den Häusern verschwand.³³¹

Im Symbol der Wolke, die «in den Pariserstraßen keine seltene Erscheinung» ist, entfaltet sich das Pariser Leben in Simons Traum zu einer – die Bilder seiner Geschwister kontrastierenden – Figuration der Schönheit, der Liebe, der unverstellten Kommunikation und der gleichzeitig verhüllt und unverhüllt auftretenden lustvollen Sexualität.³³² Als Sprach-Bild wird damit der Wolke eine Dynamik zugeschrieben, die zu neuartigen, kreativen Formen der Bedeutungsbildung anregt. Sie vermag sowohl die Menschen in Verwunderung zu versetzen, die mit ihr vertraut sind, mit ihr umzugehen wissen und ihr spielerisch eine Bedeutung verleihen, als auch diejenigen, welche – als «Ausländer» – ihrer unbestimmten Bedeutsamkeit zunächst fremd gegenüberstehen und diese zuallererst erfassen müssen.

Als Narrativ einer Initiation präfiguriert Simons Paristraum den Aufbruch ins Freie am Schluss des Romans. Nicht nur das Bild von Klaus, von dem es im Text heisst, «[a]ber das Bild löst sich [...] schon auf»,³³³ auch die anderen starren Lebens-, Wahrnehmungs- und Denkkonzepte verflüchtigen sich in Simons Traum in dem Moment, als Klara Simon aus den Räumen wieder hinausführt, die hinter einer «Flügeltüre» verborgen sind und die sie mit ihrem «Zauberstab» geöffnet hat.³³⁴ Simons Verlassen der Geschwister-Räume entfaltet in der Traumlogik des Textes eine Dynamik, die den narrativen Prozess des Aus- und Aufbruchs auf figurativer Ebene aufnimmt und

331 Ebd., 203 f.

332 Vgl. zur «metaphorischen Korrelation von Wolke und Liebe» das Kapitel *Weisse Wolken im «Grünen Heinrich»*, in: Menninghaus, *Artistische Schrift*, 14–60; hier: 15.

333 KWA I 2, 207.

334 Ebd., 206.

weiterführt. Herausgestellt wird, dass ein Neuanfang auch im Prozess des Erzählens bevorsteht:

Wieder tönte eine wundersame, unbegreifliche Musik, aus allen Zimmern, zu allen Decken und Wänden heraus, wie ein fernes, aus einem kleinen Wäldchen kommendes, tausendstimmiges Vogelgezwitscher, als Simon von Klara weggeführt wurde.³³⁵

Im synästhetisch inszenierten Topos des «Wäldchen[s]», in dessen Metaphorik sich die *«regellose Literatur»* spiegelt, formiert sich die Ordnung der Dinge im *«Poesiezwielit»* der Schreib-Szene Walsers neu. Im Schneegestöber, das im Text inszeniert wird, als Klara gleich anschliessend ein Fenster öffnet, wird nicht nur die Ordnung der atmosphärisch bestimmten Naturvorgänge, der *«Jahreszeiten»*, sondern auch der Prozess der Bedeutungsbildung aufgewirbelt, indem die – durch Konventionen – *«bestimmten Redensarten»* einen Umsturz erleiden:

Klara öffnete ein Fenster, und: wunderbarer Anblick! Es schneite in der sommerlichen, grünen Straße, und zwar so dicht, so sehr Flocke an Flocke, daß ein Hindurchschauen unmöglich war. «Das ist hier in Paris keine Seltenheit,» sagte Klara, «es schneit hier mitten im heißen Jahr, es gibt hier keine bestimmten Jahreszeiten, so wie es auch keine bestimmten Redensarten gibt. [...]»³³⁶

In den Worten Klaras wird die Topographie des verschneiten Paris als eine Raum-Zeit der Latenz inszeniert. Aus dem weissen Nichts des Schnees, der *«bis über die hohen Häuser hinaufkommen wird»*, entfaltet sich *«nach einem Monat»*³³⁷ die Fülle des Augenblicks in ihrer exzessiven, sowohl die Sinne als auch die Gedanken betörenden Ereignishaftigkeit. In Szene gesetzt werden das Erwachen des Frühlings und die Befreiung der Gefühle in erotisch grundierten Bildern:

Da wirst du sehen, wie nach der langen Eingeschlossenheit sich die Menschen auf offener Straße umhalsen und Tränen der Wiedersehensfreude weinen werden. Es wird alles ein Umschlingen sein. Die Lust, die lange zurückgehaltene, wird zu den glänzenden Augen, zu den Lippen und Stimmen herausbrechen, und geküßt wird

³³⁵ Ebd., 210.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd.

werden im Mai, aber du wirst es an dir selber erfahren. Stelle dir vor, die Luft wird ganz blau und warmfeucht in die Straßen hinuntersinken, der Himmel geht dann in Paris spazieren und mischt sich unter die entzückten Menschen.³³⁸

Herausgestellt wird in der Figur der Zauberin Klara die Bedeutung der Literatur. In ihrer Bibliothek stehen «die schönsten Pariserromane», die sie Simon zur Lektüre empfiehlt.³³⁹ Sie überbrücken nicht nur die Zeit des Wartens, sondern öffnen die Augen und das Bewusstsein für ein neues Sehen, Denken, Sprechen und – wie sich im Anschluss an den Paristraum in der Bearbeitungsschicht zeigt – für das Weiterlesen.

Simons Paristraum endet damit, dass Klara einschläft. Nachdem Klara Simon «Gute Nacht!» gewünscht hat, kommt der Textprozess selbst jedoch bezeichnenderweise nicht zur Ruhe. Im letzten Traumbild spielt Simon, wie es Klara ankündigt hat, mit der Katze. Der Zauber, der von Klaras die Sinne betörenden Worten und Bildern ausgeht, wirkt zwar weiter, entfaltet jedoch zunächst eine gegenteilige Dynamik:

Und damit schlief sie ein. Die Katze aber wollte sich zu ihr hinauf legen, Simon sprang ihr nach, sie entflo, er ihr nach, und immer entwichte sie ihm aus den Händen, wenn er sie schon erfaßt hatte. Er sprang sich in eine furchtbare Atembkekklemmung hinein, aus der er schließlich erwachte.³⁴⁰

Dass sich Simons Spiel mit Klaras Katze in einen Albtraum verwandelt, verweist darauf, dass Simons «éducation sentimentale»³⁴¹ und sein Aufbruch ins Freie erneut ausgesetzt werden. Wie die Katze, die am Schluss des Paristraums als Figuration der unfasslichen Begierde und der regellosen, sämtliche Normen sprengenden literarischen Phantasie auftritt, entgleiten Simon auch die Traumbilder, in denen ihm Klara eine neue und befreiende Sicht auf sein Leben ermöglicht hat.

Was Simon widerfährt, als er aus seinem Paristraum erwacht, verstärkt den Kontrast zur dionysischen Ekstase und zum «Umschlingen», das in der

³³⁸ Ebd., 210 f.

³³⁹ Ebd., 210.

³⁴⁰ Ebd., 211.

³⁴¹ Zu Walsers Lektüren, zu denen auch das Werk Flauberts gehört, vgl. Rusterholz, *Lektüren – literarischer Horizont*.

Vision der Zauberin Klara jede festgefügte Ordnung auflöst. Die «furchtbare Atembeklemmung», die ihn aus dem Schlaf reisst, nimmt die Sprachlosigkeit vorweg, welche Simon in der Kokottenszene erfasst. Diese schliesst in der Bearbeitungsschicht des Manuskripts unmittelbar an den Paristraum an. Simons Traumbild, das ihn immer wieder ins Leere greifen lässt, sowie das Zuziehen der «weißen Vorhänge» und das Anzünden der Kerze in der Kokottenszene führen vor Augen, dass die Dynamik von Simons Prozess der Selbstvergewisserung in sich zusammenbricht und die Neuorientierung erneut aufgeschoben werden muss. Der Paristraum erfüllt ihn mit Wehmut, Schmerz und Trauer, und in der Kokottenszene realisiert Simon, dass «[d]ie Veränderung, die wieder in sein Leben eingerissen war»,³⁴² ihn – zumindest vorläufig – nicht aus seiner Melancholie zu befreien vermag.

Weiterlesen

Betrachtet man die Spuren der Umarbeitung im Druckmanuskript genauer, ist bemerkenswert, dass Walser die Streichungen, die notwendig werden, um den Paristraum in den narrativen Verlauf einzuflechten, im Wesentlichen mit Bleistift ausführt. Bedeutsam ist dies deshalb, weil alle übrigen grösseren Streichungen in der Bearbeitungsschicht des Druckmanuskripts stets mit Blaustift und die weniger umfangreichen mit der braunen beziehungsweise in wenigen Fällen auch mit einer violetten Tinte³⁴³ erfolgen. Die Einarbeitung des Paristraums mit Bleistift und die Streichung der beiden Titel der Manuskripte des Commis auf fol. 19/120, die sowohl mit Bleistift als auch mit der braunen Tinte der Schreibfeder gestrichen sind,³⁴⁴ bestärkt die Vermutung, dass das *Outtake* von «Helbig's Geschichte» und die Entscheidung, den Paristraum vom ursprünglich 18. Kapitel³⁴⁵ in das Kapitel 13 vorzuverle-

³⁴² KWA I 2, 212.

³⁴³ Vgl. Anmerkung 240.

³⁴⁴ Vgl. oben Abb. 5.

³⁴⁵ Den Beginn des 18. Kapitels verschiebt Walser nach der Vorverlegung des Paristraums von fol. 83/161 auf fol. 90/163.

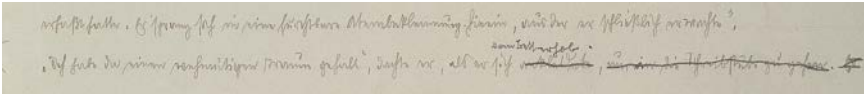


Abb. 6: Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 119, Z. 28–30. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

gen, in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen.³⁴⁶ Als absolute Singularität erweist sich zudem die Überarbeitung des letzten Satzes des Paristraums auf dem Manuskriptblatt fol. 119 (Abb. 6). Walser nimmt an dieser Stelle auch die Änderung des Wortlautes mit Bleistift vor, was sonst in Bezug auf keine andere Textstelle des Manuskripts, weder in der Grund- noch in der Bearbeitungsschicht des Romans, der Fall ist. In der Grundschrift lautet die Zeile 30 auf fol. 119:

«Ich habe da einen wehmütigen Traum gehabt», dachte er, als er sich ankleidete, um [a]in die Schreibstube zu gehen. Er

Gestrichen werden die Worte «anleedete, um in die Schreibstube zu gehen. Er» mit Bleistift. Ebenfalls mit Bleistift ergänzt Walser anschliessend die Worte: «vom Bett erhob», so dass die Zeile in der Bearbeitungsschicht folgendermassen lautet:

«Ich habe da einen wehmütigen Traum gehabt», dachte er, als er sich vom Bett erhob.

Dieser Satz leitet in der Bearbeitungsschicht des Manuskripts in die Episode über, in der Simon seinen Blick aus dem Fenster richtet, um sich in der neuen Umgebung, in der er sich nach dem Bezug des Mansardenzimmers befindet, neu zu orientieren.

In der Grundschrift markiert Simons Paristraum im 18. Kapitel den Übergang zum Schlussteil des Romans. Motiviert wird der Traum dadurch, dass Simon den Entschluss fasst: «Von morgen ab müsste er ent- / schieden ein anderer Mensch werden.»³⁴⁷ Zwar verändert sich Simon nicht. Die von

³⁴⁶ Vgl. den Kommentar von Groddeck/Reibnitz im *Editorischen Nachwort* zu KWA IV 1, 378.

³⁴⁷ KWA IV 1, 332:29/334:1 bzw. 236:1.

Klara angeleitete Initiation Simons in die literarische Imagination verschiebt allerdings die Aufmerksamkeit auf die im Romangeschehen selbstreflexiv organisierte Schreibszenen: Erneut stellt Walser seinem Protagonisten die Kontrastfigur seines Bruders Klaus gegenüber,³⁴⁸ entfaltet unter anderem Simons Wahrnehmung des Schnees als ein skurriles Märchen³⁴⁹ und lässt ihn der Vorsteherin des Volkskurhauses, in das er sich «[u]m die Weihnachtszeit herum» begibt,³⁵⁰ die Geschichte von sich und seinen Geschwistern erzählen.³⁵¹ In diesen letzten rekursiven Erzählschlaufen spiegelt sich das narrative Geschehen des Romans. Herausgestellt wird dessen repetitive Unabgeschlossenheit.

In der Bearbeitungsschicht kommt dem Paristraum im 13. Kapitel eine ebenfalls transitorische Funktion zu, welche die selbstreferentielle und selbstreflexive Dimension des Romans herausstellt. Den Kontrast, der sich am Ende dieses Kapitels zwischen dem im Paristraum präfigurierten Aufbruch ins Freie und Simons einengender Realität seiner Lebenswelt ergibt, setzt Walser in der Überarbeitung des Manuskripts produktiv um, indem er den Zauber Klaras über das Initiationsgeschehen im Paristraum und die Ernüchterung in der Kokottenszene hinaus weiterwirken lässt. Der Satzsatz des 13. Kapitels wird dabei in einem zweistufigen Verfahren umgeschrieben. Vermutlich im Zusammenhang mit dem Entscheid, «Helbigs Geschichte» aus dem Manuskript zu entfernen, wird der zweite Teilsatz, der auf die Manuskripte von Simons schreibendem Vorgänger im Mansardenzimmer verweist, mit dem Blaustift gestrichen. Die Streichung ersetzt Walser durch eine Formulierung, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Simons Paristraum steht und gleichzeitig auch einen Bezug herstellt zum zehnten Kapitel, in dem Simon sich bei seiner Schwester Hedwig auf dem Land aufhält. In der Bearbeitungsstufe präsentiert sich die Textstelle zunächst folgendermassen:

348 «An einem sonnigen Herbsttag war Klaus angekommen, eine wissenschaftliche Arbeit und Absicht hatte ihn für einen Tag in diese Gegend geführt.» KWA I 2, 281.

349 «Simon liebte dieses Rauschen der Jahreszeiten über seinem Kopf, und als eines Tages Schnee in die dunkle, schwärzliche Gasse hinabflog, freute er sich des Fortschrittes der ewigen, erwärmenden Natur. [...]. Es kam ihm wie ein Märchen vor [...].» Ebd., 284.

350 Ebd., 286.

351 Ebd., 296 ff.

Er zog die weißen Vorhänge vor und zündete die Lampe an, [*gestr. mit Blaustift: und plötzlich erinnerte [s]er sich der Papiere seines Zimmervorgängers, die im Ofenloch liegen sollten.*] und las in einem Roman von Stendhal zu Ende, den er auf dem Land, bei Hedwig, noch nicht hatte fertig lesen können.³⁵²

In welcher Korrespondenz die Streichung von «Helbigs Geschichte», die Verschiebung des Paristraums und die Umformulierung des Satzes zueinander stehen, lässt sich aufgrund der Bearbeitungsspuren im Manuskript nicht klar festlegen. Dass Simon eines der Bücher liest, die «einen ganzen Monat lang zu fesseln» vermögen, einen der «Pariserromane», welche die Traum-Klara in ihrer Bibliothek aufbewahrt, führt jedoch vor Augen, dass Walser in der Re-Lektüre des Kapitels äusserst kreativ und selbstbestimmt auf die von Morgenstern und Cassirer angeregte Streichung der Passage mit «Helbigs Geschichte» reagiert: Herausgestellt werden die gleichermassen komplexen wie prekären Sinnbezüge zwischen den verschiedenen Bedeutungsschichten des Romans. Auf narrativer Ebene wird die im Paristraum imaginierte Befreiung Simons von den seine Lebenswelt prägenden kleinbürgerlichen Normen in der Kokottenszene erneut aufgeschoben. Simons von allem Anfang an ziellose «éducation sentimentale» setzt sich nun vorerst in der Lektüre eines Romans von Stendhal fort. Gleichzeitig überblendet Walser den Blick auf Simon unmittelbar mit dem Blick auf die Schreibszene, die sich ihm in der Lektorierungsphase präsentiert, indem er in einer zweiten Lesung den Satzeschluss des Kapitels abwandelt. In der endgültigen Fassung lautet der Satz folgendermassen:

Er zog die weißen Vorhänge vor, zündete die Lampe an, und las in dem Roman von Stendhal weiter, den er auf dem Land, bei Hedwig, nicht hatte fertig lesen können.³⁵³

Indem Walser in der Überarbeitung des Satzes «zu Ende lesen» ersetzt durch «weiterlesen», wird erkennbar, dass er im Zuge der Umarbeitung des «Schrift-Stücks» in der Bearbeitungsstufe den Text nicht nur umschreibt und anpasst, sondern auch neue Sinndimensionen erschliesst. Indem Simon nicht die «Papiere seines Zimmervorgängers» beziehungsweise «Helbigs Geschichte» liest,

352 KWA IV 1, 246:17–20.

353 KWA I 2, 212.

sondern in einem Roman von Stendhal *weiterliest*, dessen Name an dieser Stelle das erste und einzige Mal in Walsers Roman auftaucht, wird die Aufmerksamkeit auf einen literarischen Prätext der *Geschwister Tanner* gelenkt, den der Text an dieser Stelle verschweigt. Der intertextuelle Bezug zu Stendhal verdichtet sich jedoch im Zusammenhang mit der Entfaltung der Klara-Figur in einer späteren Textstelle. Dadurch wird erkennbar, mit welcher Souveränität Walser die komplexe Komposition des Romans auch in der Bearbeitungsphase organisiert.

Die Parallelstelle im 17. Kapitel lässt vermuten, dass es sich beim Prätext um Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* handelt. Simon trifft in dieser Textstelle ein erstes Mal nach dem Paristraum wieder auf Klara, nachdem sie ihm kurz zuvor – bezeichnenderweise in der Passage, in der Walser nach den beiden gestrichenen Ansätzen des Briefes an Kaspar die Schreibstockung visuell auflöst – als Vision vor das innere Auge getreten ist. Die «erotische Inszenierung» Klaras ist, wie Wolfram Groddeck aufzeigt, «zugleich auch eine literarische»,³⁵⁴ die im Format eines Sprach-Bildes Bruchstücke aus dem Wort- und Bildmaterial des Romans von Stendhal aufgreift:

Er erblickte sie, als er hinaufgesprungen war, in einem schweren, dunkelroten Kleid am Fenster sitzen. Die Arme und die Brust waren nur halb von dem herrlichen Stoff bedeckt. Das Gesicht war blasser geworden, seit der Zeit, da er sie zum letzten Mal gesehen. In ihren Augen brannte ein tieferes Feuer, aber der Mund war zugekniffen. Sie lächelte und gab ihm die Hand. In ihrem Schoße lag ein geöffnetes Buch, offenbar ein Roman, den sie zu lesen angefangen hatte. Zuerst vermochte sie nicht zu reden. Es schien ihr Scham und Mühe zu bereiten, zu fragen, zu erzählen. Sie schien bemüht zu sein, eine Fremdheit abzuschütteln, die sie in sich fühlen mochte vor ihrem jungen, einstigen Freund. Ihr Mund schien zu weinen, sobald er sich öffnen und weicher werden wollte. Ihre schönen, langen, üppigen Hände schienen die Sprache übernommen zu haben, wenigstens so lange, bis ihr Mund sich aus der Befangenheit löste.³⁵⁵

354 Groddeck, «und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman», 150.

355 KWA I 2, 269.

Auf Elemente des narrativen Geschehens in *Le Rouge et le Noir* spielt zudem Klaras anschließende Erzählung von ihren Männerbeziehungen an.³⁵⁶ In der Klara-Figur, in der die kontrastreichen Worte und Bilder ineinanderfließen und sich ineinander auflösen – die Blässe des Gesichts im tieferen Feuer ihrer Augen, der zugekniffene Mund in einem Lächeln und der weinende Mund, indem er sich öffnet und weicher wird –, überlagern sich allerdings unterschiedliche intertextuelle und intermediale Referenzen, wie Marc Caduff ersichtlich macht: Aufgerufen werden Bezüge zur ›marianischen Apotheose‹ in Goethes *Wilhelm Meister*, zur Analyse der Geschlechterrollen in Friedrich Hebbels *Maria Magdalena*, zur Thematik des masochistischen Begehrens in Sacher-Masochs *Venus im Pelz* sowie zu den literarischen ›Vorschriften‹ und – wie bereits erwähnt – zu den ikonographischen ›Vorbildern‹ der *Ophelia* oder auch der *Lesenden Maria*, wie sie etwa von Rogier van der Weyden oder Piero di Cosimo dargestellt wird.³⁵⁷ Caduff kommt in seiner Analyse zu den «lustvollen, ästhetischen Verwicklungen» in Walsers Schreibszenen zum Schluss:

Das Spiel mit kanonischen Bildern und Vorschriften ist produktiv und prekär zugleich [...]: Sobald man eine Spur in Walsers Romandebüt weiter verfolgt, entfaltet sich sogleich eine Vielzahl an möglichen Interferenzen und Korrespondenzen. In der genauen Lektüre der jeweiligen Textstelle, im Blick auf ihre sprachliche Inszenierung, kündigt sich jedoch ein Widerstand gegenüber einer solchen Generierung von Zusammenhängen, einer bloß assoziativen Verknüpfungsleistung an. Mittels

356 Groddeck kommentiert die Textstelle folgendermassen: «[...] die Rede vom ›herrlichen Stoff‹, von dem die ›Arme und die Brust nur halb [...] bedeckt‹ werden, ist zweideutig; denn sie kann auch den literarischen ›Stoff‹ meinen. Und wenn man den ›Stoff‹ auf den ›Roman von Stendhal‹ bezieht, so ließe sich im ›Dunkel-Rot‹ von Klaras ›Kleid‹ eine witzig versteckte Anspielung auf Stendhals großen Roman *Le Rouge et le Noir* erkennen. Jedenfalls zeigt die folgende Erzählung Klaras von ihrer Beziehung zu Männern, insbesondere zu dem Türken (›ein dunkler, schwarzer Mann‹), von dem sie ein Kind hat, deutliche Züge einer Stendhal'schen ›Psychologie der Liebe‹ und lässt die literarische Vorlage der dramatischen Liebesgeschichte von Mathilde de la Mole und Julien Sorel aus *Le Rouge et le Noir* erraten.» Groddeck, «und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman», 150.

357 Vgl. dazu die Argumentation von Caduff im Kapitel *Re-Visionen: Geschwister Tanner*, in: ders., *Revision und Revolte*, insbesondere 145 ff.

metonymischer und metaleptischer Figuren konfligiert die Poetik ständig zwischen Verknüpfung und Auflösung. Auch in den selbst erzeugten und kommentierten Bildern, Visionen, Träumen können keine Zusammenhänge hergestellt werden, ohne dass sie – auf welcher Ebene auch immer – auf andere Texte, Figuren und Bilder verweisen und sich gerade dadurch auch wieder auflösen. Dieses permanente Changieren schreibt sich performativ fort und wird gleichzeitig in der Fiktion selbst reflektiert.³⁵⁸

Vor diesem Hintergrund wird die Klara-Figur lesbar als eine Figuration der Verschiebungen, der Übertragungen und nicht zuletzt der Prozesse der Auflösung und der fortwährenden Neuorientierung, die sich in Walsers Debütroman abspielen. Die Vorverschiebung von Simons Paristraum im Zug der Lektorierung verstärkt die Dynamik, welche das Narrativ eines traditionellen Entwicklungsromans gezielt unterläuft. Walser führt als Lektor seines Romans in der Bearbeitungsstufe vor Augen, dass gerade die Verschlungenheit und Überdeterminierung der literarischen Semiose, die sich im Paristraum und in der Klara-Figur manifestieren, die Sinnbezüge, die eine ›Entwicklung‹ suggerieren, im Augenblick des Schreibens und in der Re-Lektüre des Geschriebenen unterlaufen.

Simons Weigerung, seinem Leben eine klare Ausrichtung und eine bestimmte Bedeutung zu geben, verweist auf ein dem Schreiben Walsers inhärentes subversives und anarchisches Potential. Der Paristraum macht allerdings auch darauf aufmerksam, dass die vom Text erzeugten Unklarheiten, Vagheiten und Bedeutungsverschiebungen letztlich darauf ausgerichtet sind, neue Bedeutsamkeit zu generieren, die sich im Weiterlesen entfaltet. In der Schlusszene des Romans *Geschwister Tanner* wird dieses disseminierende Potential der Schreibszenen Walsers in einem eindringlich gestalteten Sprach-Bild zum Ausdruck gebracht:

Was mich betrifft, so bin ich bis jetzt noch der untüchtigste aller Menschen geblieben. Ich besitze nicht einmal einen Anzug am Leibe, der von mir aussagen könnte, daß ich einigermaßen mein Leben geordnet hätte. Sie erblicken nichts an mir, das auf eine bestimmte Wahl im Leben hindeutete. Ich stehe noch immer vor der Türe des Lebens, klopfe und klopfe, allerdings mit wenig Ungestüm, und horche nur gespannt, ob jemand komme, der mir den Riegel zurückschieben möchte. So ein

358 Ebd., 147 und 155 f.

Riegel ist etwas schwer, und es kommt nicht gern jemand, wenn er die Empfindung hat, daß es ein Bettler ist, der draußen steht und anklopft. Ich bin nichts als ein Horchender und Wartender, als solcher allerdings vollendet, denn ich habe es gelernt, zu träumen, während ich warte.³⁵⁹

Dass der fehlende und insofern abwesende «Anzug am Leibe» in der Textstelle als Subjekt der Aussage auftritt, führt zu irritierenden Bedeutungsverschiebungen. Die unfassliche Textur und Stofflichkeit dieser Figuration des Nicht-Bedeutsamen erweist sich im Wortlaut, markiert durch den Konjunktiv, jedoch als Potentialität. Wie entscheidend bei der Entfaltung der im Text angelegten Signifikationsprozesse die visuelle Dynamik ist, wird dabei erneut durch einen Blick-Wechsel markiert. Dieser spielt sich einerseits zwischen Simon und der in der Überblendung mit der Figur Klaras namenlos bleibenden Vorsteherin des Volkshauses ab, mit der sich Simon in der Schlusszene des Romans unterhält. Andererseits nimmt der Text aber auch sich selbst in den Blick, indem er die Sprach- und Bildprozesse herausstellt, die in ihm ablaufen. Zwar gibt der Wortlaut des Textes vor, dass es in der Selbstvorstellung Simons «nichts» zu «erblicken» gibt. Im Bild des Bettlers, der mit nichts am Leibe vor der Schwelle einer verschlossenen Türe steht, klopft, horcht und wartet, dass der Riegel sich zurückschiebt, entfaltet sich jedoch die Vision eines absorptiven Zustandes des reinen Wartens, der die Sinne und die Gedanken für einen Neuanfang schärft.

Realisieren lässt sich der Aufbruch ins Freie, wie der Text weiss, vorerst nur im Traum. Dass Simon am Schluss des Romans zusammen mit der Vorsteherin des Volkshauses doch noch ins Freie – «[...] hinaus in die Winternacht. In den brausenden Wald»³⁶⁰ – entlassen wird und der Text endgültig abbrechen kann, hat damit zu tun, dass Walser im Schlusskapitel Simons Selbstvergewisserung und die «Selbstreflexion des Romans auf seine offene Form»³⁶¹ ineinander überblendet. Auf dem Manuskriptblatt fol. 156, der zweitletzten Seite des Romans, wird Simon selbst als Figuration der Formlo-

359 KWA I 2, 304f.

360 Ebd., 307.

361 Weber, *Geschwister Tanner* (1907), 105. Vgl. auch Caduff, *Revision und Revolte*, 133f.

sigkeit einer <regellosen Literatur> inszeniert, die ihm «augenblicklich» – im Sprach-Bild des Augen-Blicks – auf den Text-Leib geschrieben wird:

Es ist mir keineswegs bange, daß aus mir nicht auch noch eine Form wird, aber mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich. Und dann sollte das besser von selber, ohne, daß man es gerade beabsichtigte, kommen. [...] Erprobt zu werden, das ist mir eine Lust! Kaum eine höhere kenne ich. Daß ich augenblicklich arm bin, was heißt das? Das will gar nichts heißen, das ist nur eine kleine Verzeichnung in der äußeren Komposition, der mit ein paar energischen Strichen abgeholfen werden kann.³⁶²

Liest man die «kleine Verzeichnung in der äußeren Komposition» als Metonymie des Textprozesses, stehen nicht nur das materielle Wohl, sondern auch die Sinnbezüge, die sich aufgrund der Streichungen, Neuansätze und Um-Schreibungen in der Grundschrift des Manuskripts sowie der Streichungen und Verschiebungen, die sich in der Bearbeitungsschicht ergeben, zur Disposition. Die Spuren im Druckmanuskript machen deutlich, dass der Formlosigkeit «mit ein paar energischen Strichen» nicht «abgeholfen» wird, sondern dass die Sinnbezüge gerade aufgrund dieser «energischen Striche []» sich entfalten und neu zu lesen geben.

362 KWA I 2, 305 f.

7. Re-Vision der Schreibszene: «*Geschwister Tanner*»

Im Prosastück «*Geschwister Tanner*», das im Mai 1914 zusammen mit drei weiteren Prosatexten in der Zeitschrift *Der Neue Merkur* erscheint,³⁶³ blickt Walser auf die Schreibszene zu Beginn des Jahres 1906 zurück, in der er in Berlin an seinem Debütroman *Geschwister Tanner* schreibt. Walser wohnt in dieser Zeit bei seinem Bruder Karl, der seit 1899 in Berlin lebt und sich mit buchgestalterischen Arbeiten einen Namen gemacht hat. Seit 1902 ist Karl Walser Mitglied der *Berliner Secession* und seit 1904 als Bühnen- und Kostümbildner für den Regisseur Max Reinhardt tätig.

Theatrale Absorption

Die Atmosphäre während der Niederschrift des Erstlingsromans und die Lebenssituation, in welcher sich das schreibende Ich befindet, beschreibt Walser zu Beginn des Textes «*Geschwister Tanner*» mit den folgenden Worten:

Der hinreißende Glanz in den dunklen hauptstädtischen Straßen, die Lichter, die Menschen, der Bruder. Ich in der Wohnung meines Bruders. Ich werde diese schlichte Dreizimmerwohnung nie vergessen. Es war mir immer, als sei ein Himmel in dieser Wohnung mit Sternen, Mond und Wolken. Wunderbare Romantik, süßes Ahnen! Der Bruder bis in alle Nacht im Theater, wo er die Dekorationen machte. Um drei und vier Uhr des Morgens kam er heim, und dann saß ich noch da, bezau-

³⁶³ Vgl. *Der Neue Merkur*, Jg. I, H. 2, Mai 1914, 220f. «*Geschwister Tanner*» wird zusammen mit den Prosatexten *Das Stellengesuch*, *Eine Stadt* (I) und *Spaziergang* (I) abgedruckt.

bert von all den Gedanken, von all den schönen Bildern, die mir durch den Kopf gingen; es war, als bedürfe ich keines Schlafes mehr, als sei das Denken, Dichten und Wachen mein holder, kräftigender Schlaf, als sei das stundenlange Schreiben am Schreibtisch meine Welt, mein Genuß, Erholung und Ruhe.³⁶⁴

Auffällig ist, dass Walser den Protagonisten des Prosastücks, das schreibende Ich, in der Schreibszene gleichermaßen aus der Aussen- wie aus der Innenperspektive in den Blick rückt, was zur Folge hat, dass sich im Text absorptive und theatrale Bildprozesse überlagern. Blitzlichtartig, in einem staccatohaften, elliptischen Satzbau, der kontrastreich kurze Impressionen aneinanderreihet, wird die Szenerie des Schreibens ausgeleuchtet. Der «hinreißende Glanz in den dunklen hauptstädtischen Straßen, die Lichter, die Menschen, der Bruder» scheinen auf und der Blick richtet sich auf die Wohnung des Bruders, eine «schlichte Dreizimmerwohnung». In Szene gesetzt wird eine schreibende Ich-Figur, die sich in einem meditativen Zustand befindet und von ihrer Tätigkeit, dem Schreiben, absorbiert wird. In der Erinnerung imaginiert der Protagonist sich als Mittelpunkt eines mit «Sternen, Mond und Wolken» ausgestatteten Universums, das er selber erschafft. Bei der Rückkehr des Bruders aus dem Theater, in welchem dieser als Bühnenbildner «bis in alle Nacht» tätig ist, sitzt das schreibende Ich «noch da» und nimmt sich als Teil eines Geschehens wahr, das sich in einem vorbewussten Zustand ereignet: Denken und Dichten erweisen sich als «holder, kräftigender Schlaf». Das selbstvergessene, im Zustand der Absorption sich ereignende meditative Schreiben stellt Walser als ein Narrativ dar, das im Wesentlichen von Sprach-Bildern gesteuert wird, die sich im Augenblick des Schreibens einstellen: Das schreibende Ich ist, wie es im Text heisst, «bezaubert von all den Gedanken, von all den schönen Bildern, die mir durch den Kopf gingen».

Zugleich führt Walser vor Augen, dass der schreibende Protagonist sich beim Schreiben fortwährend beobachtet und die eigene Schreibszene reflektiert. Nach Wolfram Groddeck ist damit «Walsers poetische Beschreibung der Entstehung und Niederschrift seines Romanerstlings [...] mehr als eine literarische Selbststilisierung, sie erlaubt auch einen überraschenden Einblick in seine eigentümliche Produktionsweise.»³⁶⁵ Groddecks These lautet, dass

³⁶⁴ SW 4, 127 f.

³⁶⁵ Vgl. Wolfram Groddeck, *Robert Walser und das Fantasieren*, 55.

die Erfahrung des eigenen Schreibens, das «sich in der Erinnerung als eine merkwürdig unbewusste Tätigkeit dar[stellt]»,³⁶⁶ Walser zur «Entdeckung des Tagtraums als einer modernen poetischen Technik» führt.³⁶⁷

Die Dynamik eines im meditativen Zustand der Selbstvergessenheit sich gleichermaßen bewusst und unbewusst ereignenden Bilderdenkens steuert auch den Textprozess im Prosastück «*Geschwister Tanner*». Die nächtliche Alltagswelt, sowohl der Innenraum des spärlich ausgeleuchteten Schreibzimmers als auch der glitzernde Aussenraum, der sich ins Theater, aus dem der Bruder «[u]m drei und vier Uhr des Morgens» zurückkehrt, und in die Varietés, die «Mädchenkneipe[n]»,³⁶⁸ erweitert, dient dem schreibenden Ich als Quelle seiner Inspiration. Inhaltlich erschliessen die Motive, mit denen die Szenerie des Schreibens ausgestattet wird – der «dunkelfarbige Schreibtisch», die «Katze [...] mit ihren unergründlich-gelben Augen» und «der Likör [...], der auf der Kommode stand»³⁶⁹ –, den literarischen Kontext und kanonische Bilder der Romantik, wie der Text mit dem Ausruf «Wunderbare Romantik, süßes Ahnen!» in der Eingangspassage vordergründig herausstellt.

366 Ebd.

367 Ebd., 66. Groddeck zeigt auf, dass sich im Roman *Geschwister Tanner* verschiedene Textstellen finden, die nach der Logik eines Tagtraums konzipiert sind, wobei die Tagträume des Protagonisten Simon Tanner bisweilen «bis ins Detail hinein» der von Sigmund Freud beschriebenen narrativen Grundstruktur eines Tagtraums entsprechen. Groddecks Fazit zum Roman lautet, dass «Walsers Text fast wie eine parodistische Vorwegnahme von Freuds psychoanalytischer Beschreibung des Tagtraums wirkt» (ebd., 62). Während Morgenstern in einem Brief an Walser die von ihm als «Standreden» bezeichneten Monologe bemängelt, sind diese nach Groddeck als Zeichen der Modernität des Schreibens Walsers zu lesen: «Solche exzessive Verwendung von Monologen stellt zunächst ein antirealistisches Stilmittel dar, sie wird aber auch als moderne psychologisch-naturalistische Technik begrifflich, sobald man die ›Standreden‹ unter dem Begriff des ›inneren Monologs‹ fasst. Diese neue literarische Technik war ein paar Jahre zuvor in Wien erstmals konsequent verwendet worden, in Arthur Schnitzlers ›Lieutenant Gustl‹ aus dem Jahr 1900, demselben Jahr, in dem auch Sigmund Freuds epochales Werk ›Die Traumdeutung‹ erschienen ist.» Ebd., 58.

368 SW 4, 128.

369 Ebd.

Allerdings verunschärft sich im Verlauf des Textprozesses der Blick auf die Schreibszene zusehends. Die Bilder und Figurationen des Schreibens, die der Text übereinanderschichtet, führen vor Augen, dass der Augenblick des Schreibens sich letztlich als prekär erweist, da erneut «nichts als alles» auf dem Spiel steht.

(De-)Figurationen des Schreibens

Gezielt wird die Szenerie des Schreibens im Textprozess mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen, indem sprachliche, figurative und visuelle Prozesse einander überlagern. Der Ort des Schreibens, der Schreibtisch, wird figural gedeutet und als ein «alter Zauberer» imaginiert, der dem schreibenden Ich bei der Niederschrift des Romans behilflich ist:

Der dunkelfarbige Schreibtisch so altertümlich, als sei er ein alter Zauberer. Wenn ich seine feingearbeiteten, kleinen Schubladen aufzog, sprangen, so bildete ich mir ein, Sätze, Worte und Sprüche daraus hervor. Die schneeweißen Gardinen, das singende Gaslicht, die länglich-dunkle Stube, die Katze und all die Meeresstille in den langen gedankenreichen Nächten.³⁷⁰

Die «feingearbeiteten, kleinen Schubladen» des Schreibtisches verkörpern die feinsinnig gestalteten Sprach-Register des Schreibens. Wenn diese «(auf)gezogen» werden, meldet sich die Sprache, die «Sätze, Worte und Sprüche», gleichsam von selbst zu Wort. Der Schreibtisch, der im literalen Sinn den Träger der auf ihm produzierten Schrift bezeichnet, wird damit als ein ästhetisches Medium konzipiert, das bei der Genese des literarischen Textes als impliziter Autor gestaltend mitwirkt.

Gleichermaßen verfährt der Text mit der Katze, die das schreibende Ich «behütet und [...] beschützt».³⁷¹ Ihr kommt vordergründig die Aufgabe einer Sachwalterin zu, die über das Geschriebene wacht, während das schreibende Ich sich seinem Schreiben hingibt und sich im Geschriebenen «mutig verlier[t]»:

370 Ebd.

371 Ebd.

[...] sie setzte sich immer auf die beiseite gelegten, vollgeschriebenen Papiere und blinzelte mich mit ihren unergründlich-gelben Augen so eigentümlich an, so fragend.³⁷²

Gleichzeitig tritt sie als eine Muse auf, deren unergründlicher, fragender Blick das schreibende Ich zum (Weiter-)Schreiben ermuntert. Wie der Schreibtisch verwandelt sich die Katze im Augenblick des Schreibens in ein märchenhaftes Wesen, in eine Fee:

Ihre Gegenwart glich der Gegenwart einer seltsamen, schweigsamen Fee. Ich habe vielleicht dem lieben stillen Tier viel zu verdanken. Was kann man wissen?³⁷³

In den Motiven des Schreibtisches und der Katze lässt sich ein möglicher Prätext erkennen, auf den Walser im Prosatext *«Geschwister Tanner»* Bezug nimmt: E. T. A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. In Hoffmanns Roman inszeniert Meister Abraham, der Freund des Kapellmeisters Kreisler, den Kater Murr – in ironisch-abgründiger Brechung – als eine Schriftstellerfigur, die, wie das schreibende Ich bei Walser, im Zustand der Absorption zu ihrer poetischen Inspiration findet:

«Der Kater Murr», unterbrach Meister Abraham den Freund, «träumt nicht allein sehr lebendig, sondern er gerät auch, wie deutlich zu bemerken, häufig in jene sanfte Reverien, in das träumerische Hinbrüten, in das somnambule Delirieren, kurz in jenen seltsamen Zustand zwischen Schlafen und Wachen, der poetischen Gemütern für die Zeit des eigentlichen Empfanges genialer Gedanken gilt.»³⁷⁴

Bei Walser tritt die Katze aufgrund ihrer «schweigsamen» Erscheinung allerdings auch als Kontrastfigur zu Murr auf, wie sich in der Fortsetzung der Charakterisierung Murrs durch Meister Abraham zeigt:

«In diesem Zustande stöhnt und ächzt er seit kurzer Zeit ganz ungemein, so, daß ich glauben muß, daß er entweder in Liebe ist, oder an einer Tragödie arbeitet.»³⁷⁵

372 Ebd.

373 Ebd.

374 Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 32.

375 Ebd.

Der Schreibtisch «des Meisters» ist für Murr auf seinem das aufklärerische, auf reiner Vernünftigkeit und praktischem Nutzen basierende Bildungsideal konterkarierenden Bildungsgang, der ihn zu einem «Homme de lettres très renommé» werden lässt – wie Murr in dem von ihm selbst verfassten, angeblich «unterdrückten Vorwort des Autors» herausstellt³⁷⁶ –, ein Ort der parodistisch organisierten Initiation in das Universum der Bildung, das aus der gezielt verzerrt dargestellten Perspektive Murrs einigermassen chaotisch erscheint und oft auf purem «Zufall» beruht, wie der Titel des Romans in Bezug auf die Biographie des Kapellmeisters Kreisler kontrapunktisch herausstellt. In seinem Rückblick auf die Umstände seiner «ersten Erziehung»³⁷⁷ schreibt Murr:

Nichts zog mich in des Meisters Zimmer mehr an, als der mit Büchern, Schriften und allerlei seltsamen Instrumenten bepackte Schreibtisch.³⁷⁸

Nach einem anfänglichen Misserfolg, der – angeblich angetrieben durch einen «wissenschaftliche[n] Heißhunger»³⁷⁹ – zur unausgesprochen genussvollen Zerstörung eines Manuskripts führt, lernt Murr im Umgang mit einem Buch, das er auf dem Schreibtisch vorfindet – «Es war, wie ich später erfuhr, Knigge über den Umgang mit Menschen, und ich habe aus diesem herrlichen Buch viel Lebensweisheit geschöpft» – nicht nur lesen, sondern er erweist sich sogleich als ein gewiefter Satiriker:

Es ist so recht aus meiner Seele geschrieben, und paßt überhaupt für Kater, die in der menschlichen Gesellschaft etwas gelten wollen, ganz ungemein. Diese Tendenz des Buchs ist, soviel ich weiß, bisher übersehen, und daher zuweilen das falsche Urteil gefällt worden, daß der Mensch, der sich ganz genau an die im Buch aufgestellten Regeln halten wolle, notwendig überall als ein steifer herzloser Pedant auftreten müsse.³⁸⁰

³⁷⁶ Ebd., 11.

³⁷⁷ Ebd., 32.

³⁷⁸ Ebd., 34.

³⁷⁹ Ebd., 35.

³⁸⁰ Ebd., 36.

Wie dem schreibenden Protagonisten in «*Geschwister Tanner*» die Katze, dient der Kater Meister Abraham – und später Johannes Kreisler – als Quelle der Inspiration:

Seit dieser Zeit litt mich der Meister nicht allein auf dem Schreibtisch, sondern sah es sogar gern, wenn ich, arbeitete er selbst, heraufsprang, und mich vor ihm unter die Schriften hinlagerte.³⁸¹

Bezeichnend für Walsers Schreibszene ist, dass im Prosastück – über die inhaltlich-motivischen Bezüge hinaus – sich auch in poetologischer Hinsicht Korrespondenzen zu Hoffmanns Roman ergeben. Hoffmann konfiguriert in *Kater Murr* eine skurril-anarchisch organisierte Schreib-Szene, in welcher er im Spiel mit den verschiedenen Textebenen, «die einander immer wieder gegenseitig durchbrechen»,³⁸² die Genese des Romans als Dekonstruktion der Idee des Bildungsromans vor Augen führt und die widersprüchlich strukturierte Szenerie des Schreibens, die sowohl in gesellschafts- und medienkritischer als auch in poetologischer Hinsicht auf die «materielle Dimension des Schreibens um 1800» referiert,³⁸³ differenziert reflektiert. Walsers Spiel mit dem Prätext von Hoffmann ist umso komplexer, allerdings auch

381 Ebd.

382 Schubert, *Schrift als Materialrest*, 127.

383 In Bezug auf Hoffmanns Konfigurierung der Schreib-Szene stellt Caroline Schubert heraus: «Von vornherein wird hier auf die Schöpfung eines literarischen Textes aus seiner papiernen Konsistenz heraus, aus der Schreib-Szene des tintenklecksenden Katers hingewiesen. Zudem lässt die fortwährende gegenseitige Überlagerung der beiden Werke im Werk ein Wechselspiel von Text und Makulatur entstehen. Zunächst erweist sich der bloß materielle und fragmentarische Text, die Kreisler-Biographie, als dennoch lesbar und literarisch wertvoll, während Murrs Autobiographie als die Schrift eines Katers durch verschiedene Verfahren abgewertet wird und damit implizit als eigentlicher Papierabfall erscheinen soll. So wird die Makulatur in einem raffinierten Spiel mit ihren beiden Bedeutungen als «Papierabfall» und als «schlechte Literatur» zum konstituierenden Moment des Romans, in dem eine Inversion des eigentlichen Textes zur Makulatur angelegt ist.» Ebd., 127 f.

prekärer,³⁸⁴ als nicht nur Hoffmanns *Kater Murr*,³⁸⁵ sondern auch Walsers Roman *Geschwister Tanner* auf Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* referiert.³⁸⁶ Die intertextuell mehrfach codierten, in ihrer Bruchstückhaftigkeit gleichzeitig über- und unterdeterminierten Sinnbezüge signalisieren, dass die «energischen Striche[]», mit denen Simon Tanner in *Geschwister Tanner* gegen eine Fremdbestimmung anschreibt, die selbst «eine kleine Verzeichnung in der äußeren Komposition» nicht zulässt,³⁸⁷ in Walsers Prosatext «*Geschwister Tanner*» weiter entfaltet werden.

Walsers Spiel mit den inter- und intratextuell generierten Referenzierungen führt dazu, dass der Katze als Allegorie der Poesie eine – wie im Paristraum der *Geschwister Tanner* – zugleich ästhetische, erotische und poetologische Funktion zugeschrieben wird. Im bereits zitierten Textabschnitt wird – markiert durch die Wiederholung des Begriffs «Gegenwart»³⁸⁸

384 Vgl. dazu im Kapitel *Weiterlesen* die Überlegungen zur Figur der Klara. Vor dem Hintergrund der Schreib-Inszenierung und der damit verknüpften Frage der (De-)Figuration der Figuren und der Wirklichkeit in der Schreib-Szene ruft die Klara-Figur ebenfalls die Clara-Olimpia-Konstellation in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* auf, welche ihrerseits in Korrespondenz zur Coppelius/Coppola-Konstellation steht. Vgl. dazu Müller Nielaba, *Gibt es ihn, gibt es ihn nicht: (Hoffmanns) Doppelgänger*, insbesondere 166 ff. Die These, dass «[d]ie Defiguration der Figuren [...] über eine Tropisierung der Figuren, genauer: über die Metonymisierung [erfolgt]» (ebd., 167), illustriert Müller Nielaba anhand der Busch-Szene im Schlussteil der Erzählung Hoffmanns. Bezeichnenderweise ist es Clara, die Nathanael auf den Busch hinweist – «Sieh doch den sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns los zu schreiten scheint, frug Clara.» (Hoffmann, *Der Sandmann*, 41) –, wobei herauszustellen ist, dass der Fragemodus das abgründige Spiel mit der defigurierenden Verdoppelung der sprachlichen Identität(en) akzentuiert.

385 Vgl. Schubert, *Schrift als Materialrest*, 127, Anmerkung 58.

386 Vgl. dazu oben das Kapitel *Weiterlesen* und die Anmerkung 277 im Kapitel «*Ideenloses*» *Schreiben: Aufschub und Neuanfang*. Neben der Adressierung des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* evozieren auch die «Meeresstille», welche auf ein Gedicht Goethes mit demselben Titel verweist, und der Schlussabschnitt der «*Geschwister Tanner*» (vgl. dazu das nachfolgende Kapitel *Konfiguration der Schreib-Szene: Traumlogik der Bilder*) sowie das Motiv des Schleiers (vgl. Anmerkung 396) kaum verdeckte intertextuelle Bezüge zu Goethe.

387 Vgl. oben den Schluss des Kapitels *Weiterlesen*.

388 Vgl. Anmerkung 373.

– ihre in sich ruhende, stille Anwesenheit herausgestellt, indem sie in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Ausdruck «all die Meeresstille in den langen gedankenreichen Nächten» gebracht wird.³⁸⁹ Gezielt wird die Katze zudem als ein Wesen konzipiert, das aufgrund seiner «seltsamen» – in der etymologischen Perspektive verweist das Seltsame auf das, was selten zu sehen ist³⁹⁰ – und «schweigsamen» Erscheinung sowohl visuelle als auch sprachliche Prozesse vereint. Sie figuriert damit den stets gegenwärtigen Strom der Imagination, aus dem heraus das schreibende Ich seine Gedanken und Bilder entfaltet.

Mit ihren «unergründlich-gelben Augen» evoziert die Katze zudem das unterschwellige (auto-)erotische Begehren, welches die Schreib-Szene grundiert. Auffällig – oder in Bezug auf Walsers Poetik des Visuellen im wörtlichen Sinn: augenfällig – ist, dass in der Textpassage, die der Verwandlung der Katze in eine Märchenfigur vorangeht, sich der Blick des schreibenden Ich im Unbestimmten verliert. Im «Vorüberhuschen» der aufgrund der Attribute «schneeweiß», «singend», «länglich-dunkel» und «munter» erotisch aufgeladenen Bilder³⁹¹ löst sich das Gewohnte, Vertraute und Alltägliche, das sinnlich Konkrete, das die schreibende Ich-Figur umgibt – die «Gardinen», das «Gaslicht», die «Stube» und die «Mädchenkneipe»³⁹² –, in der Gegenüberstellung von hell und dunkel, Lärm und Stille, Gedankenreichtum und Zerstreuung, das heisst in der gedanklichen Abstraktion des Kontrastes,

389 Vgl. Anmerkung 370.

390 Vgl. dazu unten das Kapitel *Das Selten-zu-Sehende*.

391 Vgl. Anmerkung 370. Die Faszination, die von den cineastischen Bildern und der Schnitttechnik des Filmmediums ausgeht, thematisiert Walser in einem Prosatext mit dem Titel *Die leichte Hochachtung*, der am 12. November 1927 im *Berliner Tageblatt* publiziert wird. Zu lesen ist dort: «[...] und dann berührt mich die Technik im Kino als etwas ungemein Einnehmendes, und dann die Schnelligkeit, dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen, als sitze man abends beim Lampenlicht in einer Herberge oder in einem Kloster oder in einer Villa oder in einem Einfamilienhaus am Tische und blättere in einem Bilderbuch, das voll unaussprechlichen Lebens ist.» KWA III 1, 170. Zu Walsers filmischer Schreibweise vgl. den Verweis auf Tamara S. Evans, *Robert Walsers Moderne*, im Kapitel *Texturbildlichkeit der Schreib-Szene*, Anmerkung 559, sowie Echte, *Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen*.

392 SW 4, 128.

zunehmend auf. Walsers Poetik der sprachlich erzeugten Bilder und visuellen Effekte stellt damit im Prosastück «*Geschwister Tanner*» nicht allein den metaphorisch-rhetorischen Gehalt der Sprachbilder, sondern erneut die im Schreibprozess sich ereignenden Wechselwirkungen zwischen der Wort- und der Bildsprache heraus. Eingebunden sind diese Interferenzen in die Thematik des Sehens. Der Blick, den das schreibende Ich auf die Schreibszene wirft und der sich im Blick der «unergründlich-gelben Augen» der Katze spiegelt, bewirkt, dass der Augenblick des Schreibens poetologisch reflektiert wird.

Der Text gibt zu bedenken, dass die literarische Inspiration sich einem ausschliesslich positiv besetzten Wissensbegriff nicht erschliesst. In der Frage «Was kann man wissen?», mit der sich der Ich-Erzähler von der Katze abwendet, unterzieht Walser die Frage Kants, die das «Feld der Philosophie» erkenntnistheoretisch erschliesst,³⁹³ einer kritischen Lektüre, indem er das als Inbegriff des autonomen Selbstbewusstseins verstandene «ich» durch ein «man» ersetzt. Im Textprozess verdichten sich dadurch die Signale, dass die Schreib-Szene, die im Prosastück «*Geschwister Tanner*» inszeniert wird, sich gerade nicht in die Tradition des deutschen Idealismus und der Romantik stellen lässt. Vielmehr referiert der Text auf den zeitgenössischen ästhetischen, philosophischen und psychologischen Diskurs, der sich an Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud orientiert. Die Autonomie der Ich-Instanz wird gezielt in Frage stellt. Das schreibende Ich ist versunken in seiner «Welt», in «Genuß, Erholung und Ruhe», und «das stundenlange Schreiben», sein «Denken, Dichten und Wachen», erscheint ihm als ein «holder, kräftiger Schlaf».³⁹⁴ Den Zustand der meditativen Selbstvergessenheit, in dem die Bilder der nächtlichen Tagträume und die sich einstellenden Gedanken einander überlagern, beschreibt Walsers schreibender Protagonist mit den Worten:

Ich kam mir überhaupt, je mehr ich vordrang mit Schreiben, wie behütet und wie beschützt vor von einem gütigen Wesen. Ein sanfter, zarter, großer Schleier wob um mich. Es sei hier allerdings auch der Likör erwähnt, der auf der Kommode stand. Ich sprach ihm so viel zu, als ich durfte und konnte. Alles, was mich umgab, wirkte labend und belebend auf mich. Gewisse Zustände, Verhältnisse, Kreise sind einmal

393 Vgl. Kant, *Logik*, 25.

394 Vgl. Anmerkung 364.

da, um vielleicht nie mehr wieder zu erscheinen, oder dann erst wieder, wo man es am allerwenigsten voraussetzt. Sind nicht Voraussetzungen und Vermutungen unheilig, frech und unzart? Der Dichter muß schweifen, muß sich mutig verlieren, muß immer alles, alles wieder wagen, muß hoffen, darf, darf nur hoffen.³⁹⁵

Zwar referieren auch die Motive des Schleiers und des Likörs, die in dieser Textstelle mit der Thematik des Schreibens in Verbindung gebracht werden, auf die Literaturszene um 1800. Während das Motiv des Schleiers wiederum das für Walser wichtige Referenz-Universum von Goethes Werk aufruft, in dem der Schleier als vielschichtiges Symbol der Kunst figuriert,³⁹⁶ verweist das Motiv des Likörs erneut auf das Werk E. T. A. Hoffmanns.³⁹⁷ Gezielt unterläuft der Text in der Folge allerdings auch in diesem Kontext die idealistisch-romantisch konzipierten Denkmuster, welche die Bestimmung des Menschen aus der Vorstellung einer teleologisch konzipierten Lebenskraft, wie sie in der antimechanistischen Naturphilosophie um 1800 vertreten wird, ableiten.³⁹⁸ Die Maxime des Vitalismus, dass das Leben als immaterielles Prinzip «labend und belebend» auf den Menschen wirke, wird vom Text in

395 SW 4, 128.

396 Vgl. Staiger, *Goethe*, Bd. 1, 484: «Der Schleier ist dasjenige, was Goethe später <offenbares Geheimnis> nennt. [...] Die Wahrheit verschleiert sich und offenbart sich in der Verschleierung. Das ist die Weise der Natur, die uns in Urphänomenen und Symbolen, doch nie an sich begegnet. Der Dichter, der den Schleier ergreift und wehen läßt, handelt nach ihrem Willen. Er scheint mit vergänglichen Dingen zu spielen und deutet doch im Vergänglichen stets das Eine, Unvergängliche an.»

397 Das Motiv des Likörs lässt sich insbesondere mit Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldene Topf* in Verbindung bringen, in dem «ein kleines Fläschchen mit einem goldgelben Liquor» dem Protagonisten Anselmus den Zugang zur Bibliothek des Archivarius' Lindhorst und damit zum Reich der Poesie ermöglicht. Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, 39.

398 Vgl. Müller, *Programm für eine neue Wissenschaftstheorie*, 105: «Die Romantik brachte den Vitalismus als Gegenkonzept zum reduktionistischen Mechanismus hervor. Begründet wurde der Vitalismus durch den Embryologen Hans DRIESCH, der die Embryonalentwicklung mithilfe des aristotelischen Begriffs der *Entelechie* (lebensspendende Kraft) beschrieb. Nach Auffassung des Vitalismus können Entstehung, Struktur und Funktionen des Lebens grundsätzlich nicht wissenschaftlich erklärt werden, da die Lebenskraft (*vis vitalis*), die die Synthese einzelner Bausteine zum Lebewesen leiste, weder physikalisch noch chemisch faßbar sei.»

Form einer rhetorischen Frage als «unheilig, frech und unzart» bezeichnet. Derartigen «Voraussetzungen und Vermutungen» begegnet der Text mit einem Konzept der Wissens- und Bedeutungsbildung, welches das Einmalige und Unerwartete herausstellt: «Gewisse Zustände, Verhältnisse, Kreise sind einmal da, um vielleicht nie mehr wieder zu erscheinen, oder dann erst wieder, wo man es am allerwenigsten voraussetzt». Programmatisch stellt der Text den Verlust der Souveränität als eine notwendige Bedingung der Dichtung heraus: Der Dichter muss im Augenblick des Schreibens «schweifen, muß sich mutig verlieren, muß immer alles, alles wieder wagen».

Als Referenzierungen einer idealistischen – dem Horizont der materialen Grundlagen der Schreibszene enthobenen – Poetik werden die beiden Sprachbilder des «Schleiers» und des «Likörs» dadurch defiguriert. Ihr symbolischer Gehalt wird ausgesetzt, disseminiert und durch eine literale, am materialen Wort- und Bildgehalt orientierte Lesart der beiden Ausdrücke überschrieben: Der Augenblick des Schreibens – «je mehr ich vordrang mit Schreiben» – wird visualisiert als ein Prozess, in dem die Textur des Textes in den beiden als Sprach-Bilder konfigurierten Motiven des Schleiers und des Likörs sichtbar wird. Der Text als Struktur, in der sowohl diskursive als auch bildlich-visuelle semantische Prozesse zur Darstellung gelangen, gibt sich als ein vielschichtiges Medium zu sehen, welches das schreibende Ich – in Analogie zur gleichzeitig verhüllenden und enthüllenden Feinstofflichkeit des Schleiers – im wörtlichen Sinn umwebt und welches – in Analogie zum Likör, der seine Entstehung einem Prozess der Auflösung und Verflüchtigung einerseits und der Kondensation und Konzentration andererseits verdankt – das Übergängliche und Transformatorische des Schreibprozesses in den Blick rückt.

Konfiguration der Schreib-Szene: Traumlogik der Bilder

Auffällig ist, dass der narrative Ton und die vorherrschende romantische Stimmung, welche die Schreibszene in «Geschwister Tanner» prägen, im Schlussteil des Prosastücks auf einen Schlag ausgeblendet werden. Markiert durch fünf Gedankenstriche versammelt Walser im Schlussabschnitt fünf Ein-Sichten und Ein-Blicke in den Schaffensprozess, die jeweils einen oder

höchstens zwei Sätze umfassen und in der Manier von Sigmund Freuds freier Assoziation miteinander verknüpft werden.

Ich erinnere mich, daß ich die Niederschrift des Buches mit einem hoffnungslosen Wortgetändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln begann. – Ich hoffte nie, daß ich je etwas Ernstes, Schönes und Gutes fertigstellen könnte. – Der bessere Gedanke und damit verbunden der Schaffensmut tauchte nur langsam, dafür aber eben nur um so geheimnisreicher, aus den Abgründen der Selbstnichtigkeit und des leichtsinnigen Unglaubens hervor. – Es glückte der aufsteigenden Morgensonne. Abend und Morgen, Vergangenheit und Zukunft und die reizende Gegenwart lagen wie zu meinen Füßen, das Land wurde dicht vor mir lebendig, und mich dünkte, ich könne das menschliche Treiben, das ganze Menschenleben mit Händen greifen, so lebhaft sah ich es. – Ein Bild löste das andere ab, und die Einfälle spielten miteinander wie glückliche, anmutige, artige Kinder. Voller Entzücken hing ich am fröhlichen Grundgedanken, und indem ich nur fleißig immer weiter schrieb, fand sich der Zusammenhang.³⁹⁹

Walser formatiert den Blick auf die Schreibszene auch in dieser Schlusspassage konsequent in einer genuin ästhetisch ausgerichteten Perspektive. Zwar lässt sich die Aussage, dass die Niederschrift seines Debütromans *Geschwister Tanner* mit einem «Wortgetändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln begann», wie sich in der Durchsicht des Druckmanuskripts zeigt,⁴⁰⁰ unmittelbar auf das Manuskriptblatt fol. 7 des Romanmanuskripts beziehen. Allerdings wird diese Wirklichkeitsreferenz in der Folge eingebunden in ein mehrfach codiertes Sprach-Bild.

Gesteuert wird die Inszenierung der Schreibszene im Schlussabschnitt des Prosatextes *«Geschwister Tanner»* von einer Traumlogik, wie sie auch in anderen Texten der Berliner Prosa anzutreffen ist, in der sich Walser wiederholt mit der Regiearbeit Max Reinhardts auseinandersetzt.⁴⁰¹ Im Prosatext

³⁹⁹ SW 4, 128 f.

⁴⁰⁰ Vgl. oben das Kapitel *Denk-Bilder*.

⁴⁰¹ Verschiedene Theatertexte Walsers in der Berliner Prosa werden «nicht nur durch Lektüre, sondern auch durch seine häufigen Theaterbesuche angeregt.» Rusterholz, *Lektüren – literarischer Horizont*, 57. Zu erkennen ist, dass das Theater zu einem «Projektionsraum seines Schreibens» wird. Caduff, *Prosa der Berliner Zeit*, 138. Reinhardts Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* im Neuen Theater am Schiffbauerdamm im Frühjahr 1905 gilt als «epochaler Wendepunkt» in der Geschichte «des ›modernen‹ deut-

Das Theater, ein Traum, der im März 1907 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* veröffentlicht wird, entfaltet Walser sein Konzept einer theatralen Ästhetik der Kontraste:

Das Theater gleicht einem Traum. [...]

Im Traum haben die Bilder, die einem vor dem Auge entstehen – es mag das Auge der Seele sein –, etwas Scharfes, Festgezeichnetes. [...] Es ist alles verkleinert, aber auch verschrecklich im Traum [...]. Im Traum haben wir die ideale dramatische Verkürzung. Seine Stimmen sind von einer entzückenden Schmiegsamkeit, seine Sprache ist beredsam und zugleich besonnen; seine Bilder haben den Zauber des Hinreißenden und Unvergeßlichen, weil sie überwirklich, zugleich wahr und unnatürlich sind. Die Farben dieser Bilder sind scharf und weich zugleich, sie schneiden mit ihrer Schärfe ins Auge wie geschliffene Messer in Äpfel und sind einen Moment nachher schon wieder zerflossen, so dass man oft, träumend sogar, bedauert, dieses und jenes so schnell verschwinden zu sehen. [...]

Sind nicht auch die Dichtungen Träume, und ist denn die offene Bühne etwas anderes als ihr großgeöffneter, wie im Schlaf sprechender Mund?⁴⁰²

Im Schlussteil des Prosatextes «*Geschwister Tanner*» inszeniert Walser den Augenblick des Schreibens bei der Niederschrift des Romanmanuskripts *Geschwister Tanner* vor dem Hintergrund der Folie dieser Traum-Logik. Die Schreib-Szene wird konfiguriert als einer der «unvergeßlichen Momente» – «Momente gibt es im Traum, deren Erinnerung wir im Leben nie vergessen können» –, in denen «das wahre Unwahre, das Ergreifende und zu guter Letzt das Schöne» sich ereignen.⁴⁰³ In Form einer «dramatischen Verkürzung» stellt der Text heraus, wie aus dem anfänglich «hoffnungslosen Wort-

schen Theaters» und «als der endgültige Schlussstein der jahrzehntelangen Experimente mit dem Naturalismus auf der Bühne». Marx, *Ein richtiger Wald, ein wirklicher Traum*, 17. Bei der Inszenierung 1905 ist Karl Walser für die Kostüme zuständig. Bei der Neuinszenierung des Stück am Deutschen Theater, die am 7. Juni 1906 Premiere hat, ist Karl auch für das Bühnenbild verantwortlich. Im Deutschen Theater bleibt der *Sommernachts Traum* über mehrere Jahre im Spielplan und wird bis zum 26. Mai 1913 insgesamt 122 Mal gespielt. Zu Walsers Auseinandersetzung mit dem Theater vgl. u. a. Lemmel, *Angelesen?*; Schaak, «*Das Theater, ein Traum*»; Greven, *Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters*.

⁴⁰² SW 15, 7 f.

⁴⁰³ Ebd., 10 f.

getändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln» und «aus den Abgründen der Selbstnichtigkeit und des leichtsinnigen Unglaubens» – dem Moment des abgründigen Selbstzweifels, in dem das schreibende Ich die Hoffnung, dass es «je etwas Ernstes, Schönes und Gutes fertigstellen könnte», bereits aufgegeben hat – «[d]er Schaffensprozess und damit verbunden der Schaffensmut», zwar «nur langsam, dafür aber eben nur um so geheimnisreicher» auftaucht. In einem «scharfen» Kontrast werden anschliessend dem «Entsetzlichen» und «Erinnerungsbangen» lichte und «überwirklich[e]» Bilder gegenübergestellt, die jedoch sogleich «weich zerfliessen», indem ein Bild das andere «ablöst». In dieser gegenläufigen, aufgrund kontrastiver visueller Effekte sich konstituierenden Dynamik der Traumlogik fügen sich Wort und Bild in spielerischer Folgerichtigkeit zu einem lebendigen, gegenwärtigen «Zusammenhang», der «das menschliche Treiben, das ganze Menschenleben mit Händen greifen» lässt.⁴⁰⁴

Abgelöst und übertragen in die Schreib-Szene wird in dieser Schlusspassage des Prosatextes allerdings auch ein literarischer Kontext, der den aufgrund der Traumlogik zwar verzerrt erscheinenden, aber trotzdem erhabenen Blick, den das Text-Ich auf die Schreibszene bei der Niederschrift des Romandebüts richtet, raffiniert konterkariert. Beim Bekenntnis «mich dünkte, ich könne das menschliche Treiben, das ganze Menschenleben mit Händen greifen, so lebhaft sah ich es» handelt es sich um eine Anspielung auf eine Szene in Goethes *Faust*, in der gerade die Skepsis gegenüber der Erhabenheit der Dichtung zum Ausdruck kommt. Die Verse, auf die Bezug genommen wird, stammen von der Figur der «Lustigen Person», die im *Vorspiel auf dem Theater* als Gegenpol zum «Dichter» auftritt. Dieser hält die Ideale der deutschen Klassik in der Nachfolge der Dichtung Homers hoch, welche «[d]es Menschen Kraft [] im Dichter offenbart».⁴⁰⁵ Dem Genie-Kon-

⁴⁰⁴ Vgl. Anmerkung 399.

⁴⁰⁵ Die Verse 148–157 des «Dichters» in Goethes *Faust I* lauten folgendermassen: «Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, / Wo es in herrlichen Akkorden schlägt? / Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten? / Das Abendrot im ernsten Sinne glühn? / Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten / Auf der Geliebten Pfade hin? / Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter / Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art? / Wer sichert den Olymp? vereinet Götter? / Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.» Goethe, *Faust, Erster Teil*, Hamburger Ausgabe Bd. 3, 13.

zept des «Dichters» hält die «Lustige Person» ihr Unterhaltungs-Konzept entgegen:

Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
 Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
 Und wo ihr's packt, da ist's interessant.
 In bunten Bildern wenig Klarheit,
 Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit,
 So wird der beste Trank gebraut,
 Der alle Welt erquickt und auferbaut.⁴⁰⁶

Die Inszenierung des intertextuellen Spiels mit Goethes *Faust* folgt dem Muster, das Walser bereits im Brief von Klaus an seinen Bruder Simon im Roman *Geschwister Tanner* anwendet.⁴⁰⁷ Erneut übernimmt er den Schreibgestus Goethes, indem er die in der Szene *Vorspiel auf dem Theater* inszenierte Selbstreflexion des Theaters im Theater auf die eigene Schreib-Szene überträgt. Walser löst Bruchstücke aus dem Wortmaterial des Prätextes heraus und verschiebt diese in den eigenen Text: Ins Spiel gebracht werden sowohl die Ideale des «Dichters» als auch die Rezeptur der «Lustigen Person» für einen erfolgreichen und unterhaltenden Roman. Den Blick, den der Text durch die Folie des Goethe-Textes auf sich selbst wirft, organisiert Walser so,

⁴⁰⁶ Die vollständige Antwort des «Dichters» lautet: «So braucht sie denn, die schönen Kräfte / Und treibt die dichtrischen Geschäfte / Wie man ein Liebesabenteuer treibt. / Zufällig naht man sich, man fühlt, man bleibt / Und nach und nach wird man verflochten; / Es wächst das Glück, dann wird es angefochten / Man ist entzückt, nun kommt der Schmerz heran, / Und eh' man sich's versieht, ist's eben ein Roman. / Laßt uns auch so ein Schauspiel geben! / Greift nur hinein ins volle Menschenleben! / Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt, / Und wo ihr's packt, da ist's interessant. / In bunten Bildern wenig Klarheit, / Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit, / So wird der beste Trank gebraut, / Der alle Welt erquickt und auferbaut. / Dann sammelt sich der Jugend schönste Blüte / Vor eurem Spiel und lauscht der Offenbarung, / Dann sauget jedes zärtliche Gemüte / Aus eurem Werk sich melanchol'sche Nahrung, / Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt / Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt. / Noch sind sie gleich bereit, zu weinen und zu lachen, / Sie ehren noch den Schwung, erfreuen sich am Schein; / Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen; / Ein Werdender wird immer dankbar sein.» Ebd., V. 158–183, 13 f.

⁴⁰⁷ Vgl. oben das Kapitel «*Ideenloses*» Schreiben: *Aufschub und Neuanfang*.

dass das Wortmaterial, welches sich auf die Ideale des Dichters bezieht, mit dem «hoffnungslosen Wortgetändel» und dem «gedankenlose[n] Zeichnen und Kritzeln», die Worte der «Lustigen Person» dagegen mit den «glücklichen Einfällen» in Korrespondenz treten.⁴⁰⁸ Das Konzept des «Dichters», das den Schaffensprozess als Idealisierung der Wirklichkeit und als Vervollkommnung des eigenen Selbst herausstellt, wird dabei gezielt unterlaufen. Walsers Text hält der Offenbarungs-Vision des «Dichters» entgegen, dass der «bessere Gedanke und damit verbunden der Schaffensmut» in der Dichtung aus einer ganz anderen Ordnung – oder vielmehr Unordnung – der Dinge und des menschlichen Seins heraus sich entfaltet: aus den Abgründen des Selbstzweifels, der «Selbstnichtigkeit», der wohl radikalsten Form, nichts vorauszusetzen und das Wagnis einzugehen, «sich mutig [zu] verlieren» und «immer alles, alles wieder [zu] wagen».

Der «Zusammenhang», von dem das letzte Wort des Prosatextes «*Geschwister Tanner*» spricht, ist vor dem Hintergrund der Übertragungen, die sich im Text ereignen, ein in einem literalen Sinn «zitatier», wie nicht zuletzt der mit Anführungszeichen versehene Titel sichtbar macht. Ein «Zusammenhang» wird herbeigerufen und wiedergegeben, gleichzeitig vor Gericht geladen und in den Zeugenstand gerufen.⁴⁰⁹ Er bezeugt, dass der Blick auf die

408 Die Formulierung «Ich hoffte nie, daß ich je etwas Ernstes, Schönes und Gutes fertigstellen könnte. – Der bessere Gedanke und damit verbunden der Schaffensmut tauchte nur langsam [...] hervor» referiert auf die Aussagen des «Dichters» in den Versen 151 («im ernstesten Sinne»), 152 («alle schönen Frühlingsblüten»), 156 («Wer sichert den Olymp? vereinet Götter») und 157 («Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart»). Die Formulierung «Ein Bild löste das andere ab, und die Einfälle spielten miteinander wie glückliche, anmutige, artige Kinder» spielt auf die Verse an, in denen die «Lustige Person» den Zufall (V. 161), die Bilder (V. 170) und das Glück der Kinder im Spiel (V. 174f.) anspricht.

409 Die ambivalente Dynamik des Vorgangs des Zitierens ist in der Etymologie des Wortes angelegt: Das in der Rechtssprache des 14. Jahrhunderts «im Sinne von «vor Gericht laden»» bezeugte Verb «zitieren» ist «aus lat. *citare* «herbeirufen, vorladen; sich auf jemandes Zeugenaussage berufen; anführen, erwähnen» [...] entlehnt» und «gehört zu lat. *ciere* (*citum*) «in Bewegung setzen, erregen; herbeirufen usw.»», das mit dem deutschen Wort «heißen» unverwandt ist». Duden, Bd. 7: *Das Herkunftswörterbuch*, 5. Auflage, 2014, 947. Jacques Derrida macht in seinem 1972 erschienenen Aufsatz *Signature évènement contexte* auf die allgemeine Zitathaftigkeit der Sprache und auf den Bruch aufmerk-

Schreibszene bei der Niederschrift des Romans *Geschwister Tanner* im Prosatext «*Geschwister Tanner*» eine aus unterschiedlichen Bedeutungsschichten, aus «Zusammenhängen» und Zerstreungen herbeigerufene, zusammengetragene und in diesem Sinn eine «wieder gegebene» Ordnung konstituiert. Die unterschiedlichen Kon-Texte und «leicht-sinnigen» Andeutungen versammeln sich in der Schreib-Szene zu einer Konstellation, in der die Kontraste – die wie die Farben in den Traumbildern des Theaters zugleich «scharf und weich» sind – ineinanderfließen. Erzeugt werden prekäre Sprach-Bilder, die den Sinnzusammenhang, aus dem sie stammen, gleichzeitig «offenbaren» und «verschleiern» und die – Goethes Symbolik des Schleiers in der Perspektive der Moderne weiterdenkend – in ihrer Überdeterminiertheit und Bruchstückhaftigkeit letztlich – wie Traumbilder – kaum zu fassen, zu «greifen» sind.

Insbesondere die Referenz auf die Wirklichkeit wird dadurch verunschärft, aber auch «überwirklich» zu sehen gegeben. Wenn das schreibende Ich festhält, dass «die Niederschrift des Buches mit einem hoffnungslosen Wortgetändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln begann», wird damit zwar unmittelbar auf das verwiesen, was sich im Manuskript des Romans *Geschwister Tanner* auf fol. 7 zu sehen gibt.⁴¹⁰ Gleichzeitig wird jedoch eine Konstellation in Walsers Bilderdenken aufgerufen, die sich bereits in den Prosatexten *Der Greifensee* und *Der Wald* sowie im Vorwort des fiktiven Herausgebers in *Ein Maler* als eine wichtige Eigenschaft der visuellen Poetik Walsers erwiesen hat: Das Bedeutsame entfaltet sich aus der Wahrnehmung der «einzigartigen Evidenz» heraus, dass «nichts als alles» erscheint. Es ist der im Augenblick des Schreibens auf nichts Bestimmtes gerichtete, in der meditativen Versenkung sich ereignende «gestreute[]

sam, den jedes Zitat herbeiführt: «Jedes Zeichen [*signe*], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann *zitiert* – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.» Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, 32.

410 Vgl. oben das Kapitel *Denk-Bilder*.

Blick»,⁴¹¹ der Augen-Blick – in dem gemäss dem Diktum Hofmannsthals ‹nichts vorausgesetzt wird›,⁴¹² nichts als alles das, was bei Walser ‹aus den Abgründen der Selbstnichtigkeit und des leichtsinnigen Unglaubens› an Bedeutsamkeit erst ‹hervortaut› –, der zu einer auratischen Erfahrung und zu einem Umsturz der Wahrnehmung führt: ‹so lebhaft sah ich es›.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Walser die im Prosastück ‹*Geschwister Tanner*› nach der Logik eines Traumes strukturierte Szenerie des Schreibens gezielt als einen ambivalenten Rückzugsort inszeniert. Einerseits erscheint Walsers schreibendem Ich-Erzähler das ‹stundenlange Schreiben am Schreibtisch› als ‹meine Welt, mein Genuß, Erholung und Ruhe›, das heisst als ein Prozess, in dem das Ich schreibend zu sich selbst findet. Gleichzeitig wird jedoch herausgestellt, dass der Mut, sich selbst stets neu zu verlieren und ‹immer alles, alles wieder [zu] wagen›, eine notwendige Bedingung des Schreibens darstellt. Auffällig ist, dass der Prozess des meditativen Schreibens gesteuert wird von einem Bilderdenken, ‹von all den Gedanken, von all den schönen Bildern›, die sich im Augenblick des Schreibens einstellen. Die Sprach-Bilder, die Walser einsetzt, entwickeln im Prosatext ‹*Geschwister Tanner*› jedoch ein Eigenleben. Sie übernehmen eine Funktion, die weit über diejenige der Narration des Entstehungsprozesses des Romans *Geschwister Tanner* hinausweist. Eine innertextuelle Dynamik wird in Gang gesetzt, welche das Schreiben als meditativ-kontemplativen und gleichzeitig als (selbst-)reflexiven Prozess der Bedeutungsbildung entfaltet. Die im Medium des geschriebenen Textes vermittelte sowohl kognitive als auch sinnliche Fülle erwächst diesem Schreiben aus dem Bewusstsein, dass der Prozess des Schreibens sich dem Wagnis verdankt, sich zu verlieren, sich dem medial noch nicht Gestalteten, dem Voraussetzungslosen, Unfasslichen – der anarchisch konzipierten Ereignishaftigkeit – zu überlassen und sich damit der Selbstverständlichkeit einer vorgegebenen Ordnung und Signatur der Dinge zu entziehen. Herausgestellt wird, dass der Zusammenhang, der sich bezeichnenderweise erst beim Weiterschreiben einstellt, einem Prozess des Über-

411 Zum Begriff der ‹einzigen Evidenz› und zum Konzept des *punctum* bei Roland Barthes vgl. oben die Kapitel *Punctum des Anfangs* und ‹*nichts als alles*›; zum Begriff des ‹gestreuten Blicks› die Anmerkung 61.

412 Vgl. oben das Kapitel *Die Lektüre im Dazwischen des Vor-Wortes*, Anmerkung 188.

gangs, der Ablösung – «Ein Bild löste das andere ab» – und dem Ineinanderfliessen der Kontraste im – gemäss der Logik des Traumes – ‹zitierten Zusammenhang› zu verdanken ist.

8. Das Unfassliche schreiben: *Der Spaziergang*

Mit der vermutlich zwischen dem 9. August und dem 12. September 1916 entstandenen und 1917 publizierten Erzählung *Der Spaziergang*⁴¹² schliesst Robert Walser an eine literarische Tradition an, deren Wurzeln zu Homers Heldengesängen zurückreichen. Inszeniert wird eine literarische Ursituation, die in der abendländischen Kultur vielfach variiert und immer wieder neu ausgestaltet wird: Jemand zieht aus seiner – scheinbar – gesicherten Behausung aus und setzt sich einem unergründlichen Schicksal aus. Was das Schicksal mit dem Unbehausten anfängt, ist in jeder Hinsicht offen und wird von der Literatur immer wieder neu imaginiert. Aus dieser Ursituation heraus erschafft sie ihre eindrucklichsten Figuren: Zu denken ist an Wolfram von Eschenbachs Parzival, Cervantes' Don Quijote, Goethes Wilhelm Meister, an Julien Sorel in Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* oder an Kellers Grünen Heinrich, die Protagonisten der Romane, die für Walser wichtige literarische Referenzpunkte sind. Mit ihnen hat Walsers Protagonist gemeinsam, dass er auf der Suche ist nach sich selbst.

Walsers Figur des Unbehausten und des Suchenden ist jedoch in keiner Weise ein Held, auch kein Anti-Held, und er ist auch kein Flaneur oder Spaziergänger, wie der Titel vermuten lässt. Vielmehr ist Walsers Protagonist in *Der Spaziergang* ein Schriftsteller, der an seinem Schreibtisch sitzt und schreibt. Seine Suche nach einer eigenen Identität findet im Prozess des

412 Zur Entstehung und Publikation der ersten Fassung der Erzählung *Der Spaziergang*, die Walser als Beitrag für die vom Huber-Verlag geplante Reihe *Schweizer Erzähler* geschrieben hat, vgl. KWA I 8, 262–270. 1919 hat Walser den *Spaziergang* im Zusammenhang mit der Publikation des Sammelbandes *Seeland* im Rascher-Verlag einer Umarbeitung unterzogen. Vgl. dazu das nachfolgende Kapitel *Übertragung in die Schreib-Szene*.

Schreibens selbst statt. Seine *«aventure»* besteht darin, dass er in seiner Schreib-Szene in eine ihm aus seinem Alltag vertraute Umgebung aufbricht. Sobald er in seiner Imagination das «Schreib- oder Geisterzimmer»⁴¹³ verlässt, widerfahren dem Protagonisten allerdings die wunderlichsten Dinge. Mitten im kleinstädtischen Alltagsleben und in den Industriegebieten der Vorstadt trifft er auf die skurrilsten Figuren. In beschaulicher ländlicher Umgebung tritt ihm gar ein Riese entgegen, der an die Golem-Figur aus der kabbalistischen Tradition und an Nietzsches Zarathustra erinnert. Während der Protagonist die mannigfaltigsten Wahrnehmungen einsammelt, sich in seinen als innere Monologe konturierten Reden an unterschiedliche Adressaten wendet und immer wieder sein Schreiben reflektiert, verfolgt er unermüdlich seinen Weg. Konsequenter bleibt er dabei bei sich selbst. Denn letztlich ist für Walsers Protagonisten die Welt, mit der er sich schreibend auseinandersetzt, kaum zu fassen und bleibt ihm fremd.

Übertragung in die Schreib-Szene

Eindringlich zum Ausdruck kommt das Gefühl der existentiellen Entfremdung und der Melancholie gegen Schluss des Textes. Der Spaziergang der Gedanken neigt sich dem Ende zu. Der Rhythmus des Gehens und die vorwärtsdrängende Bewegung des Schreibens drohen stillzustehen. Der Ich-Erzähler ist müde geworden und macht es sich, da sich «zufälligerweise ein trauliches Uferplätzchen in nächster Nähe zeigte», auf «weichem Boden [...] so bequem wie ich konnte.»⁴¹⁴ Um sich seiner selbst zu vergewissern, hält er Rückschau auf sein Leben. Dabei wird ihm, ausgelöst durch seine Selbstzweifel, die seine «Nachdenklichkeit bis zur Trauer» steigern,⁴¹⁵ die Vergänglichkeit der Welt bewusst und es wird ihm unmissverständlich klar, dass der Gang des Lebens unwiderruflich ein Ende finden wird. Dieser Gedanke führt den Erzähler zu einer ihn befremdenden Einsicht:

⁴¹³ KWA I 11, 79.

⁴¹⁴ Ebd., 140.

⁴¹⁵ Ebd., 139.

Erde, Luft und Himmel betrachtend, fasste mich der betrübliche, unwidersetzliche Gedanke an, der mich nötigte, mir zu sagen, dass ich zwischen Himmel und Erde ein armer Gefangener sei, dass wir alle auf solche Art kläglich eingesperrt seien, dass es für uns alle nirgends einen Weg in die andere Welt gebe, als den einen, der ins finstere Loch, in den Boden hinein, in das Grab hinabführt.

«So muss das reiche Leben, alle schönen, hellen Farben, Lebensfreude und alle menschliche Bedeutung, Freundschaft, Familie und die Geliebte, die zärtliche Luft voll fröhlicher, entzückender Gedanken, die Vater- und Mutterhäuser und lieben, sanften Strassen, Mond und hohe Sonne und die Augen und Herzen der Menschen eines Tages hinschwinden und sterben».⁴¹⁶

In dieser als Figuration des melancholischen Bewusstseins konturierten Reflexion des Ich-Erzählers faltet sich der Textprozess auf sich selbst zurück. Aufgerufen wird die Situation, in der sich der Erzähler zu Beginn der Erzählung *Der Spaziergang* befindet, als er in seinem «Schreib- oder Geisterzimmer [...] über ein leeres Blatt Papier hingebütet hatte» und ihn «Trauer, Schmerz und alle schweren Gedanken» beschäftigen, bevor diese nach seinem Aufbruch ins Freie «wie verschwunden» sind.⁴¹⁷ Herausgestellt wird die rekursive Struktur der Schreib-Szene, die in *Der Spaziergang* eine ambivalente Dynamik erzeugt: Zwar befreit sich Walsers Protagonist schreibend aus der prekären Situation, in der er sich zu Beginn des *Spaziergang*-Textes befindet. Allerdings wird das, was ihn dazu veranlasst, sich schreibend auf den Weg zu machen und sich mit sich selbst und seinen Lebensumständen auseinanderzusetzen, seine ›Verzweiflung‹ und seine ›Besorgungen‹,⁴¹⁸ im

⁴¹⁶ Ebd., 140.

⁴¹⁷ Ebd., 79.

⁴¹⁸ Susan Bernofsky schreibt in der Einleitung zu ihrer englischsprachigen Übersetzung der zweiten Fassung von Walsers *Der Spaziergang* aus dem Jahr 2012: «While this walker displays an almost blithe playfulness toward the people and institutions he encounters, it gradually becomes clear that there is something he is desperately trying to banish from his thoughts. It is this desperation that drives him to tear through the city on one distracting errand after the other, the actual goal of these errands being distraction itself.» Bernofsky, *Introduction*, 7. Die ›Zerstreuung‹, die der Ich-Erzähler auf seinen ›unausgesetzten Gängen‹ – «on one distracting errand after the other» – durch die Stadt sucht, ist – wenn überhaupt – nur in der Perspektive des spazierenden Ich-Erzählers das Ziel. Eine zweite Bedeutungsschicht des Begriffs ›errand‹, den Bernofsky verwendet, stellt heraus, dass Walsers Ich-Erzähler aufgrund von ›Besorgungen‹ unterwegs ist.

Prozess des Schreibens gleichzeitig neu entfaltet, indem Walsers Protagonist das, was ihn beschäftigt, «allerlei Einfälle und Ideen», die «dem Spaziergänger», wie es an späterer Stelle im Text heisst, «[g]eheimnisvoll [nach]schleichen»,⁴¹⁹ zur Sprache bringt. Denn der Aufbruch ins Freie erfolgt im Bewusstsein, dass der Ich-Erzähler, wie er betont, «einen gewissen Ernst noch vor und hinter mir lebhaft spürte.»⁴²⁰ Der schreibende Protagonist ist besorgt um das, was ihm begegnet und was ihm durch den Kopf geht, und es ist diese Sorge, die ihn sowohl in der Perspektive des Gehens als auch des Schreibens antreibt.⁴²¹

In Szene gesetzt wird der Akt des Schreibens in *Der Spaziergang* als ein Übertragungsprozess, welcher das Vorwärtsschreiten in der nichtsprachlichen Welt als einen «Spaziergang» der Feder auf dem Papier ausagiert – als eine Schreib-Szene, in welcher der Schreibprozess selbst reflektiert wird. Gehen und Schreiben erweisen sich dabei als zwei Modalitäten der Wahrnehmung der Welt, die gleichermaßen an der Konstitution des Textprozesses mitwirken:

Gegen halb ein Uhr wird ja dann der Verfasser bekanntermassen, zum Lohn für überstandene vielfache Strapazen, im Palazzo oder Haus der Frau Aebi schwelgen, speisen und essen. Bis dahin wird er indessen sowohl noch beträchtliche Strecken Weges zurückzulegen, wie manche Zeile zu schreiben haben.⁴²²

⁴¹⁹ KWA I 11, 119.

⁴²⁰ Ebd., 79.

⁴²¹ Vergleichbar sind die «Sorge» und das «Besorgen» mit den Begriffen der «Sorge» und des «Besorgens» bei Heidegger. Denn im *Spaziergang* entfaltet sich dasjenige, worum sich die Ich-Instanz als Schreibender und Gehender sorgt, seine Besorgungen, in Korrespondenz zu einem Modus des In-der-Welt-Seins, der geprägt ist von einer kontrastiven Ambivalenz zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Die «zweifache Struktur», der «Dopfelsinn» der Sorge, den Martin Heidegger in seiner Analyse der Sorge in *Sein und Zeit* herausstellt, lässt sich folgendermassen fassen: «Als «Entwurf» ist sie das «Freisein» des Menschen für seine «eigensten Möglichkeiten», und als «Geworfenheit» ist sie die Auslieferung des Menschen an die «Faktizität» seiner Situation hier und jetzt, über die er nicht verfügen kann, sie ist das, was ihm zufiel.» Gerigk, *Lesendes Bewusstsein*, 90.

⁴²² KWA I 11, 91 f.

Die mannigfaltigen Impressionen und Bilder, welche Walser im sprachlich gefertigten Universum des *Spaziergangs* gestaltet, verweisen auf eine Szenerie des Alltags in einer Kleinstadt. Impulse erhält der Text dabei sowohl auf der Wort- als auch der Bildebene von den örtlichen Gegebenheiten in Walsers Geburtsstadt Biel, in die der Schriftsteller nach seinem achtjährigen Aufenthalt in Berlin 1913, drei Jahre vor der Niederschrift des *Spaziergangs*, zurückkehrt. Obwohl sich in Walsers Erzählung zahlreiche Wirklichkeitsreferenzen erkennen lassen,⁴²³ sind Schreiben und Gehen in der Entfaltung des Textprozesses nicht gleichzusetzen, wie eine Lektüre unterstellt, die sich einseitig am Paradigma einer fraglosen Referentialität der Literatur gegenüber der empirischen Welt orientiert. Gehen und Schreiben figurieren in Walsers Text zwei Sichtweisen, die in einem spannungsvollen Kontrast stehen und im Vorgang der Narration fortwährend Verwirrung stiften.

In einer als Apologie des Spaziergangs gestalteten Szene auf der Gemeindeverwaltung rechtfertigt Walsers Erzähler das Spazierengehen gegenüber einem Steuerbeamten mit der Begründung, Spazieren sei eine notwendige Bedingung dafür, dass er seinen Beruf als «Schriftsteller oder homme de lettres»⁴²⁴ ausüben könne:

«Spazieren [...] muss ich unbedingt, damit ich mich belebe und die Verbindung mit der Welt aufrechterhalte, ohne deren Empfinden ich weder einen halben Buchstaben mehr schreiben, noch ein Gedicht in Vers oder Prosa hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot, und meinen Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, hätte ich längst preisgeben müssen. Ohne Spazieren und Bericht-Auffangen vermöchte ich nicht den leisesten Bericht abzustatten, ebensowenig einen Aufsatz, geschweige

⁴²³ Walser lebt von 1913 bis 1920 in einem Mansardenzimmer im Angestellentrakt des Hotels Blaues Kreuz im Zentrum der seit Mitte des 19. Jahrhunderts erbauten neuen Quartiere der Bieler Innenstadt. Aufgrund der im Text eingestreuten Wirklichkeitsreferenzen lassen sich auf einem historischen Stadtplan einzelne Stationen der Wegstrecke, welche das schreibende Ich in der Erinnerung aufruft, einigermaßen verlässlich erkennen. Vgl. dazu im Anhang die Kapitel *Stadtplan Biel 1913* und *Wirklichkeitsreferenzen in Der Spaziergang*. Ein *Historischer Plan aus dem Jahr 1902* liegt der Publikation *Robert Walser in Biel* bei, die Bernhard Echte und Lukas Märki zur Eröffnung des Bieler Robert Walser-Platzes im Jahr 2002 herausgegeben haben. Vgl. dies., *Robert Walser in Biel*.

⁴²⁴ KWA I 11, 115.

denn eine Novelle zu verfassen. Ohne Spazieren würde ich weder Studien noch Beobachtungen sammeln können. [...]»⁴²⁵

In der Erwiderung unterstreicht der Steuerbeamte den Realitätsgehalt des «Berichts», den der Erzähler abstattet, indem er ihm «[f]ür freundlich abgelegten Wahrheitsbericht sowohl wie eifrig geleistete ehrliche Aussagen» dankt.⁴²⁶ Allerdings lässt Walser die Rede des Erzählers unmittelbar zuvor in eine das inhaltliche Geschehen zusammenfassende *mise en abyme* münden.

Halten Sie es für ganz und gar unmöglich, dass ich auf solcherlei geduldigem Spaziergang Riesen antreffe, Professoren die Ehre habe zu sehen, mit Buchhändlern und Bankbeamten im Vorbeigehen verkehre, mit Sängerinnen und Schauspielerinnen rede, bei geistreichen Damen zu Mittag speise, durch Wälder streife, gefährliche Briefe befördere und mich mit tückischen, ironischen Schneidermeistern wild herumschlage? Dies alles kann immerhin vorkommen, und ich glaube, dass es in der Tat vorgekommen ist.⁴²⁷

Die Verschiebungen und Übertragungen, die sich zwischen den Perspektiven des Gehens und des Schreibens ereignen, werden von Walsers Erzähler seismographisch registriert. Sie führen dazu, dass «das Problem der Wirklichkeitsdarstellung» in der Schreib-Szene «abgründig» wird.⁴²⁸ Der autoreflexive und rekursive Charakter des Textprozesses setzt den Anspruch des Erzählers auf ein realistisches Schreiben, das Sammeln von «Studien» und «Beobachtungen», gezielt ausser Kraft. Die Beteuerung des Ich-Erzählers, «[d]ies alles kann immerhin vorkommen, und ich glaube, dass es in der Tat vorgekommen ist», stellt heraus, dass die Wahrhaftigkeit des Ausgesagten und der Realitätsbezug des Dargestellten eine Funktion des Textprozesses selbst sind. Erkennbar wird die erneut disseminierende Strategie der Bedeutungsbildung, die Walser in seinem Spiel mit der literarischen Fiktion in seinem Text verfolgt: Im Augenblick des Schreibens wird die Bezugnahme auf eine aussersprachliche Wirklichkeit gleichzeitig gesetzt und ausgesetzt, indem sich die Aufmerksamkeit gleichermaßen auf den Vorgang des Gehens

⁴²⁵ Ebd., 117.

⁴²⁶ Ebd., 121.

⁴²⁷ Ebd., 120.

⁴²⁸ Walt, *Improvisation und Interpretation*, 210.

und das erzählte Spaziergänger-Ich und auf den Vorgang des Schreibens und das erzählende und schreibende Ich richtet.

In der ersten Fassung des *Spaziergangs* aus dem Jahr 1917 stellt Walser zu Beginn der Erzählung noch explizit heraus, dass sein Protagonist, der Ich-Erzähler, nicht mehr unterwegs ist, sondern an seinem Schreibtisch sitzt und schreibt:

Ich teile mit, daß ich eines schönen Vormittags, ich weiß nicht mehr genau, um wieviel Uhr, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, den Hut auf den Kopf setzte, das Schreib- oder Geisterzimmer verließ, die Treppe hinunterlief, um auf die Straße zu eilen. Beifügen könnte ich, daß mir im Treppenhaus eine Frau begegnete, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah. Sie trug etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau. Ich muß mir jedoch auf das strengste verbieten, mich auch nur zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte, aufzuhalten; denn ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden. So viel ich mich heute, wo ich dieses alles schreibe, noch zu erinnern vermag, befand ich mich, als ich auf die offene helle und heitere Straße trat, in einer romantisch-abenteuerlichen Gemütsverfassung, die mich tief beglückte. Die morgenliche Welt, die sich vor meinen Augen ausbreitete, erschien mir so schön, als sähe ich sie zum erstenmal.⁴²⁹

In der Überarbeitung der Erzählung für die Textsammlung *Seeland* von 1919 nimmt Walser die sprachlichen Gesten, die auf den Vollzug des Schreibens verweisen, insgesamt zurück. Gestrichen werden in der Eingangspassage gezielt die performativen Äusserungen «Ich teile mit» und «Beifügen könnte ich» sowie der Satz, dass der Ich-Erzähler sich «auf das strengste verbieten» müsse, sich «auch nur zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte, aufzuhalten», da er «weder Raum noch Zeit verschwenden» dürfe. Mit der im Präsens gehaltenen Formulierung «So viel ich mich heute, wo ich dieses alles schreibe, noch zu erinnern vermag», die in der zweiten Fassung auf die Formel «Soviel ich mich erinnere» verkürzt wird,⁴³⁰ überträgt sich jedoch in beiden Fassungen in das Bewusstsein des Textes, dass es sich beim Ich-Erzähler um eine Erzählinstanz handelt, die

⁴²⁹ KWA I 8, 167 (Hervorhebungen B. B.).

⁴³⁰ KWA I 11, 79. Zur Verwendung des «Erzählpräsens» in *Der Spaziergang* vgl. Avanesian/Hennig, *Präsens. Poetik eines Tempus*, 56 ff.

schreibt. Susan Bernofsky kommentiert den Unterschied zwischen den beiden Fassungen mit den Worten:

If Walser chose to tone down the first version's chattiness at certain key points, I believe it was for the sake of minimizing the divide between the writing protagonist and the walking protagonist. As in many of his works (notably the novel *The Robber*) these are one and the same person; but in the first version of *The Walk* there is a greater discrepancy of mood between them, and the writing narrator's nattering on about the writing process diverts attention from the walker's subtly shifting frame of mind.⁴³¹

Indem Walser die Kluft zwischen der schreibenden und der gehenden Erzählinstanz verkleinert, tritt die Thematik des Schreibens in der zweiten Fassung der Erzählung *Der Spaziergang* in zwar reduzierter und weniger expliziter, gleichzeitig aber in poetologisch verdichteter Form auf. Herausgestellt wird, dass die Übertragungsprozesse, die sich im Akt des Schreibens zwischen den so unterschiedlich konzipierten feinstofflichen Medien wie der Erinnerung an einen Spaziergang und der im Augenblick des Schreibens sich erst konzipierenden Wahrnehmung der Schreibsituation ereignen, im narrativen Prozess des *Spaziergangs* zu Turbulenzen führen. Denn in Walsers Schreib-Szene, in welcher der Prozess des Schreibens reflektiert wird, manifestiert sich nicht nur das, was der Erzähler in den Perspektiven des Schreibens und des Gehens zur Sprache bringt, sondern zu sehen geben sich auch die Widerstände, die sich der Versprachlichung der Welt im Prozess des Schreibens entgegensetzen.

Walser inszeniert sein Schreiben in *Der Spaziergang* vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges. Diese wohl unmittelbarste Referenz zur Zeitgeschichte wird vom Text jedoch meist beharrlich ausgeblendet. Umso eindringlicher grundiert die Abwesenheit dieser unmittelbaren Bedrohung – die nur gelegentlich aufscheint: im Spiel der Kinder,⁴³² im Vergleich der «Dicht-

⁴³¹ Bernofsky, *Introduction*, 6 f. Zur Funktion von Walsers «Geschwätzigkeit», der «chattiness», von der Bernofsky spricht, vgl. den Verweis auf Walter Benjamin im Kapitel *Sprachliche Aus-Setzer: «mir nichts, dir nichts»*, Anmerkung 521.

⁴³² Von den «Jungens», die «mit hölzernen Waffen bewaffnet» sind, heisst es, dass sie «den europäischen Krieg nachahmen, indem sie sämtliche Kriegsfurien entfesseln». KWA I 11, 134.

kunst» mit der «Militärkunst»⁴³³ oder im Bild der winkenden Soldaten in einem vorbeifahrenden Zug⁴³⁴ – die Szenerie des Schreibens und bestimmt damit die nicht nur positiv zu fassende Poetik des Textes entscheidend: In der vordergründig als beschaulicher Spaziergang durch eine friedliche Umgebung inszenierten Schreib-Szene ist die innere und äussere Bedrohung des Erzählers allgegenwärtig, indem sie immer wieder neu ihren Schatten auf den Prozess des Schreibens wirft. In der Raum-Zeit des Textes hat sich der schreibende Protagonist deshalb nicht nur immer wieder neu zu orientieren. Er muss sich auch damit auseinandersetzen, dass sich nicht alles unvermittelt in eine sinnvolle Ordnung einfügen lässt. Das Unfassliche, das in die Szenerie des Schreibens einbricht, entfaltet dabei eine kontrastive Dynamik, die den Schreibprozess gefährdet, dem Ich-Erzähler gleichzeitig das Weiterschreiben aber erst ermöglicht.

Als Figuration des Unfasslichen lässt sich in der Erzählung *Der Spaziergang* die Figur des Riesen Tomzack lesen. Im Gegensatz zu den anderen Figuren, die im *Spaziergang* auftreten, stellt Tomzack keine lebensweltliche Figur dar, sondern verweist auf das «Schwerefeld der Zeitdiskurse», zu dem Walsers Texte, wie Peter Utz herausstellt, «ein ästhetisches Verhältnis» entfalten.⁴³⁵ Der Auftritt des Riesen Tomzack wird als eine mehrfach codierte Schreib-Szene ausgestaltet, deren Dynamik, wie schon in früheren Schreib-Szenen Walsers, in der visuellen Poetik des Kontrasts und der Inter-

433 Ebd., 96. Vgl. zudem das nachfolgende Kapitel *Verlust der Orientierung*.

434 Vgl. KWA I 11, 121 f.: «Der vorbeisausende Eisenbahnzug war voll Militär. Alle aus den Fenstern schauenden, liebem, teurem Vaterlande Dienste erweisenden Soldaten einerseits und das unnütze Zivilpublikum andererseits grüssten einander gegenseitig fröhlich und patriotisch, eine Bewegung, die rundherum liebliche Stimmung verbreitete.»

435 In seiner Walsers-Monographie *Tanz auf den Rändern* zeigt Utz auf, dass Walsers Auseinandersetzung mit den beiden «emblematischen Leitfiguren der Zeit», Nietzsche und Kleist, «vor allem auch eine mit ihrer zeitgenössischen Rezeption» ist: «Zwar kann sich Walsers, wie die meisten Intellektuellen seiner Generation, dem identifikatorischen Sog nicht entziehen, der von beiden Figuren ausgeht. Gleichzeitig versucht er jedoch, sich mit ihnen in ein ästhetisches Verhältnis zu setzen, das der simplen Vereinnahmung oder Negation entgeht. Dies mit dem Ziel, im Schwerefeld der Zeitdiskurse die Anziehungskraft dieser polarisierenden Figuren in eigene literarische Bewegungsenergie umzulenken.» Utz, *Tanz auf den Rändern*, 173.

ferenzen zwischen den diskursiv und den ästhetisch-sinnlich organisierten Textprozessen gründet. Der Riese Tomzack, der sich dem Ich-Erzähler gleichsam aus dem Nichts entgegenstellt, bewegt sich am Rande dieses diskursiven Nichts, das jedoch bei Walsers Erzähler ‹augenfällig› eine ‹Bilderlust› hervorruft.

Verlust der Orientierung

Walser leitet den Auftritt des Riesen Tomzack in der Erzählung *Der Spaziergang* mit einem in Wort und Bild subtil inszenierten Vorspiel ein. ‹Wieder einmal› hat sich der Spaziergänger auf seinem Weg und der Erzähler in der Schreib-Szene ‹neu zu orientieren›.⁴³⁶

Befremden darf nicht, wenn ich sage, dass ich alle diese hoffentlich zierlichen Sätze, Buchstaben und Zeilen mit deutscher Reichsgerichtsfeder schreibe. Daher die Kürze, Prägnanz und Schärfe, die vielleicht an einigen Stellen zu spüren sein kann, worüber sich niemand weiter wundere.⁴³⁷

Mit einem zeitkritischen, die Bedrohungssituation Europas während des Ersten Weltkrieges ironisch reflektierenden und in aller ‹Kürze, Prägnanz und Schärfe› auf die Spitze der Schreibfeder konzentrierenden ‹Flankenstoss› lenkt der Text die Aufmerksamkeit des Lesers auf die in der Tomzack-Szene im Vordergrund stehende Szenerie des Schreibens, indem er die tagesaktuelle ‹Kriegskunst› mit der ‹Dichtkunst› in Verbindung bringt:

Derlei liest ein fleissiger Mensch gegenwärtig nämlich in Tageblättern täglich. Ohne Frage merkt man sich Prachtausdrücke, wie: Flankenstoss usw.

Darf ich gestehen, ich sei in letzter Zeit zur Überzeugung gekommen, dass Kriegskunst ebenso schwierig und geduldreichend sein mag wie Dichtkunst, und umgekehrt?

Auch Schriftsteller treffen oft ähnlich wie Generäle langwierigste Vorbereitungen, bevor sie zum Angriff zu schreiten und eine Schlacht zu liefern, mit anderen Worten

⁴³⁶ KWA I 11, 96.

⁴³⁷ Ebd.

ein Buch oder Kunst- und Machwerk auf den Büchermarkt zu schleudern wagen, was mitunter gewaltige Gegenangriffe mächtig herausfordert.⁴³⁸

Aufgeschoben werden muss deshalb erneut der erotisch besetzte Besuch bei Frau Aebi.⁴³⁹

Aber wann komme ich endlich zum wohlverdienten Schmaus bei meiner Frau Aebi? Wie ich fürchte, wird dies noch ziemlich lange dauern, da noch etliche und erkleckliche Hindernisse wegzuräumen sind. Appetit hätte ich längst in Hülle und Fülle.⁴⁴⁰

Die ganz offensichtlich vom Begehren des Schreibens bestimmte Dramaturgie des Textes ‹manövriert› den Erzähler in der Folge ins Abseits, indem die Sprache – nun bezeichnenderweise in lustvollem Kontrast zur ‹Kürze, Prägnanz und Schärfe› der ‹deutsche[n] Reichsgerichtsfeder› – ‹neben› oder ‹an› allem ‹vorbei› führt und ins Leere zu laufen scheint. Insgesamt zehnmal taucht die Vokabel ‹vorbei› in einer Passage auf, die nur einen Satz umfasst, sich allerdings über fast eine ganze Buchseite hinzieht und mit dem Auftritt des Riesen Tomzack endet.⁴⁴¹ Bemerkenswert ist, dass Walsers

438 Ebd.

439 Der Name Aebi verweist auf den Uhrenfabrikanten und Grossrat Alfred Aebi (1850–1911). Vgl. Anhang, *Wirklichkeitsreferenzen in Der Spaziergang*.

440 KWA I 11, 96.

441 Die Textstelle lautet: ‹Indem ich wie ein besserer Strolch, feinerer Vagabund, Tagedieb, Zeitverschwender oder Landstreicher des Weges ging, neben allerlei mit zufriedenen Gemüse vollbepflanzten, behaglichen Gärten *vorbei*, neben Blumen und Blumenduft *vorbei*, neben Obstbäumen und Bohnenbüschen voll Bohnen *vorbei*, neben hochaufragendem, reizendem Getreide, wie Roggen, Hafer und Weizen *vorbei*, neben einem Holzplatz mit Hölzern und Holzspähnen *vorbei*, neben saftigem Gras und artig plätscherndem Wässerchen, Fluss oder Bach *vorbei*, neben allerhand Leuten, wie lieben, handeltreibenden Marktfrauen sachte und hübsch *vorbei*, neben einem mit Freudenfahnen geschmückten, fröhlichen Vereinshaus ebensogut wie an manchen andern gutmütigen, nützlichen Dingen *vorbei*, neben einem besonders schönen Feen-Apfelbäumchen und an weiss Gott was sonst noch allem möglichen *vorbei*, zum Beispiel an Erdbeerblüten oder besser bereits an den reifen, roten Erdbeeren manierlich *vorbei*, während dessen mich immer allerlei Gedanken stark beschäftigten, weil sich beim Spazieren viele Einfälle, Lichtblitze und Blitzlichter ganz von selber einmengen und einfinden, um sorgsam verarbeitet zu werden,

Erzähler, der als gesellschaftlicher Aussenseiter in den Blick rückt, erst in dem Augenblick aus seinem Schreibdelirium erwacht, als er nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Orientierung zu verlieren droht und merkt, dass er nicht gleichzeitig «an Erdbeerblüten oder besser bereits an reifen, roten Erdbeeren manierlich vorbei» spazieren beziehungsweise schreiben kann.

Die äussere und die innere Wahrnehmung werden in der Tomzack-Szene ineinander verschoben: Ins Spiel kommen «allerlei Gedanken», die Walsers Erzähler «stark beschäftigen».⁴⁴² Zunehmend bedeutsam wird in der Folge das Geschehen auf der Bildebene des Textes. Der Auftritt des Riesen Tomzack wird markiert und gerahmt durch das Auftreten starker visueller Effekte, indem sich «Einfälle, Lichtblitze und Blitzlichter ganz von selber einmengen und einfinden».⁴⁴³ Von Beginn an wird der Riese Tomzack in der Manier von Nietzsches Zarathustra inszeniert, «[...] der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch».⁴⁴⁴ Für Walsers Erzähler ist das Wesen, das ihm entgegenkommt, ihn aber auch verfolgt und während der ganzen Begegnung stumm bleibt, eine Erscheinung, die – wortwörtlich – mit jedem Wort monströser wird: «ein Mensch, ein Ungetüm und Ungeheuer [...], der mir die helle Strasse fast völlig verdunkelte».⁴⁴⁵ Im Textprozess löst das medial als visuelles Ereignis inszenierte Sprach-Bild des Riesen semantische Wirbel aus, welche die narrative Ordnung des Texts, den Spaziergang, «der scheinbar fernab von jedem weltanschaulichen Stellungskrieg auf Walsers Papierbögen stattfindet»⁴⁴⁶ nachhaltig stören. Im Folgenden wird diese «Bildstörung» im Prozess des Schreibens genauer in den Blick genommen.

kam ein Mensch, ein Ungetüm und Ungeheuer mir entgegen, der mir die helle Strasse fast völlig verdunkelte, ein hochaufgeschossener, unheimlicher Kerl, den ich nur allzu gut kannte, ein höchst sonderbarer Geselle, nämlich der Riese Tomzack.» Ebd., 96 f. (Hervorhebungen B. B.).

⁴⁴² Ebd., 97.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, 23.

⁴⁴⁵ KWA I 11, 97.

⁴⁴⁶ Utz, *Tanz auf den Rändern*, 175.

Figuration des Unfasslichen

Dem Riesen begegnet Walsers Erzähler auf offener Strasse, «auf dem lieben, weichen Landweg», wie es in einer autoerotisch aufgeladenen Formulierung heisst. Tomzack tritt dem Erzähler, der seinem ihn auf sprachliche Abwege führenden Begehren der Schrift und des Schreibens folgt, unvermittelt, sozusagen aus dem medialen Nichts entgegen:

An allen andern Orten, auf allen andern Wegen eher als hier auf dem lieben, weichen Landweg würde ich ihn vermutet haben. Seine traurige, schauervolle Erscheinung flösste mir Schrecken ein, und sein tragisches, ungeheuerhaftes Wesen nahm alle schöne, helle Aussicht, alle Froheit und Freude sogleich von mir weg.⁴⁴⁷

Der Konjunktiv im ersten Satz des Zitats unterstreicht, mit welcher Dringlichkeit Walsers Erzähler sich wünscht, dem Riesen in der Topographie der Schreib-Szene nicht zu begegnen. Gleichzeitig signalisiert der Text, dass im narrativen Prozess, der diskursiv in die Leere führt, auch auf der Bildebene des Textes irritierende Störungen der Bedeutungsbildung auftreten. Bezeichnenderweise überträgt sich die Bedrohung durch den Riesen unverzüglich auf das visuelle Orientierungsvermögen des Erzählers. Die «Bildstörung», zu der die Begegnung mit dem Riesen beim Ich-Erzähler «sogleich», das heisst, unmittelbar nachdem er diesen wahrgenommen hat, führt, richtet sich sowohl gegen aussen als auch gegen innen. Der Riese Tomzack verstellt dem Erzähler mit seinem «ungeheuerhafte[n] Wesen» nicht nur die «schöne, helle Aussicht». Diesem droht vielmehr ein «Bildverlust»⁴⁴⁸ in einem existentiell

⁴⁴⁷ KWA I 11, 97.

⁴⁴⁸ In Peter Handkes Roman *Der Bildverlust* liegt eine vergleichbare Konstellation vor wie in Walsers Erzählung *Der Spaziergang*, indem die Perspektive des Gehens und des Schreibens ineinander überblendet werden. Handke, der in seinem Werk wiederholt den Spuren Walsers folgt, entfaltet die poetologische Dimension und Dynamik des Verlusts der Bilder, die sich im Gegensatz zu den «Blitz- und Flitzbilder[n]» nicht aufdrängen, sondern «zu sehen geben», ebenfalls in einer kontrastiven Erzählgeste: Im Schlussgespräch, dem «nächtlichen[n] Zwiegespräch der Abenteurerin des Bildverlusts und ihres Autors [...] – welches zugleich auch von beiden Seiten ein Selbstgespräch war», hält die dem Abenteuer der Sprache sich aussetzende Finanzmanagerin fest: «Der Verlust der Bilder ist der schmerzlichste der Verluste.» – «Es bedeutet den Weltverlust. Es bedeutet: es

abgründigen Sinn: Er befürchtet, die Sicht, das Sehvermögen und die Schaffenskraft selbst zu verlieren. Denn der Riese «nahm», wie es im Text heisst, «alle Froheit und Freude sogleich von mir weg.»

Der Riese Tomzack bricht in das narrative Dispositiv der Schreib-Szene als eine Instanz ein, die sich dem Begehren des Ich-Erzählers, sich schreibend zu entfalten, widersetzt. Allerdings erkennt Walsers Erzähler unverzüglich, und zwar im ebenfalls wörtlich verstandenen Augen-Blick, dass er den «hochaufgeschossene[n] unheimliche[n] Kerl [...]» – «leider», wie es in der Erstfassung der Erzählung *Der Spaziergang* von 1917 noch verstärkend heisst – «nur allzu gut kannte».⁴⁴⁹ Nach Peter Utz ist deshalb der Riese Tomzack «in erster Linie ein Doppelgänger des erzählenden ›Ich‹, sein eigener Schatten», und – wie Utz mit einem Verweis auf Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* herausstellt⁴⁵⁰ – «entsprechend [...] eine Personifikation jenes ›Anderen‹ und ›Fremden‹, das sich das ›Ich‹ spazierend und schreibend ständig vom Leib halten muß» und von dem sich der Text von Anfang an «wegschreibt»:

Der Leere, aus der Tomzack kommt und in die er verschwindet, stellt das «Ich» die Fülle seiner erwanderten Welt entgegen. Und die leerlaufende Zeit Tomzacks ist die Antithese zur linearen Zeitordnung des *Spaziergangs*, mit der Walser diese Welt schreibend erschließt. So nimmt Walser in der Gestalt des Tomzack das «Andere», von dem sich sein Text wegschreibt, in diesen Text hinein.⁴⁵¹

gibt keine Anschauung mehr. Es bedeutet: die Wahrnehmung gleitet ab von jeder möglichen Konstellation. Es bedeutet: Es gibt keine Konstellation mehr.» – «Wir werden vorderhand ohne das Bild leben müssen.» Fährt dann aber fort: «‹Vorderhand. Aber ist andererseits nicht gerade solch ein Verlust begleitet von Energie, auch wenn diese, vorderhand, blind ist?› – «Cuerpo del mundo. Körper der Welt. Wir, die Verbannten, voll Leidenschaft.» Handke, *Der Bildverlust*, 743 und 746.

⁴⁴⁹ KWA I 8, 185.

⁴⁵⁰ Freud publiziert den Aufsatz 1919 in *IMAGO*, der von ihm herausgegebenen *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Vgl. ders., *Das Unheimliche*. Utz hält fest: «Sigmund Freud identifiziert [...] auch im Zusammenhang mit der literarischen Figur des Doppelgängers, das ›Unheimliche‹ als das verdrängte Längstvertraute.» Utz, *Tanz auf den Rändern*, 175.

⁴⁵¹ Utz erfasst den Riesen Tomzack im Nietzsche-Kapitel seiner Walser-Monographie als «eine Figur der umfassenden Entfremdung», eine Doppelgänger-Figur, die gleichzeitig

Allerdings ist zu bedenken, dass der Schrecken, welcher Walsers Erzähler beim Anblick der «traurige[n], schauervolle[n] Erscheinung» erfasst, auf etwas sehr Konkretes verweist, das dem Erzähler nicht erst im Sprach-Bild des Riesen, sondern bereits in der Rahmenhandlung der Erzählung deutlich vor Augen steht: Der Auftritt des Riesen Tomzack referiert auf die Situation zu Beginn des *Spaziergangs*, in welcher der Erzähler in seinem «Schreib- oder Geisterzimmer [...] düster über ein leeres Blatt hin[]brütet» und sich in «Trauer, Schmerz und allen schweren Gedanken» zu verlieren droht.⁴⁵² Der Erzähl- beziehungsweise der Schreiblogik des *Spaziergangs* entsprechend – denn dieser vollzieht sich nur, wenn geschrieben wird –, figuriert die Begegnung mit dem Riesen Tomzack eine Bedrohung, die den Prozess des Schreibens ganz grundsätzlich gefährdet und die sich auch Freuds Konfiguration des Unheimlichen als des im Heimlichen Ver- und Geborgenen entzieht. Dieses unfasslich Andere, das im Schreibprozess selbst nicht zu fassen ist, verweist auf die den Akt des Schreibens aussetzende Schreibblockade oder den diesen unterbrechenden und verschiebenden Schreibaufschub oder -abbruch.

Liest man die rätselhafte Figur des Riesen Tomzack als Figuration des Unfasslichen, das den Schreibprozess seit dem Beginn der Erzählung *Der Spaziergang* irritiert, bestätigt sich die These, dass die Thematik der Schreibblockade, der Schreibstockung und des Schreibabbruchs in Walsers Schreibszene nicht erst im Zusammenhang mit Walsers *Mikrogrammen* von Bedeutung ist. In einem viel zitierten, an Max Rychner, den Herausgeber der Zeitschrift *Neue Schweizer Rundschau*, gerichteten Brief vom 20. Juni 1927 kommt Walser im Zusammenhang mit seinen Äusserungen zum «Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibesystem verwickelt ist»,⁴⁵³ eindringlich auf die Störungen im Schreibprozess zu sprechen, welche die Szenerie seines Schreibens bereits während seines Aufenthalts in Berlin nachhaltig verunsichern:

auf Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und auf Zarathustras Schatten in Nietzsches *Zarathustra* referiert. Vgl. ebd., 170–191, hier: 175 f. Zu den Korrespondenzen mit Zarathustras Schatten vgl. das nachfolgende Kapitel *«Bilderlust» in Nietzsches Schatten*.

⁴⁵² KWA I 11, 79.

⁴⁵³ BA 2, 299, Brief Nr. 758.

Für den Schreiber dieser Zeilen gab es nämlich einen Zeitpunkt, wo er die Feder schrecklich, fürchterlich haßte, wo er ihrer müde war, wie ich es Ihnen kaum zu schildern imstand bin, wo er ganz dumm wurde, so wie er sich ihrer nur ein bischen zu bedienen begann, und um sich von diesem Schreibfederüberdruß zu befreien, fing er an, zu bleistifteln, zu zeichnen, zu gfatterlen. Für mich ließ es sich mit Hilfe des Bleistiftes wieder besser spielen, dichten; es schien mir, die Schriftstellerlust lebe dadurch von neuem auf. Ich darf Sie versichern, daß ich (es begann dies schon in Berlin) mit der Feder einen wahren Zusammenbruch meiner Hand erlebte, eine Art Krampf, aus dessen Klammern ich mich auf dem Bleistiftweg mühsam, langsam befreite. Eine Ohnmacht, ein Krampf, eine Dumpfheit sind immer etwas körperliches und zugleich seelisches. Es gab also für mich eine Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, im Auflösen derselben, abspiegelte und beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich knabenhaft wieder schreiben.⁴⁵⁴

454 Ebd., 299f. Von seinem zweistufigen, in Bleistiftentwurf und Tintenniederschrift aufgeteilten Schreibverfahren spricht Walser ein erstes Mal in einem Brief vom 8. Mai 1919 an den Hermann Meister-Verlag in Heidelberg, dem er «ein Bruchstück aus einem Roman» für die Zeitschrift ›Saturn‹ anbietet: «Das Stück ist aus dem Bleistiftentwurf und konnte nicht in die Reinschrift aufgenommen werden aus technischen Gründen.» BA 1, 558, Brief Nr. 466. Zu seiner Schreibtechnik im Zusammenhang mit den mit Bleistift in Kleinst-Kurrentschrift ausgeführten Texten äussert sich Walser in einem thematisch und zeitlich in der Nähe des Rychner-Briefes anzusiedelnden Prosatext mit dem Titel *Bleistiftskizze*. Der Prosatext liegt sowohl als ein mikrographisches Notat, das von Morlang und Echte auf das Jahresende 1926 datiert wird, als auch in einer mit der Feder ausgeführten Reinschrift vor, die Greven auf die Zeit zwischen dem 1. Januar 1926 und dem 2. Juli 1927 datiert. Vgl. SW 20, 467. Im Schlussabschnitt des Textes rückt Walsers Protagonist den Schreibprozess in den Blick und erklärt: «Falls ich nun noch von mir selbst etwas vorbringen darf, so berichte ich, wie mir einfiel, meine Prosa jeweilen zuerst mit Bleistift aufs Papier zu tragen, bevor ich sie mit der Feder so sauber wie möglich in die Bestimmtheit hineinschrieb. Ich fand nämlich eines Tages, daß es mich nervös mache, sogleich mit der Feder vorzugehen; und mich zu beschwichtigen, zog ich vor, mich der Bleistiftmethode zu bedienen, was freilich einen Umweg, eine erhöhte Mühe bedeutete. Da jedoch für mich diese Mühe gewissermaßen wie ein Vergnügen aussah, so schien mir, ich würde dabei gesund. In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln der Zufriedenheit, etwas auch wie ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum, daß ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig, vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus [...]» SW 19, 121f. Im Vergleich des Mikrogrammtextes mit der mit der Feder «in

Auffällig ist insbesondere, dass Walser in seinem poetologischen Kommentar zur zweistufigen Gestaltung der Schreibszenen den spielerischen Vollzug des Schreibakts herausstellt: Die Verben «bleistifteln», «zeichnen» und «gfättleren» signalisieren, dass im performativen Vollzug des Schreibens ein meditativ-improvisatorisch sich entfaltendes Denken in und mit Bildern Walser hilft, der «Ohnmacht» und dem «Krampf» im Augenblick des Schreibens entgegenzuwirken. Die «Folgerichtigkeit» des «bürohaften Abschreibesystems», von der im Brief an Rychner die Rede ist, besteht deshalb nur vordergründig in der Zweistufigkeit des Arbeitsprozesses. Wie Christian Walt in seiner Untersuchung zu Walsers Schreibszenen in den *Mikrogrammen* aufzeigt, ermöglicht der Wechsel von der Feder zum Bleistift Walser vielmehr, die improvisatorische Dynamik der Schreibgeste, die sich bereits in seinen frühen Texten entfaltet, beizubehalten und die auftretenden Schreibstörungen dadurch zu unterlaufen:

Für die allermeisten Bleistiftnotate gilt [...], dass sie, abgesehen von der nachlässig gehandhabten Interpunktion und einer fehlenden Einteilung in Abschnitte, quasi als fertige Texte angesehen und gelesen werden können. [...] In Anbetracht der Tatsache, dass Walser auch mit Bleistift sozusagen «fertige» Texte produzierte, kann man schlussfolgern, dass er mit der Zweistufigkeit vor allem sein ursprüngliches Schreiben so neu organisiert hat, dass eine lustvolle, spontane und performative Kreativität wieder möglich wurde. Walser konservierte mit der Zweiteilung der Schreibszenen die improvisatorische Geste, die seine Texte schon von Beginn an charakterisiert.⁴⁵⁵

In den bisher untersuchten Schreib-Szenen zeigt sich Walsers «improvisatorische Geste» darin, dass die Szenerie des Schreibens ihre Dynamik ganz grundsätzlich aus den Widerständen, Kontrasten und Übertragungen bezieht, die sich im Augen-Blick des Schreibens ereignen. Immer wieder richtet sich der Blick der Erzählinstanz in Walsers Schreibszenen auf nichts

die Bestimmtheit» «hineingeschriebenen» Abschrift zeigt Groddeck auf, dass sich das von Walser selbst als «Bleistiftmethode» bezeichnete zweistufige Vorgehen letztlich «als ein dezentes poetologisches Programm» erweist. Vgl. Groddeck, *Robert Walsers Prosastück «Bleistiftskizze», Nachwort* [S. 10, vgl. BS]. Zum zweistufigen Schreibverfahren Walsers vgl. zudem Walt, *Improvisation und Interpretation*, 10–22, und Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 42–68.

⁴⁵⁵ Vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 20 ff.

Bestimmtes, sondern auf ein bestimmendes Nichts, das den Prozess der Bedeutungsbildung irritiert, gleichzeitig aber auch neu entfaltet. Als Figuraton des unfasslichen, poetologisch jedoch relevanten Nichts, das sich der Erzählinstanz entgegenstellt, steht damit der Riese Tomzack in Korrespondenz mit dem, was Walsers Schreibinstanz in *Der Greifensee* als «nichts als alles das, was einem gewöhnlichen Menschen auf gewöhnlichem Wege begegnen kann» bezeichnet, sowie dem «Nichts», um das sich Fritz' Gedanken in *Der Teich* ranken, die ihm im Wald wie Schmetterlinge zufliegen, und dem «Nichts», aus dem heraus der schreibende Maler in *Ein Maler* und Simon Tanner im Roman *Geschwister Tanner* ihre Denk-Bilder entwerfen. Aufgerufen wird im Sprach-Bild des Riesen Tomzack Walsers anarchisch organisierte Poetik der Dissemination, welche darauf ausgerichtet ist, bestehende Ordnungsgefüge und Signaturen, insbesondere die starren Kontraste, im Augenblick des Schreibens aufzulösen und in der Schreib-Szene auf der Wort- und der Bildebene des Textes eine neue Dynamik zu erzeugen.

◀Bilderlust▶ in Nietzsches Schatten

Walser inszeniert die Begegnung seines Protagonisten, des Ich-Erzählers, mit dem Riesen Tomzack in einem mehrschichtig konfigurierten Text-Raum, in dem der Prozess der literarischen Semiose sich aufgrund intermedialer Interferenzen zwischen der Wort-, Bild- und Tonebene des Textes entfaltet:

Tomzack! Nicht wahr, lieber Leser, der Name allein klingt schon nach schrecklichen, schwermütigen Dingen. «Was verfolgst du mich, was hast du nötig, mir hier mitten auf dem Wege zu begegnen?» rief ich ihm zu. Doch Tomzack gab mir keine Antwort.

Gross, das heisst von hoch oben herab schaute er mich an. Er überragte mich an Länge und Höhe um ein Bedeutendes; neben ihm kam ich mir wie ein Zwerg oder wie ein kleines, armes, schwaches Kind vor. Mit grösster Leichtigkeit würde mich der Riese haben erdrücken oder zertreten können.⁴⁵⁶

Die direkte Anrede bezieht den Leser unmittelbar in die ästhetisch vermittelte Kommunikation ein. Gelenkt wird die Aufmerksamkeit auf die sinnli-

⁴⁵⁶ KWA I 11, 97 f.

che Wahrnehmung – auf das Ohr und das Augenmerk – und damit auf den Prozess der sowohl akustisch als auch visuell verstärkten Bedeutungsbildung. In der Lautfolge der dunklen Vokale und der Plosivlaute *t*, *ts* und *k* des Namens Tomzack, insbesondere in der zweiten Silbe, dem «Zack», einem Begriff, welcher aus der Soldatensprache stammt und als Formel des preussischen Stils und des Militarismus gelesen werden kann,⁴⁵⁷ tönt der monströse Lärm des Ersten Weltkrieges in die Stille von Walsers Schreibszene hinein.⁴⁵⁸ Dieser ertönt umso lauter und eindringlicher, als der Riese sich jeglicher verbalen Kommunikation verweigert und stumm bleibt. Visuell im Text inszeniert wird, dass sich Tomzack vor dem Ich-Erzähler physisch zu einem unüberwindlichen Hindernis auftürmt: «Gross, das heisst von hoch oben herab schaute er mich an.» Die visuelle Logik des Sprach-Bildes, die im Text ein hierarchisches Ordnungsgefüge installiert, führt dazu, dass Walsers Erzähler unter dem Blick des Riesen zu einem «Zwerg», zu einem «schwache[n] Kind», mithin zu einer sprachlichen Antithese des Riesen wird. Raffiniert kommentiert Walser auf mikrosemiotischer Ebene die Verschiebung, die sich zwischen der diskursiven und der bildlichen Ebene des Textprozesses ereignet, indem sein Erzähler im Modus des Visuellen sprachspielerisch das Bedeutende herausstellt: «Er überragte mich an Länge und Höhe um *ein Bedeutendes* [...]» [Hervorhebung B. B.] Konstituiert wird ein Sprach-Bild, dessen Bedeutsamkeit – wie bereits in den früheren Schreib-Szenen augen-

457 Für die Redewendung «auf Zack sein» ist laut Duden «von der Interjektion *zack* (*zack*) auszugehen, mit der ausgedrückt wird, dass etwas ohne jede Verzögerung, in Sekundenschnelle abläuft oder auszuführen ist.» Die Ableitung «zackig» steht in Zusammenhang mit «Zacke, (auch:) Zacken: Mhd. (md.) *zacke* «vorrangende Spitze, Zinke» und bedeutet ««viele Zacken habend» (18. Jh., für älteres *zackicht*, 16. Jh.; die ugs. Bedeutung «schneidig» [1. Hälfte des 20. Jh.s], stammt aus der Soldatensprache und geht wohl von der Bedeutung «*schroff*» aus, wird aber auf die Interjektion *zack*, *zack* bezogen).» Duden, Bd. 7: *Das Herkunftswörterbuch*, 5. Auflage, 2014, 936.

458 Vgl. zur Figur und zum Namen «Tomzack» auch Scheffler, *Mikropoetik*, 214f., und Roussel, *Der Riese Tomzack*, 381 f. Bei der Namengebung für den Riesen hat sich Walser möglicherweise auch von dem aus dem slawischen Sprachraum stammenden Familiennamen Tomczack inspirieren lassen, der ihm in Berlin oder in Biel zu Ohren gekommen sein dürfte.

fällig ist – sich im Augenblick des Schreibens aufgrund einer kontrastiven Dynamik entfaltet.

Den Widerstand des Ich-Erzählers gegen die Fremdbestimmung durch den Riesen setzt Walser ebenfalls in bewährter Manier in Szene: Im Rahmen eines Wechsels der Perspektiven und der Blickrichtung stellt Walser dem Blick des Riesen von oben den Blick seines Protagonisten von unten entgegen, den Blick des «schwache[n] Kind[es]», das der Riese «[m]it grösster Leichtigkeit würde [...] haben erdrücken oder zertreten können».⁴⁵⁹ In dieser Position des Unterlegenen erfasst Walsers Erzähler die Lust der Bilder. In einem Akt der anarchischen Subversion auf semantischer Ebene wird dem Riesen ein von Nietzsches *Zarathustra* geprägtes Sprach-Bild auf den Sprach-Leib geschrieben:

Ah, ich wusste, wer er war. Für ihn gab es keine Ruhe. Er schlief in keinem sanften Bett, wohnte in keinem wohnlichen, heimeligen Hause. Er hauste überall und nirgends. Heimat hatte er keine und darum auch kein Heimatrecht. Gänzlich ohne Glück, ohne Liebe, ohne Vaterland und Menschenfreude lebte er.

Irgendwelchen Anteil nahm er nicht, dafür nahm auch an ihm und seinem Treiben und Leben niemand Anteil. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft waren ihm eine wesenlose Wüste, und das Leben schien zu gering, zu eng für ihn zu sein.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Ins Spiel bringt Walser damit Nietzsches Figur des Kindes. In Zarathustras Rede *Von den drei Verwandlungen* figuriert das Kind als dritte Verwandlung des Geistes das ästhetisch-spielerische Dasein. In einem anarchisch-schöpferischen Akt der Freiheit setzt der Kind-Geist neue Werte: «Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. / Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene.» Nietzsche, *Zarathustra*, 31. – Zur Figur des «erwachsenen Kindes» bei Walser vgl. Giuriato, *Kindheit, Naivität, Dilettantismus*, insbesondere 338 f. Im Zusammenhang mit dem Prosatext *Das Kind*, der 1925 im Prosaband *Die Rose* veröffentlicht wird, und Walsers Lektüre des *Idioten* von Dostojewski macht Peter Utz geltend: «In der erwachsenen Kindlichkeit des Idioten verknoten sich Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung zu einem Identitätsparadox, das weder von innen noch von außen aufzulösen ist. Dieses Identitätsparadox hat sich Walsers «Kind» zu eigen gemacht. [...] In dieser Kindlichkeit liegt auch eine subversive Sprengkraft.» Utz, *Die Kalligrafie des «Idioten»*, 109 f.

⁴⁶⁰ KWA I 11, 98.

Als Subtext dieser Textstelle ist Zarathustras Begegnung mit seinem Schatten zu erkennen: Auf seiner Wanderung durchs Gebirge im vierten Teil von Nietzsches *Zarathustra* begegnet Zarathustra verschiedenen «höheren Menschen», die sich als seine Nachfolger ausgeben. Am Schluss seiner Wanderung trifft Zarathustra auf seinen Schatten, der sich Zarathustra, als er ihn, wie der Text herausstellt, dem prüfenden Blick seiner Augen, dem Augen-Blick aussetzt, in der Gestalt des Ahasver vorstellt, des «ewigen Juden», der «immer unterwegs, aber ohne Ziel, auch ohne Heim» ist:

[...] Als er ihn nämlich mit Augen prüfte, erschrak er wie vor einem plötzlichen Gespenste: so dünn, schwärzlich, hohl und überlebt sah dieser Nachfolger aus.

«Wer bist du? fragte Zarathustra heftig, was treibst du hier? Und wesshalb heisest du dich meinen Schatten? Du gefällst mir nicht.»

«Vergieb mir, antwortete der Schatten, dass ich's bin; und wenn ich dir nicht gefalle, wohlan, oh Zarathustra! darin lobe ich dich und deinen guten Geschmack.

Ein Wanderer bin ich, der viel schon hinter deinen Fersen her gieng: immer unterwegs, aber ohne Ziel, auch ohne Heim: also dass mir wahrlich wenig zum ewigen Juden fehlt, es sei denn, dass ich nicht ewig, und auch nicht Jude bin. [...]

«Wo ist – mein Heim?» Darnach frage ich und suche und suchte ich, das fand ich nicht. Oh ewiges Überall, oh ewiges Nirgendwo, oh ewiges – Umsonst!»⁴⁶¹

Später wird der Schatten dann sein «Wüstenlied», «ein altes Nachtsch-Lied, das ich einst unter Töchtern der Wüste dichtete»,⁴⁶² anstimmen. Walsers Erzähler setzt damit gegen die nihilistisch strukturierte Zarathustra-Gestalt des Riesen Tomzack die Bilder und Motive aus Nietzsches *Zarathustra* selbst ein.

Die Inszenierung des intertextuellen Spiels mit Nietzsches *Zarathustra* weist Korrespondenzen zum Schreibverfahren auf, das Walser in den hier untersuchten Kontexten wiederholt anwendet: Er übernimmt den Schreibgestus des Prätextes, löst Bruchstücke aus dem Wortmaterial heraus und verschiebt diese in den eigenen Text.⁴⁶³ Übereinandergeschichtet wird in der Tomzack-Passage in *Der Spaziergang* ein ganzes Ensemble von rhetorischen

⁴⁶¹ Nietzsche, *Zarathustra*, 339 und 341.

⁴⁶² Ebd., 380.

⁴⁶³ Vgl. dazu oben die Kapitel «Ideenloses» Schreiben: Aufschiebung und Neuanfang und Konfiguration der Schreib-Szene: Traumlogik der Bilder.

Figuren, literarischen Figurationen und Schreibgesten. Aufgerufen wird nicht nur Nietzsches Pathos in den rhetorischen Figuren der Repetitio – «Ah, ich wusste, wer er war» –, der antithetischen Zuspitzung – «überall und nirgends» –, der Enumeratio – «Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft» – und der viergliedrigen Klimax – «ohne Glück, ohne Liebe, ohne Vaterland und Menschenfreude» –, sondern auch Nietzsches Figuren der Wiederholung – die Figur des Wiedergängers, des Schattens und die Figur der «ewigen Wiederkehr», des ewigen Juden Ahasver – sowie Nietzsches Metaphorik der Wüste. Kontrapunktisch begleitet wird das Auftreten des Riesen Tomzack in der Gestalt des Schattens Zarathustras vom Staccato-Rhythmus der exzessiv eingesetzten Negationen auf der Wortebene und dem elegischen Ton der langen Vokale und Diphthonge auf der Ebene der Lautung. Eindringlich visualisiert Walser zudem das Atopische, das mit dem Riesen Tomzack einhergeht – die Entfremdung, die Zeitlosigkeit und räumliche Leere. Im mehrfach codierten Sprach-Bild der «wesenlose[n] Wüste» gibt sich diese «Verbildlichung des Nichts»⁴⁶⁴ in der Kombination der Buchstabenfolge E, S und W – konturiert als Wort-Bild – ebenfalls als eine Figur der Wiederholung zu sehen.

Im Tanz der Wiederholungsfiguren beginnt das Sprach-Bild des Riesen sich in der Folge um sich selbst zu drehen. Walser übernimmt Nietzsches Schreibgestus, bestehende Werte- und Bedeutungsordnungen zu unterlaufen, und überträgt diesen auf die eigene Schreibszene.⁴⁶⁵ In Szene gesetzt wird

⁴⁶⁴ Utz, *Tanz auf den Rändern*, 176.

⁴⁶⁵ Überzeichnet und ironisch gebrochen wird in erster Linie die Position des «plakativen Nihilismus», die Nietzsche insbesondere durch seine «Nachbeter» zugeschrieben wird, wie Peter Utz herausstellt: «Im Bieler *Spaziergang* [...], der scheinbar fernab von jedem weltanschaulichen Stellungskrieg auf Walsers Papierbögen stattfindet, taucht unvermittelt der Schatten Zarathustras auf. [...] Walser begegnet hier Nietzsche [...] in höchst indirekter Gestalt, als ins Riesenhafte verzerrte, verflachte Schattenfigur [...] – es ist der Schatten, den Nietzsche ins 20. Jahrhundert wirft. Wenn Tomzack [...] an Nietzsche erinnert, dann vor allem an jenen plakativen Nihilismus, wie er durch Nietzsches Nachbeter an jeder Straßenecke verkündet wird.» Utz, *Tanz auf den Rändern*, 175 f. In seinen Überlegungen geht Utz von der These aus: «Dem Monument Nietzsche, zu dem diesen die Zeit stilisiert, begegnet Walser insbesondere in seiner Berner Zeit mit einer vitalen ästhetischen Beweglichkeit, die sich ihrerseits wieder an Nietzsche inspiriert.»

eine «Verwandlung», die das unfassliche Nichts, welches der Riese Tomzack figuriert, als ästhetisches Potential nutzt. Bezeichnenderweise kommt dabei der Prozess der Bedeutungsbildung gerade in der Überfülle der möglichen Sinnbezüge, welche das nihilistisch grundierte Sprach-Bild des Riesen generiert, vorerst zum Erliegen:

Für ihn existierte keinerlei Bedeutung; doch bedeutete wieder er selbst für niemand irgend etwas.⁴⁶⁶

Sogleich setzt der Textprozess allerdings zu einer neuen Pirouette und sprach-bildlichen «Figur» an:

Aus seinen Augen brach ein Glanz von Unterwelten- und Überwelten-Gram hervor, und ein unbeschreiblicher Schmerz sprach aus jeder seiner müden, schlaffen Bewegungen.

Nicht tot, doch auch nicht lebendig, nicht alt und auch nicht jung war er. Hunderttausend Jahre alt schien er mir zu sein, und ferner schien mir, dass er ewig leben müsse, um ewig nicht lebendig zu sein. Jeden Augenblick starb er und vermochte dennoch nicht zu sterben. Für ihn gab es nirgends ein Grab mit Blumen.⁴⁶⁷

Ebd., 174. Festzuhalten ist, dass die «von Nietzsche inspirierte ästhetische Beweglichkeit», von der Utz spricht, die Dynamik des Textprozesses bereits in der Erzählung *Der Spaziergang* entscheidend prägt.

⁴⁶⁶ KWA I 11, 98.

⁴⁶⁷ Ebd. Auch in dieser Textstelle lassen sich intertextuelle Bezüge zu Nietzsches *Zarathustra* erkennen. In der Episode mit der Figur des «Wahrsagers» wird Zarathustra mit dessen pessimistisch-nihilistischer Prophezeiung konfrontiert: ««– und ich sahe eine grosse Traurigkeit über die Menschen kommen. Die Besten wurden ihrer Werke müde. / Eine Lehre erging, ein Glauben lief neben ihr: «Alles ist leer, Alles ist gleich, Alles war!» / Und von allen Hügeln klang es wieder: «Alles ist leer, Alles ist gleich, Alles war!» / [...] Wahrlich, zum Sterben wurden wir schon zu müde; nun wachen wir noch und leben fort – in Grabkammern!» –» Auf die Rede des Wahrsagers reagiert Zarathustra mit grosser Betroffenheit: «[...] seine Weissagung gieng ihm zu Herzen und verwandelte ihn. Traurig gieng er umher und müde; und er wurde Denen gleich, von welchen der Wahrsager geredet hatte.» Nietzsche, *Zarathustra*, 172f. Zu Nietzsches Figur des Wahrsagers vgl. Kerkmann, *Die Einkreisung der schwarzen Schlange*.

Indem Walser dem Riesen Tomzack die Bildattribute Zarathustras und seines Schattens auf den zitierten Sprach-Leib schreibt, wird das Unfassliche, das sich Walsers Erzähler in der Schreib-Szene entgegenstellt, zu etwas, dem dieser direkt in die Augen zu schauen vermag. Es ist Nietzsches ungezähmte, das diskursive Denken aufbrechende Bildsprache, mit der Walser seinen Protagonisten in die Lage versetzt, dem Blick des Riesen standzuhalten und vom «Glanz von Unterwelten- und Überwelten-Gram», der dem Riesen «[a]us seinen Augen brach», nicht mehr «geblendet» zu werden. Im Augen-Blick des Schreibens wird damit das hierarchische Ordnungsgefüge, das der Auftritt des Riesen Tomzack im Text etabliert, zum Einsturz gebracht. In der visuellen Kommunikation mit dem Ich-Erzähler, gleichsam im Sprach-Schatten von Zarathustras Schatten, lässt Walser den Riesen in seinen «müden, schlaffen Bewegungen» zur Ruhe kommen.

Jedoch wird das Unfassliche und Unbeschreibliche des Riesen Tomzack in Walsers Text nicht nur gebannt, sondern gleichzeitig neu entfaltet. Bezeichnenderweise kommt im Sprach-Bild des stummen Riesen – in einem auf der mikrosemiotischen Ebene des Textes erneut subtil inszenierten Sprachspiel – der «Schmerz», der als «unbeschreiblich[]» apostrophiert wird, insofern zu Wort, als er «aus jeder seiner müden, schlaffen Bewegungen», wie der Text hervorhebt, «sprach». Auffallend ist, dass Walser in der Re-Lektüre und Bearbeitung der ersten Fassung des *Spaziergangs* in dieser Textstelle, in der zunächst von einem «unendliche[n] Schmerz» die Rede ist,⁴⁶⁸ gezielt die Thematik des Schreibens ins Spiel bringt. Herausgestellt wird, dass die visuelle Konfiguration des Riesen Tomzack eingebunden ist in die Übertragungsprozesse, die sich im Augenblick des Schreibens zwischen Text und Bild ereignen. Als visualisierter, sich in seinen «müden, schlaffen Bewegungen» «äussernder» Schmerz kommt damit das «[U]nbeschreibliche[]» im Sprach-Bild des Riesen wortwörtlich zur Sprache.

⁴⁶⁸ Vgl. KWA I 8, 186. Dies ist umso bemerkenswerter, als Walser in der Überarbeitung der Erzählung *Der Spaziergang* für die Textsammlung *Seeland* von 1919 die sprachlichen Gesten, die auf den Vollzug des Schreibens verweisen, insgesamt zurücknimmt. Vgl. oben den Verweis auf den Beginn der Erzählung im Kapitel *Übertragung in die Schreib-Szene*, Anmerkung 429.

In der Topographie der Schreib-Szene verortet Walser das Unfassliche in der Sprache und im Prozess des Schreibens selbst. Das «Grab mit Blumen» wird lesbar als eine Allegorie des Schreibens, welche die poetologische Funktion des Riesen Tomzack im *Spaziergang* feinsinnig reflektiert. Der Auftritt des Riesen erweist sich als ein ambivalentes Ereignis: Einerseits stellt Tomzack als «Verkörperung des Nichts»⁴⁶⁹ für das schreibende Ich sowohl eine äussere als auch eine innere Bedrohung dar. Nicht nur bricht mit ihm die unabwendbare Bedrohung durch den «europäischen Krieg» in die Schreib-Szene ein, worauf das «Grab mit Blumen» im wörtlichen Sinn verweist. Ebenso monströs erscheint der Riese als Verkörperung der stets drohenden Möglichkeit des Schreibabbruchs, der fortwährend gleichsam aus dem Nichts in der Schreib-Szene sich ereignen kann, oder der Schreibblockade, die Walsers Erzähler in der Situation, in der er in seinem «Schreib- oder Geisterzimmer [...] düster über ein leeres Blatt hin[]brütet»,⁴⁷⁰ erlebt. Jedoch setzt gerade das Hinbrüten «über ein leeres Blatt», dieser Augenblick der meditativen Absorption, in Walsers selbstreflexiv gestaltetem Dispositiv der Schreib-Szene den Erzählprozess kontrapunktisch recht eigentlich erst in Gang. Im Augenblick des Schreibens wird deshalb das Unfassliche, das sich im Wort-Leib des Riesen Tomzack manifestiert, fortwährend – nun allerdings im figurativen Sinn – im «Grab mit Blumen», dem zu schreibenden Text,⁴⁷¹ zum Leben erweckt, disseminiert, ausgesetzt.

In den Schlussätzen der Tomzack-Szene stellt Walser heraus, dass der Umweg, den Walsers Erzähler beschreitet, indem er dem Riesen ausweicht, sich als listige Strategie der Beschwörung herausstellt:

Indem ich ihm auswich, murmelte ich für mich: «Leb' wohl und lass' es dir immerhin gut gehen, Freund Tomzack».

⁴⁶⁹ Utz, *Tanz auf den Rändern*, 175.

⁴⁷⁰ KWA I 11, 79.

⁴⁷¹ In einem Brief an Max Brod vom 4. Oktober 1927 schreibt Walser: «Jedes Buch, das gedruckt wurde, ist doch für den Dichter ein Grab oder etwa nicht?». BA 2, 335, Brief Nr. 780.

Ohne mich nach dem Phantom, bedauernswürdigen Übermenschen, unglücklichen Gespenste näher umzusehen, wozu ich wahrhaftig nicht die geringste Lust haben konnte, ging ich weiter [...].⁴⁷²

Das Verb ‹murmeln›, welches im Text den Modus der Beschwörung markiert, entfaltet seine semantische Wirksamkeit nicht nur als rhetorische Figur der Onomatopoesie, sondern erneut aufgrund der Poetik des Kontrasts: Indem Walsers Erzähler die Abschiedsworte vor sich hinmurmelt, wird hörbar, dass seine Worte und sein Schreiben dem Schweigen abgerungen sind und Walsers Erzähler sich ‹immerhin› – verstanden als mehrfach codierte Chiffre der Dauer, Wiederholung, aber auch des Bedeutenden und des Unfasslichen⁴⁷³ – auf dem Weg befindet, dieses im Augenblick des Schreibens zu einer (sinn-)vollen Rede zu entfalten.

Kommen wir zu einem Fazit: Aufgrund der Interferenzen, die sich zwischen der diskursiven und der bildlichen Sprache in der Form visueller Effekte ereignen, entfaltet sich in der Tomzack-Szene in der Erzählung *Der Spaziergang* eine bildlogisch kontrastiv gestaltete Dynamik: Das Sprach-Bild des Riesen erweist sich als ein Kippbild, in dem sowohl der ‹Bildverlust› als auch die ‹Bilderlust› als höchst produktive Sprachprozesse wirksam werden. Der Riese wird als eine in sich selbst heterogen strukturierte Figuration des Schreibens lesbar: Im Narrativ der Schreib-Szene verursacht Tomzack inso-

⁴⁷² KWA I 11, 98.

⁴⁷³ Das Zeitadverb ‹immer› ist zusammengesetzt aus dem Adverb ‹je› und der Komparativform ‹mehr›. ‹Je› ‹geht auf eine erstarrte Kasusform eines germ. Substantivs (i-Stamm) mit der Bedeutung ‹Zeit, Lebenszeit, Zeitalter› zurück›, das auf die Wortgruppe ‹ewig› referiert. Vgl. Duden, Bd. 7: *Das Herkunftswörterbuch*, 5. Auflage, 2014, 414. Der Komparativ ‹mehr› verweist auf ein Verb, ‹das aus einem alten Adjektiv für ‹groß, bedeutend, berühmt› abgeleitet ist› und auf die Wortfamilie von ‹Mär(e)› und ‹Märchen› verweist. Ebd., 543. Das Adverb ‹hin› bezeichnet räumlich ‹im Allgemeinen die Richtung vom Standpunkt des Sprechenden weg› und verweist zeitlich ‹auf die Zukunft oder die Vergangenheit [...]›. Ferner gibt *hin* bisweilen lediglich die Erstreckung bzw. die Dauer an. Vielfach drückt *hin* auch die Entfernung aus und hat in dieser Verwendung die Bed. ‹weg, fort› und ferner ‹verloren, zugrunde, tot› entwickelt.› Ebd., 383. Im vorliegenden Kontext ruft das Adverb ‹immerhin› einen mehrfach codierten wortwörtlichen und etymologischen Sinn auf, der insofern auf das Unfassliche verweist, als sich der Wortbestandteil ‹hin› ‹besonders in Zusammensetzungen [...] schwer fassen [lässt]›. Vgl. ebd.

fern eine Bildstörung, als er als Figuration des im Prozess des Schreibens gerade nicht zu Fassenden, das sich dem narrativen Begehren widersetzt und entzieht, und als die fortwährend, Wort für Wort, lediglich aufgeschobene Möglichkeit der Blockade, der Stockung oder des Abbruchs des Schreibakts in Erscheinung tritt. Andererseits lässt sich erkennen, dass im Textprozess aufgrund dieser Wahrnehmungs- und Bildstörung neue Bedeutsamkeit generiert wird. Den Agon mit dem Riesen Tomzack führt Walsers Erzähler auf der skriptural-visuellen Ebene der Textur: Im sprachlichen Schatten der Zarathustra-Figur schreibt er Tomzack ein auf den Schreibgestus und das Sprach- und Bildmaterial von Nietzsches *Zarathustra* referierendes Sprach-Bild auf den Text-Leib. Dadurch gelingt es ihm, sich mit dem Fremden, dem ganz Anderen auseinanderzusetzen, dessen Blick standzuhalten, diesen zu erwidern und «dem Phantom, bedauernswürdigen Übermenschen, unglücklichen Gespenste» aus dem Weg zu gehen; was bedeutet, das Unfassliche, den drohenden Schreibabbruch, zu «umgehen» beziehungsweise zu «umschreiben».

In der Schreib-Szene, die in der Begegnung mit dem Riesen im *Spaziergang* inszeniert wird, wiederholt das Schreiben, der Gang auf dem Papier, damit nicht das bereits Vorhandene, das auch als das Verdrängte nach der Logik des Unheimlichen noch – heimlich – anwesend ist. Vielmehr wird im visuellen Modus der anarchischen Poetik Walsers auf dem (Um-)Weg der Dissemination bestehender Bedeutungsordnungen und -hierarchien das erst erschaffen, was in der Lektüre wiederholt wird.⁴⁷⁴ Die Sprach-Bilder aus

⁴⁷⁴ Vgl. zur «Figur des Lesens» in Walsers *Spaziergang* den Aufsatz *Ausgestellte Haltungen* von Elmar Locher. Locher weist darauf hin, dass Walsers Erzählung die Labyrinthstruktur vorwegnimmt, die «nicht erst für die Prosa der Berner-Zeit fundierend wird». Er stellt heraus, «daß in dieser Labyrinthstruktur die Figur des Lesens eingezeichnet ist. Schreibt sich im Gestus des Spazierens der Gestus des Schreibens ein, so ist in diesem Gestus das Lesen als Figur eines unabschließbaren Suchprozesses eingezeichnet, die sich mit dem erzählenden Ich immer neu orientieren muß.» Walser nimmt dabei nach Locher das Schreibverfahren vorweg, das Franz Kafka in der Erzählung *Der Bau* anwendet: «Kafkas wie Walsers Text bewegen sich in der Unentscheidbarkeit von *performatives* und Konstativen. Das Tier Kafkas gräbt/schreibt den Bau erst, von dem es erzählend berichtet, Robert Walsers Spaziergänger/Erzählerlich geht sich erst den Gang, von dem er/es vorgibt als bereits gegangem zu erzählen.» Locher, *Ausgestellte Haltungen*, 213 f.

Nietzsches *Zarathustra* verwendet Walser dabei als raffinierte sprachliche (Ver-)Kleidung, die es ermöglicht, das Unfassliche, das Atopische, das der Riese Tomzack verkörpert, in der Schreib-Szene als poetische Kraft zu entfalten.

Zerstreuung apollinischer Ordnung im «Nebelbild» des Lebens

In der Apologie des Spazierens in der Taxator-Szene auf dem Einwohneramt unterzieht Walser den Prozess der Textkonstitution in *Der Spaziergang* einer poetologischen Re-Vision. Herausgestellt wird die Strategie, die Walser bei der Genese des Textes im Imaginationsraum seines Bilderdenkens inszeniert. Was Walsers Erzähler in den Perspektiven des Gehens und des Schreibens im Text versammelt, ist das noch nicht mit Bedeutung Gesättigte, das Unbedeutende – ein Sammelsurium von Wahrnehmungen, Beobachtungen und «Betrachtungen», zu denen «jedes kleinste lebendige Ding» und bezeichnenderweise auch «ein ärmliches, weggeworfenes Fetzen Schreibpapier» gehören:

Höchst aufmerksam und liebevoll muss der, der spaziert, jedes kleinste lebendige Ding, sei es ein Kind, ein Hund, eine Mücke, ein Schmetterling, ein Spatz, ein Wurm, eine Blume, ein Mann, ein Haus, ein Baum, eine Hecke, eine Schnecke, eine Maus, eine Wolke, ein Berg, ein Blatt oder auch nur ein ärmliches, weggeworfenes Fetzen Schreibpapier, auf das vielleicht ein liebes, gutes Schulkind seine ersten, ungefügten Buchstaben hingeschrieben hat, studieren und betrachten.

Die höchsten und niedrigsten, ernstesten wie lustigsten Dinge sind ihm gleicherweise lieb und schön und wert. Keinerlei empfindsamliche Eigenliebe darf er mit sich tragen, vielmehr muss er seinen sorgsamsten Blick uneigennützig, unegoistisch überallhin schweifen, herumstreifen lassen, ganz nur im Anschauen und Merken aufzugehen fähig sein, dagegen sich selber, seine eigenen Klagen, Bedürfnisse, Mängel, Entbehrungen [...] hintanzustellen, gering zu achten oder völlig zu vergessen wissen.⁴⁷⁵

475 KWA I 11, 118f.

Die vordergründig romantisch-idealisierte Szenerie, die sich denjenigen zu sehen gibt, die, wie Walsers Erzähler herausstellt, ihren «sorgsamem Blick uneigennützig, unegoistisch überallhin schweifen, herumstreifen lassen», gerät in der Apologie des Spazierens allerdings aus den Fugen. Konfiguriert wird eine Schreib-Szene, welche den gleichermassen prekären wie produktiven Zustand der Absorption als einen Balanceakt darstellt, der über einen Abgrund hinwegführt:

Geheimnisvoll schleichen dem Spaziergänger allerlei Einfälle und Ideen nach, derart, dass er mitten im fleissigen, achtsamen Gehen stillstehen und horchen muss, weil er, über und über von seltsamen Eindrücken, Geister-Gewalt benommen, plötzlich das bezaubernde Gefühl hat, als sinke er in die Erde hinab, indem sich vor den geblendeten, verirrten Denker- und Dichteraugen ein Abgrund öffne. Der Kopf will ihm abfallen. Die sonst so lebhaften Arme und Beine sind wie erstarrt. Land und Leute, Töne und Farben, Gesichter und Gestalten, Wolken und Sonnenschein drehen sich wie Schemen rund um ihn herum; er fragt sich: «Wo bin ich?»

Erde und Himmel fliessen und stürzen in ein blitzend übereinanderwogendes, undeutlich schimmerndes Nebelbild zusammen. Das Chaos beginnt und die Ordnungen verschwinden. Mühsam sucht der Erschütterte seine Besinnung aufrecht zu halten; es gelingt ihm. Später spaziert er vertrauensvoll weiter.⁴⁷⁶

Vor Augen geführt wird in der Textpassage, dass die Widerstände, die der Versprachlichung der Welt im Augenblick des Schreibens entgegenstehen, das schreibende Ich zunächst blockieren: Seine «Einfälle und Ideen» zwingen Walsers Protagonisten zu einem Halt und führen dazu, dass er «horchen muss». Er hat das Gefühl, dass sich «vor den geblendeten, verirrten Denker- und Dichteraugen ein Abgrund öffne». In Szene gesetzt wird in dieser Textpassage erneut das Scheitern einer idealistisch konzipierten Poetik. Denn es sind bezeichnenderweise die «geblendeten, verirrten Denker- und Dichteraugen», die als Chiffren des Idealismus zu lesen sind, vor welchen sich der «Abgrund» öffnet, und es ist der Kopf als Sitz des Geistes und des rationalen Denkens, welcher «abfallen will», womit «[d]ie sonst so lebhaften Arme und Beine» zu den Gliedern einer Marionette werden. Und es sind die lebendigen Formen der Welt, «Land und Leute, Töne und Farben, Gesichter und Gestalten, Wolken und Sonnenschein», die sich zu verschwommenen, nur undeut-

476 Ebd., 119f.

lich erkennbaren Schattengestalten wandeln, zu abstrakten «Schemen», wie es im Text heisst,⁴⁷⁷ was dazu führt, dass Walsers Erzähler die Orientierung verliert und sich fragt: ««Wo bin ich?»».

Erneut folgt Walser in dieser Textstelle den Spuren von Nietzsches *Zarathustra*, indem er auf dessen Schreibgestus und Sprach- und Bildmaterial zurückgreift. Das Pathos, mit dem Zarathustra seinen Schatten anspricht und ihm die Frage stellt: ««Wer bist du?»», hallt bei Walser nach, wird jedoch ironisch gebrochen, indem Walser seinen Protagonisten die Frage stellen lässt: ««Wo bin ich?»». Gerade die Frage nach der topographischen Verortung des Protagonisten in Walsers Text erweist sich indes als äusserst komplex. Ein dionysisch-archaischer Schöpfungsmythos wird im zweiten Teil der Textpassage aufgerufen, der das ästhetische Konzept des deutschen Idealismus in sich zusammenbrechen lässt. Indem die Gegensätze von «Himmel und Erde» in einer entgrenzend-orgiastisch anmutenden Vision in ein «blitzend übereinanderwogendes, undeutlich schimmerndes Nebelbild zusammen[stürzen]», lösen sich auch die apollinischen «Ordnungen» auf: «Das Chaos beginnt und die Ordnungen verschwinden», lässt der Text verlauten. Ein Bild des Lebens und des Schreibens wird entworfen – und dem Text mit dem Ausdruck «Nebelbild» in Form eines Palindroms auf den Wortleib geschrieben –, dessen visuelle Dynamik geprägt ist von den Prozessen der Verflüchtigung, der Auflösung und der Transgression, die im Textgeschehen einen Akt der Befreiung in Gang setzen. Walsers Protagonist, der in der

477 Der Begriff der «Schemen», den Walser verwendet, steht in Korrespondenz mit dem Begriff der «Schemata» bei Immanuel Kant. In der *Kritik der reinen Vernunft* im Kapitel *Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe* bestimmt Kant das «transzendente Schema» als «ein Drittes», welches der Einbildungskraft zugeordnet ist und es dem erkennenden Subjekt ermöglicht, sich ein «Bild» von einem Gegenstand zu machen, auch wenn dieser im empirischen Raum-Zeit-Kontinuum der sinnlichen Wahrnehmung, dem Bereich der «Erscheinungen», nicht gegenwärtig ist. Das «Schema» konzipiert Kant als eine Vermittlungsinstanz zwischen den «reine[n] Verstandesbegriffe[n]», den «Kategorien», und einem «Bild», den «empirische[n] Begriff[en]», die das Zusammenwirken von Sinnlichkeit und Verstand organisiert und ordnet. Vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 187 ff., B 176–180. Bei Walser kommt den «Schemen» in der Textpassage aus der Apologie des Spaziergangs bezeichnenderweise eine gegenteilige Funktion zu: Sie führen dazu, dass sich die Ordnung der Dinge gerade auflöst.

Nachfolge Zarathustras «Erschütterte», versucht «[m]ühsam [...] seine Besinnung aufrecht zu halten». Da ihm das gelingt, wie der Text in apodiktischer Formulierung festhält, vermag er auch den «Abgrund», der sich vor ihm geöffnet hat, zu überwinden und die ihn vorwärtsdrängende Bewegung weiterzuführen: «Später spaziert er vertrauensvoll weiter.»

Das intertextuelle Spiel mit Nietzsches *Zarathustra* setzt Walser damit sowohl in der Tomzack-Szene als auch in der Apologie des Spazierens dazu ein, bestehende «Ordnungen» und Bedeutungshierarchien schreibend zu unterlaufen. Nietzsches Wort- und Bildmaterial, seine Schreibgesten und seine literarischen Figurationen verwendet Walser als Werkzeug, um traditionelle Formen der literarischen Kommunikation aufzubrechen, zu erneuern und seine eigene, selbstbestimmte Szenerie des Schreibens zu entfalten.

«wie wenn sich nicht das mindeste ereignet hätte»

Vordergründig folgt Walsers Protagonist in der Erzählung *Der Spaziergang* dem Narrativ der Abenteuergeschichte, das den «Helden» mit immer neuen Herausforderungen konfrontiert. Im Anschluss an die Taxator-Szene, nachdem der Ich-Erzähler «in Gnaden entlassen war»,⁴⁷⁸ heisst es im Text:

Nach manchem tapfer bestandenem Abenteuer und mehr oder weniger siegreich überwundenem Hindernis komme ich endlich zum längst vorausgesagten Eisenbahnübergang. [...] Hier beim Bahnübergang sei etwas wie der Höhepunkt oder das Zentrum, von wo aus es leise wieder sinken würde, dachte ich bei mir. Bereits ahnte ich etwas wie von beginnendem, sanftem Abendabhang.⁴⁷⁹

Gezielt konterkariert der Text die traditionellen Schemata novellistischer Narration und der Abenteuergeschichte, indem er Höhe- und Wendepunkte zwar ankündigt, gleichzeitig jedoch aufschiebt und hinauszögert. «Neues und Unerhörtes» gibt sich in der Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten fortwährend zu sehen. Allerdings enden die ihre Ereignishaftigkeit plakativ herausstellenden Episoden in der Regel damit, dass Walsers Protagonist sich

⁴⁷⁸ KWA I 11, 121.

⁴⁷⁹ Ebd., 121 f.

«bald danach wieder im Freien» befindet und weitergeht⁴⁸⁰ – «wie wenn sich nicht das mindeste ereignet hätte»,⁴⁸¹ wie Walsers Erzähler unmittelbar vor der Textstelle verlauten lässt, in der sogleich das Neue und Unerhörte in den Blick rückt:

Was sah und entdeckte ich Neues und Unerhörtes? Ei, ganz einfach besagtes, allerliebstes, zartes Putzgeschäft und Modesalon.⁴⁸²

Bedeutsamkeit entfaltet sich auch hier nach der Sprach- und Bildlogik des «nichts als alles», welche die raumzeitliche und logische Ordnung der Dinge durcheinanderwirbelt und gleichzeitig neu konstituiert. Das Alltägliche, «ganz einfach besagtes [...] Putzgeschäft», wird insofern bedeutsam, als sich in einem ambivalenten Sinn «nicht das mindeste ereignet». Die rhetorische Frage, was es «Neues und Unerhörtes» zu sehen gibt, beantwortet Walsers Protagonist bezeichnenderweise mit einer *mise en abyme*:

«Dies alles», so nahm ich mir fest vor, «zeichne und schreibe ich demnächst in ein Stück oder in eine Art Phantasie hinein, die ich «Der Spaziergang» betiteln werde. Namentlich darf mir dieser Damenhutladen keinesfalls darin fehlen, weil sonst dem Stück ein wahrhaft hoher Reiz abgehen würde.»

Federn, Bänder, künstliche Blumen und Früchte auf den netten, drolligen Hüten waren für mich fast ebenso anziehend wie die anheimelnde Natur selber, die mit ihrem Grün und sonstigen warmen Farben die künstlichen Farben und Phantasieformen lieblich umrahmte, so, als sei das Putzgeschäft bloss ein reizendes Gemälde.⁴⁸³

Als eine Allegorie des Schreibens und des Zeichnens, als «reizendes Gemälde», erweist sich nicht allein «das Putzgeschäft». Unter der schreibenden Hand der Ich-Instanz verwandelt sich vielmehr «[d]ies alles» – die Wahrnehmungen, Erinnerungen und Gedanken der Ich-Figur sowie die intertex-

⁴⁸⁰ Ebd., 121.

⁴⁸¹ Ebd., 94. Ansonsten bezeichnet der Text das Weitergehen des Ich-Erzählers als «gemütlich» (ebd., 83), «fröhlich» (ebd., 88), «friedlich» (ebd., 94 und 122), «vertrauensvoll» (ebd., 120), «ruhig» (ebd., 125) und in der Schlusspassage im «Erlenwäldchen» als «langsam» (ebd., 139).

⁴⁸² Ebd., 94.

⁴⁸³ Ebd., 95.

tuellen Referenzen – zu einer selbstreferentiell organisierten Szenerie des Schreibens. Herausgestellt wird, was der Textprozess performativ vor Augen führt: Den Vorsatz, den der spazierende Ich-Erzähler auf seinem Spaziergang fasst, setzt der schreibende Ich-Erzähler in seinem «Schreib- oder Geisterzimmer» seit dem ersten Wort, das er auf das vor ihm liegende Manuskriptblatt aufzeichnet, fortwährend um.

In der Engführung und Überblendung der Perspektiven des Gehens und des Schreibens kombiniert Walsers Bilderdenken das Rohmaterial aus Worten und Bildern zu einer mehrschichtigen poetischen Konstellation. Der Bahnübergang, von dem im Nachspann zur Apologie des Spazierens die Rede ist und der als «Höhepunkt oder das Zentrum» bezeichnet wird, erweist sich vor diesem Hintergrund als eine Metonymie der Übertragung, der Transformation, der Verschiebung, der Um-Schreibung und der Verwandlung, mithin der Prozesse der ästhetischen Perspektivierung und Subversion, die sich im Text selbst vollziehen. Denn das eigentliche Abenteuer, dem sich der Protagonist in *Der Spaziergang* aussetzt – und das die Schreibinstanz in Walsers Text in einem disseminierenden Sinn aus-setzt –, ist der Akt des Schreibens selbst.

Der «Wirklichkeitsauftrag», dem sich das spazierende Ich als Sammler von «Studien» und «Beobachtungen» verschrieben hat,⁴⁸⁴ entfaltet sich in der Perspektive des schreibenden Ich als eine Suche nach sich selbst. Das Abenteuer dieser Suche führt den Protagonisten an die Abgründe einer Welt und eines Daseins, die für ihn gerade deshalb unfasslich sind, weil sie ihm gleichzeitig vertraut und fremd, nah und fern sind. Immer wieder ist Walsers Protagonist gezwungen, sich neu zu orientieren. Wie sich in der Auseinandersetzung Walsers mit Nietzsches *Zarathustra*-Figur in der Tomzack-Szene und der Apologie des Spaziergangs zeigt, gestaltet Walsers die Neuorientierung des Protagonisten in der Welt und in seiner Existenz als eine sich aus dem Nichts und gleichzeitig das Nichts entfaltende Neuordnung des Seins, indem er die Schreib-Szene in der Erzählung *Der Spaziergang* als einen anarchisch strukturierten ästhetischen Schöpfungsakt inszeniert.

⁴⁸⁴ Ebd., 117.

Blackout der Freiheit

Walters *Spaziergang* endet in dem Moment, als sich die selbstreflexiv organisierte Inszenierung des Schreibens zu einem Sprach-Bild verdichtet, welches die Erzähllogik der Schreib-Szene sowohl in bildlich-visueller als auch in skriptural-performativer Hinsicht als *mise en abyme* zu sehen gibt:

«Habe ich Blumen gepflückt, um sie auf mein Unglück zu legen?» fragte ich mich, und der Strauss fiel mir aus der Hand. Ich hatte mich erhoben, um nach Hause zu gehen, denn es war schon spät und alles war dunkel.⁴⁸⁵

Walsers gestaltet den Blick auf seine Schreibszenen in den beiden Schlussätzen der Erzählung in einer erneut genuin ästhetisch konfigurierten Perspektive, in welcher die Sprach- und Bildprozesse einander überlagern. Die beiden Formulierungen «der Strauss fiel mir aus der Hand» und «Ich hatte mich erhoben» stellen den Prozess heraus, der sich im Augenblick des Schreibens ereignet. In der Abwärtsbewegung des Blumenstraußes, der Walters Protagonist aus der Hand fällt, und der Aufwärtsbewegung, mit der dieser sich erhebt, manifestiert sich der Vollzug des Schreibakts: Performativ in Szene gesetzt wird die Bewegung der Schreibhand, die Auf- und Abstriche der Schreibfeder, mit der das schreibende Ich die Worte und Bilder, die sich im Augenblick des Schreibens einstellen, zu Papier bringt.

Gleichzeitig gibt sich der Blumenstrauß als eine Figuration des Textes zu sehen, den der Gedanken Spaziergänger in der Szenerie seines Schreibens auf das Blatt niederschreibt, das seit Beginn des Schreibprozesses vor ihm liegt. Zu lesen ist Walters Erzählung *Der Spaziergang* damit als eine Anthologie in einem ambivalenten, die metaphorische und die etymologisch-literale Bedeutung des Wortes⁴⁸⁶ ineinander überblendenden Sinn: als Sammlung der mannigfaltigen Wahrnehmungen, Impressionen und Bilder, die sich im Augenblick des Schreibens einstellen, und gleichzeitig als «Blütenlese», die

⁴⁸⁵ Ebd., 141.

⁴⁸⁶ Vgl. Duden, Bd. 7: *Das Herkunftswörterbuch*, 5. Auflage, 2014, 122: «**Anthologie** (Sammlung, Auswahl von Gedichten oder Prosastücken): Das Wort ist eine gelehrte Entlehnung des 18. Jh.s aus gleichbed. griech. *anthología* (eigentlich «Blumensammeln, Blütenlese»), das zu griech. *ánthos* «Blume, Blüte» und griech. *légein* «sammeln; lesen» [...] gehört. Die Blüte steht für «das Beste, das Glanzstück.»»

das Wahrgenommene in der ästhetisch-visuellen Perspektivierung aussät, disseminiert und zu neuer Bedeutsamkeit erblühen lässt. Dass Walsers Erzähler die Frage stellt: «Habe ich Blumen gepflückt [...]?»», und nicht wie in der ersten Fassung: «Sammelte ich Blumen, um sie auf mein Unglück zu legen?»»,⁴⁸⁷ unterstreicht die These, dass in der *Seeland*-Fassung von 1919 die Thematik des Schreibens poetologisch verdichtet wird⁴⁸⁸ – in diesem Textzusammenhang zu einem in der Textur des Textes sichtbar werdenden skriptural-visuell konfigurierten Sprach- und Denk-Bild.

Eingebunden sind die Interferenzen, die sich in den beiden Schlussätzen zwischen der Wort- und der Bildsprache entfalten, in Walsers kontrastives Bilderdenken. Der Akt des Schreibens, der sich im «Schreib- oder Geislerzimmer» auf dem zu Beginn «leere[n] Blatt Papier» entfaltet, endet an dem Punkt, an dem es, wie der Text herausstellt, nichts mehr zu sehen gibt, «denn [...] alles war dunkel». Kontrapunktisch manifestiert sich in diesem *Blackout*, mit dem Walser die Szenerie des Schreibens in Dunkelheit hüllt, allerdings der Aufbruch des Protagonisten ins Freie. Im Gegensatz zum Aufbruch «auf die offene, helle Straße» der «Morgenwelt»⁴⁸⁹ zu Beginn der Erzählung, ist dieser Aufbruch nicht mehr fremdbestimmt. Die Frage «Habe ich Blumen gepflückt, um sie auf mein Unglück zu legen?»», beantwortet der Text insofern, als der Schreibabbruch sich als ein selbstbestimmter Akt zu sehen und zu lesen gibt. Mit dem ästhetisch-visuellen Schlusspunkt, den Walser im Schlussabschnitt seiner Erzählung setzt, entlässt der Text den Protagonisten in die Freiheit. Das, was die Ich-Instanz in Walsers Erzählung beschäftigt, hat seinen Weg auf das Papier gefunden. Der Protagonist hat als Spaziergänger sein Ziel erreicht und kann als Schriftsteller die Feder aus der Hand legen – allerdings nur so lange, bis die Schatten seiner Gedanken ihn erneut einholen oder sich vor ihm auftürmen und ihn zu weiteren *errands* und neuen «Besorgungen» veranlassen.

Das Unfassliche der Schreib-Szene in der Erzählung *Der Spaziergang* evoziert deshalb nicht allein den stets drohenden Schreibabbruch, sondern figuriert gleichermassen das Begehren und die poetische Kraft, immer wieder

⁴⁸⁷ KWA I 8, 226 (Hervorhebung B. B.).

⁴⁸⁸ Vgl. oben das Kapitel *Übertragung in die Schreib-Szene*.

⁴⁸⁹ KWA I 11, 79.

neu in die Schreibszenen aufzubrechen – «wie wenn sich nicht das mindeste ereignet hätte» –, ein Gedanke, den Nietzsche in das Sprach-Bild des «Annulus aeternitatis» und der «ewigen Wiederkunft» fasst.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ In der im Nachlass enthaltenen Werkdisposition zu *Also sprach Zarathustra* schreibt Nietzsche zum *Vierten Buch*, in dem Zarathustras Begegnung mit seinem Schatten enthalten ist: «**Viertes Buch.** Dithyrambisch-umfassend. «Annulus aeternitatis.» Begierde, alles noch einmal und ewige Male zu erleben. / Die unablässige Verwandlung – du musst in einem kurzen Zeitraume durch viele Individuen hindurch. Das Mittel ist der unablässige Kampf. / Sils-Maria 26. August 1881.» Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1880–1882*, 520. Zum Begriff der «ewigen Wiederkunft» vgl. Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch*, 222–230.

9. Bildlichkeit der Textur: *Von etwas Naheliegenderem*

Das visuelle Erscheinungsbild der mikrographischen Notate aus Robert Walzers *Berner Zeit* fasziniert und irritiert gleichermaßen. Einem ersten flüchtigen Blick zeigen sich die mit blossen Auge nicht lesbaren mikrographischen Notate als ein Gewebe, das sich in horizontal angeordneten Linien äusserst gleichmässig von Rand zu Rand über ein oder – wie im Fall des *Räuber-Romans* – über eine ganze Reihe von Manuskriptblättern verteilt (Abb. 7)⁴⁹¹ beziehungsweise sich auf einem einzelnen Mikrogrammblatt zu mehreren durch «Zeilenfall, Schreibrichtung und Zwischenraum» voneinander abgesetzten Blöcken anordnet (vgl. Abb. 10, Anhang, Kapitel *Mikrogramme 471 und 431*).⁴⁹² Erst bei genauerem Hinsehen lässt sich erkennen, dass es sich bei den in sich verschlungenen Linien um eine Schrift handelt. Je näher man sein Augenmerk auf die einzelnen Linien des Schriftzugs richtet, desto verworrener überwuchern diese jedoch das jeweilige Manuskriptblatt, so dass

⁴⁹¹ Der von Jochen Greven 1968 erstmals transkribierte und von ihm als «*Räuber-Roman*» betitelte Mikrogramm-Text bildet «eine geschlossene Kette von 24 Blättern» (Morlang, *Editorischer Bericht*, AdB 3, 242). Diese «zeichnen sich [...] durch ihren [...] homogenen Schriftzug aus», so dass nach Echte und Morlang, welche den *Räuber-Roman* neu entziffert und 1986 im Band 3 der *Mikrogramme Aus dem Bleistiftgebiet* herausgegeben haben, dieser Text «zu den am leichtesten lesbaren mikrographischen Zeugnissen» gehört (ebd., 252). Bezeichnend für Walzers Schreibszenen der *Mikrogramme* ist, dass der *Räuber-Roman* auf dem Mikrogrammblatt 488 ohne Kennzeichnung beginnt. Vgl. zur Entzifferung und Transkription der unbekanntenen und von Walser selbst nicht ins Reine geschriebenen Texte aus dem Konvolut der *Mikrogramme*, die beinahe zwei Jahrzehnte in Anspruch genommen haben, insbesondere: Morlang, *Melusines Hinterlassenschaft*; und Echte, «*Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen*».

⁴⁹² Vgl. MA, u. a. 39, 101, 117, 137, 164, 171, 175.

der Eindruck entsteht, als ob die Schrift als Notationssystem eines möglichen Sinns sich dem allzu neugierigen Blick entziehen könnte. Löst man den Blick erneut von der einzelnen Zeile, gibt sich das zu einem Mosaik sich fügende Gestrüpp der Linien als ein vielschichtiges aus Schrift gefertigtes Kunstwerk, als ein «[s]kripturales Sprachkunstwerk»,⁴⁹³ zu sehen, das die Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit von Walsers Schreibszenen auch in ihrer materialen und medialen Beschaffenheit vor Augen führt.

Unter dem Titel *Blatt 488* schreibt der Schweizer Schriftsteller Lukas Bärfuss in einem Kommentar zur Manuskriptseite, auf welcher Walser mit der Niederschrift des *Räuber*-Romans einsetzt:

Striche, Bögen in dreiundsiebzig Linien. Ihre Höhe beträgt durchschnittlich zwei Millimeter. Diese dreiundsiebzig Linien sind in drei Blöcke unterteilt; der erste umfasst dreizehn, der zweite einundzwanzig, der dritte Block neununddreißig Zeilen. Als Folge dieser Unterteilung zwei Leerstellen – die erste nach einem Fünftel.

Die Legende zu diesem Blatt 488: Der erste Teil sei der Schluss eines Prosastücks, mit dem zweiten beginne der *Räuber*-Roman von Robert Walser.

Jenseits dessen, was kodiert ist: Blatt 488 ist ein Bild. Ein Bild aus Bildern. Die Bilder sind Buchstaben – Figuren, die für sich stehen, aus deren Erscheinung nichts abzuleiten ist.

Wer die Konventionen kennt, hat gelernt, dass jeder Buchstabe eine Artikulationsanweisung ist; eine Vorgabe, wie sich der Sprechapparat zu verhalten hat, um einen bestimmten Laut zu bilden.

Aber davor – vor dieser Konvention – ist der Buchstabe ein Bild. Jemand, der von Hand schreibt, zeichnet ein Bild.⁴⁹⁴

Bärfuss zeichnet in seinem Kommentar zum Mikrogramm 488 nach, was sich in der Bildlichkeit von Walsers handschriftlichen Notaten zu sehen gibt:

Die Schrift ist eine Spur. Die Spur ist der Beweis einer Präsenz und zeichnet gleichzeitig eine Bewegung nach – das ist ihr doppelter Charakter. Die Bewegung ist ein Beweis der Verwandlung. Die Schrift, auf das Papier gezeichnet, ist ein Zeichen der Präsenz in der unausgesetzten Verwandlung des Existierenden; die Schönheit ihres Bildes ist ein Beweis der Menschlichkeit.⁴⁹⁵

⁴⁹³ Groddeck, *Jenseits des Buchs*, 68.

⁴⁹⁴ Bärfuss, *Blatt 488*, 12.

⁴⁹⁵ Ebd., 16.

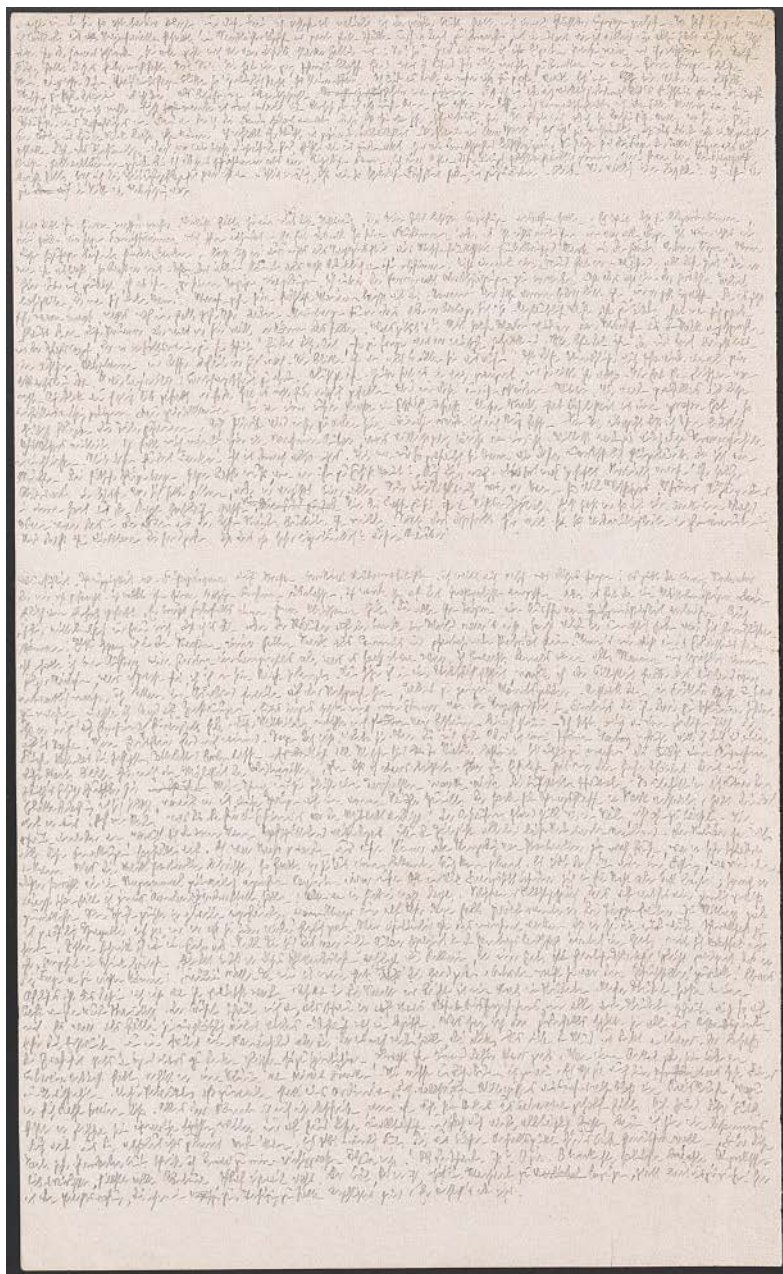


Abb. 7: Robert Walser, Mkg. 488r (Originalgrösse). © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Jenseits aller Mystifikationen, welche die mit Bleistift auf unterschiedliche Papiertypen aufgetragene Kleinstschrift Walsers aufruft, allerdings in Wechselwirkung mit der in ihrer Bildlichkeit sich manifestierenden «Schönheit» und «Menschlichkeit», sind Walsers Mikrogramme «eindeutig als *Manuskripte* erkennbar. Sie enthalten unzweifelhaft Schrift.»⁴⁹⁶ Zumindest handelt es sich bei den mikrographischen Bleistiftmanuskripten Walsers nicht um Bilder in einem konventionellen Sinn. Vielmehr konstituiert sich der Sinn der handschriftlichen Notate erst dadurch, dass sie als Texte erschlossen werden. Ihre «genuine Schriftbildlichkeit» erfordert deshalb, wie Christian Walt mit Verweis auf Sybille Krämers Unterscheidung zwischen der «‹piktoralen Ikonizität› traditioneller Bilder» und der «‹notationale[n] Ikonizität› der Schrift» herausstellt,⁴⁹⁷ eine räumlich orientierte Betrachtungsweise, welche die skripturalen Eigenheiten der Mikrogramm-Texte in den Blick rücken, «ohne dass diese ihren Status als Texte aufgeben müssten.»⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Walt, *Improvisation und Interpretation*, 62 (Hervorhebung im Original). Zu den «zahlreichen Mythologisierungen der Mikrogramme» in neuester Zeit vgl. u. a. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 7. Zur Editions-geschichte der *Mikrogramme* und zu den Herausforderungen, mit denen sich eine textgenetisch und textkritisch ausgerichtete Edition konfrontiert sieht, vgl. Thut/Walt/Groddeck, *Schrift und Text in der Edition der Mikrogramme Robert Walsers*.

⁴⁹⁷ Walt, *Improvisation und Interpretation*, 63. Im Gegensatz zu Bildern, die nach Krämer «stets mit ›dichten Raumkonstellationen‹, also ohne Lücken arbeiten», entfaltet die Schrift das «Darstellungspotential» des Raums «als ›Zwischenräumlichkeit‹, als eine Modalität von Räumlichkeit also, bei der es auf die Leerstellen und Lücken ankommt.» Den Begriff der «notationalen Ikonizität» definiert Krämer im Anschluss an Nelson Goodmans Bestimmung eines Symbolsystems als Notation unter der Voraussetzung, dass dieses «‹disjunktiv›» und «‹endlich differenziert›» ist: «Eine Schrift ist somit ein notationales Medium, welches im Unterschied zum dichten, zum piktoralen Medium mit Lücken bzw. Leerstellen arbeitet. Es ist diese Art von ›Leerstellen-Sichtbarkeit‹, die im Zusammenspiel von Disjunktivität und Differenziertheit entsteht, auf die sich unser Ausdruck ›Zwischenräumlichkeit‹ bezieht. Dadurch wird eine Modalität von Sichtbarkeit eröffnet, die wir als ›Syntax-Visualität‹, als ›Strukturbildlichkeit‹ beschreiben können. Diese sei nun, im Unterschied zur ›piktoralen Ikonizität› traditioneller Bilder, die ›notationale Ikonizität› der Schrift genannt.» Krämer, *Schriftbildlichkeit*, 162 f.

⁴⁹⁸ Walt, *Improvisation und Interpretation*, 66.

Diskursivität des Sprach- und des Schrift-Bildes

Welche subtilen und subversiv-disseminierenden Sinndbildungsprozesse sich in Walsers *Mikrogrammen* zu erkennen geben, stellen die Lektüren einzelner Mikrogrammblätter von Wolfram Groddeck und Christian Walt heraus. Ersichtlich wird, dass die semantischen Bezüge, welche die «konstellative Anordnung von (lesbarem) Text» aufruft,⁴⁹⁹ wie in Walsers früheren Texten auf intertextuelle und intermediale Textprozesse referieren, die sich in der mikrographischen Schreibszenen zu komplexen, improvisatorisch verdichteten Inszenierungen des Schreibens entfalten. Groddeck zeigt in der Lektüre des Mikrogrammblatts 119 auf, wie ein mikrographisch notierter Text, welcher in der mit Feder und Tinte verfassten Reinschrift den programmatischen Titel *Prosastück* erhält, mit anderen Mikrogrammen auf dem Manuskriptblatt in Korrespondenz tritt und sich im Satz «Weiß das Blatt, wie schön es ist?» zu einer Figuration der Poesie verdichtet. Thematisiert werden die Ähnlichkeitsbeziehungen und metaphorischen Korrespondenzen zwischen «Schneeflocken und Blättern», wobei es sich beim «poetische[n] Arrangement» des Textes um eine «poetische Selbstreflexion nicht nur des Textes, sondern auch des Schreibprozesses handelt.»⁵⁰⁰ In der Szenerie des Schreibens wird die Schriftbildlichkeit des Textes «als poetisches Bild lesbar»,⁵⁰¹ das Walsers «radikale praktische Kritik an der poetischen Ideologie des <Formvollendeten> und des <Gültigen>» zur Darstellung bringt.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Ebd., 141.

⁵⁰⁰ Groddeck, «*Weiß das Blatt, wie schön es ist?*», 27 und 29. Groddeck argumentiert: «Der Satz, der zunächst als Frage danach lesbar ist, ob das Blatt selber wisse, wie schön es ist, konnotiert zugleich eine Feststellung: <Weiß [ist] das Blatt [und] wie schön es ist [als ein solch unbeschriebenes, leeres Blatt]>. – Die Leere, die <weiß> ist und die Schönheit, die sich selbst als schön <weiß>, stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander, das nicht mehr bloß metaphorisch ist, sondern auf einer Homonymie basiert, also nicht mehr auf der Ähnlichkeit, sondern auf der Identität der Signifikanten.» Ebd., 30.

⁵⁰¹ Ebd., 32.

⁵⁰² Ebd., 39. Der Prosatext *Prosastück* figuriert das Übergängliche und den Prozess des Verschwindens und entfaltet eine poetische Dynamik, welche die starren Grenzen der literarischen Gattungen durchlässig werden lässt. Groddecks Fazit lautet: «Das <Prosastück>, umgrenzt von kleinen flüchtigen Gedichten, ist selbst zu einem zwischen seiner

Eine vergleichbare Dynamik stellt Christian Walt in der Analyse der Textkonstellation auf dem Mikrogrammblatt 482 fest. Der Sinn-Raum der mikrographischen Notate, bei denen es sich um zehn Sonette und zwei Prosatexte handelt,⁵⁰³ konstituiert sich aufgrund der (Über-)Fülle der intertextuellen und intermedialen Referenzierung der einzelnen Texte und – in Bezug auf die Sonette – der «reflexiven (Über-)Erfüllung» der formalen Vorgaben, zwei Verfahrensweisen, die in Walsers Schreibszenen ein «unerschöpfliches subversives Potential» entfalten.⁵⁰⁴

Das Konvolut der mikrographischen Notate gibt sich als ein Ort des Schreibens und der Schrift zu *sehen*. *Lesen* lässt sich das Text-Korpus, dieses auf insgesamt 526 Manuskriptblättern sich ausdehnende «*Universum der Schrift*»,⁵⁰⁵ als eine Figuration des Werks Walsers, welche die Eigenheiten und die Einzigartigkeit von Walsers Schreiben «verkörpert». Mit Blick auf Walsers Gesamtwerk und im Rückblick auf eine Textstelle in *Fritz Kocher's Aufsätze*, die «das manuelle Schreiben poetologisch wendet», zieht Groddeck in Bezug auf die «Dynamik des Werkbegriffs bei Robert Walser» das Fazit:

Vorhandenheit und seinem Verschwinden sich wissenden Prosa-Gedicht geworden, – wie Schnee auf weißem Grund.» Ebd., 41.

503 Von einem dritten Prosatext, der unter dem Titel *Der Goldfabrikant und sein Gehilfe* am 5. April 1925 im *Prager Tagblatt* veröffentlicht wird, finden sich auf dem Mikrogrammblatt 482 nur die ersten vier Textzeilen. Fortgesetzt wird das Mikrogramm auf dem Blatt 183. Vgl. zu diesem Prosatext den Aufsatz von Walt, «*O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand, wie bedächtig las ich dich!*».

504 Gemäss der Analyse von Walt referieren die Mikrogramme auf Blatt 482 unter anderem auf die Filme *Scaramouche oder Der Revolutionär* von Rex Ingram (Mkg. 482r/I) und *Quo Vadis?* von Georg Jakoby und Gabriellino D'Annunzio (Mkg. 482r/III), die beide Ende Januar und Anfang Februar 1925 in den Kinos von Bern zu sehen waren, auf Tizians Gemälde der *Venus von Urbino* (Mkg. 482r/II) – das seinerseits die *Schlummernde Venus* von Tizians Lehrmeister Giorgione und die *Olympia* Monets aufruft – und zudem auf eigene und fremde Prätexte, unter anderem auf die *Bibel* (Mkg. 482r/V), Mozarts *Zauberflöte* (Mkg. 482r/VI) und Stendhals Erzählung *Die Äbtissin von Castro* (Mkg. 482r/VIII und Mkg. 482r/X). Vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 141–180; hier: 169.

505 Groddeck, *Jenseits des Buchs. Zur Dynamik des Werkbegriffs bei Robert Walser*, 67.

[B]ei Walser ist die Schrift nicht nur Medium, [...] sondern selbst integrierender Bestandteil der poetischen Produktion. [...] Die Schrift, das Schreiben im *manuellen* Sinne des Wortes, bedeutet für Walsers schriftstellerische Produktion den Ort der Konzentration und der Sammlung, von wo aus sein Werk entsteht.⁵⁰⁶

Wie sich in der Lektüre der in dieser Arbeit untersuchten Schreib-Szenen zeigt, entfaltet die mehrschichtige, zu einem feinmaschigen Geflecht rekursiver und selbstreferentiell organisierter semantischer Strukturen verwobene Textur von Walsers Werk ihre Bedeutsamkeit insbesondere aufgrund der Interferenzen und der Übertragungen, die sich zwischen der diskursiv-kognitiven und der bildlich-visuellen Perspektivierung der Wahrnehmung abspielen. Sybille Krämers Begriff der <notationalen Ikonizität> schärft in diesem Zusammenhang das Bewusstsein dafür, dass die Poetik der Subversion und der Improvisation, die sich in der Schriftbildlichkeit der Mikrogramme manifestiert, in Korrespondenz steht mit der genuin visuellen Poetik, die Walsers Schreib-Szenen von Beginn an konfiguriert. Krämer macht darauf aufmerksam, dass das Konzept der notationalen Ikonizität im geschriebenen Text «eine Modalität von Sichtbarkeit eröffnet», die sich als «<Syntax-Visualität>» und als «<Strukturbildlichkeit>» beschreiben lässt.⁵⁰⁷ In den Blick rückt das visuelle Erscheinungsbild der Schrift nicht als «<Gestalt>»; vielmehr wird die Bildlichkeit des schriftlich Fixierten, des Geschriebenen, erfasst als die «<Stellung-innerhalb-einer-Konfiguration>». Krämers Schrift- und Textbegriff zeichnet sich dadurch aus, dass die geschriebene Sprache als Medium <ikonisiert> und damit um die Dimension des Raumes erweitert wird, so dass sich ihr auch das «Register der <aisthesis>» erschliesst.⁵⁰⁸ Der entscheidende Gedanke in Krämers Konzept der «notationalen Ikonizität» und «Differentialitäts-Ikonik»⁵⁰⁹ ist, «dass das, was die Schrift im Medium ihrer notationalen

⁵⁰⁶ Ebd., 65 und 67. Zum Zitat aus dem Text *Gelage* in Fritz Kocher's Aufsätze vgl. oben, Anmerkung 75.

⁵⁰⁷ Krämer, «*Schriftbildlichkeit*», 163. Vgl. dazu oben, Anmerkung 497.

⁵⁰⁸ Ebd., 161.

⁵⁰⁹ Krämers Konzept schliesst an die Kritik an, die sie am «<phonographischen Schriftverständnis>», aber auch an Derridas Schriftbegriff, der «Assoziierung der Schrift mit dem Diskursiven», übt, in deren «Negativabdruck ein phonographisches Schriftverständnis», wie Krämer geltend macht, «durchaus gewahrt» bleibe. Demgegenüber stellt Krämer die

len Ikonizität repräsentiert, durch eben dieses Medium zugleich mit konstituiert wird.»⁵¹⁰ Schrift und Text, verstanden als visuelle Konfigurationen und als Medien, welche Visualität als semantische Funktion erzeugen, eröffnen der Sprache ein auf sprachbildlicher Diskursivität beruhendes «neues Darstellungspotential». Nach Krämer «besteht die Leistungskraft der notationalen Ikonizität darin, das bloß Denkbare und damit Unsichtbare dem Register der Wahrnehmung zugänglich zu machen.»⁵¹¹

Vor dem Hintergrund der Überlegungen Krämers zur «notationalen Ikonizität» erhalten die semantischen Prozesse, die sich in Walsers Schreibszenen im Oszillieren von Text und Bild abspielen, eine zusätzliche Dynamik, welche die intermedial strukturierte Textur der Texte Walsers akzentuiert. Ein zu Walsers Lebzeiten nach dem bisherigen Stand des Wissens nicht veröffentlichter Prosatext mit dem Titel *Von etwas Naheliegenderem*,⁵¹² der sowohl als mikrographisches Notat als auch als Abschrift vorliegt,⁵¹³ führt vor Augen, inwiefern Walsers Denken *in* und *mit* Bildern sich in der Bildlichkeit und der Visualität der Textur manifestiert.

intermediale Dynamik und das visuelle, auf bildlicher Diskursivität beruhende «Darstellungspotential der Schrift» heraus: «Das Darstellungspotential der Schrift aus ihrer Interaktion mit der mündlichen Sprache hervorgehen zu lassen, kann zumindest unmissverständlich klar machen, dass es hier nicht einfach um *ein* Medium, vielmehr die Übertragung eines Mediums in ein anderes Medium, damit um einen Medienwechsel geht. Was die Schrift als Einzelmedium ist, verdankt sie der Intermedialität zwischen Phoné und Graphé. Doch solange diese Intermedialität als eine sprachliche *Intramedialität* gefasst wird, solange also die Schrift als die Übertragung der lautlichen Form der Sprache in eine graphische Form von Sprache gilt, solange auch ist die graphisch-visuelle Dimension der Schrift nur zugestanden, um sie zugunsten einer sprachimmanenten nicht-bildlichen Diskursivität dann wieder zu neutralisieren.» Vgl. ebd., 158 f. (Hervorhebungen im Original).

⁵¹⁰ Ebd., 164.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Echte und Morlang datieren das mikrographische Notat auf März – April 1928, vgl. AdB 6, 804.

⁵¹³ Vgl. dazu die Kapitel *Mikrogramme 471 und 431* und *Ms. 208_001 bis 208_003* im Anhang.

Sprachliche Aus-Setzer: «mir nichts, dir nichts»

Im Prosastück *Von etwas Naheliegenderem* wird dargestellt, was sich (vor Bildern), beim Betrachten von Bildern, die in einer Galerie oder Kunsthalle ausgestellt sind, abspielt. Walser inszeniert seinen Protagonisten, die Ich-Figur, als einen Kunstliebhaber, dem sich in der Kunstbetrachtung Kunst und Natur zu einer Einheit fügen. Zumindest «scheint» der Widerstreit zwischen Kunst und Natur, wie im Schlusssatz des Textes herausgestellt wird, versöhnlich zu enden:

Mir scheint, die Natur führe den Menschen zur Kunst; diese mache ihn wieder auf die Natur aufmerksam.⁵¹⁴

Allerdings ist dieser versöhnliche Schluss alles andere als naheliegend, wie der Titel des Prosastücks vorgibt. Vielmehr gerät das Naheliegende, das, was «man ja da gleich zur Hand» hat, wie es im ersten Satz heisst,⁵¹⁵ im Augenblick des Schreibens – unter der schreibenden Hand – sogleich aus den Fugen. Indem Walser seinen Ich-Erzähler das «Ansprechende[]», das Bilder «vergegenwärtigen», wie eine Formulierung im Schlussabschnitt lautet,⁵¹⁶ schreibend erkunden lässt, werden im Text ästhetische Prozesse in Gang gesetzt, welche auf die kontrastiven und widerständigen Übertragungsprozesse referieren, die sich in Walsers Schreibszene zwischen der Wort- und der Bildebene des Textes entfalten.

Inszeniert wird der Beginn des Textes erneut als *punctum* im Sinne Roland Barths. Was sich ereignet, nimmt seinen Ausgang im Vagen und Ungeordneten. Lakonisch stellt die Erzählinstanz im ersten Satz des Prosatextes fest:

Ganze Abende hat man ja da gleich zur Hand.⁵¹⁷

⁵¹⁴ SW 19, 176.

⁵¹⁵ Ebd., 174.

⁵¹⁶ Ebd., 176.

⁵¹⁷ Ebd., 174.

Diese Feststellung scheint allerdings alles andere als gesichert und unums­ tösslich zu sein, denn in den beiden nachfolgenden Sätzen wird sie von Wal­ sers Protagonisten, der Ich-Figur, sogleich in Frage gestellt:

Warum ich übrigens, ohne mir's näher zu überlegen, mit den Abenden anfangen? So mir nichts, dir nichts, als verstehe es sich von selbst?⁵¹⁸

Indem Walsers Ich-Erzähler vorgibt, unvermittelt zu beginnen, ohne das, was es zu sagen gibt, sich genauer zu überlegen, verortet der Text den Pro­ zess der Bedeutungsbildung erneut in einer noch nicht mit Bedeutung gesät­ tigten Ordnung der Dinge. Unterstrichen wird die Unmittelbarkeit des Schreibbeginns durch die formelhafte Wendung «mir nichts, dir nichts», was aufgrund der vordergründig rein assoziativ und anarchisch strukturierten Textlogik zu plausibilieren scheint, dass das, was zur Hand ist, das Zuhandene,⁵¹⁹ unter der schreibenden Hand seine Gestalt radikal verändern und sich

518 Ebd.

519 Bemerkenswert ist, dass Heidegger im Anschluss an die Textpassage in *Sein und Zeit*, in der er den Begriff «Zeug» anhand der Schreibszene illustriert – vgl. oben, Anmerkung 109 –, die Art und Weise, wie dem Menschen die Ordnung der Dinge im Alltag begegnet, die *Zuhandenheit*, in einen Zusammenhang mit *Zeug* und *Sorge*, *Besorgen* – vgl. oben, Anmerkung 421 – stellt und anhand des Gebrauchs eines Hammers erläutert. Herausgestellt wird dabei, dass die Ordnung der Dinge – wie in der Schreibszene Walsers – sich aufgrund des besorgenden Umgangs mit der Welt der Dinge erst konstituiert und nicht aus einem bereits vorgängig bestehenden theoretischen Konzept abzuleiten ist. Heidegger schreibt: «Das Hämmern hat nicht lediglich noch ein Wissen um den Zeugcharakter des Hammers, sondern es hat sich dieses Zeug so zugeeignet, wie es angemessener nicht möglich ist. In solchem gebrauchenden Umgang unterstellt sich das Besorgen dem für das jeweilige Zeug konstitutiven Um-zu [...]. Das Hämmern selbst entdeckt die spezifische «Handlichkeit» des Hammers. Die Seinsart von Zeug, in der es sich von ihm selbst her offenbart, nennen wir die *Zuhandenheit*. Nur weil Zeug *dieses* «An-sich-sein» hat und nicht lediglich noch vorkommt, ist es handlich im weitesten Sinne und verfügbar. Das schärfste Nur-noch-*hinsehen* auf das so und so beschaffene «Aussehen» von Dingen vermag Zuhandenes nicht zu entdecken. Der nur «theoretisch» hinsehende Blick auf Dinge entbehrt des Verstehens von *Zuhandenheit*. Der gebrauchend-hantierende Umgang ist aber nicht blind, er hat seine eigene Sichtart, die das Hantieren führt und ihm seine spezifische Sicherheit verleiht.» Heidegger, *Sein und Zeit*, 69. Die Visualität der Dinge korre-

sogleich in sein Gegenteil verkehren kann, wie der vierte Satz des Prosastücks zu verstehen gibt. Dieser Satz setzt sich als Kontrapunkt dem Einleitungssatz entgegen:

Frühe Morgen-Gebiete und -Stimmungen sind herrlich und heiter.⁵²⁰

Gezielt offengelassen wird zu Beginn des Prosatexts, worauf die Angaben zur Zeit, «ganze Abende», zum Ort und zur Atmosphäre, «[f]rühe Morgen-Gebiete und -Stimmungen», die als «herrlich und heiter» apostrophiert werden, konkret referieren, denn was zur Sprache kommen soll, wird vorerst verschwiegen.⁵²¹ Der eben erst in Bewegung gesetzte Textprozess wird sogleich wieder ausgesetzt. Einerseits kommt nicht das zur Sprache, was «man ja da gleich zur Hand» hat. Andererseits wird gleichzeitig in Frage gestellt, ob sich das Zuhandene «so mir nichts, dir nichts» von selbst versteht. In die Lücke zwischen dem eine Feststellung treffenden und dem diese Feststellung in Frage stellenden und widerrufenden Satz nistet sich damit ebenso unvermittelt die Frage nach der Bedeutung des Geschriebenen und den Bedingungen der Möglichkeit des Verständnisses des im Text Festgeschriebenen ein. Markiert durch den Fragemodus der beiden rhetorischen Fragen wird die Bedeutsamkeit des Dargestellten selbst in Frage gestellt. Klar wird damit einzig, dass sich nichts von selbst versteht, auch wenn man es sich näher überlegt. Denn das, was zur Darstellung kommen soll, hat sich durch den Versuch, es in Sprache zu fassen, dem sprachlichen Zugriff vorerst entzogen.

spondiert demnach auch bei Heidegger damit, dass sie, wie es bei Walser heisst, «zur Hand» sind.

⁵²⁰ SW 19, 174.

⁵²¹ Bekanntlich verortet Walter Benjamin in diesem Sprachspiel, das sich in Walsers Texten ereignet, «etwas sehr Schweizerisches», nämlich eine «bäurische Sprachscham», die sich allerdings nicht als Verschwiegenheit, sondern, im Gegenteil, als Geschwätzigkeit äussert – eine Geschwätzigkeit jedoch, die darauf abzielt, das Gesagte zurückzunehmen und in Vergessenheit geraten zu lassen: «Kaum hat er die Feder zur Hand genommen, bemächtigt sich seiner eine Desperadostimmung. Alles scheint verloren, ein Wortschwall bricht aus, in dem jeder Satz nur eine Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu machen.» Benjamin, *Robert Walser*, 350.

Der disseminierende, die Bedeutsamkeit des Dargestellten gleichzeitig setzende und aussetzende Beginn des Prosastücks führt dazu, dass das, was «zur Hand» ist, sich als vage, unsicher und wandelbar erweist und das Nahe-liegende vorerst in weite Ferne rückt. Darin erweisen sich die «einzigartige Evidenz» und «das Bestechende» des Anfangs: Der im Augenblick des Schreibens sich konstituierende Text ist «übersät [...] von [...] empfindlichen Stellen»,⁵²² von Lücken, Aufschüben und Verschiebungen, die herausstellen, dass die Genese des Textes sich in einem semantisch nicht gefestigten, prekären Bedeutungsraum entfaltet.

Jedenfalls fällt der Ich-Erzähler sich im fünften Satz erneut kontrapunktisch ins Wort, und zwar dergestalt, dass er das zur Sprache bringt, was er bisher verschwiegen hat:

Nun muß ich aber nachgerade fein mit der Sprache herausrücken, nämlich dem Leser sagen, wovon ich spreche. Ich spreche von der Bequemlichkeit des Bilderanschauens, das dem Betrachtenden Spaziergänge, die mit Anstrengungen verbunden sind, ersetzt.⁵²³

Entgegen seiner Ankündigung rückt Walsers Erzähler allerdings nicht «mit der Sprache» heraus. Was zur Sprache kommt, sind vielmehr Bilder, welche die Ich-Figur zum Nachdenken über das Bilderanschauen anregen. Damit hat Walsers Protagonist sein Thema gefunden: Schreibend denkt er über die Konstellation von Wort und Bild nach und über das Vexierspiel, das sich aufgrund der Wirklichkeitsreferenzen von Wort und Bild im Text ereignet. Seine Kunsterfahrung, die Bildbetrachtung, rückt er als einen im Medium des Textes sich konturierenden visuellen Prozess in den Blick. Der die poetische Phantasie seit jeher beflügelnden Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Natur geht der Text dabei insofern auf den Grund, als er seine eigene mediale Verfasstheit zur Sprache bringt und reflektiert.

522 Vgl. oben, Kapitel *Punctum des Anfangs*, Anmerkung 56.

523 SW 19, 174.

Vexierspiel der Sprache

Das Naheliegende, worauf Walsers Protagonist im Prosastück *Von etwas Naheliegenderem* seinen Blick richtet, ist das, was Bilder, die in einer Kunstgalerie ausgestellt sind, zur Darstellung bringen. Es ist das Ferne, Abwesende, denn dargestellt wird, was fort ist: Auf den Bildern ist zu sehen, was möglicherweise «ganz anderswo vorhanden» ist.⁵²⁴ Im Spannungsfeld von Nähe – dem, was «man ja da gleich zur Hand [hat]» – und Ferne – dem, was Bilder «vergegenwärtigen», dem «Ansprechenden», mit dem es sich lohnt, «sich eine Zeitlang [...] zu unterhalten»⁵²⁵ – wird der Vorgang des Bilderanschauens vordergründig und assoziativ mit einem «behaglichen Gang» durch die Strassen einer grösseren Stadt verglichen:

Lebt einer in einer größeren Stadt und geht er behaglich durch die Straßen, so kann es denkbar sein, d. h. vorkommen, daß er da oder dort Landschäftelchen ausgestellt sieht [...].⁵²⁶

Die auffallende Eigenart der Diminutivform «Landschäftelchen», mit welcher der Text die ausgestellten Bilder in den Blick rückt, signalisiert sprachlich eine ironische Distanznahme.⁵²⁷ Zudem relativiert der zögerliche Sprachgestus, mit dem Walsers Text dem zu Benennenden sich annähert, den Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten. Der Gebrauch des Konditionalis sowie die Formulierung «so kann es denkbar sein, d. h. vorkommen» und die vage Ortsangabe «da und dort» unterstreichen, dass das, was der Text zur Sprache

⁵²⁴ Ebd., 175.

⁵²⁵ Ebd., 176.

⁵²⁶ Ebd., 174.

⁵²⁷ Kurt Lüscher erfasst Walsers «Vorliebe für Diminutivformen» als ein «stilistisches Indiz für seine Ambivalenzsensibilität»: «Diminutive [...] lassen sich in vielen Fällen als Ausdruck einer leichten Ironie lesen, vergleichbar vielleicht mit «Lächeln», das sowohl Distanz als auch Nähe gegenüber dem Anderen ausdrücken und dementsprechend als ambivalente Geste verstanden werden kann.» Vgl. Lüscher, *Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen*, 21 f.

bringt, im Modus einer *Denkmöglichkeit* formatiert wird, womit sich der Textprozess unter die Ägide des ›Möglichkeitssinns‹ stellt.⁵²⁸

Zudem wird dadurch die Aufmerksamkeit nicht in erster Linie auf das gelenkt, was die ausgestellten Bilder darstellen, sondern auf die Modalitäten der Vermittlung, das heisst auf die ästhetischen Prozesse, die beim Betrachten der Bilder und bei der Darstellung der Bildbetrachtung im Text sich ereignen. Geschärft wird das Bewusstsein des Lesers für das im Text kontrastiv inszenierte Vexierspiel mit den Wirklichkeitsreferenzen. Denn erneut vollständig unvermittelt – und zwar mitten im Satz – verwandelt sich das nur Vorgestellte unter der Schreibhand sogleich in eine Tat-Sache im wörtlichen Sinn, in das Verbürgte und Festgelegte, indem es in der Fortsetzung des Zitats heisst, dass den

Landschäftelehen [...] gewöhnlich ein Verzeichnis beigegeben ist, das ankündigt, von wem die hübschen, gefälligen Arbeiten, die eingerahmten Annehmlichkeiten hergestellt worden sind und wieviel sie kosten.⁵²⁹

In den Blick gerückt werden nicht die Bilder selbst, sondern das gesellschaftliche Umfeld und der Kunstbetrieb, dem diese zuzuordnen sind. Weder gewährt der Text jedoch Einblick in das Verzeichnis der ausgestellten Werke, noch wird der Name des Künstlers, welcher die Bilder geschaffen hat, genannt, und auch der Preis der Bilder wird selbstredend nicht erwähnt. Walsers Bildbetrachter belässt es bei vagen Andeutungen, deren Ironie darin besteht, dass eine konkrete Referenzierung auf eine aussersprachliche Wirklichkeit gezielt ausgespart wird. Denn schon im nächsten Satz lässt Walser seinen Protagonisten sich erneut selbst ins Wort fallen und – ironisch sowohl den wortwörtlichen als auch den bildlichen Gehalt des Geschriebenen aufrufend – von seinen Nöten sprechen, denen er sich beim Verfassen des Textes ausgesetzt sieht:

⁵²⁸ Lüscher postuliert im Anschluss an Robert Musils Begriff des ›Möglichkeitssinns‹: «Ambivalenzsensibilität äußert sich [...] auch im (poetischen) Bedenken und Beschreiben des *Möglichen*.» Ebd., 23.

⁵²⁹ SW 19, 174.

Obschon ich nicht weiß, ob es schicklicher ist, vom Wein zu sprechen oder das Wasser zu erwähnen, kommen mir jedenfalls stattliche Gebäulichkeiten, die ein Ufer mit ihrer mutmaßlichen Wichtigkeit zieren, still und zugleich klangvoll vor.⁵³⁰

In was für einem Zusammenhang diese Aussage mit dem «bißchen Kunstbetrachtung» steht, von dem der Text anschliessend spricht, bleibt nach wie vor rätselhaft. Denn die Aussage ist in sich widersprüchlich, da der geäußerte Satz der konventionellen Grammatikalität zuwiderläuft: Was im konzessiven Nebensatz formuliert wird, stellt keinen zureichenden Gegengrund zu der Aussage des Hauptsatzes dar, in dem sich dem Blick des Betrachters «stattliche Gebäulichkeiten» zu sehen geben. Die Unsicherheit des Protagonisten in Bezug auf die Frage, «ob es schicklicher ist, vom Wein zu sprechen oder das Wasser zu erwähnen», steht weder in einem konzessiven noch in einem anderen sprachlogisch klaren Verhältnis zur Feststellung, dass ihm «stattliche Gebäulichkeiten, die ein Ufer mit ihrer mutmaßlichen Wichtigkeit zieren, still und zugleich klangvoll» vorkommen – schon gar nicht «jedenfalls». Was – gemäss dem Wortlaut – nicht der Fall ist, wird auch durch ein noch so apodiktisch formuliertes «jedenfalls» nicht zur Gewissheit, zu einer Tatsache, zu dem, was der Fall ist. Der assoziativen und letztlich unlogischen Satzstruktur kommt damit die Funktion zu, den Aussagegehalt des Satzes insgesamt in Frage zu stellen. Gleichzeitig wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die paradoxe Textur des Textes gelenkt.

Im Kontext des «bißchen Kunstbetrachtung» wird die Textur des Textes in der Folge mit poetischer Bedeutsamkeit aufgeladen. In Kombination mit dem Sprachbild der «stattliche[n] Gebäulichkeiten», das in seiner Ausgestaltung widersprüchlich – die «Wichtigkeit» der «stattliche[n] Gebäulichkeiten» wird durch das Attribut «mutmaßlich[]» in Frage gestellt – und zusätzlich als Oxymoron – «still und zugleich klangvoll» – strukturiert ist, verweist der sprichwörtliche Gegensatz von Wasser und Wein auf die kontrastiv und ambivalent organisierten Sprach- und Bildprozesse, die in Szene gesetzt werden. In der Überlagerung von Wort und Bild wird erkennbar, dass die im ersten Teilsatz herausgestellte sprichwörtliche Uneigentlichkeit der sprachlichen Kommunikation – Wasser predigen und Wein trinken – sich als Chiffre dafür erweist, dass dem Dargestellten seine Bedeutsamkeit

530 Ebd.

aufgrund ‹regelloser› Sprach- und Bildprozesse zugeschrieben wird.⁵³¹ Im Vexierspiel, das der Text mit dem Leser treibt, entpuppt sich das Unwissen von dem, was sich schickt, das im konzessiven Einleitungssatz angesprochen wird – «[o]bschon ich nicht weiß, ob es schicklicher ist» –, als Bedingung der Möglichkeit einer neuen Sicht auf die Ordnung der Dinge. Was damit gemeint ist, wenn von Wasser oder von Wein die Rede ist, erschliesst sich erst dann, wenn die Aufmerksamkeit auf das gerichtet wird, was sich im Text zeigt und was sich in der Texturbildlichkeit des Textes, wie sich im Anschluss an Sybille Krämers Begriff der ‹notationalen Ikonizität› formulieren lässt, zu sehen gibt.

Referenz van Gogh

Zwar wird der Blick des Lesers im nächsten Satz des Prosatextes gezielt auf die in der Kunstgalerie ausgestellten Bilder gelenkt. Das Fällige ist nun aber zwangsläufig nicht mehr das, was ‹jedenfalls› eintritt, sondern das, was jenseits von dem, was der Fall ist, sich ‹[z]ufällig› ereignet:

Zufällig hat man es hier mit einem Stück Herbst zu tun. Diejenigen, die aufs Landschaftenwiedergeben aus sind, können dich mit der liebenswürdigsten Geschwindigkeit in eine frühlingliche Gegend versetzen, wofür man natürlich dankbar ist.⁵³²

Was der Zufall offenbart, ist die Materialität und Medialität des im Text Dargestellten im wörtlichen Sinn – das ‹Stück Herbst›. ‹Jedenfalls› erfährt die in Wort und Bild konzipierte Wiedergabe einer Landschaft in der Übertragung in den Text eine Transformation. Performativ setzt der Text in Szene, dass Herbst und Frühling, die als gemalte Bilder in der Kunstgalerie nebeneinander aufgehängt sind, im Augenblick des Schreibens sich unvermittelt ineinander überblenden lassen: Auf der Ebene des Wortmaterials gibt sich das ‹Stück Herbst› in der – in Analogie zum Adjektiv ‹herbstlich› strukturierten – Wortneuschöpfung ‹frühlinglich› zu sehen, in der es eine skriptural-materiale Spur hinterlässt. Eröffnet wird ein ästhetischer Horizont, der

⁵³¹ Zum Argument der ‹regellosen Literatur› vgl. die Überlegungen im Kapitel *Exkurs: Zur Poetik des Waldes*.

⁵³² SW 19, 174.

erneut nicht nur die räumlichen und zeitlichen Koordinaten des Textes ausser Kraft setzt. Das «Bilderanschauen[]» ersetzt nicht allein «Spaziergänge, die mit Anstrengungen verbunden sind». Herausgestellt wird vielmehr, dass der Prozess der ästhetischen Kommunikation im Prosatext *Von etwas Naheliegendem* sich grundsätzlich aufgrund der Ersetzungen, Verschiebungen und Übertragungen konfiguriert, die sich im Text ereignen.

Sogleich spricht der Text die poetologisch relevante Thematik der Wirksamkeit einer medial vermittelten Wirklichkeit in Form einer rhetorischen Frage auch an:

Ist nicht manchmal ein geschilderter Frühling eindruckreicher als ein wirklicher?⁵³³

Allerdings beantwortet sich diese rhetorische Frage im Text bezeichnenderweise nicht von selbst. Detaillierte Angaben zum Dargestellten liefert der Text erneut keine. Eher beiläufig erwähnt der Ich-Erzähler, was auf den ausgestellten Bildern zu sehen ist:

Bald handelt sich's beim bißchen Kunstbetrachtung um eine mittägliche Wiese. Leitern sind an einen kurios geformten Baum gestellt; Früchte werden gepflückt; der Baum ist von Luft umgeben, in der es zu summen, säuseln scheint. Neben dem sommerlichen Bild befindet sich ein winterliches [...].⁵³⁴

Dass der Text beharrlich verschweigt, auf was für Bilder sich der Blick des Bildbetrachters richtet, gehört zum subversiven, poetologisch subtil konzipierten Verwirrspiel, das Walsers Text in Szene setzt. Denn bei den Bildern, auf die der Prosatext *Von etwas Naheliegendem* referiert, handelt es sich um Werke Vincent van Goghs, die im Sommer und Herbst 1927 in einer viel beachteten Ausstellung in der Schweiz gezeigt werden. Zunächst von Juni bis August in der Kunsthalle Basel und anschliessend vom 11. September bis 17. Oktober in der Kunsthalle in Bern werden «143 Werke aus der Sammlung Kröller im Haag» präsentiert; Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde, welche die verschiedenen Schaffensphasen van Goghs zwischen 1881 und

533 Ebd.

534 Ebd., 174f.

1890 umfassen.⁵³⁵ Die Berner Tageszeitung *Der Bund* kündigt die Ausstellung, die den Pressevertretern anlässlich einer Führung von Robert Kiefer, dem ersten Direktor der 1918 eröffneten Kunsthalle, vorgestellt wird, in der Abendausgabe vom 9. September in euphorischen Tönen an: «Wie zu erwarten war, ist der Eindruck ein überwältigender.»⁵³⁶

Walser dagegen reagiert mit grosser Skepsis auf die zu einem Kunstspektakel hochstilisierte Ausstellung. In einem Brief an Otto Pick, den Feuilletonredakteur der *Prager Presse*, mit dem er seit Herbst 1925 in Briefkontakt steht,⁵³⁷ schreibt er am 5. Oktober 1927:

535 Der Ausstellungskatalog ist unter der Sigle V BE 5312 in der *Schweizerischen Nationalbibliothek* zugänglich. Er wird zitiert unter der Bezeichnung *Vincent van Gogh, Sammlung Kröller, Katalog*; hier: 3. Vgl. in der Bibliographie die Angaben unter: Gogh, Vincent van: *Vincent van Gogh, 1853–1890: 143 Werke aus der Sammlung Kröller im Haag*.

536 [W.] A., *Ausstellung van Gogh*, in: *Der Bund*, 9. September 1927, Abendblatt, 3. Gleichzeitig wird die «Bevölkerung» ermahnt, «durch regen Besuch die Kunsthalle in ihrem dankenswerten Unternehmen zu unterstützen.» Denn: «Man ist der Leitung unserer Kunsthalle zu wärmstem Dank verpflichtet, daß sie die großen Opfer nicht gescheut hat, um uns auch in Bern den einzigartigen Genuß dieser Sammlung zu vermitteln, welche Werke aus allen Schaffensperioden des Malers umfaßt und besonders für die Frühzeit an Reichhaltigkeit einzig dasteht. Van Gogh steht heute als Künstler und als Charakter mehr denn je im Mittelpunkt des Interesses – auch die Psychologie beschäftigt sich neuerdings intensiv mit ihm – und er hat uns als größter Bahnbrecher der neuen Malerei unendlich viel zu sagen.» Ebd.

537 Die Briefe an Otto Pick haben in Walsers Korrespondenz insofern «ein besonderes Gewicht» (Schuller, *Korrespondenz*, 217), als Pick für Walser einen Gesprächspartner darstellt, dem gegenüber er über die geschäftliche Beziehung hinaus – Pick gab in der Zeit zwischen September 1925 und November 1933 insgesamt 86 Gedichte (vgl. Stiemer, *Lyrik der Berner Zeit*, 208) und über 100 Prosatexte in Druck – Gedanken zu seinem literarischen Schaffen, zu den Anfeindungen, denen er sich ausgesetzt sieht, und zu seinem Selbstverständnis als Autor, aber zum Beispiel auch zur «Eigentümlichkeit der Sexualität» (BA 2, 208, Brief Nr. 692) anvertraute. Otto Pick erfährt von Walser von dessen Auseinandersetzungen mit Eduard Korrodi, dem Feuilletonredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung*, den Walser als einen der «Vergangenheitsstolzen», der «vielleicht ein wenig in kränklichem Sinne Konservativen» (BA 2, 287, Brief Nr. 753) bezeichnet, und mit dem Theaterkritiker der *Frankfurter Zeitung*, Friedrich Heymann, der ihn, wie Walser schreibt, «kürzlich zu meinem Vergnügen [...] um eines Büchnerportraits willen einigermaßen angegriffen» habe (ebd.). Zum literarischen Spiel, das Walser mit Pick spielt, gehört, dass

[...] auch ich beschwöre Gespenster, wie z. B. diesen erschreckenden Zauberer Van Gogh, über den ich ein Gedicht schrieb, worin ich die abstoßende und zugleich imponierende, die prachtvolle und zugleich schmerzliche Art des Mannes zu charakterisieren versuchte. Hier in Bern gibt es nämlich zur Zeit eine Ausstellung, die sich auf diesen gewaltigen Malernamen bezieht.⁵³⁸

Unmissverständlich spricht Walser aus, wogegen sich sein Gedicht *Van Gogh*, auf das er in seinem Brief verweist,⁵³⁹ wendet: Der offizielle Kunstbetrieb inszeniert van Gogh, den Walser im Pick-Brief als «erschreckenden Zauberer» erfasst, in erster Linie als «gewaltigen Malernamen». Der Berner *Bund* veröffentlicht während der Dauer der Ausstellung eine dreiteilige Artikelserie, in deren drittem Teil van Gogh zu einem Winkelried der Kunst (v)erklärt und damit «in den nationalen helvetischen Diskurs der 2. Hälfte der 20er Jahre» eingebunden wird.⁵⁴⁰ Walser hingegen steckt im Gedicht *Van Gogh* ein kon-

er dem Redakteur im fernen Prag ab und zu eine Reminiszenz oder eine Sentenz zu seinem Schaffen zusteckt, im Bewusstsein, dass solche «Marker» in der Literaturszene gefragt sind. Denn Pick erweist sich in der späten Berner Zeit als einer der letzten eingermassen verlässlichen Partner in Walsers «Prosastückligesgeschäft», wie er sein feuilletonistisches Schreiben gegenüber Frieda Mermet, seiner langjährigen Vertrauten und Freundin, in einem Brief vom 6. Januar 1928 bezeichnet. Vgl. BA 2, 358, Brief Nr. 797.

⁵³⁸ BA 2, 336, Brief Nr. 781.

⁵³⁹ Das Gedicht *Van Gogh* hat Walser zusammen mit fünf anderen Gedichten und einem Prosatext als mikrographisches Notat auf einem Teil einer Honorarquittung des *Berliner Tageblattes* vom 29. August 1927 niedergeschrieben. Echte und Morlang datieren die Entstehung der Mikrogramme auf dem Honorar-Avis auf September 1927. Vgl. AdB 6, 795. Veröffentlicht wird das Gedicht erst über fünfeinhalb Jahre später, im Mai 1933 in der *Prager Presse*.

⁵⁴⁰ Gigerl, «*Bang vor solchen Pinsels Schwung*», 125. Mit Verweis auf Stefan Koldehoffs Darstellung van Goghs unter dem Titel *Mythos und Wirklichkeit* stellt Gigerl heraus, wie prägend für den Berner *Bund* das «Van-Gogh-Image» war, das der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe im deutschen Kulturraum zu Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert hat, und hält fest: «Zur Signatur der Zeitungstexte wird die Feststellung: «Hier geht es um mehr als um Malerei.» Vgl. ebd. – Im dritten Teil der *Bund*-Serie, in dem «die obern Räume der Kunsthalle mit den späten Werken van Goghs» in den Blick rücken, ist zu lesen: «Ist es nicht mit allen großen geistigen Dingen so: Eine starke Seele bricht Bahn für Unerhörtes, das doch alle Menschen irgendwie schon dumpf ersehnt hatten, schafft machtvoll neue Wege und Formen, in glühender Schöpferleidenschaft – und die Nachkommen

trastives Spannungsfeld ab, indem die Wirkung, die van Goghs Kunst auf das lyrische Ich ausübt, und die Wirkung, die der Van-Gogh-Kult seinen Werken zuschreibt, einander überlagern. Das lyrische Ich wird inszeniert als ein Kunstliebhaber, dem «[d]er arme Mann es [...] nun mal nicht antun kann», wie in den beiden Eingangsversen herausgestellt wird. Denn: «Vor seiner gröblichen Palette / zerstreut in mir sich jede nette / Aussicht ins Leben. Ach, wie kalt / hat er sein Lebenswerk gemalt!» Die Diagnose des lyrischen Ich lautet: «Er malte, scheint mir, nur zu richtig.»⁵⁴¹ Der Vorliebe des lyrischen Ich für naiv-lyllische Malerei wird die Rezeption des Van-Gogh-Enthusiasten entgegengestellt, dem Walsers lyrisches Ich mit unverhohlener Ironie begegnet: «Will jemand sich ein wenig wichtig / vorkommen in der Ausstellung, / so wird ihm bang vor solchen Pinsels Schwung.»⁵⁴² In Szene gesetzt wird der Van-Gogh-Enthusiast als ein Kunstliebhaber, der van Gogh im Zuge der vom deutschen Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe bestimmten Rezeption «als prototypisches romantisches Malergenie zwischen Kunst und Wahnsinn, der gleichsam in der Nachfolge Jesu die ihm offenbarte Wahrheit verkünden muss», sieht, wie Margrit Gigerl in ihrer Lektüre des Gedichts festhält.⁵⁴³ Das lyrische Ich hingegen erachtet das «Müssen, Sollen, Wollen», das die Kunst in Form einer absoluten Notwendigkeit und Unbedingtheit herausstellt, als «rücksichtslos»⁵⁴⁴ und stellt

ergreifen gefahrlos Besitz davon, treten den Weg aus und machen ihn schließlich zur staubigen Heerstraße. Van Goghs Seele hat sich an ihrer Winkelriedstat verblutet – die heutigen können ungestraft, ja spielerisch die Unendlichkeit am Zipfel nehmen, in die er ihnen vorangestürzt ist, und am Unnennbaren, Unbewußten herumzupfen.» W. A., *Vincent van Gogh III*, in: *Der Bund*, 27. September 1927, Abendblatt, 1.

⁵⁴¹ SW 13, 143, V. 1–7.

⁵⁴² Ebd., V. 8–10.

⁵⁴³ Gigerl, «*Bang vor solchen Pinsels Schwung*», 124.

⁵⁴⁴ Die Verse 23–26 des Gedichts lauten: «Zu grausen fängt's ein' an, / wenn Kunst nichts Schön'res kann, / als rücksichtslos ihr Müssen, Sollen, Wollen / vor schau'nden Seelen aufzurollen.» SW 13, 143. Anstelle der «schau'nden Seelen» steht im mikrographischen Notat «schau'nden Augen» (vgl. Mkg. 425/IV). Diese Ersetzung in der Abschrift bekräftigt die Ansicht, dass der Text in den Versen 23–26 die Perspektive des Van-Gogh-Enthusiasten entfaltet; denn: «Eine starke Seele bricht Bahn für Unerhörtes», wie die Artikelserie zur Van-Gogh-Ausstellung im Berner *Bund* verdeutlicht. Vgl. das Zitat aus *Der Bund* in Anmerkung 540 oben. Gigerl hält dazu fest: «Mit der Substitution des phy-

ihm den «Wunsch» entgegen, «wenn ein Bild ich seh' / liebkost zu werden wie von einer güt'gen Fee». ⁵⁴⁵ Allerdings wird auch dieser Wunsch im anschließenden Schlussvers des Gedichts – «geh, geh, adee» – ironisch unterlaufen. Gigerl kommt in ihrer Analyse des Gedichts *Van Gogh* zum Schluss:

[...] Walser legt mit seinem Van-Gogh-Gedicht [...] einen orchestrierten Einspruch gegen den – neudeutsch gesprochen – «Hype» um den holländischen Maler ein und betreibt eine subversive Demontage des hagiografische Züge annehmenden Van-Gogh-Mythos. Van Goghs «Müssen, Sollen, Wollen» sowie dessen radikales Märtyrertum im Dienste seiner Kunst wird an einen offiziellen Kunstdiskurs zurückverwiesen, den sie letztlich unterläuft. ⁵⁴⁶

Im Prosatext *Von etwas Naheliegenderem* greift Walser den subversiven Gestus der Kunst van Goghs gezielt auf. Van Goghs Bilder dienen ihm dabei als Referenzpunkte, die er in äusserster Verknappung blitzlichtartig aufscheinen lässt. Die Motive und Anspielungen, die Walser im Text einsetzt, lassen sich allesamt auf die Bilder aus der Sammlung Krölller beziehen: Es sind van Goghs Bilder, die «[g]anze Abende», «[f]rühe Morgen-Gebiete und -Stimmungen», von denen in der Eingangspassage die Rede ist, zu sehen geben. Und wenn «Wein», «Wasser», «Gebäulichkeiten, die ein Ufer [...] zieren», «eine mittägliche Wiese», «Leitern», die «an einen kurios geformten Baum gestellt [sind]», «Früchte», die «gepflückt [werden]», ein «Baum», der «von Luft umgeben [ist], in der es zu summen, säuseln scheint» und – im weiteren Verlauf des Textes – «ein knospender Zweig», «ein romantisch übereinandergelagertes Häusergewirr», «Wolken», «Anhöhen», «enge Dorfgäßchen» sowie «fremdartige, schlank und kühn in die Höhe steigende Denkmäler» in den Blick rücken, lassen sich durchwegs sinnfällige Bezüge zu den in der Berner Kunsthalle ausgestellten Bildern herausstellen. ⁵⁴⁷

sich-äusserlichen Sinnesorgans durch das vielfach codierte innere Erkenntnisinstrument der Seele wird die Rezeption der Kunst van Goghs zu einem psycho(patho)logischen Erkenntnisvorgang.» Gigerl, «*Bang vor solchen Pinsels Schwung*», 124.

⁵⁴⁵ SW 13, 143, V. 27 f.

⁵⁴⁶ Gigerl, «*Bang vor solchen Pinsels Schwung*», 127.

⁵⁴⁷ Zu den Werken van Goghs aus der Sammlung Krölller und zu den Motiven, auf die Walsers Text referiert, vgl. das Kapitel *Referenzen zu Werken van Goghs in der Ausstellung Sammlung Krölller, Kunsthalle Bern 1927* im Anhang.

Vor diesem Hintergrund wird im Rückblick auf den Textprozess in der ersten Hälfte des Prosatextes *Von etwas Naheliegenderem* erkennbar, dass Walsers disseminierender Gestus des Schreibens – die ‹regellosen› Sprach- und Bildprozesse, die Ersetzungen, Verschiebungen und Übertragungen, die im Text inszeniert werden – sich in struktureller Korrespondenz zu van Goghs Konzept des Malens entfaltet. In den Motiven der Bilder van Goghs manifestiert sich die visuelle Poetik und die Selbstreflexion von Walsers Prosatext: Nicht allein der abgebildete Baum, auf den der Text referiert, erscheint kurios. In der Kuriosität des Baumes spiegelt sich zugleich die Kuriosität des Textes wider. Der ‹kurios geformte[] Baum›, die ‹Früchte›, die ‹bildhaften Wolken›, das ‹übereinandergelagerte[] Häusergewirr› sowie die weiteren im Text zerstreuten van Gogh-Referenzen werden dem Leser als Sprach-Bilder und visuelle Figurationen ‹nahegelegt›. Sie gilt es zu ‹pflücken› beziehungsweise zu lesen und in ihrer poetologischen Bedeutsamkeit zu entfalten.

«Triebfeder zu allem Bildenden»

Herausgestellt wird zu Beginn des zweiten Teils des Prosatextes *Von etwas Naheliegenderem*, dass die Kunst in der Auffassung der Ich-Figur die Ordnung der Dinge und deren Signatur fortwährend neu konstituiert, und zwar in einem zunächst konkreten, unmittelbar manifesten Sinn: Bilder geben nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit zu sehen, diese Ausschnitte der Wirklichkeit werden in einer Kunstaussstellung neu kombiniert, so dass zum Beispiel Sommer und Winter in ‹Nachbarschaft kommen›. Sogleich wird diese nüchtern-pragmatische Sicht auf die ‹Tatbestände› der Kunst allerdings subtil erweitert:

Neben dem sommerlichen Bild befindet sich ein winterliches, wobei dir der Vorteil, den dir Kunst gewährt, die Natur dir aber nicht darzubieten vermag, sogleich in die Augen springt. In der Wirklichkeit kann es unmöglich zu derartiger Nachbarschaft kommen, obschon die Natur dies eine Vortreffliche an sich hat, daß sie zu jeder Art Kunst- und Kulturtat Anlaß gibt, Ursache, Triebfeder zu allem Bildenden ist.⁵⁴⁸

Mit der Formulierung, dass «die Natur [...] Triebfeder zu allem Bildenden ist», bettet Walser den Diskurs, den sein Protagonist über das Verhältnis von Natur und Kunst führt, in die Szenerie des Schreibens ein. Die Feder als Metonymie des Schreibens und der Schrift⁵⁴⁹ tritt, indem sie mit einem naturhaften Trieb in Verbindung gebracht wird, in Korrespondenz zu dem, was Walser in der Auseinandersetzung mit der Berner Van-Gogh-Ausstellung im Gedicht *Van Gogh* als ein kontrastives Spannungsfeld konturiert: Aufgerufen wird der im Gedicht initiierte Dialog über die Rezeption der Werke van Goghs und der modernen Kunst.

Ebenso vielschichtig wie im Gedicht *Van Gogh* entfaltet Walser im Prosa-Text *Von etwas Naheliegenderem* die Thematik der Kunst in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den künstlerischen Darstellungsmitteln und dem Darstellungskonzept, die sich in den Werken van Goghs zu sehen geben. Das mehrfach codierte Sprach-Bild der «Triebfeder zu allem Bildenden» erweist sich dabei als struktureller Mittelpunkt des Textes. Walser situiert dieses Sprach-Bild exakt in der Mitte seines Textes. Im mikrographischen Notat, das insgesamt 26 Zeilen umfasst, erscheint die Formulierung in der Mitte der Zeile 13 (vgl. Anhang, Abb. 12); in der Reinschrift, die sich auf drei vollständig beschriebene Manuskriptblätter verteilt, taucht sie auf dem zweiten Manuskriptblatt in der Zeile 14 von insgesamt 27 Zeilen auf (vgl. Anhang, Abb. 13).

Aus dieser Mitte heraus generiert der Text seine disseminierende Dynamik, welche das im Sprach-Bild der «Triebfeder zu allem Bildenden» adressierte Begehren des Schreibens und der Schrift in der Schreib-Szene sogleich ausagiert. Der «Vorteil, den dir Kunst gewährt, die Natur dir aber nicht darzubieten vermag», der, wie der Text vorgibt, «sogleich in die Augen springt», die Neuordnung der Dinge, ihrer «Nachbarschaft», im Zuge der künstlerischen Darstellung, wird im zweiten Teil des Textes skriptural-performativ und visuell-asthetisch in Szene gesetzt und in der Texturbildlichkeit des Textes vor Augen geführt. Aufgerufen wird eine Text-Bild-Konstellation, in der das Medium des Textes und das Medium des Bildes sich vielschichtig ineinander spiegeln:

549 Vgl. dazu das Kapitel *Figuration des Wort-Bildes: «eine weiße, weite Stille»*, insbesondere Anmerkung 75.

Indes du dich schauend auf abgebildeten Wegen bewegst, schaut dich vielleicht ein Mitmensch aufmerksam an, und du siehst, merkst dies nicht. Man kann sagen, er schaue dein Schauen an. Wenn Bilder für mich oder für dich existieren, so sind wir beide, wie du gern zugeben wirst, selber wieder Bilder, die von irgend etwas sprechen, etwas erzählen. Hier ist's ein knospender Zweig, dort ein romantisch übereinandergelagertes Häusergewirr, das anziehend zu sein scheint.⁵⁵⁰

Konfiguriert wird die Text-Bild-Konstellation als «kunstvolle mise en abyme des eigenen literarischen Vorgehens», die Walser in dieser Textstelle, wie Tamara S. Evans betont, «besonders raffiniert durchführt».⁵⁵¹ Walsers visuell organisierte Poetik des Schreibens erweist sich in der Textpassage als Funktion eines subtil inszenierten Bilder-Denkens, das diskursive und bildliche Sprachprozesse vielschichtig ineinander verschiebt.⁵⁵²

In der diskursiv-kognitiven Perspektive thematisiert der Text die Bildbetrachtung als Prozess der (Selbst-)Reflexion. Zum Ausdruck gebracht wird, dass im Akt des Bilderbetrachtens der Betrachtende sich selbst als ein anderer erkennt, indem er sich gewahr wird, dass er für andere Betrachter selbst ein «Bild» darstellt. Der in die Bildbetrachtung vertiefte, selbstvergessene Betrachter eines «Bildes» erfährt sich als ein Objekt, das dem Blick des Anderen ebenso ausgeliefert ist wie die vom Betrachter in den Blick genommenen Objekte der Kunst. Aufgrund dieser Subjekt-Objekt-Umkehrung erfährt der Bildbetrachter in Walsers Text, dass «Bilder» in der Bildbetrachtung einen Medienwechsel erfahren. Herausgestellt wird, dass «Bildern» die Funktion eines diskursiven Mediums zukommt, insofern sie zu dem vom «Bild» absorbierten Betrachter «von irgend etwas sprechen, etwas erzählen».⁵⁵³

550 SW 19, 175.

551 Evans, *Robert Walsers Moderne*, 121.

552 Die Differenzierung der Begriffe «Bilderdenken» und «Bilder-Denken» erfolgt in Korrespondenz mit der Unterscheidung der Begriffe «Schreibszene» und «Schreib-Szene» in der neueren Schreibforschung – vgl. das Kapitel *Perspektivenwechsel in der Schreibszene*, insbesondere Anmerkung 34. Sie akzentuiert die These, dass die Poetik der Schreib-Szene Walsers sich gerade aufgrund ihrer bildlichen und visuellen Formatierung in feinsinniger Regellosigkeit entfaltet.

553 Der Begriff des *Bildes* wird in dieser Arbeit nicht weiter differenziert. In dieser Textpassage wird zur besseren Verständlichkeit unterschieden zwischen dem Begriff «Bild» in



Abb. 8: Van Gogh, *Blick auf Les Saintes-Maries de la Mer*, Nr. 108, F416 / JH1447, Öl auf Leinwand, 64 x 53, Saintes-Maries, 4. Juni 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

doppelten Anführungszeichen, der die Bilder bezeichnet, die sich dem Bildbetrachter in der Bilderausstellung zu sehen geben. Mit «Bild» in einfachen Anführungszeichen wird das Bild bezeichnet, das sich dem Betrachter des Bildbetrachters zu sehen gibt. Vgl. zum

In der ästhetisch-visuellen Perspektive herausgestellt werden die Übertragungen, die sich im Oszillieren von Wort und Bild im Text abspielen: Walsers Text reflektiert in der Perspektive der Schreib-Szene auch die eigene Bildlichkeit und Visualität. Im Schlusssatz der Textpassage kommt in texturierter Form Walsers selbstreflexiv und rekursiv organisiertes Bilder-Denken zum Ausdruck, indem «ein romantisch übereinandergelagertes Häusergewirr» sich nicht nur auf den in einem der Werke van Goghs dargestellten Bildinhalt bezieht. Walsers Formulierung, die vermutlich das im Juni 1888 entstandene Gemälde *Blick auf Les Saintes-Maries de la Mer* (Abb. 8) aufruft,⁵⁵⁴ visualisiert zugleich den sich vollziehenden Textprozess: Die «übereinandergelagerten Häuser» referieren auf die Textur des Prosatexts, in der Wort und Bild sich zu einem vielschichtigen Sprach-Bild formieren.⁵⁵⁵

Begriff des Bildes, der «in sich selbst vervielfältigt, [...] pluralisiert» wird, die Überlegungen von Alexander Honold und Ralf Simon im Vorwort der Publikation *Das erzählende und das erzählte Bild*: «Das Bild ist nicht mit seinem Bildträger identisch (und ebenso wenig mit seinem Bildgegenstand). Das Wort Gemälde ist insofern keine Bezeichnung für das Bild, sondern für den Bildträger. Gemälde geben Bilder zu sehen. Das Bild ist die Gabe des Gemäldes. Diese Gabe, ein Bild zu geben, kann nicht nur dem Gemälde zugesprochen werden, sondern auch der Sprache im Allgemeinen und der literarischen Sprache im Besonderen.» Vgl. Honold/Simon, *Das erzählende und das erzählte Bild*, Vorwort, 9–24, hier: 11.

⁵⁵⁴ Die Titel und die Nummerierung der Bilder aus der Sammlung Kröller werden im Folgenden aus dem Ausstellungskatalog der Berner Ausstellung von 1927 übernommen. Zur besseren Identifikation werden die F-Nummern aus dem *catalogue raisonne'* von La Faille, *L'oeuvre de Vincent van Gogh*, aufgeführt und für die im Verzeichnis der Abbildungen erfassten Werke mit der JH-Nummer aus Hulsker, *The New Complete Van Gogh*, ergänzt. Die weiteren Angaben zu den Abbildungen sind den im *Abbildungsverzeichnis* angegebenen Quellen entnommen.

⁵⁵⁵ Sinnigerweise wird dieses Sprach-Bild im Text als «romantisch» apostrophiert, sind doch die Selbstreflexion, der synästhetisch strukturierte mediale Transfer sowie die Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung wesentliche Figurationen insbesondere der frühromantischen Poetik. Silvio Vietta schreibt in seinem Aufsatz zur Frühromantik: «Die Frühromantik war der vielleicht letzte große Versuch in der europäischen Geistesgeschichte, die getrennten Sphären: Körper und Geist, Diesseits und Jenseits, Vernunft und Sinnlichkeit, Mensch und Natur, Philosophie, Wissenschaft und Poesie im Medium der poetischen Einbildungskraft zu synthetisieren, welcher als Dichtertraum entworfen, nicht nur

Mit welcher intuitiver und gleichermaßen reflexiver Präzision Walser das Zusammenspiel der im Text inszenierten Sprach- und Bildprozesse steuert, verdeutlicht die Strukturierung des Satzes: «Hier ist's ein knospender Zweig, dort ein romantisch übereinandergelagertes Häusergewirr, das anziehend zu sein scheint.» In der Fassung des mikrographischen Notats lautet der Satz:

Bald ist's ein blühender Zweig, bald ein romantisch übereinandergelagertes Häusergewirr, das ~~nicht~~ anziehend zu sein scheint.⁵⁵⁶

Im Gegensatz zur Mikrogramm-Fassung, welche die Betrachtung der Bilder in eine zeitliche Abfolge stellt, ruft die Formulierung der Abschrift eine räumliche Kontrastierung auf: «*Hier* ein knospender Zweig» als Sinnbild der – im Gegensatz zum «blühenden Zweig» – <triebhaften> Natur und «*dort* ein übereinandergelagertes Häusergewirr» als Sinnbild der Kultur [Hervorhebungen B. B]. Zudem fällt auf, dass Walser in der Abschrift des mikrographischen Notats eine zweite bedeutsame Veränderung vornimmt. In der Formulierung, die auf den ausbleibenden Blickwechsel zwischen dem Betrachter von Kunst und dem Betrachter des Betrachters von Kunst verweist, «und du siehst, merkst dies nicht», wird das «merkst» erst in der Fassung der Abschrift ergänzt. Im mikrographischen Notat lautet die Passage:

Indes du dich schauend auf abgebildeten Wegen bewegst, schaut dich vielleicht [;]ein Mitmensch aufmerksam an, und du siehst dies nicht.⁵⁵⁷

Da es sich bei der Umarbeitung der beiden Sätze im Manuskript um die einzigen inhaltlich bedeutsamen Eingriffe in den Wortlaut des mikrographi-

Fiktion bleiben, sondern die Wirklichkeit verändern, politisch gestalten und, in Zurücknahme des aggressiven Selbstbehauptungsanspruchs des Menschen, die Welt menschlicher machen sollte.» Vietta, *Frühromantik und Aufklärung*, 66.

⁵⁵⁶ Mkg. 471r/I, Z. 15f. Diese Textversion bezieht sich auf die provisorische Entzifferung von Angela Thut und Christian Walt von der Zürcher Arbeitsstelle der Kritischen Robert Walser-Edition (vgl. Anhang, Abb. 12). Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

⁵⁵⁷ Ebd., Z. 13f.

schen Notats handelt,⁵⁵⁸ kommt ihnen eine besondere Relevanz zu. Signalisiert wird in der Manuskript-Fassung, dass der Text die Differenz zwischen Kunst und Natur nicht narrativ ausnivelliert, sondern visualisiert und als räumlich organisierte Konstellation in Szene setzt. Die Ergänzung des Verbs <merken> stellt heraus, dass der Akt der visuellen Wahrnehmung im Zusammenhang mit dem Kunstdiskurs eingebunden ist in die Thematik der Reflexion, die der Text im zweiten Teil des Prosastücks entfaltet.

558 Das Manuskript Ms. 208_001 bis 208_003 gehört zu jener Kategorie der Abschriften, deren «<Abweichungsgrad> zwischen Erstnotat mit Bleistift und Abschrift mit Tinte» sich auf ein Minimum beschränkt. Walt hält fest: «Dies ist bei grob geschätzt mehr als einem Drittel der abgeschriebenen oder publizierten Mikrogrammtexte zu beobachten.» Vgl. ders., *Schreibprozesse: Abschreiben, Überarbeiten*, 269. Die hier diskutierte Textpassage lautet im mikrographischen Notat: «Indes du dich schauend auf abgebildeten Wegen bewegst, schaut dich / vielleicht [ξ]ein Mitmensch aufmerksam an, und du siehst dies nicht. Man kann sagen, er schaue dein Schauen an. Wenn Bilder für mich oder für dich existieren, so sind wir beide / du wirst das [ξ]gern zugeben, selber wieder Bilder, die ja von irgend etwas sprechen, die etwas erzählen. Bald ist's ein knospender Zweig, bald ein romantisch / übereinandergelagertes Häusergewirr, das ~~mich~~ anziehend zu sein scheint.» Mkg. 471r/I, Z. 14–16 (vgl. Anhang, Abb. 12). Als weitere Abweichungen im Manuskript sind zu erwähnen: Mkg. 471r/I, Z. 6: «[?]allzu stattliche Gebäulichkeiten». Das verstärkende «allzu» wird in der Manuskript-Fassung weggelassen (vgl. Ms. 208_001, Z. 20). – Anstelle von Ms. 208_001, Z. 21–22: «die ein Ufer mit ihrer mutmaßlichen Wichtigkeit zieren», steht in Mkg. 471r/I, Z. 7 als mögliche Entzifferungs-Variante: «die ein Ufer [z]mit ihrer berausenden Wichtigkeit zieren», eine Formulierung, welche die Relativierung der Wichtigkeit der «stattlichen Gebäude» ironisch zuspitzen würde. – Mkg. 471r/I, Z. 13–14: «daß sie zu allen [?]unterschiedlichen Kulturtaten Anlaß geben»; in Ms. 208_002, Z. 12–13 steht: «daß sie zu jeder Art Kunst- und Kulturtat Anlaß geben». In der Manuskript-Fassung wird dadurch der Aspekt des Kunstdiskurses verstärkt. – Ergänzt wird die holprige Formulierung in Mkg. 471r/I, Z. 19–20: «und nun ~~finde~~ sieht man, auf einheimischem Platz Plätze, die ganz wo anders vorhanden sind» durch «und nun sieht man, auf einheimischem Platz stehend, Plätze, die ganz anderswo vorhanden sind» (Ms. 208_003, Z. 7–9); und in Ms. 208_003, Z. 15 taucht der Ausdruck «motivlich» in der Formulierung «Bilder zu sehen sind, die motivlich aus der Stadt stammen, durch die ich täglich gehe» (Ms. 208_003, Z. 14–16) erst in der Manuskript-Fassung auf.

Texturbildlichkeit der Schreib-Szene

Die räumlich und visuell organisierte Dynamik und die reflexive Komplexität des Prosatextes *Von etwas Naheliegenderem* referieren darauf, dass der Text die Wirklichkeit als ein Dispositiv erfasst, in dem verschiedene Realitätsebenen sich ineinander verschieben:

Während ich meinen Blick auf bildhaften Wolken ruhen lasse, finden sich vielleicht gleichzeitig in der Wirklichkeit keine; Anhöhen auch nicht, enge Dorfgäßchen auch nicht, fremdartige, schlank und kühn in die Höhe steigende Denkmäler auch nicht. Der Bilderhersteller unternahm die und die Reise, er sah, was du nicht sahst; nun läßt er dich erblicken, wovon er vor so und so viel Zeit da und dort Notiz nahm. Alles, was er sah, was ihm Sehenswürdiges begegnete, schilderte, beschrieb er gewiß nicht, aber einiges wird ihm gegönnt gewesen sein, abzubilden, und nun sieht man, auf einheimischem Platz stehend, Plätze, die ganz anderswo vorhanden sind.⁵⁵⁹

Im Oszillieren von Bild und Text, das dadurch unterstrichen wird, dass Walser für die Tätigkeit des ‹Bilderherstellens› vorwiegend Verben einsetzt, die sich auf die Wortsprache beziehen – ‹Notiz nehmen›, ‹schildern› und ‹beschreiben› –, wird erkennbar, was nicht zu sehen ist. In der Topographie von Walsers Schreib-Szene wird das Raum-Zeit-Kontinuum aufgebrochen und aus-gesetzt: Das Ferne rückt in die Nähe und das Nahe in die Ferne. Das

559 SW 19, 175. Tamara S. Evans erfasst in ihrer Studie *Robert Walsers Moderne* das «Überlagern verschiedener Realitätsebenen und Materien» (ebd., 121) als Indiz der «Avantgardismen» in «Walsers letzte[r] Schaffensphase» (ebd., 116). Das ‹dekonstruktive› Schreibverfahren Walsers stellt Evans in einen Zusammenhang mit dessen Faszination für das neue Medium des Films: «Man sollte ausserdem bedenken, dass Walser in den zwanziger Jahren ein häufiger Kinobesucher war und sich ganz offensichtlich nicht nur für die verfilmten Stoffe, die er des öftern nacherzählte, interessiert hat, sondern dass ihm die Technik des Films, wo sich das Montierte als das ‹Wirkliche› gibt, vor allem auch eine Bestätigung seiner eigenen Arbeitsweisen geliefert haben könnte.» Ebd., 125. Evans kommt zum Schluss: «Die bewegte Kamera, die Technik des Überblendens und Übereinanderprojizierens (z. B. Kuss und Eislauf), die Technik des harten Schnitts, überhaupt der filmische Editionsprozess der Zerstörung und Konstruktion sind in Analogie zu Walsers Schreibprozess zu sehen, als Entsprechungen der dynamischen und subjektiven Optik von Walsers im Medium Sprache montierten Spaziergängen durch Ausstellungen, Geschäftsstrassen, Städte und Landschaften.» Ebd., 126.

«Naheliegende» liegt Walsers Protagonist zwar vor Augen, es ist die «Stadt, die ich bewohne».⁵⁶⁰ Aber gleichzeitig entzieht es sich ihm, weil es sich in keinem Medium zeigt, in das der Kunstbetrachter sich hineinversetzen könnte, um im Anwesenden das Abwesende, das Fremde, Nicht-Gewohnte und sich selber als den Anderen zu erkennen.

Zwischen der Stadt, die ich bewohne, und der Stadt, die ich im Bild miterlebe, liegen Gegenden, die der Wirklichkeit angehören, von denen teilweise im Lauf vieler Jahre Abbildungen angefertigt worden sein mögen. Könnte es nicht stattfinden, daß in irgendwelcher beliebigen andern Stadt Bilder zu sehen sind, die motivlich aus der Stadt stammen, durch die ich täglich gehe, die mir eine Gewohnheit wurde, zu sehen, die ich kenne oder mindestens ziemlich genau zu kennen meine?⁵⁶¹

Die mediale Vermittlung wird in dieser Textstelle als Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis ausgewiesen. Was erkannt werden will, muss sich zeigen, muss im Medium des Bildes und des Textes zur Sprache kommen. Entscheidend ist der Gedanke, dass die «Gegenden, die der Wirklichkeit angehören» und die in der Kunst vermittelt werden – «von denen teilweise im Lauf vieler Jahre Abbildungen angefertigt worden sein mögen» –, jenseits des Vertrauten, des Gewohnten, dessen, was sich unmittelbar vor Augen führen lässt, anzusiedeln sind. Bezeichnenderweise ist das Gedankenexperiment, das Walser mit seinem Kunstbetrachter in der Textstelle anstellt, im Modus des Konjunktivs ausgeführt. Denn es ist der Möglichkeitssinn, der es dem Leser erlaubt, das im Medium des Textes vermittelte Dispositiv der Kunst zu

560 Einen referentiellen Bezug zur aussersprachlichen Wirklichkeit stellt der Titel *Von etwas Naheliegendem* dadurch her, dass Walser zur Entstehungszeit des Prosatextes in einem Zimmer lebt und arbeitet, das sich nur knapp 400 Meter, das heisst ungefähr fünf Gehminuten von der Berner Kunsthalle entfernt befindet, in der van Goghs Bilder zu sehen sind. Seit dem 17. August 1926 bewohnt Robert Walser ein Zimmer im dritten Stock des Hauses an der Luisenstrasse 14 im Berner Kirchenfeld. Er bleibt in dieser Wohnung bis zu seinem Eintritt in die Klinik Waldau am 25. Januar 1929. Bereits ein Jahr zuvor, im Jahr 1925, hat er während fünf Monaten im Kirchenfeld-Quartier gewohnt, und zwar vom 2. Februar bis Ende März an der Thunstrasse 21 und vom 1. September bis Ende November an der Thunstrasse 20. Diese beiden Häuser liegen in unmittelbarer Nähe zum Haus an der Luisenstrasse 14.

561 SW 19, 175 f.

erfassen. Es ist diese ‚Wirklichkeit‘ der Kunst, die – wörtlich – zur Sprache gebracht werden muss, soll sie erkannt werden.

Im Geschriebenen das Ungesagte, das was sich zeigt, zu erkennen und zur Sprache zu bringen, darum geht es im Schlussabschnitt des Prosastücks *Von etwas Naheliegendem*. Was sich zunächst unvermittelt als versöhnliche Harmonie zwischen Natur und Kunst präsentiert, ist auf den Dialog angewiesen:

Ich finde, daß Bilder das Leben bereichern, lebhaft zur Schönheit und Vielseitigkeit des Lebens beitragen und daher wert sind, daß man sie schätzt, man nicht an ihnen vorbeigeht, ohne zu versuchen, ob's möglich sei, sich eine Zeitlang mit dem Ansprechenden, das sie vergegenwärtigen, zu unterhalten.⁵⁶²

Nur für den, der sich vom medial Vermittelten ansprechen lässt und sich mit dem im Medium der Kunst Vermittelten unterhält, der sich ‚anhört‘, was das Bild- und das Textmedium zu sagen haben, bereichert die Kunst das Leben und trägt «lebhaft zur Schönheit und Vielseitigkeit des Lebens» bei. Das Betrachten eines Bildes, das in Walsers Schreib-Szene die Imagination des Bildlichen aufruft, referiert nicht auf die Funktion der Unmittelbarkeit dessen, was ein Bild abbildet oder ein Text repräsentiert. Sich mit dem «Ansprechenden», das die Bilder im Prozess der Bildbetrachtung «vergegenwärtigen», zu «unterhalten», wird vom Text vielmehr wörtlich verstanden und im Akt des Schreibens als ‚Ansprache‘ umgesetzt, als Dialog, der die Wechselwirkung zwischen Kunst und Natur nicht ausnivelliert, sondern ausdifferenziert. Die Natur erweist sich in Walsers Szenerie des Schreibens insofern als «Triebfeder zu allem Bildenden», wie es am Dreh- und Angelpunkt des Textes heisst, als sich die Textur von Walsers Text aus einem Bildbewusstsein heraus entfaltet, das in den Bildern von Goghs dessen ästhetisches Konzept erfasst und die Differenz zwischen Natur und Kunst sowie den Widerstreit zwischen Kunst und Natur als «Triebfeder» des eigenen Schreibens wirksam werden lässt.

Vincent van Gogh schreibt 1885 in einem Brief an seinen Bruder Theo, in dem er sich auch an den Genremaler Charles Serret richtet, der in seinen Augen die ‚akademische Malerei‘ vertritt:

⁵⁶² Ebd., 176.

Sage Serret, daß ich verzweifelt sein würde, wenn meine Figuren gut wären, sag ihm, daß ich sie nicht akademisch korrekt haben *will*, sag ihm, ich fände, wenn man einen Grabenden *photographiert*, daß er dann *sicher nicht graben* würde. Sag ihm, daß ich Michelangelos Figuren herrlich fände, obwohl die Beine entschieden zu lang, die Hüften und das Hinterteil zu breit sind. Sag ihm, daß in meinen Augen Millet und Lhermitte darum die wahren Maler sind, weil sie die Dinge nicht malen, so wie sie sind, trocken analysierend nachgemalt, sondern so wie *sie*: Millet, Lhermitte, Michelangelo sie fühlen. Sag ihm, daß es meine große Sehnsucht ist, solche Unrichtigkeiten machen zu lernen, solche Abweichungen, Umarbeitungen, Veränderungen der Wirklichkeit, damit es – nun ja, Lügen werden, wenn man will, aber – wahrer als die buchstäbliche Wahrheit.⁵⁶³

Auch der Katalog zur Berner Ausstellung der Werke van Goghs versammelt Zitate aus van Goghs Briefen an den Bruder Theo und an den Maler Emile Bernard. Vermittelt werden Einblicke in van Goghs Suche nach einer Methode des Malens, die den gestalterischen Mitteln der Malerei, den «Farben», den «Konturen», den «regellosen Strichen» zu ihrem Eigenrecht verhilft, um damit «das Wichtige zu fassen». Zu lesen ist dort:

Farbe sagt etwas durch sich selbst, das darf man nicht übersehen, das muß man ausnutzen. [...] Ich verfolge keinerlei System beim Malen, ich haeue auf die Leinwand mit regellosen Strichen und lasse sie stehen. [...] Wenn ich so direkt nach der Natur male, suche ich in der Zeichnung das Wichtige zu fassen. Dann fülle ich die durch die Kontur begrenzten Flächen [...] — mit einem Wort, nur keine photographische Nachahmung, das ist die Hauptsache!⁵⁶⁴

Walser verwendet die Referenzierungen auf van Goghs Werke, die in der Ausstellung der Sammlung Krölller in der Kunsthalle Bern gezeigt werden, bezeichnenderweise nicht dazu, das auf den Bildern van Goghs Dargestellte in Form einer traditionellen Ekphrasis wiederzugeben. Er orientiert sich insofern an van Gogh, als er eine Improvisation in Wort und Bild inszeniert, die van Goghs künstlerische Verfahrensweise als Maler eigenständig in die Szenerie des Schreibens überträgt. In der Auseinandersetzung mit van Goghs Bildern manifestiert sich im Prosatext *Von etwas Naheliegendem* Walsers Konzept des visuellen Schreibens: Die Natur lässt sich nicht unmittelbar in

563 Van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Brief Nr. 418, Bd. 3, 293.

564 Vincent van Gogh, *Katalog Sammlung Krölller*, 8 f.

die Kunst übertragen. Das «Naheliegende» ist nicht das, was unvermittelt erscheint. Bild und Text treten insofern als mediale Vermittler auf, als sie das, was zur Darstellung gelangt, aufgrund ihrer je eigenen «Ansprache», der Verfahrensweisen und Materialien der ästhetischen Kommunikation, konfigurieren.

Die Frage in der Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne ist für Robert Walser nicht, inwiefern die Kunst die Natur nachahmt oder inwiefern sich die Natur in der Kunst repräsentiert. Idealistische, realistische und naturalistische Konzepte der Ästhetik lässt Walser bereits in seinem ersten publizierten Prosatext *Der Greifensee* weit hinter sich. Walser folgt in seinem Schreiben von Beginn an der «Trieb-Feder» eines Bilderdenkens, das er in seinem visuellen Schreiben ausagiert. Betrachtet man das Prosastück *Von etwas Naheliegenderem* als Text, in dem und nicht durch den sich das mitteilt, was dargestellt wird, wird erkennbar, was auf sprachlich-diskursiver Ebene nicht genannt, ausgespart, aus-gesetzt wird. Gerade weil der Text den Namen des Künstlers und die Titel seiner Werke verschweigt, gibt die Textur des Textes die Maltechnik und das künstlerische Konzept van Goghs auf einer visuell organisierten Reflexions- und Abstraktionsebene zu sehen, die sich im performativen Vollzug der Schreib-Szene entfaltet: In – nur scheinbar – ungeordneter Weise setzt der Text zu immer neuen Strichen mit der Feder – beziehungsweise mit dem Bleistift – an. Jeder Satz hat seine eigene Kontur, seine eigene «Farbe» und seinen eigenen «Ton» und formiert sich im Zusammenspiel und im Widerstreit mit den anderen Sätzen zu einem diskursiv-visuell organisierten Sprach-Bild. In der Texturbildlichkeit des Textes wird erkennbar, dass Walser sich in der Szenerie des Schreibens von der Triebfeder des Mediums der Schrift und des Bildes leiten lässt. Er lässt sich nicht vom «gewaltigen Malernamen» vereinnahmen, sondern begibt sich in das Spannungsfeld des «erschreckenden Zauberers» und hinterlässt in dem als Schreib-Szene gestalteten Text eigenwillig und selbstbestimmt die subversiven Spuren seines visuellen Schreibens: In Szene gesetzt wird der Akt des Bilderbetrachtens als eine Schreibimprovisation, die gleichsam von Malerhand ausgeführt wird.

10. Rückblick und Schluss: Narrative des Visuellen

Der Augenblick des Schreibens erweist sich in Walsers Schreib-Szenen, in denen ein schreibendes Ich auftritt, das sich beim Schreiben in den Blick rückt, als ein höchst konzentrierter und produktiver, gleichzeitig aber kontrastiver und prekärer Zustand: Das schreibende Ich konfiguriert Sprach-Bilder, die im Spannungsfeld ihrer Überdeterminiertheit und ihrer feinsinnigen Regellosigkeit kaum zu fassen sind. Eine innertextuelle Dynamik wird in Gang gesetzt, welche das Schreiben als meditativ-kontemplativen und (selbst-)reflexiven Prozess der Bedeutungs- und Sinnbildung in Szene setzt. Die im Medium des geschriebenen Wortes aufgrund sprachlich inszenierter Bilder und visueller Effekte vermittelte sowohl kognitive als auch sinnliche Fülle entfaltet sich in Walsers Schreibszene aus dem Bewusstsein, dass der Prozess des Schreibens sich dem Wagnis verdankt, sich zu verlieren, sich dem medial noch nicht Gestalteten, dem Voraussetzungslosen, Unfasslichen, der anarchisch konzipierten Ereignishaftigkeit zu überlassen und sich damit der unreflektierten Selbstverständlichkeit einer vorgegebenen Ordnung der Dinge zu entziehen.

Ästhetik des Transitorischen

Wie bereits der erste von Walser publizierte Prosatext mit dem Titel *Der Greifensee* herausstellt, führen Walsers Sprach-Bilder oft das Flüchtige vor Augen, das, was sich einem mit Bedeutung gesättigten Blick, der nach dem Bekannten und <Greifbaren> Ausschau hält, entzieht. Walser reagiert in seiner Schreibszene auf die medienästhetischen Herausforderungen des <neuen Sehens>, auf das <Aktbewusstsein der Wahrnehmung>, mit dem sich die künstlerische Avantgarde um 1900 auseinandersetzt. In der Tradition der

«regellosen Literatur» stellt Walser in seinen Schreib-Szenen die Bedeutsamkeit des Dargestellten in der Zerstreung und Entgrenzung tradierter Muster der Sinnbildung heraus. Im absorptiven Augenblick des Schreibens kreierte er Imaginationsräume, in denen das, was sich dem Blick des Gewohnten entzieht, in Erscheinung tritt. In Walsers Suche nach dem in seiner Flüchtigkeit Bestechenden, dem unwillkürlich sich einstellenden *punctum* im Sinne Roland Barthes, der «einzigartigen Evidenz» und der Authentizität des Augen-Blicks des Schreibens, manifestieren sich «[d]er Wunsch und die Leidenschaft, das Leben in Worten zu zeichnen».⁵⁶⁵

In der Topographie des «Dazwischenliegende[n]», dem Bereich der Interferenzen zwischen Wort und Bild, lotet Walser in seinen Schreib-Szenen die Bedingungen der Möglichkeit des Schreibens neu aus. Walsers Medium ist das geschriebene Wort. Sein improvisatorisches Schreiben ist darauf ausgerichtet, die Grenzen des geschriebenen Wortes und damit die Grenzen der Sprache als diskursives Medium im Zusammenspiel und im Widerstreit mit dem ästhetischen Medium des Bildes und den visuellen Prozessen, welche im Text inszeniert werden, auf die Probe zu stellen. Walser schreibt in der Szenerie seines Schreibens an den Rändern der diskursiven und ästhetischen Medien entlang und sucht nach Möglichkeiten, diese ineinander zu verschieben, ihre Trennlinien zu überschreiten – im wörtlichen Sinn zu überschreiben. Die sprachliche Lust am Übergänglichen, an den Transgressionen zwischen Text und Bild, entfaltet in Walsers Schreibszene eine visuell gesteuerte Dynamik, welche die Bildlichkeit der Sprache weit über die rhetorische Funktion der Sprachbilder hinaus als Mittel einsetzt, um sich von den Gewohnheiten der Wahrnehmung und den obsolet gewordenen Konventionen der Formvollendung und der «Gültigkeit» idealistischer und realistischer Darstellung zu befreien.

Walsers Schreib-Szenen führen im Oszillieren von Text und Bild vor Augen, dass das Gesagte und das Ungesagte, das Hörbare und das Unerhörte, das Sichtbare und das Unsichtbare, Nähe und Ferne sich als zwei Sichtweisen auf ein Vexierbild erweisen, dessen diskursiver und ästhetischer Gehalt sich nicht endgültig fixieren lässt, sondern das die Ordnung und die

⁵⁶⁵ Vgl. das Kapitel «*das Leben in Worten [...] zeichnen*»: *Das neue Bildbewusstsein*, Anmerkung 10.

Signatur der Dinge aus mehreren, meist kontrastiv organisierten Perspektiven zu sehen gibt. In den Blick rückt der anarchische und disseminierende Charakter seines Schreibens: Zu sehen gibt sich ‹nichts als alles›, wobei die in dieser Arbeit untersuchten Schreib-Szenen Aspekte einer nicht nur positiv zu fassenden Poetik des Visuellen aufrufen.

Absorptive Zerstreung in Wort und Bild

Lustvoll schreiben die Protagonisten Walsers, der Schüler Fritz Kocher in *Fritz Kocher's Aufsätze*, der schreibende Maler in *Ein Maler* und Simon Tanner im Roman *Geschwister Tanner*, gegen die geltenden Schreib-, Kunst- und Lebenskonzepte sowie gegen die Fremdbestimmung an und unterlaufen diese, indem sie, wie Fritz in der Szenenfolge *Der Teich*, wortgewandt und listenreich in ihren ‹Schrift-Stücken› Regie führen. Walsers Schreib-Szenen sind derart konturiert, dass die (Ab-)Gründe erkennbar werden, aus denen heraus Walsers Bilderdenken und sein anarchisch-disseminierendes Schreiben sich ereignen. Denn die dem künstlerischen Schaffen inhärenten Widerstände und Selbstzweifel, die inneren und äusseren Widersprüche und Hindernisse, die sich im Augenblick des Schreibens manifestieren, lassen sich nicht ohne weiteres überschreiben. Die Erzählung *Der Spaziergang* führt vor Augen, wie Walsers Schreibinstanz – das den Text konfigurierende und das von diesem konfigurierte Text-Ich – das Unfassliche, das sich im Augenblick des Schreibens fortwährend neu entfaltet – der drohende Schreibabbruch, aber auch das Begehren, immer wieder neu in die Schreibszene aufzubrechen –, als kreatives Potential nutzt, um weiterzuschreiben.

Folgt man den Spuren der Feder im Manuskript-Faksimile des Romans *Geschwister Tanner*, das in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* vorliegt, erhält man den Eindruck, dass Walser seinen Debütroman in äusserster Konzentration niederschreibt. Der Umgang mit Schreibstockungen während der Niederschrift des Manuskripts lässt erkennen, dass Walser die Spontan-korrekturen und mehrmaligen Ansätze des Weiterschreibens präzise und mit reflexiver Konsequenz gestaltet. In der Untersuchung der Bearbeitungsspuren in der Grundschrift des Manuskripts wird ersichtlich, dass die Strategien der Kontrastbildung, der Perspektivierung des Blicks, der Verschiebung, Überblendung und Auflösung kontrastiver Konstellationen sich als genuine

Mittel eines Bilder-Denkens erweisen und die Poetik des Visuellen in Walsers Schreibszenen prägen.

Seine Schreibstrategie, in Kontrasten zu denken, diese im Bilderfluss der Gedanken jedoch zu dynamisieren und ineinander aufzulösen, setzt Walser auch als Lektor des Druckmanuskripts seines Romans *Geschwister Tanner* ein. Erkennbar wird, dass die verschiedenen Textstufen, Streichungen und Überarbeitungsspuren, die das Druckmanuskript aufweist, die Poetik des Übergänglichen, der Übertragung zwischen Wort und Bild reflektieren, die sich bei Walser nicht nur im Augenblick des Schreibens, sondern auch in der Revision, im erneuten Blick, der Re-Vision seiner Schreibszenen im wörtlichen Sinn, entfaltet. Der Rückblick auf das Romanprojekt im Prosatext *«Geschwister Tanner»* stellt zudem heraus, dass der Prozess des meditativen Schreibens bei Walser, das unablässig ein dichtes Netz intertextueller Referenzierungen aufruft, gesteuert wird von einem Bilderdenken, das der disseminierenden Logik des Traumes folgt.

Die Sprach-Bilder und visuellen Effekte, die Walser in seiner Schreibszenen einsetzt, entwickeln ein Eigenleben, das den narrativen Prozess irritiert. Die zwischen Text und Bild sich ereignenden intermedialen Prozesse bewirken Turbulenzen, welche den Vorgang der linearen, inhaltlich-teleologisch ausgerichteten Narration von innen her aufbrechen und Bedeutungs- und Sinneffekte freisetzen, deren Wirksamkeit sich in der Zerstörung und Zerstreuung tradierter Signaturen der Bedeutungs- und Sinnbildung zeigt. In Frage gestellt werden die unkritisch vorausgesetzten Paradigmen der Referentialität und der Repräsentationsfunktion der Literatur gegenüber einer die Wirklichkeit konstituierenden unverrückbaren und fraglosen Ordnung der Dinge. Herausgestellt wird, dass die literarische Sprache und das literarische Bild – aufgrund der skriptural-materialen, rekursiven und performativen Verfasstheit der Schreibszenen – bei Walser immer auch auf sich selbst referieren.

Walsers Bilderdenken kombiniert das improvisatorische Spiel mit Schreibgesten, medienästhetischen Konzepten und Wirklichkeitsreferenzen zu mehrschichtigen poetologischen Konstellationen. In der sprach-bildlichen Analyse des Prosatextes *Von etwas Naheliegenderem* wird vor diesem Hintergrund ersichtlich, dass Walsers intertextuell und intermedial organisierte Geste des Schreibens sich nach der Triebkraft seiner *«Feder»*, dem disseminierenden Begehren seines Schreibens, ausrichtet. In der Bezugnahme auf

Gemälde Vincent van Goghs inszeniert Walser eine Schreib-Szene, die van Goghs subversive Geste des Malens aufgreift. Adressiert wird gleichzeitig der zeitgenössische Dialog über die Rezeption der Werke van Goghs und der modernen Kunst. In der gezielt flüchtigen, verdeckten und bruchstückhaften Imagination der Bilder van Goghs reflektiert Walsers Text in der Perspektive der Schreib-Szene auch seine eigene Bildlichkeit und Visualität.

Die Augenblicke des Schreibens, einerseits die absorptive Versenkung in den Vollzug des Schreibens, in den Augenblick der Präsenz, der sich immer wieder neu ereignet, und andererseits die Differenzen schaffende Kontrastierung, der Augen-Blick im wörtlichen Sinn, der Blick- und Perspektivenwechsel, der gegenüber dem eigenen den fremden Blick und damit das Andere und das Anderssein herausstellt, erweisen sich letztlich in ihrem Widerstreit als ein Grundmuster, aus dem Walsers Schreib-Szenen ihre ästhetische und inhaltliche Faszination generieren. Die Dialektik der spontanen Schreibgeste, der gleichzeitigen Fokussierung und Zerstreuung einerseits und der Neuorientierung *in* und der Neukonstitution *der* erzählten und visualisierten Welt andererseits, erzeugt dabei den notwendigen Impuls, dass sich die Szenerie des Schreibens aus dem semantischen Nichts eines noch nicht oder durch konventionelle Regeln nur unzulänglich geordneten Universums des Schreibens und der Schrift heraus entfaltet.

Wesentliche Aspekte seines poetologischen Programms, «das Leben in Worten zu zeichnen», entfaltet Robert Walser in erster Linie implizit durch die Art und Weise, wie er seine Schreib-Szenen ausgestaltet. Wiederholt referieren die untersuchten Schreib-Szenen auf Gesten des Schreibens und Konzepte des Malens, die aufgrund intertextueller oder intermedialer Referenzierungen in die Genese des ›Schrift-Stücks‹ übertragen werden. Walser setzt sich spielerisch mit den Schreibgesten der Prätexte auseinander – in den untersuchten Schreib-Szenen sind dies vor allem Texte von Lessing, Goethe, Schiller, Stendhal und Nietzsche –, indem er diese ironisiert und konterkariert. Er löst Bruchstücke aus dem Wort- und Bildmaterial der Prätexte heraus und verschiebt diese in den eigenen Text, wodurch sich deren subversive ästhetische Dynamik erst recht entfaltet. Ineinander verschoben und übereinandergeschichtet wird jeweils ein ganzes Ensemble von rhetorischen Figuren und literarischen Figurationen. Impulse bezieht Walsers Szenerie des Schreibens sowohl im Bereich der Worte als auch der Bilder zudem von Wirklichkeitsreferenzen, die Walser in seine Schreib-Szenen einstreut. Auf-

gerufen wird ein Bilder-Denken, das die Ordnung der Dinge und ihre Signatur fortwährend neu konstituiert.

Begrifflich lässt sich Walsers Schreibstrategie in den untersuchten Texten als ein in einem wörtlichen Sinn zerstreutes, disseminierendes Schreiben fassen. Denn in Walsers Schreibszenen werden im Widerstreit der narrativen, figurativen und performativen Sprachprozesse immer neue Bedeutungskeime ausgesät, die in den Boden des Getexteten eindringen, das fortan die eigenwilligsten (Sprach-)Blüten treibt: Die Brüche, Widersprüche, uneingelösten Aufschübe, sprachspielerischen ‹Aus-Setzer› und eine Fülle intertextueller und intermedialer Referenzierungen und Wirklichkeitsbezüge formieren sich zu kontrastiv texturierten Sprach- und Denk-Bildern, die den Erzählvorgang aufsplintern und irritieren. Die Irritation verwandelt sich bei der Lektüre der Texte immer wieder neu in ein Staunen, wenn sich zeigt, dass Walsers Schreib-Szenen darauf angelegt sind, das Denken und die Wahrnehmung sowohl der Erzählinstanz als auch des Lesers in Bewegung zu halten.

Darauf zielt Walsers Schreiben ab: Sowohl auf diskursiv-kognitiver Wort- als auch auf ästhetisch-visueller Bildebene die Geste des Schreibens als Bewegung im Text nicht zum Stillstand kommen zu lassen. Im Prosatext *Meine Bemühungen* aus der späten Berner Zeit reflektiert Walsers Erzähler den Beweggrund seines Schreibens mit den Worten:

[...] ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.⁵⁶⁶

Robert Walsers Schreib-Szenen rücken den prozeduralen Charakter des Schreibens in den Blick. Die Protagonisten, die in Walsers Schreib-Szenen im wörtlichen Sinn federführend sind und in der Regel als Ich-Erzähler auftreten, sind als Schreibinstanz dem Widerstreit von Konstitution und Entzug von Bedeutsamkeit, in dessen Perspektive sich ‹nichts als alles› entfaltet, nicht entzogen. Wie der Protagonist Fritz, dessen Eintauchen in die Schriftstellerei die Szenenfolge *Der Teich* als Spiel im Spiel inszeniert, etabliert sich das Text-Ich als selbstbestimmte Ich-Instanz erst im Vollzug des Textprozesses.

⁵⁶⁶ SW 20, 429 f.

ses – im Augen-Blick des Schreibens. Freigesetzt wird vom Text ein Ich, das eine gleichermassen an- wie abwesende Schreibinstanz figuriert, indem es die im Text sich ereignenden Sprach- und Bildprozesse zwar eigenständig in Szene setzt, gleichzeitig jedoch auch von ihnen konfiguriert wird.

Das Selten-zu-Sehende

Walters kontrastives Bilderdenken inszeniert in seinen Schreib-Szenen mit sprachlichen Mitteln Bilder und visuelle Effekte, welche das kognitive Vermögen auf die Probe stellen, die Sinne verwirren und einen ästhetischen Schwindel erzeugen. Nicht selten meldet sich in solchen Situationen Walters Erzähler zu Wort und hält, wie im mikrographischen Notat *Wie muß dieses Paris schön sein*, fest, was für den Leser augenfällig ist:

Seltsam, wie ich da verworren, gestrüppartig durcheinander erzähle.⁵⁶⁷

Die Verworrenheit des Dargestellten wird dadurch, dass der Text sich selbst in den Blick rückt und seine Verworrenheit feststellt, nicht aufgelöst. Vielmehr werden Sprach- und Bildprozesse in Gang gesetzt, welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Problematik der Darstellung selbst verschieben. Wie «folgenreich» in Walters Schreib-Szenen die «Darstellung ins Dargestellte [...] eingreift»,⁵⁶⁸ erkennt man daran, dass in ein und derselben sprachlichen Wendung Bedeutsamkeit gesetzt und ausgesetzt und aufgrund der Übertragungseffekte zwischen der Wort- und der Bildsprache ein neues, kontrastiv strukturiertes Sinnangebot erzeugt wird. In Walters Szenerie des Schreibens wird dieser Prozess der Verschiebung, Um-Schreibung und Übertragung zwischen Wort- und Bildsprache nicht selten auf mikrosemiotischer Ebene ausgetragen, wie auch das vorliegende Zitat verdeutlicht. Indem Walters Erzähler den improvisatorisch und «verworren, gestrüppartig» strukturierten Prozess der Narration als «seltsam» bezeichnet, ruft er einen Wortsinne auf, der das Eigenartige, Sonderbare, Merkwürdige, Befremdliche und Fremde des Erzählprozesses herausstellt. Überlagert wird diese konventionell

⁵⁶⁷ AdB 1, 107.

⁵⁶⁸ Hart Nibbrig, *Was heißt «Darstellen»?*, 13.

codierte Semantik des Satzes von einer ihrerseits auffälligen, eigenwilligen Syntax, die das Wort <seltsam> aufgrund seines Auftretens zu Beginn des Satzes als rhetorische Figur, als Prolepse, markiert. In seiner Funktion als rhetorische Figur wird der Ausruf «Seltsam» jedoch nicht nur mit einem den semantischen Wortsinn verstärkenden, stimmlichen – im Sinne von Peter Utz <ohralen>⁵⁶⁹ – Akzent versehen. Gleichzeitig wird die Aufmerksamkeit auf den Wortkörper, auf das sprachliche Zeichen als Figur, als «kleinste figurative Einheit»,⁵⁷⁰ das heisst auf das geschriebene Wort gelenkt, welches in seiner Etymologie zwei unterschiedliche Bedeutungsschichten ineinander verschiebt: Im Wort <seltsam> verbindet sich der Wortstamm des Adjektivs <selten> mit dem aus dem Althochdeutschen stammenden Glied <-sani>, das als Verbaladjektiv des Verbes <sehen> auftritt. Das Seltsame wird aufgrund dieser Verschiebung zu etwas, das nicht nur selten *ist* und aus diesem Grund als eigenartig und fremd *erscheint*,⁵⁷¹ sondern das seine Wirksamkeit ebenfalls auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung entfaltet. Was sich aus der Perspektive einer in einem konventionellen Sinn <geordneten> Narration als <gestrüppartiges Durcheinander> zeigt, wird als Sprach-Bild zusätzlich als das qualifiziert, was sich dem Blick des Betrachters nur selten *zu sehen gibt*.⁵⁷²

569 Vgl. zu «Walsers Ohralität» das gleichnamige Kapitel in: Utz, *Tanz auf den Rändern*, 243–294.

570 Vgl. Müller/Schumacher/Steier: *Figur/a/tion*, 10: «Sprachliche Figuration [...] trägt sich [...] als Verfahren in ihre «Elemente» ein, deren kleinste figurative Einheit das Zeichen als Figur ist.»

571 Gemäss dem Herkunftswörterbuch des Dudens ist «[d]as agerm. Adverb mhd. *selten*, ahd. *seltan* [...] nicht sicher erklärt. Im Got. erscheint es nur in der Zusammensetzung *silda-leiks* «wunderbar» (aengl., asächs. *seld-lic*, eigentlich «von seltener Gestalt», ähnlich wie dt. *seltsam*). Als Adjektiv hat sich *selten* erst seit dem 15. Jh. entwickelt, dabei ist die gewöhnliche Bed. «nicht häufig» zu «außergewöhnlich, vortrefflich» erweitert worden.» Duden, Bd. 7: *Das Herkunftswörterbuch*, 5. Auflage, 2014, 774.

572 Im Eintrag zu <seltsam> hält das Herkunftswörterbuch des Dudens fest: «Das nur dt. Adjektiv ist erst im Nhd. an die Bildungen auf -sam (*heil-*, *wachsam* usw.) angelehnt worden. Mhd. *seltsāne*, ahd. *seltsāni* «fremdartig, wunderbar, kostbar; befremdlich» enthält als ersten Bestandteil das unter «selten» behandelte Wort. Der zweite Bestandteil ist ein germ. Verbaladjektiv, das zu dem unter «sehen» behandelten Verb gehört und das verneint in ahd. *un-sāni* «ungestalt» erscheint, vergleiche dazu auch got. *anasiuns*, aeng. ge-

Die Spuren der Zerstreung von Sprache und Bild in der Schreibszenen Walsers lassen einen Textbegriff sichtbar werden, der «wesentliche Paradigmen der gegenwärtigen Moderne vorwegnimmt»⁵⁷³ und gleichzeitig radikal seine Einzigartigkeit, Unabhängigkeit und Bewegungsfreiheit behauptet. Auf Lebendigkeit und Bewegung beharrt Walser in der Szenerie seines Schreibens nicht um der Bewegung und Lebendigkeit selbst willen. Trotz oder gerade wegen ihres spielerischen, experimentellen und improvisatorischen Charakters sind seine Schreib-Szenen keine *l'art-pour-l'art*-Gebilde. Walsers «Experimente auf sprachlichem Gebiet» haben stets eine welterschliessende Funktion. Seine Schreib-Szenen bilden einen imaginären Bühnenraum, auf dem Walser in eigenwilligen Bildern, Perspektivierungen und Spiegelungen die Zeit der Moderne sichtbar macht. Das Unbekannte in der Lebendigkeit der Sprache ist immer auch das Unerkannte und das Unerhörte, das, was sich noch in kein Getextetes eingewoben oder auf kein Getextetes eingestimmt hat.

Die Sprache wird in Walsers Schreibszenen als ein Medium sichtbar, welches die Wirklichkeit einerseits zur Darstellung bringt, gleichzeitig radikal auch seine eigene Wirklichkeit behauptet. Die jedem Abbild der Wirklichkeit innewohnende statische Bildlichkeit wird in Walsers Schreib-Szenen von innen her in Schwingung gebracht und aufgelöst. Eine Textstelle aus den mikrographischen Notizen vollzieht diesen Prozess der Auflösung starrer Bildlichkeit in einer äusserst feinsinnigen Form, deren Bedeutsamkeit sich auch darin erweist, dass sie als «Beifügung» getarnt ist. Ein Baum, der in Worte gebannt seine Lebendigkeit einbüsst, verwandelt sich unter der schreibenden Hand in einen Tänzer, der – vergleichbar dem jungen Mann in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*, der beim Abtrocknen seines Fusses einen kurzen Augenblick lang an die Skulptur des Dornausziehers erinnert⁵⁷⁴ – in sich den Mittelpunkt gefunden hat und sogleich zu einer vollendeten Bewegung ansetzen wird:

sīene, aisl. *synn* «sichtbar» [...]. Die Grundbedeutung von *seltsam* ist also «nicht häufig zu sehen.» Ebd.

573 Fattori/Gigerl (Hgg.): *Bildersprache, Klangfiguren*. Vorwort, 8.

574 Kleist, *Über das Marionettentheater*, 343.

Was ich beifügen möchte, ist, daß Bäume auf mich immer wie Tänzer wirken, die in einer schönen Gebärde gebannt sind. Unbewegtheit enthält gebannte Bewegung. Jeden Augenblick kann sie sich bewegen, und aus diesem Grund ist etwas Hypnotisierendes an ihr.⁵⁷⁵

Das Hypnotisierende des Übergänglichen, das darin besteht, dass sich das Unbewegte im Augen-Blick des Schreibens unvermittelt in eine Bewegung auflöst, bleibt in den Texten Walsers auch dann bestehen, wenn der Schreibprozess schon längst wieder zu einer neuen ‚Figur‘ angesetzt hat. Walsers Texte kommen selten zum Stillstand. Unter dem Blick des schreibenden Ich gerät die in Walsers Schreib-Szenen dargestellte Wirklichkeit immer von Neuem in Bewegung, denn die Schwingungen des vom schreibenden Ich in Szene Gesetzten werden vom Text in mannigfaltiger Brechung, Übertragung, Spiegelung, Verschiebung und Überblendung weitergeführt.

Der Entfremdung in einer zunehmend mediatisierten Welt begegnet Walser in seinen Schreib-Szenen mit einem regellosen, anarchisch konzipierten Schreiben, das nach neuen Möglichkeiten der literarischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sucht. Walsers Reaktion auf die «plakätischen Zeiten»⁵⁷⁶, welche der Prosatext *Eine Ohrfeige und Sonstiges* in fein- und scharfsinniger anarchischer Spitzbübigkeit in den Blick rückt, besteht darin, dass er mit Texturen experimentiert, welche die Sprache und das Bild als Medien der Inszenierung thematisieren und sichtbar machen. Das Streben nach neuen Formen der ästhetischen Wahrnehmung im Gebiet der Sprache, Walsers Bilderdenken und das «neue Schreiben» motivieren und eröffnen neue poetologische Erfahrungen und Erkenntnisse. In Walsers Schreib-Szenen äussert sich das Begehren des Anderen als ein Schreiben, welches das medial Andere in einem anderen Schreiben beziehungsweise im Schreiben des Anderen zu realisieren sucht und traditionell handlungsorientierte Narrative durch Narrative des Visuellen überschreibt.

575 AdB I, 46.

576 KWA I 12, 62.

Im Verschwinden sich zeigen

Im Anhang wird auf die Wirklichkeitsreferenzen verwiesen, die Walser in den Prosatexten *Der Spaziergang* und *Von etwas Naheliegenderem* ein- und aus-setzt, indem er diese in das Spiel der metonymischen Figuration überträgt. In Bezug auf den *Spaziergang* werden insbesondere die Örtlichkeiten in Walsers Geburtsstadt Biel und einzelne historische, städtebauliche und gesellschaftspolitische Zusammenhänge herausgestellt, die im Text zu erkennen sind. Im Zusammenhang mit dem Prosatext *Von etwas Naheliegenderem* werden die Bilder van Goghs gezeigt, deren Bildmotive im Text aufgegriffen werden und denen Walser nicht erst in der Berner Van-Gogh-Ausstellung, die zeitgleich mit der Entstehung des Prosatextes stattgefunden hat, sondern bereits in den Ausstellungen der *Berliner Secession* und im Kunstsalon Paul Cassirer während seiner Aufenthalte in Berlin immer wieder begegnet sein dürfte. Erkennbar wird, dass die Themen, Ereignisse und Vorgänge aus Gesellschaft, Kunst und Kultur, die Walser in der Szenerie seines Schreibens aufgreift, zwar verankert sind in der Welt des Alltags, jedoch wie die inner-textuellen, intertextuellen und intermedialen Referenzierungen als Wort- und Bildmaterial eingesetzt und zu gleicherweise eindringlichen wie flüchtigen Sprach- und Denk-Bildern ‹geschichtet› werden, in denen Konkretion und Abstraktion sich ineinanderfügen.

Im Rückblick auf Robert Walsers Schreib-Szenen zeigt sich, dass diese nicht ‹erledigt› sind oder ‹fade› wirken wie eine ‹Naturaufnahme› oder ein ‹Erinnerungsphoto› im Sinne Ludwig Wittgensteins und Roland Barthes, wenn solche Referenzierungen erkannt werden. Vielmehr entfaltet sich dann erst recht ihre anarchisch-disseminierende Dynamik. Denn Walsers Schreibszene wird nicht nur durch die symbolische Ordnung der Sprache und der ästhetischen Kommunikation, sondern gleichermassen durch die materialen und medialen Rahmenbedingungen sowie den Akt und – nach Wittgenstein – die Lebensform des Schreibens konfiguriert. Erkennbar wird, dass es Walser in seinem Schreiben nicht in erster Linie darum geht, Gedanken in Worte zu fassen und diese Worte so lange zu schleifen und zu bearbeiten, bis sie den Gedanken in einer idealen, gültigen, gar vollendeten Form zum Ausdruck bringen. Vielmehr entfaltet sich der Gedanke aus dem oft rohen und widerspenstigen, immer wieder auf andere Texte, Bilder oder Wirklichkeitsfacetten referierenden Wort- und Bildmaterial, aus den eigenwilligen Satz-

strukturen und den oft irritierenden und kontrastiv organisierten Vexierbildern, die Walsers Schreibszenen markieren.

Trotz und nicht selten gerade aufgrund der bisweilen grossen Verwirrung, Verunsicherung und Aus-Setzer, die in der Textur der Schreib-Szenen Walsers inszeniert werden, gibt sich in der Regel bei einer noch genaueren, meist mikrophilologisch motivierten Lektüre die Spur eines einigermaßen fassbaren Gedankens zu erkennen: Das sind keine ‹genialen› Gedanken – denn das wäre im Zusammenhang von Walsers Werk eine *contradictio in adjecto*. Das sind vielmehr feinsinnige, bisweilen kaum fassliche, den Sinn gleichzeitig setzende und aussetzende, disseminierende Gedanken – Gedanken der kleinen, aber widerständigen Anarchie. Es sind Gedanken, die das Flüchtige erfassen, die «um das Schöne wie trunkene Schmetterlinge [fliegen], ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen»,⁵⁷⁷ da sie im Übergänglichen und häufig erst im Verschwinden sich zeigen.

577 Vgl. das Kapitel *Exkurs: Zur Poetik des Waldes*, insbesondere Anmerkung 71.

Stadtplan Biel 1913

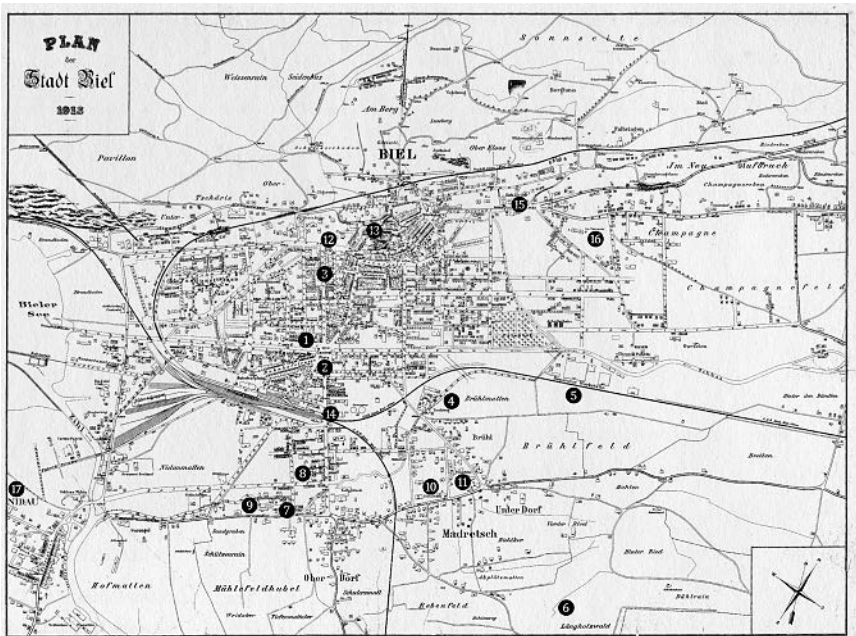


Abb. 9: Plan der Stadt Biel 1913. 1. Hotel Blaues Kreuz; 2. Centralplatz/Zentralplatz; 3. Buchhandlung Rüfenacht; 4. Drahtzug/Drahtwerke; 5. Reparatur Werkstätte/Rangierbahnhof; 6. Madretsch-Wald/Längholzwald; 7. Uhrenfabrik Aebi; 8. Schneidergässli; 9. Madretsch-Schüss; 10. Schulhaus Madretsch; 11. Pianofabrik Burger Jakobi; 12. Post; 13. Gemeindekasse; 14. Bahnübergang; 15. Katholische Kirche («Brentanokapelle»); 16. Villa La Terrasse; 17. Erlenwäldli/Erlenwäldchen.

Wirklichkeitsreferenzen in *Der Spaziergang*

Nach seiner Rückkehr von Berlin in seine Heimatstadt Biel lebt Walser von 1913 bis 1920 in einem Mansardenzimmer im Angestelltentrakt des Hotels *Blaues Kreuz*, das sich im Zentrum der neuen Bieler Innenstadt und in unmittelbarer Nähe des heutigen Zentralplatzes befindet. Die Bieler Altstadt dagegen ist leicht erhöht auf einem «Tuffsteinhügel am Südfuss des Juras» situiert.⁵⁷⁸ Die Erweiterung der Stadt in der Ebene war erst nach dem Bau des Schüsskanals von 1825 bis 1827 möglich, denn «[d]amit wurden Hochwasserkatastrophen, wie sie seit dem Mittelalter immer wieder aufgetreten waren, verhindert und die Entsumpfung des Geländes südlich der Stadt eingeleitet.»⁵⁷⁹ Das Zentrum der Bieler Innenstadt entsteht aus zwei Quartieren. Das «Neuquartier» wurde ab 1857 angrenzend an die heutige Zentralstrasse im Westen, das «Neumarktquartier» rund zehn Jahre später im Südosten der Bieler Altstadt gebaut.⁵⁸⁰

In einem ersten Rundgang führt der Text *Der Spaziergang* durch das Zentrum der Bieler Innenstadt. In den Blick gerückt werden in der Erzählung zunächst der Aufbruch des Spaziergängers aus seinem «Schreib- oder Geisterzimmer», der Mansarde im Hotel Blaues Kreuz (Abb. 9, Nr. 1), und das betriebsame Leben auf dem in unmittelbarer Nähe gelegenen «breiten, menschenbelebten Platz»,⁵⁸¹ dem Bieler «Centralplatz» (Abb. 9, Nr. 2).⁵⁸² Bei der «stattliche[n] Buchhandlung»,⁵⁸³ welche Walsers Protagonist besucht, handelt es sich vermutlich um die Buchhandlung Rüfenacht, in welcher Wal-

578 Vgl. INSA, 40.

579 Ebd., 41.

580 Ebd., 41 f.

581 KWA I 11, 79.

582 Der Schubert *Robert Walser in Biel* enthält eine von Lukas Märki produzierte interaktive CD-ROM, *Auf den Spuren Robert Walsers*, welche anhand historischer Photos aus der Zeit um 1900 ausgewählte Örtlichkeiten, auf die *Der Spaziergang* referiert, zu sehen gibt – das Hotel Blaues Kreuz, die Buchhandlung Rüfenacht, den Zentralplatz, die Post, die Gemeindekasse, den Bahnübergang, die katholische Kirche («Brentanokapelle») und die Villa La Terrasse – und jeweils mit dem heutigen Zustand vergleicht. Vgl. Echte/Märki, *Robert Walser in Biel*.

583 KWA I 11, 81.

ser als Jugendlicher erste Bücher gekauft hat. Sie befand sich an der Ecke Zentralstrasse 11/Unionsgasse 9 (Abb. 9, Nr. 3), die im Prosatext *Wenzel* mit dem sprechenden, wahrscheinlich aus dem Volksmund stammenden Namen «Neuquartierstrasse» bezeichnet wird.⁵⁸⁴

Die «nächstgelegene imposante Bankanstalt», in welcher der Spaziergänger erfährt, dass die Bank ihn «aus Auftrag eines Vereines oder Kreises von Ihnen offenbar holdgesinnten, gutherzigen, menschenfreundlichen Frauen / mit Franken Eintausend / weniger belastet, wie vielmehr [...] kreditiert» hat⁵⁸⁵ – eine «Geldzuwendung», die ebenfalls einen «realen Hintergrund» hat, wie Jochen Greven herausstellt⁵⁸⁶ –, befindet sich am Zentralplatz. In den Kriegsjahren zwischen 1914 und 1916 errichtete die Berner Kantonalbank dort ein neues Gebäude. In einer Filialstelle der Bank, die sich an der Nidaugasse im Haus Nr. 27 befand, hat Walser vom 2. Mai 1892 bis zum 3. Januar 1895 eine Lehre als Commis absolviert.⁵⁸⁷

Wo sich die «Bäckerei mit prahlender Goldinschrift»⁵⁸⁸ befunden hat, die Walser zu einer bissigen Satire auf die Geltungssucht des aufstrebenden Bieler Gewerbes veranlasst, ist nicht klar. Allerdings macht die Textpassage deutlich, dass Walser ein feines Gespür für Vorgänge in der Öffentlichkeit hatte, die letztlich auf einem unethischen Verhalten beruhten. Denn der wirtschaftliche Aufschwung der Bieler Wirtschaft im Verlauf des Ersten Welt-

584 Im Prosatext *Wenzel* wird dargestellt, wie eine Aufführung von Schillers *Räubern* im jugendlichen Gemüt des Protagonisten die Begeisterung für den Beruf des Schauspielers entfacht: «Von da an ist sein heimlicher Entschluß gefasst: er will Schauspieler werden. Zufolgedessen begibt er sich in die Buchhandlung Rüfenacht an der Neuquartierstrasse, um Klassikerwaren einzukaufen. Er gibt Geld aus, ziemlich viel sogar, Geld ist zwar rar bei einem Lehrling, aber was tut man nicht für eine erstmalig aufbrausende Begeisterung! Und so schleppt er denn Schiller, Goethe und den großen Engländer unter dem Arm in seine Dachkammer, ins elterliche Haus, und beginnt mit dem Rollenstudium.» SW 2, 82.

585 KWA I 11, 83.

586 Vgl. SW 7, *Anmerkungen*, 218f.: «1914 erhielt Robert Walser auf Betreiben Wilhelm Schäfers den «Preis des Frauenbundes zur Ehrung rheinländischer Dichter», und für diesen Verein wurde die erste Auflage der Sammlung «Kleine Dichtungen» hergestellt.»

587 Vgl. Echte, *Robert Walsers Kindheit und Jugend in Biel*, 78 und 85.

588 KWA I 11, 86.

krieges ist auf die Verflechtung der Bieler Uhrenindustrie mit der Kriegsindustrie zurückzuführen:

Trotz Versorgungsengpässen und Kriegszustand durchlief Biel in der zweiten Hälfte des Weltkrieges eine Wachstumsphase. Gerade die Uhrenindustrie konnte ihre Exporte ankurbeln, und zwar – wie später bekannt wurde – dank Mechanikteilen, die in der Waffenindustrie sehr gesucht waren.⁵⁸⁹

Im weiteren Verlauf der Erzählung folgt der Text den elliptischen Bahnen der Ich-Figur, die wiederholt vom Zentrum der Stadt in die Peripherie der Vorstadt führen. Walsers Protagonist streift auf seinen «Abschweifungen»⁵⁹⁰ durch das im Süden an die Innenstadt angrenzende ländlich geprägte Gewerbe- und Industriegebiet:

Kleinere und grössere Fabriken und mechanische Werkstätten lagen beliebig im Grünen verstreut. Fette, warme Landwirtschaft gab hier herum klopfender, hämmernder Industrie, die stets etwas Mageres, Abgearbeitetes an sich hat, gleichsam freundschaftlich den Arm [...].⁵⁹¹

In den Blick gerückt wird in diesem Satz ein ganz wesentlicher Aspekt der Bieler Stadtentwicklung: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebt insbesondere der Vorort Madretsch, der bis 1920 eine eigene Gemeinde bildete, einen industriellen Aufschwung. Zu den «[k]leinere[n] und grössere[n] Fabriken und mechanische[n] Werkstätten», die sich in Madretsch angesiedelt haben, gehören die Drahtwerke, die der Protagonist als «[e]ine Arbeiter gefüllte Metallgiesserei» bezeichnet⁵⁹² (Abb. 9, Nr. 4) und die sich in

589 Zur wirtschaftlichen Situation in der Stadt Biel während des Ersten Weltkrieges und der «Uhrenindustrie als Kriegsgewinnlerin» vgl. das Kapitel *Zwischen Weltkrieg und Landesstreik (1914–1920)*, in: Gaffino/Lindegger, *Bieler Geschichte, 1815 bis heute*, 772–799; hier: 784.

590 Herausstellen lässt sich in diesem Zusammenhang die performative Struktur der Erzählung. *Der Spaziergang* gehört zu denjenigen Texten, deren «poetologische Dimension» die «Walsersche Ich-Genese» mit einer «performativen Figur» ergänzt: «sie beschreiben, was sie vollziehen, und vollziehen, was sie beschreiben.» Vgl. Ruprecht, *Performanz*, 300.

591 KWA I 11, 89.

592 Ebd., 88.

Sichtweite zu den «Reparatur Werkstätten» der Schweizerischen Eisenbahnen befinden (Abb. 9, Nr. 5), wobei die beiden Industriebetriebe an das Landwirtschaftsgebiet der «Brühlmatten» angrenzen.

Anschliessend verliert sich der Weg des Protagonisten in einem «Tannenwald, durch den sich ein gleichsam lächelnder, schelmisch-anmutiger Weg schlängelte».⁵⁹³ Dabei handelt es sich um den Madretsch-Wald (Abb. 9, Nr. 6). Walser erwähnt diesen Wald, der bis heute den offiziellen Namen «Längholzwald» trägt, in einem Brief an Frieda Mermet vom 5. August 1919, in dem er sich zu seiner Existenz als Schriftsteller in Biel äussert:

Schriftstellern ist zur Stunde wohl einer der unlohnendsten Berufe, ich hoffe mich aber dieses Jahr noch behaupten zu können, denn es handelt sich für mich um Fertigstellung nicht nur eines Buches sondern, ich möchte sagen, um säuberliche Ordnung meines gesamten dichterischen Werkes. Nächstes Jahr kann ich ja dann Wärter in Bellelay oder Kaiser von ich weiß nicht welchem Weltreich werden, oder in ein Bureau treten oder als Arbeiter in eine Fabrik gehen. Letzthin war im Madretscher Wald ein hübsches Waldfest mit schallender Musik durch den Wald und ganzen Familien auf dem Waldboden. Biel könnte für immer mein Aufenthaltsort sein. Ich würde mich schwer von hier trennen. Wenn es aber sein muß, so tu ich's.⁵⁹⁴

Auf dem Rückweg in die Stadt isst Walsers Protagonist bei «Frau Aebi» zu Mittag.⁵⁹⁵ Auch dieser Name verweist unmittelbar auf den Stadtteil Madretsch. Im ehemaligen Gemeindegebiet von Madretsch, im damaligen «Ober Dorf», ist die heutige Alfred Aebi-Strasse zu finden, die früher Nidau-Büren-Strasse hiess. Der Name Aebi referiert auf den Uhrenfabrikanten und Grossrat Alfred Aebi (1850–1911). Aebi liess in Madretsch in den Jahren 1905–1907 eine Industrieofenfabrik erstellen, in der Uhrenschalen gefertigt wurden. Die Fabrik ist im Haus Nr. 75 (Abb. 9, Nr. 7) an der heute nach ihm benannten Strasse untergebracht.⁵⁹⁶

In Madretsch befanden sich zur Entstehungszeit der Erzählung *Der Spaziergang* weitere Realien, welche in der Erinnerung des schreibenden Ich-Er-

593 Ebd., 98 f.

594 BA 1, 577, Brief Nr. 482.

595 Vgl. KWA I 11, 104 ff.

596 Vgl. INSA, 35, 60 und 63.

zählers ‹zerstreut› auftauchen: Die Anprobe des Anzugs bei ‹Schneidermeister Dünn›, in dessen ‹mit feinduftenden Tüchern und Tuchresten vollgepfropften, zierlichen Modesalon oder Werkstatt› sich der Protagonist begibt,⁵⁹⁷ hat vermutlich in einem Atelier im ‹Schneidergässli› stattgefunden, das in unmittelbarer Nähe zur ehemaligen Uhrenfabrik von Alfred Aebi zu finden ist und auch heute noch diesen Namen trägt (Abb. 9, Nr. 8).

Auch die ‹stattliche Klavierfabrik nebst einigen andern Fabriken und Etablissements, eine Pappelallee dicht neben einem schwärzlichen Fluss›, der Madretsch-Schüss (Abb. 9, Nr. 9), die Walsers Erzähler im Katalog der ‹Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen›⁵⁹⁸ aufführt, und das Schulhaus (Abb. 9, Nr. 10), die ‹freundliche Schultube [...], wo gerade die gestrenge Schullehrerin examinierte und laut kommandierte›,⁵⁹⁹ sind dort angesiedelt. Bei der Pianofabrik handelt es sich um die bekannte Firma Burger und Jacobi, die 1872 in Burgdorf gegründet wurde, 1876 nach Biel umzog und ab 1882 an der heutigen Pianostrasse in Madretsch zu finden war (Abb. 9, Nr. 11). Die Klavierproduktion in Biel wurde Ende April 1986 eingestellt.

Nach dem Mittagessen bei Frau Aebi begibt sich Walsers Protagonist erneut in die Innenstadt. Er trägt einen Brief zur Post, in dem Walser die Unredlichkeit eines Exponenten der Politik aufs Korn nimmt. Mit unverhohlenem Sarkasmus bezichtigt Walsers Protagonist in seinem ‹Buschklepperbrief›⁶⁰⁰ eine namhafte Persönlichkeit, den ‹Protzen›, der seiner Meinung nach zu den Leuten gehört, ‹die sich gross erscheinen, weil sie rücksichtslos und unhöflich sind, die sich mächtig dünken, weil sie Protektion geniessen, die weise zu sein meinen, weil ihnen hin und wieder das Wörtchen ‹weise› einfällt›,⁶⁰¹ des Amtsmissbrauchs:

Wer redlich arbeitet und sich treulich abmüht, ist in den Augen von Leuten, wie Sie, ein ausgesprochener Esel. Hierin irre ich mich nicht; denn mein kleiner Finger sagt mir, dass ich recht habe. Ich muss Ihnen ins Gesicht hinein zu sagen wagen, dass Sie

⁵⁹⁷ KWA I 11, 111.

⁵⁹⁸ Ebd., 134.

⁵⁹⁹ Ebd., 125.

⁶⁰⁰ Ebd., 111.

⁶⁰¹ Ebd., 109.

Ihr Amt missbrauchen, weil Sie recht gut wissen, mit wieviel Unannehmlichkeiten und schwierigen Umständen es verbunden wäre, Ihnen auf die Finger zu klopfen.⁶⁰²

Walser spielt im «Buschklepperbrief» seines Protagonisten vermutlich auf die staatspolitischen Affären von 1915 und 1916 an, die in der Zeit des Ersten Weltkrieges den Zusammenhalt der Deutsch- und der Welschbieler mehrfach auf die Probe gestellt haben, die «Fuglister- [...] und vor allem die Obersten-Affäre». Insbesondere der französischsprachige Teil der Bieler Bevölkerung fühlte sich durch das Verhalten der deutschfreundlichen Regierungsvertreter – in erster Linie durch das Auftreten des rechtsbürgerlichen Berner Regierungsrates und kantonalen Polizeidirektors Hans Tschumi – provoziert.⁶⁰³ Im Zusammenhang mit dem Kampf gegen die Teuerung kam es in Biel zudem zu Demonstrationen von nationaler Tragweite. Am 7. Mai 1915 und am 16. Juli 1916, also unmittelbar vor der Niederschrift der Erzählung *Der Spaziergang* im August 1916, wurden in Biel Kundgebungen veranstaltet, an denen eine «Resolution der Bieler Bevölkerung» an den Bundesrat «gegen die Teuerung und den Wucher» verabschiedet wurde.⁶⁰⁴

Die Bieler Hauptpost, welche der Erzähler als «appetitliches Gebäude»⁶⁰⁵ bezeichnet, befand sich von 1884 bis 1930 an der Ecke Zentralstrasse/Mühlebrücke, auf dem Weg von den neuen Bieler Quartieren in die Altstadt (Abb. 9, Nr. 12). Das Gebäude wurde Mitte der 1970er Jahre abgerissen und durch einen Neubau einer Versicherungsgesellschaft ersetzt.

Anschliessend spricht der Protagonist auf der «Gemeindekasse» beim «Taxator» vor.⁶⁰⁶ Die Bieler Stadtverwaltung befand sich zu Walsers Bieler Zeit im Rathaus der Stadt Biel an der Burggasse 27 in der Bieler Altstadt (Abb. 9, Nr. 13).⁶⁰⁷ Noch heute finden in diesem Gebäude die Sitzungen des Bieler Stadtrats statt.

Sein Weg führt Walsers Protagonisten anschliessend zurück in das neue Stadtzentrum, wo er vor dem «Eisenbahnübergang» auf die Vorbeifahrt eines

⁶⁰² Ebd., 110.

⁶⁰³ Vgl. Gaffino/Lindegger, *Bieler Geschichte, 1815 bis heute*, 780 f.

⁶⁰⁴ Ebd., 778.

⁶⁰⁵ KWA I 11, 109.

⁶⁰⁶ Ebd., 115 ff.

⁶⁰⁷ Vgl. Echte, *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, 312.

mit Soldaten besetzten Zuges wartet.⁶⁰⁸ Der Bahnübergang befand sich zur damaligen Zeit an dem Ort, an dem heute das Bieler Kongresszentrum steht (Abb. 9, Nr. 14). Der Bieler Bahnhof hat im Verlauf der Stadtentwicklung drei verschiedene Standorte: Der erste provisorische Bieler Bahnhof ist von 1857 bis 1864 beim Zentralplatz, der zweite Bahnhof 1864 bis 1923 beim General-Guisan-Platz, dem früheren Bahnhofplatz, und der dritte Bieler Bahnhof seit 1923 am heutigen Standort im Westen der Stadt zu finden.

Auf einer letzten Abschweifung durchstreift der Spaziergänger-Schriftsteller den im Osten der Stadt Biel gelegenen Bereich der Vorstadt, in dem die «Brentano-Kapelle» (Abb. 9, Nr. 15), die Bernhard Echte mit der katholischen Kirche in der Juravorstadt identifiziert,⁶⁰⁹ und die «Villa, genannt «Terrasse»»⁶¹⁰ (Abb. 9, Nr. 16), sich befinden. An der Stelle der Villa «La Terrasse» steht heute das Berufs- und Bildungszentrum (BBZ-CFP) Biel-Bienne, die frühere Gewerbeschule.

Am Schluss des Textes lässt sich Walsers Protagonist im «Erlenwäldchen»⁶¹¹ nieder, am Ufer des Sees, an den die Stadt Biel im Westen angrenzt (Abb. 9, Nr. 17). Das sogenannte «Erlenwäldli», das sich zwischen dem Nidau-Büren-Kanal und dem Bieler Strandbad in der Nähe des Bieler Hafens befindet, ist noch heute ein beliebtes Naherholungsgebiet für die Bevölkerung von Biel und Nidau.

Mikrogramme 471 und 431

Auf dem Mikrogrammblatt Mkg. 471r befinden sich neben dem Prosatext *Von etwas Naheliegenderem*, welcher als erstes Notat auf dem Mikrogrammblatt aufgeführt ist und das obere Drittel des Blattes umfasst, zwei weitere mikrographische Notate: das unveröffentlichte Gedicht *Rittergüter fliegen durch die Sphären*⁶¹² und das in der *Prager Presse* am 28. April 1929 abge-

⁶⁰⁸ KWA I 11, 121 f.

⁶⁰⁹ Echte, *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, 312.

⁶¹⁰ KWA I 11, 133. Die Villa «La Terrasse» erinnert den Protagonisten «an den Maler Karl Stauffer-Bern, der hier zeitweise wohnte». Ebd.

⁶¹¹ Ebd., 139.

⁶¹² AdB 6, 471.

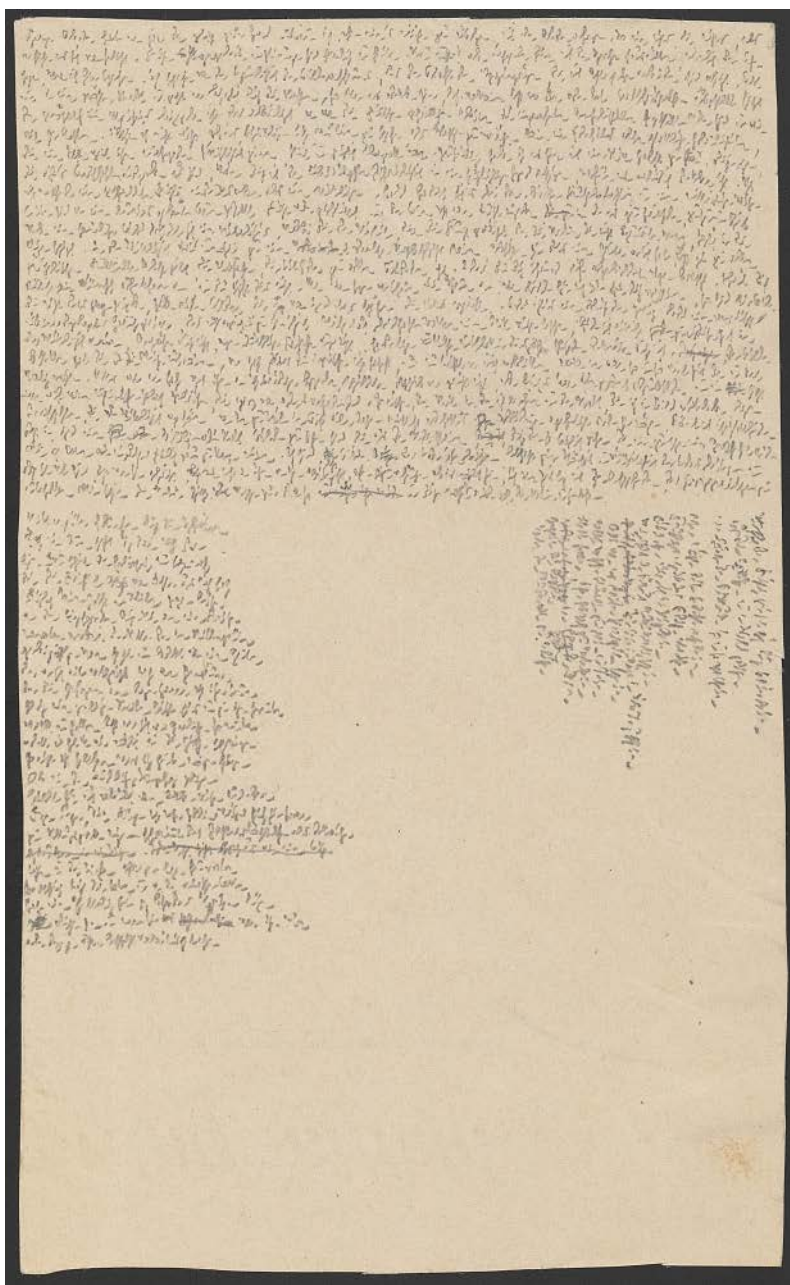


Abb. 10: Robert Walser, Mkg. 471r (vergrößert). © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

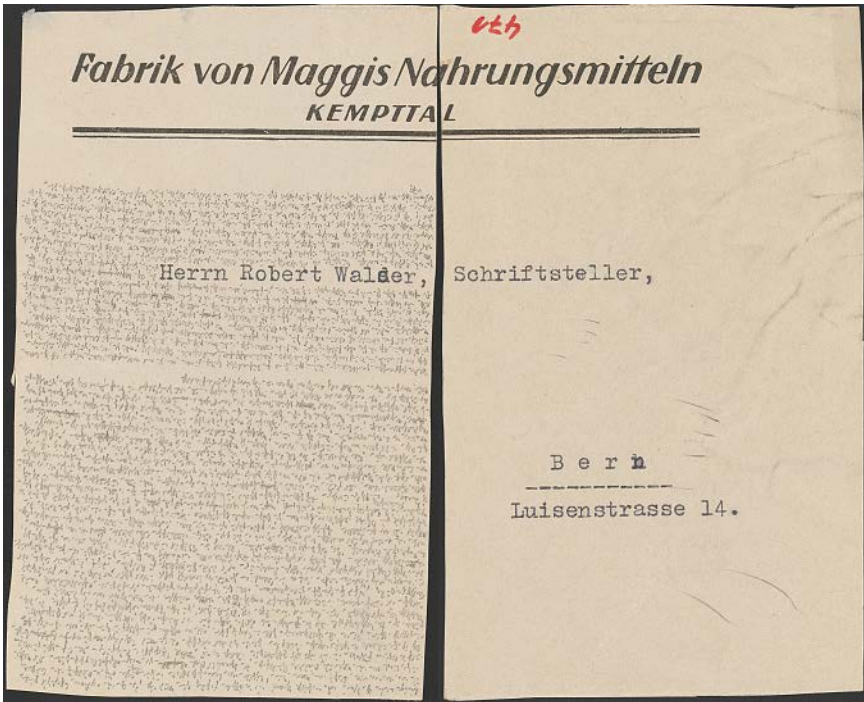


Abb. 11: Robert Walser, Mkg. 431r und Mkg. 471v (Drehung 180°, zusammengesetzt und verkleinert). © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

druckte Gedicht *Der Frühling*.⁶¹³ Der Prosatext *Von etwas Naheliegenderem* und das Gedicht *Rittergüter fliegen durch die Sphären* weisen denselben Zeilenfall und dieselbe Schreibrichtung auf, während der Zeilenfall und die Schreibrichtung des Gedichts *Der Frühling* sich an der rechten Längsseite des Mikrogrammblattes orientiert (vgl. Abb. 10).

Beim Textträger handelt es sich um einen Teil eines Briefes, den Walser von der «Fabrik von Maggis Nahrungsmitteln Kempttal» erhalten hat, wie dem aufgedruckten Schriftzug auf Mkg. 431r und Mkg. 471v, zu entnehmen ist, und der mit der Adresse «Herrn Robert Walser, Schriftsteller, Bern – Luisenstrasse 14» versehen ist. Die drei mikrographischen Notate sind auf der Rückseite des rechten Briefteils, Mkg. 471r, aufgeführt. Der linke Briefteil,

⁶¹³ SW 13, 105.

den Jochen Greven bei der ersten Durchsicht des Manuskript-Konvoluts als Mikrogramm 431 erfasst hat, ist auf der Vorderseite, Mkg. 431r, mit Walsers Notaten beschrieben. Er enthält die beiden Prosatexte *Schnori*⁶¹⁴ und *Die Frau auf dem Balkon*.⁶¹⁵ (Vgl. Abb. 11) Die Rückseite, Mkg. 431v, ist leer. Den Briefbogen hat Walser zunächst so zugeschnitten, dass der Textträger ausser dem Namenszug der Firma Maggi und der Adresse keine weiteren Spuren aufweist, und anschliessend in der Mitte vertikal in zwei Hälften geteilt. Die mikrographischen Notate sind auf den beiden beschriebenen Briefteilen so aufgetragen, dass der Schriftzug der Firma Maggi auf dem Kopf steht.

Mkg. 471r/I, Entzifferung Thut/Walt, Entwurf-Version

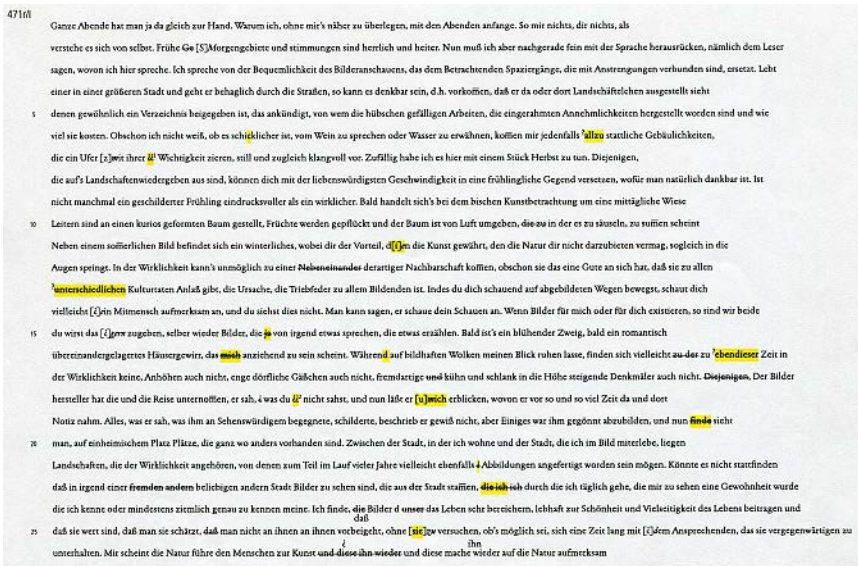


Abb. 12: Angela Thut/Christian Walt, Entwurf-Version der Entzifferung Mkg. 471r/I (Stand: Januar 2011).

614 KWA III 1, 193–196.

615 SW 19, 405–407.

Ms. 208_001 bis 208_003

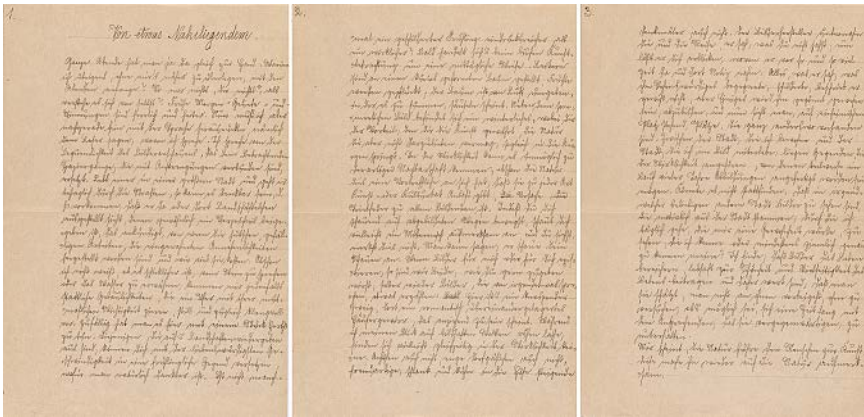


Abb. 13: Robert Walser, *Von etwas Naheliegenderem*, Ms. 208_001 bis 003. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Referenzen zu Werken van Goghs in der Ausstellung Sammlung Kröller, Kunsthalle Bern 1927

Bei den 143 Werken van Goghs aus der Sammlung Kröller, welche die Ausstellung in der Berner Kunsthalle von Montag, 11. September bis Montag, 17. Oktober 1927 präsentiert, handelt es sich um Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde. Die Motive, welche Walsers Prosatext *Von etwas Naheliegenderem* aufruft, lassen sich nur in wenigen Fällen bloss einem einzelnen Bild zuordnen, da die Bezugnahmen zu wenig spezifisch sind. Bei zwei Motiven ist eine einigermaßen verlässliche Referenzierung allerdings aufgrund des Ausschlussverfahrens möglich. Bezeichnenderweise lassen sich die Bildinhalte, die vom Text in einem zunächst paradoxal erscheinenden Sprach-Bild aufgerufen werden, ziemlich eindeutig zuordnen, und zwar diejenigen, auf die der Satz referiert:



Abb. 14: Vincent van Gogh, *Rebgeleände*, Nr. 121, F475 / JH1595, Öl auf Leinwand, 72 x 92, Arles, 2. Oktober 1888, Otterlo, Krötler-Müller Museum.

Obschon ich nicht weiss, ob es schicklicher ist, vom Wein zu sprechen oder das Wasser zu erwähnen, kommen mir jedenfalls stattliche Gebäulichkeiten, die ein Ufer mit ihrer mutmasslichen Wichtigkeit zieren, still und zugleich klangvoll vor.⁶¹⁶

Die Wendung «vom Wein sprechen» ruft das Gemälde No. 121 *Rebgeleände* (Abb. 14) auf. In keinem anderen Bild der Sammlung Krötler taucht sonst das Motiv des Weines auf. Walser hat das Ölgemälde *Rebgeleände* unter der Bezeichnung *La vigne verte* vermutlich bereits 1905 im Kunstsalon von Paul Cassirer kennengelernt.⁶¹⁷

⁶¹⁶ SW 19, 174.

⁶¹⁷ Das Gemälde *Rebgeleände* ist im Ausstellungskatalog des Kunstsalons nicht enthalten. Es taucht jedoch in der «Leihliste Johanna van Gogh-Bonger <Catalogus Cassirer April 05>» als Nr. 23/120 unter der Bezeichnung *La vigne verte* mit dem Vermerk «außer



Abb. 15 (links): Vincent van Gogh, *Brücke in Arles*, Nr. 111, F397 / JH1368, Öl auf Leinwand, 54 x 65, Arles, 19. März 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum.



Abb. 16 (rechts): Vincent van Gogh, *Kanal vor einer Stadt*, Nr. 127, F1444 / JH1507, Federzeichnung, 31.5 x 24, Arles, ca. 17. Juli 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Das Motiv des Wassers ist auf zwei Exponaten der Sammlung Kröller prominent vertreten. Einerseits auf dem Gemälde Nr. 111 *Brücke in Arles* (Abb. 15), der markant inszenierten Darstellung der nur wenig ausserhalb von Arles gelegenen Zugbrücke *Pont de Langlois*, die van Gogh im Frühjahr 1888 wiederholt gemalt hat. Bei dem Gemälde der Sammlung Kröller handelt es sich um die im März 1888 entstandene Fassung F397, *The Langlois Bridge with Women Washing*.⁶¹⁸ Zu sehen sind im Vordergrund «mehrere Frauen», die «mit Waschen beschäftigt [sind]», wie im Katalog der Berner Van-Gogh-Ausstellung angegeben wird.⁶¹⁹

Katalog» auf. Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «*Man steht da und staunt*». *Kunstsalon Cassirer 1901–1905*, 708.

⁶¹⁸ Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 139.

⁶¹⁹ Vincent van Gogh, *Katalog Sammlung Kröller*, 33. Eine Federzeichnung des Motivs des Flusses und der Brücke, F1471, ist im Kunstsalon Cassirer in der Van-Gogh-Ausstellung von 1910 zu sehen. Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «*Verheißung und Erfüllung zugleich*». *Kunstsalon Cassirer 1910–1912*, 142.



Abb. 17: Vincent van Gogh, *Sämann*, Nr. 124, F422 / JH1470, Öl auf Leinwand, 64 x 80,5, Arles, 19. Juni 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Andererseits könnten sich die Angaben «das Wasser zu erwähnen» und «jedenfalls [kommen mir] stattliche Gebäulichkeiten, die ein Ufer mit ihrer mutmasslichen Wichtigkeit zieren, still und zugleich klangvoll vor» ebenfalls auf die Federzeichnung Nr. 127 *Kanal vor einer Stadt* beziehen (Abb. 16).⁶²⁰ Die Bildinhalte beider Werke mit dem Motiv des Flusses und der Brücke beziehungsweise der Stadt- und Industriekulisse treten in dieser Kombination in anderen Bildern, die in der Berner Van-Gogh-Ausstellung gezeigt werden, nicht auf.

⁶²⁰ Besser bekannt ist das Sujet der perspektivisch auffällig inszenierten Flussbiegung vor der Stadt- und Industriekulisse von Arles unter dem Titel *Der Kanal «La Roubine du Roi» mit Waschfrauen* als Ölgemälde auf Leinwand, F427 / JH1490. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 154.

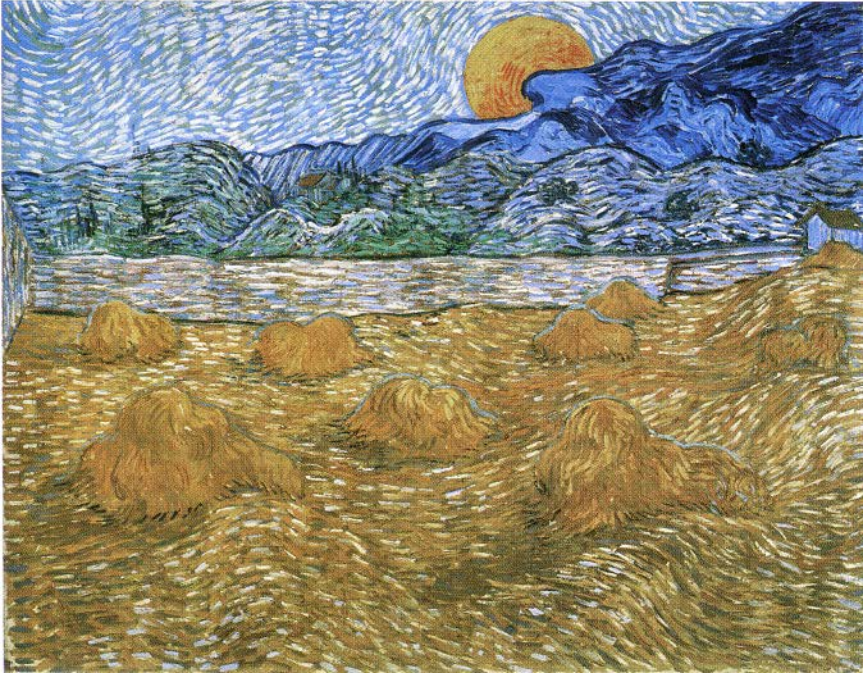


Abb. 18: Vincent van Gogh, *Untergehende Sonne*, Nr. 134, F735 / JH1761, Öl auf Leinwand, 72 x 92, Saint-Rémy, 14./15. Juli 1889, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Die Motive des Abends und des Morgens – «ganze Abende» und «[f]rühe Morgen-Gebiete und -Stimmungen»⁶²¹ –, welche die zwischen 1888 und 1890 in Arles und Saint-Rémy entstandenen Landschaftsbilder van Goghs prägen, sowie die Jahreszeiten Frühling, Sommer und Herbst lassen sich auf mehrere Werke der Sammlung Kröller beziehen, die 1927 in der Kunsthalle Bern zu sehen sind: zum Beispiel auf die Gemälde Nr. 63 *Sonnenuntergang*, F123; Nr. 103 *Hochplateau mit Weide*, F721; Nr. 105 *Landschaft mit grüner Wiese*, F720; Nr. 112 *Weiden mit untergehender Sonne*, F572; Nr. 124 *Sämann*, F422 (Abb. 17); Nr. 132 *Kornfeld*, F617, und Nr. 134 *Untergehende Sonne*, F735 (Abb. 18).

621 SW 19, 174.



Abb. 19: Vincent van Gogh, *Olivengarten mit Figuren*, Nr. 106, F587 / JH1853, Öl auf Leinwand, 73 x 92, Saint-Rémy, 26. November 1889, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

In der Formulierung «Leitern sind an einen kurios geformten Baum gestellt; Früchte werden gepflückt; der Baum ist von Luft umgeben, in der es zu summen, säuseln scheint»⁶²² werden ebenfalls Motive verschiedener Gemälde van Goghs ineinander überblendet. Der Hinweis auf den «kurios geformten Baum» verweist vermutlich auf die Olivenbäume, die auf mehreren Gemälden der Sammlung Kröller zu sehen sind, insbesondere auf Nr. 104 *Olivengärten* und Nr. 106 *Olivengarten mit Figuren* (Abb. 19). Möglicherweise bezieht sich Walsers Text auch auf das Gemälde *Olivenernte* (Abb. 20), das Olivenbäume, drei Pflückerinnen bei der Ernte und eine Leiter zu sehen gibt. Walser hat dieses Gemälde vermutlich bei Cassirer kennengelernt, denn es

622 SW 19, 175 f.

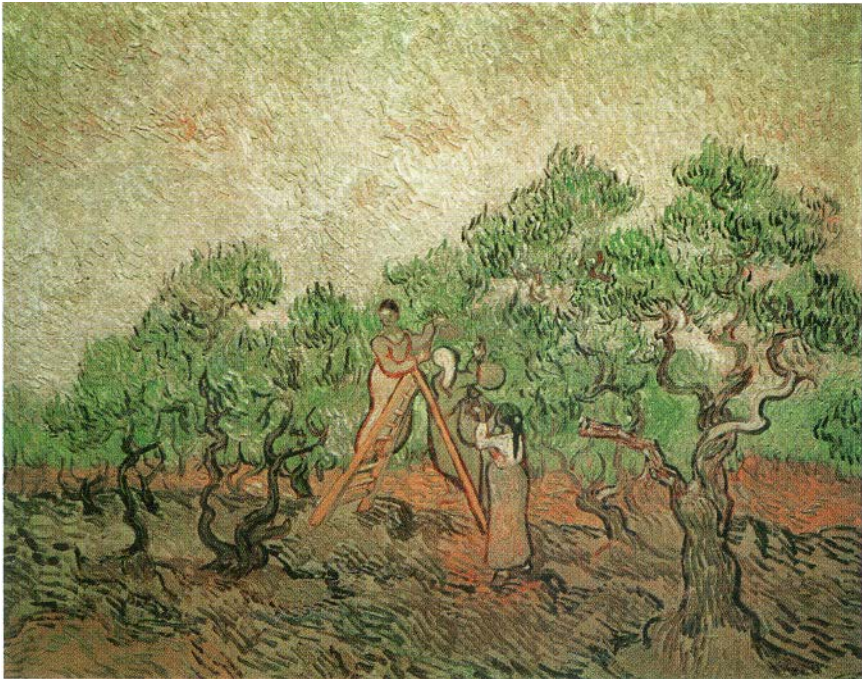


Abb. 20: Vincent van Gogh, *Olive Picking*, F656 / JH1870, 73 x 92, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, Dezember 1889, Washington, National Gallery of Art.

befand sich 1905 in dessen Besitz und wurde von ihm 1905, 1913 und 1914 in seinem Kunstsalon gezeigt.⁶²³

Eine Korrespondenz ergibt sich in Walsers Text vermutlich ebenfalls zum Gemälde Nr. 139 der in Bern ausgestellten Werke van Goghs mit dem Titel *Berglandschaft*. Auf diesem ist neben den Olivenbäumen auch das Motiv der Wolke, wie im Katalog der Ausstellung herausgestellt wird, dominant vertreten, das in Walsers Text mit der Formulierung aufgerufen wird:

⁶²³ Das Gemälde F656 ist im Ausstellungskatalog von 1905 nicht aufgeführt, taucht jedoch in der «Leihliste Johanna van Gogh-Bonger ‹Catalogus Cassirer April 05›» als Nr. 21/163 unter der Bezeichnung *Femmes ceillant des olives* mit dem Vermerk «außer Katalog» auf. Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «Man steht da und staunt». *Kunstsalon Cassirer 1901–1905*, 708.

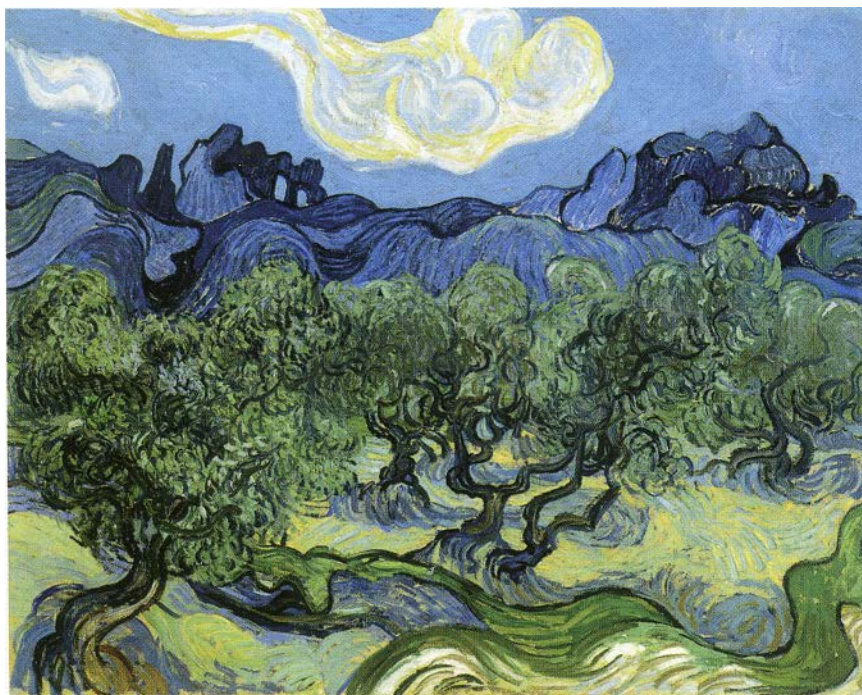


Abb. 21: Vincent van Gogh, *Olive Tree: Blue Sky with Large White Cloud*, F712 / JH1740, 72.5 x 92, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, 9. Juni 1889, New York, Museum of Modern Art.

«Während ich meinen Blick auf bildhaften Wolken ruhen lasse».⁶²⁴ Aufgrund der Beschreibung im Ausstellungskatalog kann vermutet werden, dass es sich dabei um das Gemälde *Olive Tree: Blue Sky with Large White Cloud*, F712, handelt (Abb. 21).⁶²⁵

⁶²⁴ Ebd., 175.

⁶²⁵ Der Berner Katalog enthält die folgenden Angaben zum Gemälde Nr. 139 *Berglandschaft*: «Der Vordergrund ist ein unebenes Terrain, von Olivenbäumen mit starken Windungen im Stamme besetzt. Im Hintergrund sieht man Hügel gegen den Himmel, mit den Ruinen eines alten Schlosses darauf. In der Mitte des Himmels eine große, weiße Wolke.» Vincent van Gogh, *Katalog Sammlung Krölller*, 38. Gemäss den Angaben von Walter Feilchenfeldt befindet sich das Gemälde F712 nach 1912 und vor 1937 im Besitz des Kunstsammlers D. Komter in Amsterdam. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 212.



Abb. 22: Vincent van Gogh, *Blühender Obstgarten*, Nr. 119, F513 / JH1389, 65 x 81, Öl auf Leinwand, Arles, 11. April 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Das Motiv der Leiter taucht in der Sammlung Kröller auf dem Gemälde Nr. 119 *Blühender Obstgarten* auf (Abb. 22). Diese liegt unmittelbar neben dem Stamm eines blühenden Obstbaumes am Boden.⁶²⁶

Das Sprach-Bild in der Formulierung «der Baum ist von Luft umgeben, in der es zu summen, säuseln scheint»,⁶²⁷ das visuelle und auditive Wahrnehmungen ineinanderfügt, und der Verweis auf «ein[en] knospende[n] Zweig»⁶²⁸ lassen sich nicht nur auf dieses Gemälde beziehen, sondern fassen auch feinsinnig

⁶²⁶ Zwei Leitern sind in der Ausstellung zudem auf dem Gemälde Nr. 126 *Heuschöber in der Provence*, F425, zu sehen. Diese sind an den hinteren Heuschöber im rechten Teil des Bildes gestellt. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 151.

⁶²⁷ SW 19, 174f.

⁶²⁸ Ebd., 175.



Abb. 23: Vincent van Gogh, *Blühender Baum*, Nr. 123, F394 / JH1379, 73 x 59,5, Öl auf Leinwand, gezeichnet u. l.: «Souvenir de Mauve – Vincent», Arles, 30. März 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

in Worte, was auf dem Gemälde Nr. 123 *Blühender Baum* (Abb. 23), auf dem ebenfalls das Motiv der «bildhaften Wolken» auftaucht, zu sehen ist. Van Gogh hat dieses Werk mit der Inschrift «Souvenir de Mauve» versehen.



Abb. 24: Vincent van Gogh, *Tannenwald mit untergehender Sonne*, Nr. 97, F652 / JH1843, 92 x 73, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, 3. November 1889, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

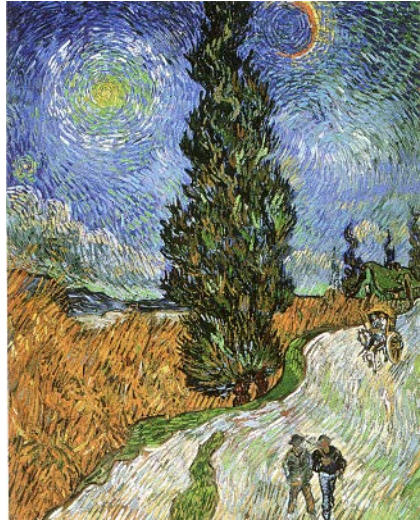


Abb. 25: Vincent van Gogh, *Der Weg mit den Zypressen*, Nr. 136, F683 / JH1982, 92 x 73, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, Mai 1890, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Das Motiv des Winters ruft ein Gemälde auf, das gleichzeitig auf eine Abendstimmung verweist: das Ölgemälde Nr. 97 mit dem Titel *Tannenwald mit untergehender Sonne*, F652 (Abb. 24).⁶²⁹ Paul Cassirer hat dieses Bild in seinem Kunstsalon 1910 gezeigt.⁶³⁰ In dieser Ausstellung waren weitere Werke van Goghs zu sehen gewesen, die 1927 zur Sammlung Kröller gehören und in der Kunsthalle Bern ausgestellt werden: etwa Nr. 85 *Stilleben mit Gipsstatuette*, F360; Nr. 101 *Bildnis eines Offiziers*, F473; Nr. 107 *Briefträger*, F439; Nr. 109 *Stilleben*, F604; Nr. 136 *Der Weg mit den Zypressen*, F 683, sowie die Nr. 139 *Die Felsenschlucht*, F661.⁶³¹ Präsentiert wurden in dieser

⁶²⁹ Zu sehen ist, wie der Katalog herausstellt, «[d]er Rand eines Tannenwaldes, mit einem Pfad daneben, auf dem eine Frau geht, die sich mit einem Regenschirm gegen den Schnee schützt.» Vincent van Gogh, *Katalog Sammlung Kröller*, 30.

⁶³⁰ Feilchenfeldt vermerkt: «not in catalogue». Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 227.

⁶³¹ Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «*Verheißung und Erfüllung zugleich*». *Kunstsalon Cassirer 1910–1912*, 99–152, Katalog 151 f.

Ausstellung bei Cassirer auch eine Fassung der *L'Arlésienne*, die «*Arlésienne Sternheim*», F489, sowie die Federzeichnung *Die Ziehbrücke (Brücke von Langlois)*, F1471.⁶³²

Eine «mittägliche Wiese»⁶³³ ist in den Gemälden Nr. 83 *Grasboden*, F583, und Nr. 96 *Unter dem Gehölz*, F676, zu erkennen. Nr. 98 *Les Alis-camps*, F486,⁶³⁴ und Nr. 131 *Zypressen*, F620, sowie Nr. 136 *Der Weg mit den Zypressen*, F683 (Abb. 25), lassen sich mit dem in Walsers Text auftretenden Verweis auf «fremdartige, schlank und kühn in die Höhe steigende Denkmäler»⁶³⁵ in Verbindung bringen.

Nicht zuletzt geben die Gemälde aus der Sammlung Krölller in der Berner Ausstellung auch «Anhöhen» – zum Beispiel Nr. 81 *Montmartre*, F266 – und «enge Dorfgäßchen»⁶³⁶ zu sehen. Der Hinweis auf «enge Dorfgäßchen» lässt sich unter anderem auf das Bild Nr. 110 *Café*, F467 (Abb. 26), beziehen, das seither unter dem Titel *Das Nachtcafé* zu einer der Ikonen der Malerei van Goghs geworden ist. Eine Zeichnung van Goghs, *Nachtcafé in Arles* (Abb. 27), welche dieses Sujet mit der Rohrfeder auf Papier darstellt, war in der *Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession* zu sehen, die vom 7. bis zum 30. Dezember 1906 im Kunstsalon Cassirer stattgefunden hat.

⁶³² Ebd., 119 und 142.

⁶³³ SW 19, 174.

⁶³⁴ Im Katalog wird das Gemälde des Boulevards in Arles mit den Worten beschrieben: «Ein Weg, an beiden Seiten mit hohen Pappeln gesäumt; zu beiden Seiten sind altrömische Sarkophage aufgestellt.» Vgl. *Vincent van Gogh, Sammlung Krölller, Katalog*, 31.

⁶³⁵ SW 19, 175.

⁶³⁶ Ebd.

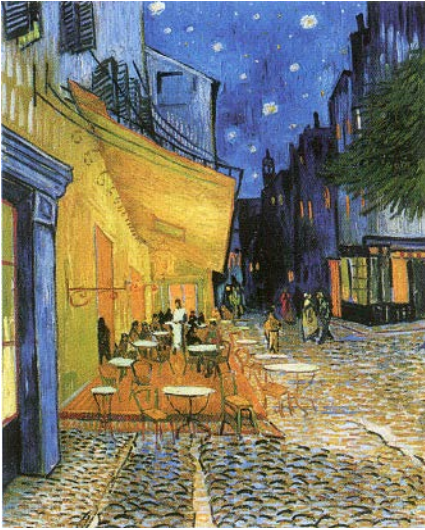


Abb. 26: Vincent van Gogh, *Café*, Nr. 110, F467 / JH1580, 62 x 47, Öl auf Leinwand, Arles, 16. September 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum.



Abb. 27: Vincent van Gogh, *Nachtcafé in Arles*, F1519 / JH1579, 62 x 47, Rohrfeder auf Papier, Arles, ca. 16. September 1888, Dallas, The Dallas Museum of Art.

Bilder van Goghs in der *Berliner Secession* und im Kunstsalon Paul Cassirer

Den Gemälden van Goghs begegnet Walser ein erstes Mal im Sommer 1901, anlässlich seines zweiten Aufenthalts in Berlin. Walser besucht im «Zeitraum zwischen dem 6.8. und 13.9.1901»⁶³⁷ seinen Bruder Karl, der seit 1899 in Berlin lebt und sich als Kunstmaler im Umkreis der *Berliner Secession* bewegt. Karl wird 1902 Mitglied der Künstlerbewegung, 1908 wird er in den Vorstand aufgenommen. In der dritten Kunstausstellung der *Berliner Secession*, die von Mai bis Oktober 1901 an der Kantstrasse 12 stattfindet, werden zum ersten Mal in Deutschland fünf Werke van Goghs ausgestellt. Im Katalog der Ausstellung sind diese fünf Gemälde aufgeführt als No. 64 *Selbstporträt*, No. 65 *Park in Arles*, No. 66 *Garten in der Provence*, No. 67 *Landschaft*

⁶³⁷ Echte, *In Berlin*, 26.

in *St. Remy* und No. 68 *Flachlandschaft*.⁶³⁸ Besondere Beachtung findet in dieser Ausstellung auch das Gemälde No. 204 *Frau mit Sonnenschirm* von Auguste Renoir, das, wie van Goghs Gemälde No. 65 bis 67, zum Verkauf angeboten wird.⁶³⁹ Über das Gemälde *Frau mit Sonnenschirm* hat Walser zu Beginn des Jahres 1927 das Gedicht mit dem Titel *Renoir* geschrieben. Im Herbst desselben Jahres entstand im Zusammenhang mit der Ausstellung der Sammlung Kröller in der Kunsthalle Bern das Gedicht *Van Gogh*.⁶⁴⁰

Vor und nach seinem Besuch bei Karl in Berlin, vom 3. Juli bis 6. August und erneut vom 14. September bis 14. Oktober 1901, wohnt Walser in München.⁶⁴¹ Dort lernt er bei Franz Blei Alfred Kubin kennen, mit dem er das Oktoberfest besucht.⁶⁴² Den Jahreswechsel 1901/02 verbringt Robert Walser wiederum in Berlin.⁶⁴³ In einer Sonderausstellung im Kunstsalon des Kunsthändlers Paul Cassirer sind vom 28. Dezember bis 12. Januar erneut Bilder van Goghs zu sehen, und zwar zusammen mit Bildern Kubins. Ein Katalog der Ausstellung konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Aus den Besprechungen und Dokumenten, die Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt zu dieser Ausstellung zusammengestellt haben, geht jedoch hervor, dass vermutlich 19 Arbeiten gezeigt worden sind.⁶⁴⁴

Paul Cassirer, der Cousin des Verlegers Bruno Cassirer, in dessen Verlag die drei Romane, die Walser in Berlin schreibt, publiziert werden, führt seit

⁶³⁸ Vgl. *Secession 1901*, Katalog der dritten Kunstaussstellung der Berliner Secession, Bruno und Paul Cassirer, Berlin MDCCCI, 22, verfügbar unter: <https://archive.org/details/katalogderausste03berl> [abgerufen: 11. 8. 2018].

⁶³⁹ Ebd., 34.

⁶⁴⁰ Das Gedicht *Renoir*, das Walser auf der Seite 69a des *Tusculum-Kalenders auf das Jahr 1926* als mikrographisches Notat geschrieben hat, datieren Echte und Morlang auf Februar bis März 1927. Vgl. ADB 4, 512. Veröffentlicht wird das Gedicht in der Morgenausgabe der *Prager Presse* vom 17. Juli 1927. Vgl. zum Gedicht *Renoir* die präzise, die visuelle Poetik des Gedichts herausstellende Analyse von Mariana Prusák, *Blicke im Text*.

⁶⁴¹ Vgl. Echte/Gisi/Zihlmann, *Wohnadressen*, 13. Im August hält sich Walser in Würzburg auf. Vgl. ebd.

⁶⁴² Vgl. Echte, *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, 113.

⁶⁴³ Vgl. Echte/Gisi/Zihlmann, *Wohnadressen*, 14.

⁶⁴⁴ Vgl. die handschriftliche Leihliste von Johanna van Gogh vom 8. Oktober 1901 in: Echte/Feilchenfeldt, *«Man steht da und staunt»*. *Kunstsalon Cassirer 1901–1905*, 88.

1898 zusammen mit seinem Cousin und ab 1901 in Alleinverantwortung einen Kunstsalon, in dem Walser immer wieder den Gemälden der bedeutendsten Vertreter der «Klassischen Moderne» begegnet sein dürfte. Im Vorwort zur Dokumentation der Ausstellungen 1905–1908 schreibt Bernhard Echte über den Kunstsalon Paul Cassirer:

Hier wurde der französische Impressionismus erstmals umfassend dem deutschen Publikum präsentiert; hier wurden van Gogh und Cézanne recht eigentlich erst entdeckt; hier erhielt Edvard Munch eine großzügige Ausstellungsplattform, um nur wenige Aspekte herauszugreifen. Und in diesem anspruchsvollen Kontext präsentierten sich die Künstler der Berliner Secession, um sich mit ihren Werken an den internationalen Entwicklungen und Vorläufern zu messen. Die Kunst, die heute «Klassische Moderne» heißt, fand bei Cassirer erstmals eine angemessene Bühne und wurde von ihm durchgesetzt.⁶⁴⁵

Als Robert Walser im März 1905 erneut in Berlin eintrifft, geht die fünfte Ausstellung des siebten Jahrgangs des *Kunstsalons Paul Cassirer* gerade zu Ende. Gezeigt wird die *Collection Jozef Israëls*, in welcher Karl Walser mit insgesamt 14 Bildern vertreten ist. Eines der Bilder, das im Katalog unter dem Titel *Porträt* aufgeführt ist, gibt den Bruder Robert zu sehen, der erhöht auf einem Stein in einer parkähnlichen Landschaft sitzt.⁶⁴⁶

In der siebten Ausstellung des siebten Jahrgangs des Kunstsalons Cassirer, welche vom 29. April bis Juni 1905 stattfindet, sind erneut 23 Gemälde van Goghs zu sehen. Vermutlich drei Gemälde, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, gehören 1927 zur Sammlung Krölller, die in Bern präsentiert wird: Unter der Bezeichnung *Sonnenuntergang* (Nr. 13 im Katalog Cassirer) wird das Gemälde Nr. 105 *Landschaft mit grüner Wiese* gezeigt.⁶⁴⁷ Beim Gemälde *Sonnenaufgang* (Nr. 32 in der Ausstellung Cassirer) handelt es sich um die Nr. 134 der Sammlung Krölller, *Untergehende Sonne* (Abb. 18).⁶⁴⁸ Die Bildinhalte korrelieren mit den Motiven, die in den Eingangssätzen des Pro-

⁶⁴⁵ Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «Den Sinnen ein magischer Rausch». *Kunstsalon Cassirer 1905–1908*, 5.

⁶⁴⁶ Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «Man steht da und staunt». *Kunstsalon Cassirer 1901–1905*, 643–662, hier: 648.

⁶⁴⁷ Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 207.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., 216.

satextes *Von etwas Naheliegenderem* aufgerufen werden, die «ganze[n] Abende» und die «frühe[n] Morgen-Gebiete und -Stimmungen».⁶⁴⁹ Feilchenfeldt hält im Katalog zu den in Frankreich entstandenen Werken van Goghs fest, dass auch das Bild Nr. 121 *Rebgele* und eine Fassung der *L'Arlésienne*, die *Arleserin* «*Tischner*», F543, von Cassirer 1905 ausgestellt werden.⁶⁵⁰

Gemälde und Zeichnungen van Goghs sind im Kunstsalon Cassirer in den Jahren 1905 bis 1913, in denen Walser in Berlin lebt, wiederholt zu sehen. In der dritten Ausstellung des achten Jahrgangs, die vom 10. bis 28. Dezember 1905 durchgeführt wird, werden über 40 Gemälde präsentiert.⁶⁵¹ Weitere Ausstellungen mit Werken van Goghs finden im Kunstsalon Paul Cassirer 1907 (vom 16. April bis 7. Mai),⁶⁵² im Jahr 1908 (vom 6. März bis 24. März)⁶⁵³ sowie vom 15. Oktober bis 10. November,⁶⁵⁴ im Mai 1909⁶⁵⁵ und im Jahr 1910 (vom 25. Oktober bis 27. November) statt. Der Katalog zu dieser Ausstellung umfasst insgesamt 74 Ölgemälde und Zeichnungen.⁶⁵⁶

Paul Cassirer ist nicht nur ein einflussreicher Kunsthändler, sondern zugleich Geschäftsführer und Vorstandsmitglied der *Berliner Secession*. Im Dezember 1906 stellt Cassirer der *Berliner Secession* die Räume seines Kunstsalons zur Verfügung, um darin eine *Schwarz-Weiß-Ausstellung* durchzuführen. Von van Gogh werden 30 Zeichnungen ausgestellt und zum Teil zum Verkauf angeboten. Darunter finden sich auch Blätter zu Motiven, welche die Ölgemälde van Goghs aufgreifen, die 1927 in der Berner Ausstellung der Sammlung Kröller gezeigt werden: insbesondere die Federzeichnungen

⁶⁴⁹ SW 19, 174.

⁶⁵⁰ Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 161 und 200, sowie Anmerkung 617.

⁶⁵¹ Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «*Den Sinnen ein magischer Rausch*». *Kunstsalon Cassirer 1905–1908*, 89–124; «*Leihliste von Johanna van Gogh*», 120 f.

⁶⁵² Ebd., 427–436.

⁶⁵³ Ebd., 693–716.

⁶⁵⁴ Echte/Feilchenfeldt, «*Ganz eigenartige neue Werte*». *Kunstsalon Cassirer 1908–1910*, 39–62.

⁶⁵⁵ Ebd., 205–222.

⁶⁵⁶ Echte/Feilchenfeldt, «*Verheißung und Erfüllung zugleich*». *Kunstsalon Cassirer 1910–1912*, 151 f. Zu den Korrespondenzen zur Sammlung Kröller vgl. oben das Kapitel *Referenzen zu Werken van Goghs in der Ausstellung Sammlung Kröller, Kunsthalle Bern 1927*.

Nachtcafé in Arles (Abb. 27), *Ansicht von Les Saintes-Marie-de-la-Mer* (Abb. 28) sowie *Fabrik am Roubine du Roi* (Abb. 29).⁶⁵⁷



Abb. 28: Vincent van Gogh, *Ansicht von Les Saintes-Maries-de-la-Mer*, F1439 / JH1446, 43.5 x 60, Bleistift und braune Tusche auf Papier, Saintes-Maries, 31. Mai – 4. Juni 1888, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz».



Abb. 29: Vincent van Gogh, *Fabrik am Roubine du Roi in der Nähe von Arles*, F1473 / JH1405, 25.6 x 34.7, Rohrfeder auf Papier, Arles, April 1888, München, Staatliche Graphische Sammlung.

Für die Sommersaison 1907 engagiert Cassirer Robert Walser als Sekretär der Künstlervereinigung.⁶⁵⁸ In der Sommerausstellung der *Berliner Secession*, die vom 20. April bis 1. August dauert, sind ebenfalls Werke van Goghs zu sehen. Der Katalog der 13. Ausstellung der *Berliner Secession* führt zehn Werke auf: No. 60 *Selbstbildnis*, No. 61 *Landschaft*, No. 62 *Efeu*, No. 63 *Sämann*, No. 64 *Hausgarten*, No. 65 *Sonnenuntergang*, No. 66 *Iris*, No. 67 *Piëta*, No. 68 *Schlucht* und No. 69 *Kornfeld*.⁶⁵⁹ Bei No. 62 *Efeu* handelt es sich um das Gemälde F747, das seit 1910 Bestandteil der Sammlung Kröllner-Müller

⁶⁵⁷ Echte/Feilchenfeldt, «Den Sinnen ein magischer Rausch». *Kunstsalon Cassirer 1905–1908*, 293–334, hier: 314, 316 und 322.

⁶⁵⁸ Gemäss Bernhard Echte bestand «Walers Aufgabe [...] im wesentlichen darin, Cassirers Korrespondenz zu erledigen und interessierte Besucher durch die Ausstellung zu führen.» Vgl. Echte, *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, 210.

⁶⁵⁹ Vgl. *Secession 1907*, Katalog der dreizehnten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1907, 18, verfügbar unter: <https://archive.org/details/katalogderausste1319berl> [abgerufen: 11.8.2018].

ler ist⁶⁶⁰ und 1927 als Nr. 117 *Unter dem Gehölz* auch in Bern gezeigt wird. No. 63 *Sämann*, F690, zeigt eine Fassung des Gemäldes *The Sower after Millet*. Zur Sammlung Kröller gehört das Gemälde F689,⁶⁶¹ das in der Ausstellung in Bern als Nr. 133 *Sämann, nach Millet* präsentiert wird.

Zwölf Zeichnungen van Goghs sind in der *Schwarz-Weiß-Ausstellung* der Künstlervereinigung zu sehen, die vom 6. Dezember 1907 bis 5. Januar 1908 erneut in den Räumen des Kunstsalons Paul Cassirer veranstaltet wird. Mit acht Zeichnungen ist auch Karl Walser in der Ausstellung vertreten.⁶⁶²

In den Ausstellungen der *Berliner Secession* sind Bilder van Goghs auch 1908,⁶⁶³ 1909,⁶⁶⁴ 1910⁶⁶⁵ und 1912 zu sehen.⁶⁶⁶ In der Ausstellung von 1912 wird das Gemälde *L'Arlésienne* präsentiert, und zwar die Fassung *Arleserin* «Grönvold», F488. Cassirer hat eine Fassung des Gemäldes, die *Arleserin* «Tischner», F543, bereits 1905 in seinem Kunstsalon gezeigt,⁶⁶⁷ die Fassung F542 ist im Oktober 1909 in seinem Besitz,⁶⁶⁸ und 1910 ist die *Arlésienne*

⁶⁶⁰ Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 218.

⁶⁶¹ Ebd., 193.

⁶⁶² Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «*Den Sinnen ein magischer Rausch*». *Kunstsalon Cassirer 1905–1908*, 628 und 633.

⁶⁶³ Vgl. *Secession 1908*, Katalog der fünfzehnten Kunstaussstellung der Berliner Secession, Zeichnende Künste, Berlin 1908, 20, verfügbar unter: <https://archive.org/details/katalogderausste1519berl> [abgerufen: 11. 8. 2018].

⁶⁶⁴ Vgl. *Secession 1909*, Katalog der achtzehnten Kunstaussstellung der Berliner Secession, Berlin 1909, 20, verfügbar unter: <https://archive.org/details/katalogderausste1819berl> [abgerufen: 11. 8. 2018].

⁶⁶⁵ Vgl. *Secession 1910*, Katalog der zwanzigsten Kunstaussstellung der Berliner Secession, Berlin 1910, 2. Auflage, 20, verfügbar unter: <https://archive.org/details/katalogderausste20berl> [abgerufen: 11. 8. 2018].

⁶⁶⁶ Vgl. *Secession 1912*, Katalog der vierundzwanzigsten Kunstaussstellung der Berliner Secession, Berlin 1912, 2. Auflage, 20, verfügbar unter: <https://archive.org/details/katalogderausste24berl> [abgerufen: 11. 8. 2018].

⁶⁶⁷ Vgl. Anmerkung 650.

⁶⁶⁸ Als Besitzer des Gemäldes werden anschliessend Cassirers Frau, die österreichische Schauspielerin Tilla Durieux-Cassirer, und daraufhin erneut Cassirer selbst aufgeführt. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 201.

«Sternheim», F489, in seinem Kunstsalon zu sehen.⁶⁶⁹ Zum Gemälde *L'Arlesienne* hat Walser zwei Prosatexte verfasst: 1912, während das Bild in der *Berliner Secession* ausgestellt wird, veröffentlicht die Zeitschrift *Kunst und Künstler* Walsers Text mit dem Titel *Zu der Arlesierin von Van Gogh*.⁶⁷⁰ In der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheint am 5. Mai 1918 ein Prosatext mit dem Titel *Das Van Gogh-Bild*, der Bezug auf das Gemälde nimmt.⁶⁷¹

In der 26. Ausstellung der *Berliner Secession* 1913 sind von van Gogh acht Gemälde zu sehen.⁶⁷² Allerdings ist zum Zeitpunkt dieser Ausstellung Robert Walser bereits aus Berlin abgereist und befindet sich, nach einem kurzen Aufenthalt bei seiner Schwester Lisa im Schulhaus der Psychiatrischen Anstalt Bellelay, seit April in seiner Heimatstadt Biel.

⁶⁶⁹ Echte/Feilchenfeldt, «*Verheißung und Erfüllung zugleich*». *Kunstsalon Cassirer 1910–1912*, 119.

⁶⁷⁰ SW 15, 66–68.

⁶⁷¹ KWA III 3, 87–90; vgl. SW 16, 344–347. Vgl. zu beiden Prosatexten den im Kapitel *Referenz van Gogh* zitierten Aufsatz von Gigerl, «*Bang vor solchen Pinsels Schwung*».

⁶⁷² Vgl. *Secession 1913*, Katalog der sechsundzwanzigsten Kunstaussstellung der Berliner Secession, Berlin 1913, 2. Auflage, 16, 18, 19, 20, 44, verfügbar unter: <https://archive.org/details/katalogderausste26berl> [abgerufen: 11.8.2018].

12. Literaturverzeichnis

Literatur von Robert Walser (Siglenverzeichnis)

- AdB** Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, hg.v. Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt am Main 1985–2000.
- BA** Robert Walser, *Werke. Berner Ausgabe*, hg.v. Lucas Marco Gisi, Reto Sorg, Peter Stocker und Peter Utz. Bde. 1–3: Robert Walser, Briefe, hg.v. Peter Stocker und Bernhard Echte, unter Mitarbeit von Peter Utz und Thomas Binder, Berlin 2018.
- BS** Robert Walser, *Bleistiftskizze*, Faksimile des Mikrogrammblattes 39 mit Umschrift. Faksimile der Reinschrift mit Umschrift. Mit einem Nachwort von Wolfram Groddeck, hg.v. der Robert Walser-Gesellschaft, Zürich 2008 (= Jahresgabe der Robert Walser-Gesellschaft).
- DR** Robert Walser, *Der Räuber. Roman*. Faksimileausgabe, hg.v. Bernhard Echte und Werner Morlang, im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung, Zürich und Frankfurt am Main 1986.
- DTS** Robert Walser, *Der Teich. Szenen*. Zweisprachige Ausgabe, aus dem Schweizerdeutschen von Händl Klaus und Raphael Urweider, hg. und mit einem Nachwort versehen von Reto Sorg, Berlin 2014.
- GT SBB** Robert Walser, *Geschwister Tanner*, mit einem Kommentar von Margrit Gigerl und Marc Caduff, Frankfurt am Main 2009 (Suhrkamp Basisbibliothek 97).
- KWA** Robert Walser, *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hg.v. Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Frankfurt am Main und Basel 2009 ff.
- MA** Robert Walser, *Mikrogramme*. Mit 68 Abbildungen, nach der Transkription von Bernhard Echte und Werner Morlang, im Auftrag der Robert Walser-Stiftung Bern ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Lucas Marco Gisi, Reto Sorg und Peter Stocker, Berlin 2011.
- SW** Robert Walser, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg.v. Jochen Greven, Zürich und Frankfurt am Main 1986.
- VB** Robert Walser, *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*, hg.v. Bernhard Echte, Frankfurt am Main und Leipzig 2006.

Die Manuskripte aus dem Bestand des Robert Walser-Archivs werden in abgekürzter Form unter dem Kürzel *Mkg.* (Archivsignatur: RWZ, Slg. Robert Walser, RW MKG Nr.) für die Mikrogramme und *Ms.* (Archivsignatur: RWZ, Slg. Robert Walser, RW MS Nr.) für die Manuskripte nachgewiesen.

Sonstige Literatur

- Avanessian, Armen; Hennig, Anke: *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012.
- Bal, Mieke: *Mise en abyme et iconicité*, in: *Littérature* 29 (1978), 116–128.
- Balke, Friedrich; Vogl, Joseph; Wagner, Benno: *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Zürich, Berlin 2008.
- Bärfuss, Lukas: *Blatt 488*, in: Madeleine Schuppli, Thomas Schmutz, Reto Sorg (Hgg.): Robert Walser und die bildende Kunst. Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Ausstellung im Aargauer Kunsthaus, 10. Mai – 27. Juli 2014, Sulgen 2014, 12–16.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 2016.
- Baschera, Marco; Bucher, André: *Zum Begriff der Präsenz in Literatur und Kunst*, in: dies. (Hgg.): *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst. Beiträge zu einem Schlüsselbegriff der aktuellen ästhetischen und poetologischen Diskussion*, München 2008, 7–13.
- Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen 1994.
- Baudelaire, Charles: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860*, München 1989.
- Benjamin, Walter: *Robert Walser*, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1977, 349–352.
- Benne, Christian: *Autofiktion und Maskerade: Robert Walsers Ästhetik des Biographieverzichts*, in: Christian Benne, Thomas Gürber (Hgg.): «... andersteils sich in fremden Gegenden umschauend». Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser, Text & Kontext, Sonderreihe, Bd. 54, Kopenhagen 2007, 32–53.
- *Was ist Autofiktion? Paul Nizons «erinnerte Gegenwart»*, in: Christoph Parry, Edgar Platten (Hgg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, München 2007, 293–268.
- *«Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl!»: der surrealistische Robert Walser*, in: Friederike Reents, Anita Meier (Hgg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, New York 2009, 49–70.
- Bernofsky, Susan: *Introduction*, in: Robert Walser: *The Walk*, New York 2012, 3–11.
- Beyer, Andreas: *Denken in Bildern. Was Franz Marc und Wassily Kandinsky mit Aby Warburg verband*, in: Ulf Küster (Hg.): *Kandinsky, Marc & Der Blaue Reiter*, Basel/Riehen, Berlin 2016, 18–23.
- Blanchot, Maurice: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München 2007.
- Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1995.
- Boehm, Gottfried; Pfothner, Helmut (Hgg.): *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.

- Böhler, Michael: *Dichten aus der Peripherie des Schreiners. Theoretische Prolegomena zur Frage nach Robert Walsers kulturpolitischem Ort im deutschsprachigen Raum*, in: Peter Utz (Hg.): *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch: Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne, Februar 1994*, Bern, New York 1994, 31–45.
- Böhme, Hartmut: *Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume*, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hgg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, 19–43.
- Bossart, Yves: *Ästhetik nach Wittgenstein. Eine systematische Rekonstruktion*, Berlin 2013.
- Brock, Eike: *Nietzsche und der Nihilismus*, Berlin, München, Boston 2015.
- Bunia, Remigius: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Caduff, Marc: *Die Lust des Lesers. Frauenfiguren in Robert Walsers «Geschwister Tanner»*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Solothurn 2009, verfügbar unter: <https://www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/vortraege/Caduff-2009.pdf> [abgerufen: 18.8.2018].
- *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk*, Paderborn 2015.
- *Prosa der Berliner Zeit*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 137–140.
- Campe, Rüdiger: *Vor Augen stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft: Beiträge des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft vom 9. bis 13. Oktober 1995 in Steinheim bei Marbach veranstalteten Symposions*, Stuttgart, Weimar 1997, 208–225.
- *Robert Walsers Institutionenroman. Jakob von Gunten*, in: Rudolf Behrens, Jörn Steigerwald (Hgg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, 235–250.
- *Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreibszenen*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hgg.): *«Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen». Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte (= Zur Genealogie des Schreibens 2)*, München 2005, 115–132.
- *Die Schreibszenen, Schreiben*, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, 2. Auflage, Berlin 2015, 269–282.
- Cézanne, Paul: *Briefe*. Die neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne, aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von John Rewald, Zürich 1979.
- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden [u. a.] 1996.
- *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main 2002.
- Cuonz, Daniel: *Entführen. Eichendorffs Erzähler*, in: Daniel Müller Nielaba (Hg.): *«du kritische Seele»*. Eichendorff: Epistemologien des Dichters, Würzburg 2008, 63–73.

- Delacroix, Eugène: *Journal 1822–1863*, hg. von Régis Labourdette, Paris 1980 (undat., vermutlich 1852).
- Derrida, Jacques: *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders.: *Limited Inc.*, Wien 2001, 15–45.
- *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003.
- Deuber, Walo: *„Hoffnung auf unbekannte Lebendigkeit der Sprache“*. *Die Handkamera des Robert Walsers*, in: Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz, Karl Wagner (Hgg.): *Robert Walsers ›Ferne Nähe‹*. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, 253–264.
- Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an: zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.
- *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.
- Echte, Bernhard: *Die Datierung des Mundartstücks Der Teich. Zu Robert Walsers schriftstellerischen Anfängen*, in: Paolo Chiarini, Hans Dieter Zimmermann (Hgg.): *«Immer dicht vor dem Sturze ...»*. Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, 297–320.
- *Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen. Robert Walser und das Kino*, in: Alfred Messerli, Janis Osolin (Hgg.): *Ausstattung*, Basel 1994, 153–162.
- *Nie eine Zeile verbessert? Beobachtungen an Robert Walsers Manuskripten*, in: Peter Utz (Hg.): *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch: Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne, Februar 1994*, Bern, New York 1994, 61–70.
- *«Ich verdanke dem Bleistiftgebiet wahre Qualen [...]»*. *Bemerkungen zur Edition von Robert Walsers «Mikrogrammen»*, in: Roland Reuß, Wolfram Groddeck, Werner Morgenthaler (Hgg.): *Entzifferung 1*, Basel, Frankfurt am Main 1997, 1–21.
- *Robert Walsers Kindheit und Jugend in Biel. Ein biographischer Essay*, in: Bernhard Echte, Lukas Märki (Hgg.): *Robert Walser in Biel*, Wädenswil 2002.
- *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt am Main 2008.
- *In Berlin*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 24–30.
- Echte, Bernhard; Feilchenfeldt, Walter (Hgg.): *«Man steht da und staunt»*. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901–1905*, Quellenstudien zur Kunst, Bd. 5, Wädenswil 2011.
- *«Den Sinnen ein magischer Rausch»*. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908*, Quellenstudien zur Kunst, Bd. 7, Wädenswil 2013.
- *«Ganz eigenartige neue Werte»*. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908–1910*, Quellenstudien zur Kunst, Bd. 8, Wädenswil 2013.
- *«Verheißung und Erfüllung zugleich»*. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1910–1912*, Quellenstudien zur Kunst, Bd. 9, Wädenswil 2016.

- Echte, Bernhard; Gisi, Lucas Marco; Zihlmann, Franziska: *Wohnadressen*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 13–15.
- Echte, Bernhard; Märki, Lukas (Hgg.): *Robert Walser in Biel*, Wädenswil 2002.
- Echte, Bernhard; Meier, Andreas: *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, Stäfa 1990.
- Echte, Bernhard; Sorg, Reto: *Der Teich (verfasst 1902)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 76–78.
- Evans, Tamara S.: «A Paul Klee in Prose»: *Design, Space, and Time in the Work of Robert Walser*, in: *German quarterly* 57 (1984), 27–41.
- *Robert Walsers Moderne*, Bern, Stuttgart 1989.
- Evans, Tamara S. (Hg.): *Robert Walser and the Visual Arts*, New York 1996.
- Fattori, Anna; Gigerl, Margit (Hgg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008
- Feilchenfeldt, Walter: *Vincent van Gogh. The years in France: complete paintings 1886–1890: dealers, collectors, exhibitions, provenance*, London 2013.
- Flatscher, Matthias: *Das Spiel der Kunst als die Kunst des Spiels. Bemerkungen zum Spiel bei Gadamer und Wittgenstein*, in: Reinhold Esterbauer (Hg.): *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen; für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag*, Würzburg 2003, 125–154.
- Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1991.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1978.
- *Was ist ein Autor?*, in: Daniel Defert, François Ewald (Hgg.): *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, 234–270.
- Frank, Robert; Sorg, Reto; Walser, Robert: *Ferne Nähe / Distant Closeness. Hommage für Robert Walser / A Tribute to Robert Walser*. Ausstellung, Robert Walser-Zentrum, Bern, 30. März 2012 bis 31. Mai 2013, Bern 2012.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1975, 241–274.
- *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II (1914), in: ders.: *Studienausgabe, Ergänzungsband: Schriften zur Behandlungstechnik*, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1975, 205–215.
- Fried, Michael: *Realism, writing, disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago 1987.
- *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago 1988.
- *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*. Autorisierte deutschsprachige Ausgabe des 2008 bei Yale University Press, New Haven und London, erschienenen Werkes *Why photography matters as art as never before*, München 2014.

- Frost, Sabine: *Whiteout. Schneefälle und Weißseinbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld 2011.
- Gaffino, David; Lindegger, Reto (Hgg.): *Bieler Geschichte, Bd. 2: 1815 bis heute*, Baden 2013.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.
- Gerigk, Horst-Jürgen: *Lesendes Bewusstsein. Untersuchungen zur philosophischen Grundlage der Literaturwissenschaft*, Berlin, Boston 2016.
- Germann, Stefanie: «Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung». *Zwei theoretische Lektüreveruche zu Robert Walsers Mikrogramm-Werkstatt*, in: Christian Schärf (Hg.): *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen 2002, 59–88.
- Gigerl, Margrit: «Bang vor solchen Pinsels Schwung» – *Robert Walsers Lektüre der Bilder van Goghs*, in: Anna Fattori, Margit Gigerl (Hgg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 117–127.
- Gisi, Lucas Marco (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015.
- Giuriato, Davide: *(Mechanisirtes) Schreiben. Einleitung*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hgg.): «Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen». *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte (= Zur Genealogie des Schreibens 2)*, München 2005, 7–20.
- *Kindheit, Naivität, Dilettantismus*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch (2015)*, 337–340.
- Gmür, Felix: *Ästhetik bei Ludwig Wittgenstein. Über Sagen und Zeigen*, Freiburg i. Br., München 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, München 1982.
- Gogh, Vincent van: *Vincent van Gogh, 1853–1890: 143 Werke aus der Sammlung Kröller im Haag*. [Ausstellung in der] Kunsthalle Bern, September–Oktober 1927, Katalog, Basel 1927. [= Vincent van Gogh, *Katalog Sammlung Kröller*]
- *Sämtliche Briefe*, Bd. 3: *An den Bruder Theo*, hg. von Fritz Erpel, Neuübersetzung Eva Schumann, Berlin, Zürich 1965.
- Goppelsröder, Fabian: *Zwischen Sagen und Zeigen. Wittgensteins Weg von der literarischen zur dichtenden Philosophie*, Bielefeld 2007.
- Görner, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*, Göttingen 2001.
- Grätz, Katharina; Kaufmann, Sebastian (Hgg.): *Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption*, Berlin, Boston 2017.
- Greven, Jochen: *Robert Walser und Christian Morgenstern. Zur Entstehungsgeschichte von Walsers frühen Romanen*, in: Katharina Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1978, 255–268.

- *Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters*, in: Paolo Chiarini, Hans Dieter Zimmermann (Hgg.): «Immer dicht vor dem Sturze ...». Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, 83–97.
- «*Si Chopf isch es ganzes Buech voll Gschichte*». *Wann schrieb Robert Walser Der Teich?*, in: Paolo Chiarini, Hans Dieter Zimmermann (Hgg.): «Immer dicht vor dem Sturze ...». Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, 321–325.
- «... *den Blick anzublicken, ins Anschauen zu schauen*». *Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser*, in: Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos 21/1 (1994), 7–29.
- «*Mit seiner deutschen Sprache jonglieren gelernt*»: *Robert Walser als Imitator, Parodist, Stilexzentriker*, in: Peter Utz (Hg.): *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch: Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne*, Februar 1994, Bern, New York 1994, 19–30.
- Groddeck, Wolfram: *Lektüre des sechsten Dithyrambus «Die Sonne sinkt*», in: ders.: Friedrich Nietzsche, «Dionysos-Dithyramben»: Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, Bd. 2: Die «Dionysos-Dithyramben», Berlin, New York 1991, 149–172.
- «*Weiß das Blatt, wie schön es ist?*» *Prosastück, Schriftbild und Poesie bei Robert Walser*, in: Roland Reuß, Wolfram Groddeck, Werner Morgenthaler (Hgg.): *Entzifferung 1*, Basel, Frankfurt am Main 1997, 23–41.
- *Schreib-Zeit. Reflexionen über Robert Walsers «Mikrogramme*», in: Leo Jenni, Piero Onori (Hgg.): *Zeit für Zeit. Natürliche Rhythmen und kulturelle Zeitordnung*, Liestal 1998, 89–100.
- «*Ebenbild*» und «*Narben*». *Poetische Revision beim späten Hölderlin und der Ort der Handschrift*, in: Martin Stingelin (Hg.): «Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum». Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte (= Zur Genealogie des Schreibens 1), München 2004, 175–190.
- *Robert Walser und das Fantasieren. Zur Niederschrift der «Geschwister Tanner*», in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Robert Walser (Text+Kritik 12/12a, 4. Auflage: Neufassung)*, München 2004, 55–68.
- *Liebesblick. Robert Walsers «Sonett auf eine Venus von Tizian*», in: Konstanze Fliedl (Hg.): *Kunst im Text*, Frankfurt am Main 2005, 55–66.
- *Robert Walsers «Schreibmaschinenbedenklichkeiten*», in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hgg.): «Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen». Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte (= Zur Genealogie des Schreibens 2), München 2005, 169–182.
- «*und in der Tat schrieb er so etwas wie einen Roman*». *Zur Edition des Druckmanuskripts von Robert Walsers Romandebüt Geschwister Tanner*, in: Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz, Karl Wagner (Hgg.): *Robert Walsers «Ferne Nähe*». Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, 141–157.

- *Jenseits des Buchs. Zur Dynamik des Werkbegriffs bei Robert Walser*, in: Text. Kritische Beiträge 12 (2008), 57–70.
 - *Robert Walsers Prosastück «Bleistiftskizze», Nachwort*, in: Robert Walser, *Bleistiftskizze*, Faksimile des Mikrogrammblattes 39 mit Umschrift. Faksimile der Reinschrift mit Umschrift, o. S. [vgl. BS im Siglenverzeichnis]
 - *«Ich schreibe hier...». Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück Die leichte Hochachtung*, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees, Michael Schläfli (Hgg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts (= Zur Genealogie des Schreibens 11)*, München 2009, 97–108.
 - *Wiederholen*, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2010, 157–170.
 - *Vom Walde. Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers*, in: Ursula Amrein, Wolfram Groddeck, Karl Wagner (Hgg.): *Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser*, Zürich 2012, 71–82.
- Groddeck, Wolfram; Sorg, Reto; Utz, Peter; Wagner, Karl (Hgg.): *Robert Walsers «Ferne Nähe». Neue Beiträge zur Forschung*, München 2007.
- Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main 2002.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main 1987.
- *Was heißt «Darstellen»?», Frankfurt am Main 1994.*
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 15., an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang, Tübingen 1979.
- Hobus, Jens: *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*, Würzburg 2011.
- *Robert Walsers «schwatzhafte Moderne» und die Sprachskepsis seiner Zeit*, in: Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Hg.): *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, Paderborn 2016, 287–300.
 - *Komödie (1919)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 82–90.
- Höffe, Otfried: *Aristoteles, Die Hauptwerke*, Tübingen 2009.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (ersch. 1814), Frankfurt am Main 2015.
- *Der Sandmann* (ersch. 1816), Stuttgart 2004.
 - *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (ersch. 1819/1821), Stuttgart 1972.
- Höfliger, Jean-Claude: *Die Maske Platons. Vom Entzug der Autorintention in den Platonischen Dialogen*, in: Marco Baschera, Bucher André (Hgg.): *Präsenzerfahrung in Lite-*

- ratur und Kunst. Beiträge zu einem Schlüsselbegriff der aktuellen ästhetischen und poetologischen Diskussion, München 2008, 15–31.
- Homer: *Odyssee*. Griechisch und deutsch; übertr. von Anton Weiher mit Urtext, Anhang und Registern; Einführung von Alfred Heubeck, Düsseldorf [u. a.] 2007.
- Honold, Alexander; Simon, Ralf (Hgg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*, München 2010.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1985.
- Horn, Eva; Menke, Bettine; Menke, Christoph: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München 2006.
- Horstkotte, Silke; Leonhard, Karin (Hgg.): *Lesen ist wie Sehen*, Köln, Weimar, Wien 2006.
- Hulsker, Jan: *The new complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*, revised and enlarged edition of the catalogue raisonné of the works by Vincent van Gogh, Oxford 1996.
- Hummel, Volker Georg: *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes «Mein Jahr in der Niemandsbucht» und «Der Bildverlust» als Spaziergängertexte*, Bielefeld 2007.
- Ifkovits, Kurt: *Vom Commis zum Schriftsteller. Robert Walser, «Die Insel» und ihr Kreis*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, München 2004, verfügbar unter: www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/documents/various/ifkovits04.pdf [abgerufen: 22.4.2017].
- INSA: Inventar der neueren Schweizer Architektur, 1850–1920, Bd. 3 (1982), verfügbar unter: http://biblio.unibe.ch/digibern/insa_biel.pdf [abgerufen: 6.2.2018].
- Jahraus, Oliver: *Im Spiegel: Subjekt – Zeichen – Medium. Stationen einer Auseinandersetzung mit Velázquez' Las Meninas als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff*, in: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hgg.): *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen 2004, 123–142.
- Jürgens, Martin: *Die Aufgabe der Identität. Robert Walsers Helden*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Robert Walser (Text+Kritik 12/12a, 4. Auflage: Neufassung)*, München 2004, 69–82.
- Kammer, Stephan: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen 2003.
- *Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hgg.): *«Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen»*. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte (= *Zur Genealogie des Schreibens 2*), München 2005, 133–152.
- *Poetologie der Lektüre – Lektüre der Poetologie: Robert Walsers Kindliche Rache*, in: Christian Benne, Thomas Gürber (Hgg.): *«... andersteils sich in fremden Gegenden umschauend»*. Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser, Text & Kontext, Sonderreihe, Bd. 54, Kopenhagen 2007, 107–125.

- Kandinsky, Wassily; Bill, Max: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz 1973.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* (1781), hg.v. W. Weischedel, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1974.
- *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg.v. W. Weischedel, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1996.
- *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*, Königsberg 1800, verfügbar unter: <https://archive.org/details/immanuelkantslo00jsgooq> [abgerufen: 19.8.2018].
- Kerkmann, Jan: *Die Einkreisung der schwarzen Schlange: Zur Figur des Wahrsagers im Zarathustra*, in: Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann (Hgg.): *Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption*, Berlin, Boston 2017, 245–272.
- Klee, Paul; Osterwold, Tilman: *Die Ordnung der Dinge*. Ausstellung Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 11. September bis 2. November 1975, Katalog, Stuttgart 1975.
- Kleihues, Alexandra; Naumann, Barbara; Pankow, Edgar (Hgg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010.
- Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, 7., ergänzte und revidierte Auflage, München 1984, 338–345.
- Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn 2010.
- *Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, hg. von Dirk Göttsche und Florian Krobb, Bd. 53 (2012), 99–126.
- Kohl, Katrin M.: *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin, New York 2007.
- Köhnen, Ralph: *Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption*, in: Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hgg.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005, 141–162.
- *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, Paderborn 2009.
- Kohns, Oliver: *Das Gesetz der Gesetzlosigkeit*, in: Gregor Thuswaldner (Hg.): *Derrida und danach? Literaturtheoretische Diskurse der Gegenwart*, Wiesbaden 2008, 53–64.
- Kölller, Wilhelm: *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*, Berlin, New York 2004.
- Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität*, in: *Paragrana* 7/1 (1998), 33–57.
- *Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Jg. 13, Neue Folge 3 (2003), 509–519.

- *«Schriftbildlichkeit» oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, in: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hgg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, 157–176.
- *Die Heterogenität der Stimme. Oder: Was folgt aus Nietzsches Idee, daß die Lautsprache aus der Verschwisterung von Bild und Musik hervorgeht?*, in: Waltraud Wiethölder, Hans-Georg Pott, Alfred Messerli (Hgg.): *Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*, Paderborn 2008, 57–73.
- *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008.
- Kurscheidt, Georg: *«Stillstehendes Galoppieren» – Der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des «stehenden Sturmlaufs» bei Franz Kafka*, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 81 (1987), 131–155.
- La Faille, Jacob-Baart de: *Vincent van Gogh. The Complete Works on Paper, Catalogue Raisonné*, Vol. 1, San Francisco 1992.
- Langer, Daniela: *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes* (= Zur Genealogie des Schreibens 4), Paderborn 2005.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt am Main 1994.
- Lemmel, Monika: *Angelesen? – Robert Walsers Schiller-Texte*, in: Anna Fattori, Margit Gigerl (Hgg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 193–200.
- Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne*, Würzburg, Berlin 2010.
- Locher, Elmar: *Ausgestellte Haltungen. Robert Walsers Der Spaziergang*, in: Isolde Schiffermüller (Hg.): *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*, Innsbruck, Wien, München 2001, 207–231.
- Lüders, Detlev: *Stil und Welt*, Würzburg 2011.
- Lüscher, Kurt: *Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen. Eine transdisziplinäre Annäherung*, in: Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler, Peter Stocker (Hgg.): *Robert Walsers Ambivalenzen*, Paderborn 2018, 9–31.
- *Ambivalenz*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 355–357.
- Liotard, Jean-François: *Der Augenblick, Newman*, in: ders.: *Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, 141–157.
- Marx, Karl: *Bemerkungen über die neueste preußische Zensurinstruktion. Von einem Rheinländer*, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 1, Berlin 1961, 3–25.
- Marx, Peter W.: *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006.
- *Ein richtiger Wald, ein wirklicher Traum. Max Reinhardts Sommernachtstraum 1905*, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 22/1 (2007), 17–31.
- Matt, Peter von: *Wie weise ist Walsers Weisheit?*, in: Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz, Karl Wagner (Hgg.): *Robert Walsers «Ferne Nähe»*. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, 35–47.

- Meier-Graefe, Julius: *Der moderne Impressionismus*, Berlin 1903.
- *Impressionisten. Guys – Manet – Van Gogh – Pissarro – Cézanne*. Mit einer Einleitung über den Wert der französischen Kunst und sechzig Abbildungen, München 1907.
 - *Vincent van Gogh*, München 1922.
- Menninghaus, Winfried: *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*, Frankfurt am Main 1982.
- Mersch, Dieter: *Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung*, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Warstat Matthias (Hgg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen 2001, 273–299.
- *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine <negative> Medientheorie*, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, 75–95.
 - *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2011.
- Meyer, Theodor A.: *Das Stilgesetz der Poesie*, Frankfurt am Main 1990.
- Morlang, Werner: *Melusines Hinterlassenschaft. Zur Demystifikation und Remystifikation von Robert Walsers Mikrophonie*, in: Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos 21/1 (1994), 81–100.
- Müller, Andreas Georg: *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk*, Tübingen, Basel 2007.
- Müller, Dominik: *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses «Ardinghello» bis Carl Hauptmanns «Einhart der Lächler»*, Göttingen 2009.
- *Text und Bild*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 283–289.
- Müller, Sabine: *Programm für eine neue Wissenschaftstheorie*, Würzburg 2004.
- Müller Nielaba, Daniel: «*Im Lied das tiefe Leid*». *Eichendorffs Transfigurationen*, in: ders. (Hg.): «*du kritische Seele*». *Eichendorff: Epistemologien des Dichters*, Würzburg 2008, 35–48.
- *Zur Sagbarkeit der Grenze*, in: Sabine Schneider (Hg.): *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2010, 19–29.
 - *Gibt es ihn, gibt es ihn nicht: (Hoffmanns) Doppelgänger*, in: Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher, Christoph Steier (Hgg.): *Figur, Figura, Figuration*. E. T. A. Hoffmann, Würzburg 2011, 163–172.
- Müller Nielaba, Daniel; Schumacher, Yves; Steier, Christoph: *Figur/a/tion. Möglichkeiten einer Figuologie im Zeichen E. T. A. Hoffmanns*, in: Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher, Christoph Steier (Hgg.): *Figur, Figura, Figuration*. E. T. A. Hoffmann, Würzburg 2011, 7–14.
- Naumann, Barbara: *Gesicht und Defiguration. Bemerkungen zu Don DeLillo, Andy Warhol und Chuck Close*, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hgg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, 267–287.

- *Übertragung des Bildes. W. G. Sebalds symptomaler Text*, in: Alexandra Kleihues, Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hgg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, 433–446.
- *Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman*, Basel 2012.
- Naumann, Barbara; Pankow, Edgar (Hgg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004.
- Neumann, Gerhard: *Wahrnehmungs-Theater. Semiose zwischen Bild und Schrift*, in: Gerhard Neumann, Claudia Öhlschläger (Hgg.): *Inszenierungen in Schrift und Bild*, Bielefeld 2004, 81–108.
- *Spurenlesen. Roland Barthes, die Krise der Repräsentation und das Theater der Zeichen*, in: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Cornelia Epping-Jäger (Hgg.): *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, Festschrift für Ludwig Jäger zum 60. Geburtstag, München 2005, 33–51.
- *Entstellungskunst. Zur Herstellung von Individualität in E. T. A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla*, in: Atsuko Onuki, Thomas Pekar (Hgg.): *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, München 2006, 17–44.
- *Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens*, in: ders. (Hg.): *Kafka-Lektüren*, Berlin, Boston 2013, 55–75.
- Neumann, Gerhard; Öhlschläger, Claudia (Hgg.): *Inszenierungen in Schrift und Bild*, Bielefeld 2004.
- Neumann, Gerhard; Pross, Caroline; Wildgruber, Gerald (Hgg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg 2000.
- Niehaus, Michael: *Ikonotext. Bastelei. «Schwindel. Gefühle» von W. G. Sebald*, in: Silke Horstkotte, Karin Leonhard (Hgg.): *Lesen ist wie Sehen*, Köln, Weimar, Wien 2006, 155–176.
- Nietzsche, Friedrich: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: ders.: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, KSA 1, München, Berlin 1999, 873–890.
- *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, München, Berlin 1999.
- *Nachgelassene Fragmente 1880–1882*, KSA 9, München, Berlin 1999.
- North, Paul: *The problem of distraction*, Stanford, California 2012.
- Öhlschläger, Claudia: *Evidenz und Ereignis. Musils poetische «Momentaufnahmen» im Kontext der Moderne*, in: Helmut Pfotenbauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hgg.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005, 203–216.
- Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2011.
- Pfotenbauer, Helmut; Riedel, Wolfgang; Schneider, Sabine (Hg.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005.

- Prusák, Mariana: *Blicke im Text. Robert Walsers Gedicht «Renoir» im Kontext von Kunstrezeption und Wahrnehmungsdiskurs*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Winterthur 2012, verfügbar unter: <https://www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/vortraege/Prusak-2012.pdf> [abgerufen: 28.9.2018].
- Reibnitz, Barbara von: *Komma überschreibt Punkt. Anfangen und Nicht-Aufhören (können) in Robert Walsers Romanerstling* Geschwister Tanner, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees, Michael Schläfli (Hgg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts (= Zur Genealogie des Schreibens 11)*, München 2009, 129–146.
- Rese, Friederike: *Hans-Georg Gadamer*, in: Matias Martínez, Michael Scheffel (Hgg.): *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*, München 2010, 168–190.
- Roesler, Alexander; Stiegler, Bernd (Hgg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005.
- Rothemann, Sabine: *Der Gang des Gehens und Schreibens. Zum Problem der Wahrnehmung und Welterfahrung bei Robert Walser*, in: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa. Band 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, Opladen 1994, 474–502.
- *Spazierengehen – verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*, Marburg 2000.
- Roussel, Martin: *Der Riese Tomzack. Robert Walsers monströse Moderne*, in: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein (Hgg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld 2009, 363–400.
- *Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie*, Frankfurt am Main, Basel 2009.
- *Schreibszenen (Schreiben, Materialität, Schriftbild)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 261–268.
- Ruprecht, Lucia: *Performanz*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 299–301.
- Rusterholz, Peter: *Unlesbarkeit der Texte – Irrtum und Wahrheit der Methoden*, in: Philipp Stoellger (Hg.): *Genese und Grenzen der Lesbarkeit. Tagung des Zürcher Kompetenzzentrums Hermeneutik*, 19.–20. November 2004, Würzburg 2007, 61–74.
- *Lektüren – literarischer Horizont*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 55–62.
- Schaak, Martina: *Das Theater, ein Traum. Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne*, Berlin 1999.
- Schärf, Christian: *Einleitung. Schreiben. Eine Sinngeschichte*, in: ders. (Hg.): *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen 2002, 7–26.

- Scheffler, Kirsten: *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa: Spuren in ein «Bleistiftgebiet» avant la lettre*, Bielefeld 2010.
- Schiller, Friedrich: *Über Anmut und Würde*, in: ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. V: *Erzählungen, Theoretische Schriften*, hg. von Wolfgang Riedel, 2., durchgesehene Auflage, München 2008, 433–488.
- *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. V: *Erzählungen, Theoretische Schriften*, hg. von Wolfgang Riedel, 2., durchgesehene Auflage, München 2008, 570–669.
 - *«Ankündigung der Horen»*. *Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller*, in: ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. V: *Erzählungen, Theoretische Schriften*, hg. von Wolfgang Riedel, 2., durchgesehene Auflage, München 2008, 870–873.
- Schmidt-Hellerau, Cordelia: *Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers*, Zürich 1986.
- Schneider, Gesa: *Das Andere schreiben. Kafkas fotografische Poetik*, Würzburg 2008.
- Schneider, Sabine: *Evidenzverheißung. Thesen zur Funktion der «Bilder» in literarischen Texten der Moderne um 1900*, in: Gerhard Neumann, Claudia Öhlschläger (Hgg.): *Inszenierungen in Schrift und Bild*, Bielefeld 2004, 49–79.
- *Verheißung der Bilder: Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006.
- Schneider, Sabine; Villiger, Christian: *Einleitung: Das Unsagbare sagen*, in: Sabine Schneider (Hg.): *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2010, 7–17.
- Schubert, Caroline: *Schrift als Materialrest, N. V. Gogol's Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška (Ivan Fedorovič Špon'ka und sein Tantchen)*, in: Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner (Hgg.): *Schreiben als Ereignis, Künste und Kulturen der Schrift (= Zur Genealogie des Schreibens 23)*, Paderborn 2018, 111–132.
- Schuller, Marianne: *Korrespondenz*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 217–23.
- Schuppli, Madeleine; Schmutz, Thomas; Sorg, Reto (Hgg.): *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst*. Ausstellung im Aargauer Kunsthau, Aarau, 10. Mai – 27. Juli 2014, Sulgen 2014.
- Schwerin, Kerstin Gräfin von: *«Kolossal zierliche Zusammengesobenhheiten von durchweg abenteuerlichem Charakter»*. *In den Regionen des Bleistiftgebiets*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Robert Walser (Text+Kritik 12/12a, 4. Auflage: Neufassung)*, München 2004, 161–180.
- *Ein «innig verbundenes und zusammengewobenes Bild»*. *Robert Walsers Roman Geschwister Tanner*, in: Beatrice Sandberg (Hg.): *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2010, 105–120.

- Schwering, Gregor: *«Sprachkrise» um 1900? Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal*, in: Renate Reschke (Hg.): *Bilder – Sprache – Künste. Nietzsches Denkfiguren im Zusammenhang*, Berlin 2011, 59–77.
- Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*. Neu herausgegeben im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich. Mit Photographien von Carl Seelig, Frankfurt am Main 1990.
- Siegel, Elke: *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*, Würzburg 2001.
- Signac, Paul: *Neoimpressionismus*, in: Erich Franz (Hg.): *Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian*, Ostfildern 1996, 377–397.
- Simon, Ralf: *Der poetische Text als Bildkritik*, Paderborn 2009.
- Sorg, Reto: *Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der «Fernen Nähe» bei Robert Walser*, in: Anna Fattori, Margit Gigerl (Hgg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, 177–191.
- *Robert Frank und Robert Walser, Skizze einer Begegnung*, in: Robert Frank, Reto Sorg, Robert Walser: *Ferne Nähe / Distant Closeness. Hommage für Robert Walser / A Tribute to Robert Walser*. Ausstellung, Robert Walser-Zentrum, Bern, 30. März 2012 bis 31. Mai 2013, Bern 2012, 53–59.
 - *«Irgendwo müssen Bilder eben plaziert werden.»*, *Robert Walser und die bildende Kunst*, in: Madeleine Schuppli, Thomas Schmutz, Reto Sorg (Hgg.): *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst*. Ausstellung im Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 10. Mai – 27. Juli 2014, Sulgen 2014, 31–38.
 - *«Sein Kopf ist ein ganzes Buch voller Geschichten»*, in: Robert Walser, *Der Teich. Szenen*. Zweisprachige Ausgabe, aus dem Schweizerdeutschen von Händl Klaus und Raphael Urweider, Berlin 2014, 63–73. [Vgl. DTS im Siglenverzeichnis]
 - *«So tanzt nur ein Dichter!». «Bewegungskultur» bei Paul Klee, Carl Einstein und Robert Walser*, in: Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Hg.): *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, Paderborn 2016, 233–247.
- Staiger, Emil: *Goethe*, 3 Bde., 3. unveränderte Auflage, Zürich und Freiburg i. Br. 1960.
- Stiemer, Hendrik: *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Würzburg 2013.
- *Lyrik der Berner Zeit*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2015, 207–214.
- Stingelin, Martin: *«Schreiben»*. *Einleitung*, in: ders. (Hg.): *«Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum»*. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte (= *Zur Genealogie des Schreibens* 1), München 2004, 7–21.
- Stoellger, Philipp; Klie, Thomas (Hgg.): *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen 2011.

- Thüring, Hubert: *Zur Poetik zweier früher Texte Robert Walsers: Der Greifensee (1899) und Glück (1900)*, in: Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin, Hubert Thüring (Hgg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition*, Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main, Basel 2014, 140–162.
- Thüring, Hubert; Jäger-Trees, Corinna; Schläfli, Michael (Hgg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts* (= Zur Genealogie des Schreibens 11), München 2009.
- Thut, Angela; Walt, Christian; Groddeck, Wolfram: *Schrift und Text in der Edition der Mikrogramme Robert Walsers*, in: *Text. Kritische Beiträge* 13 (2012), 1–15.
- Todorow, Almut: *Ekphrasis im Feuilleton der Prager Zwischenkriegszeit. Malerei-Texte von Robert Walser*, in: Sibylle Schönborn (Hg.): *Grenzdiskurse. Zeitungen deutschsprachiger Minderheiten und ihr Feuilleton in Mitteleuropa bis 1939*, Essen 2009, 193–208.
- Utz, Peter: *Der Schwerkraft spotten. Spuren von Motiv und Metapher des Tanzes im Werk Robert Walsers*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984), 384–406.
- *«Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden». Robert Walsers Minotauros und der labyrinthische Diskurs seiner Zeit*, in: Runa. *Revista portuguesa de estudos germanísticos* 21/1 (1994), 113–130.
- *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*, Frankfurt am Main 1998.
- *Die Kalligrafie des «Idioten»*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Robert Walser (Text+Kritik 12/12a, 4. Auflage: Neufassung)*, München 2004, 106–129.
- *Robert Walsers «Poetenleben»*, in: Christian Benne, Thomas Gürber (Hgg.): *«... andersteils sich in fremden Gegenden umschauend». Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser, Text & Kontext, Sonderreihe, Bd. 54*, Kopenhagen 2007, 11–31.
- Vietta, Silvio, *Frühromantik und Aufklärung*, in: ders. (Hg.): *Die literarische Frühromantik*, Göttingen 1983, 7–66.
- Wägenbaur, Thomas: *Robert Walsers Geste des Schreibens und die Komik des «interface»*, in: *Modern language notes*, Vol. 115/No. 3 (2000), 482–501.
- Walt, Chris: *«O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand, wie bedächtig las ich dich!» Kontext und Dekontextualisierung in Robert Walsers «Bleistiftmethode»*. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Wien, 11. Oktober 2008, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs)* 83/H. 3 (2009), 471–483.
- *Im Schaufenster: Robert Walsers poetische Reflexionen*, in: Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin, Hubert Thüring (Hgg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition*, Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main, Basel 2014, 84–93.
- *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Frankfurt am Main, Basel 2015.

- *Schreibprozesse: Abschreiben, Überarbeiten*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2015, 268–273.
- Watzka, Heinrich: *Sagen und Zeigen. Die Verschränkung von Metaphysik und Sprachkritik beim frühen und beim späten Wittgenstein*, Stuttgart 2000.
- Weber, Kurt-H.: *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, New York 2010.
- Weber, Ulrich: *Lektor oder Autor? Zur Interpretation der Korrekturvorgänge in Robert Walsers Romanmanuskript «Geschwister Tanner»*, in: Anne Bohnenkamp (Hg.): Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie, Göttingen 2010, 294–307.
- *Geschwister Tanner (1907)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2015, 96–106.
- Weixler, Antonius: *«Augen, die alles sehen, was los ist.» Visuelle Schreibstrategie in der Essayistik Robert Walsers und Carl Einsteins*, in: Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Hg.): Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste, Paderborn 2016, 249–265.
- Wellbery, David E.: *«Wort» und «Ton» – Zur Sprachkonzeption in Nietzsches Geburt der Tragödie*, in: Waltraud Wiethölter, Hans-Georg Pott, Alfred Messerli (Hgg.): Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität, Paderborn 2008, 133–146.
- Welsch, Wolfgang: *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart 1987.
- Wiesing, Lambert: *Denken in Bildern. Das virtuelle Gedankenexperiment*, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hgg.): Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation, München 2004, 235–243.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: ders.: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hg. von Walter Rehm, Hawthorne 2011 (Reprint), 27–59.
- Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main 2002.
- *Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls Leben Fibels*, in: Martin Stingelin (Hg.): «Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum». Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte (= Zur Genealogie des Schreibens 1), München 2004, 156–174.
- *Zitieren Propfen Exzerpieren*, in: Martin Roussel (Hg.): Kreativität des Findens, Figuren des Zitats, Paderborn 2012, 79–98.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1977.
- *Vermischte Bemerkungen*. Eine Auswahl aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Georg Henrik von Wright. Unter Mitarbeit von Heikki Nyman, in: ders.: Bemerkungen

über die Farben, Über Gewißheit, Zettel, Vermischte Bemerkungen, Werkausgabe Bd. 8, 5. Auflage, Frankfurt am Main 1992, 445–575.

Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hgg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien 2002, 163–192.

Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Berlin 2016.

Abbildungsverzeichnis

Die Abbildungen von Manuskripten aus dem Bestand des Robert Walser-Archivs erfolgen mit freundlicher Genehmigung der Robert Walser-Stiftung Bern: © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

- 1 Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 7.
- 2 Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 7, Z. 24 ff.
- 3 Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 7, Detail.
- 4 Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 152.
- 5 Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 19/120, Z. 15–33.
- 6 Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Manuskript, fol. 119, Z. 28–30.
- 7 Robert Walser, Mkg. 488r (Originalgrösse).
- 8 Van Gogh, *Blick auf Les Saintes-Maries de la Mer*, Nr. 108, F416 / JH1447, Öl auf Leinwand, 64 x 53, Saintes-Maries, 4. Juni 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 146.
- 9 Plan der Stadt Biel 1913, in: Gaffino/Lindegger, *Bieler Geschichte, 1815 bis heute*, 773.
- 10 Robert Walser, Mkg. 471r (vergrössert).
- 11 Robert Walser, Mkg. 431r und Mkg. 471v (Drehung 180°, zusammengesetzt und verkleinert).
- 12 Angela Thut/Christian Walt, Entwurf-Version der Entzifferung Mkg. 471r/I (Stand: Januar 2011).
- 13 Robert Walser, *Von etwas Naheliegendem*, Ms. 208_001 bis 003. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern
- 14 Vincent van Gogh, *Rebgeleände*, Nr. 121, F475 / JH1595, Öl auf Leinwand, 72 x 92, Arles, 2. Oktober 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 161.
- 15 Vincent van Gogh, *Brücke in Arles*, Nr. 111, F397 / JH1368, Öl auf Leinwand, 54 x 65, Arles, 19. März 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 139.
- 16 Vincent van Gogh, *Kanal vor einer Stadt*, Nr. 127, F1444 / JH1507, Federzeichnung, 31.5 x 24, Arles, ca. 17. Juli 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Hulsker, *The new complete Van Gogh*, 343.
- 17 Vincent van Gogh, *Sämann*, Nr. 124, F422 / JH1470, Öl auf Leinwand, 64 x 80.5, Arles, 19. Juni 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 152.
- 18 Vincent van Gogh, *Untergehende Sonne*, Nr. 134, F735 / JH1761, Öl auf Leinwand, 72 x 92, Saint-Rémy, 14./15. Juli 1889, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 216.

- 19 Vincent van Gogh, *Olivengarten mit Figuren*, Nr. 106, F587 / JH1853, Öl auf Leinwand, 73 x 92, Saint-Rémy, 26. November 1889, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 234.
- 20 Vincent van Gogh, *Olive Picking*, F656 / JH1870, 73 x 92, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, Dezember 1889, Washington, National Gallery of Art. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 235.
- 21 Vincent van Gogh, *Olive Tree: Blue Sky with Large White Cloud*, F712 / JH1740, 72.5 x 92, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, 9. Juni 1889, New York, Museum of Modern Art. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 212.
- 22 Vincent van Gogh, *Blühender Obstgarten*, Nr. 119, F513 / JH1389, 65 x 81, Öl auf Leinwand, Arles, 11. April 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 136.
- 23 Vincent van Gogh, *Blühender Baum*, Nr. 123, F394 / JH1379, 73 x 59,5, Öl auf Leinwand, gezeichnet u. l.: «Souvenir de Mauve – Vincent», Arles, 30. März 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 140.
- 24 Vincent van Gogh, *Tannenwald mit untergehender Sonne*, Nr. 97, F652 / JH1843, 92 x 73, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, 3. November 1889, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 227.
- 25 Vincent van Gogh, *Der Weg mit den Zypressen*, Nr. 136, F683 / JH1982, 92 x 73, Öl auf Leinwand, Saint-Rémy, Mai 1890, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 239.
- 26 Vincent van Gogh, *Café*, Nr. 110, F467 / JH1580, 62 x 47, Öl auf Leinwand, Arles, 16. September 1888, Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vgl. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh*, 160.
- 27 Vincent van Gogh, *Nachtcafé in Arles*, F1519 / JH1579, 62 x 47, Rohrfeder auf Papier, Arles, ca. 16. September 1888, Dallas, The Dallas Museum of Art. Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «Den Sinnen ein magischer Rausch». *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908*, 314.
- 28 Vincent van Gogh, *Ansicht von Les Saintes-Maries-de-la-Mer*, F1439 / JH1446, 43,5 x 60, Bleistift und braune Tusche auf Papier, Saintes-Maries, 31. Mai – 4. Juni 1888, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz». Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «Den Sinnen ein magischer Rausch». *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908*, 316.
- 29 Vincent van Gogh, *Fabrik am Roubine du Roi in der Nähe von Arles*, F1473 / JH1405, 25,6 x 34,7, Rohrfeder auf Papier, Arles, April 1888, München, Staatliche Graphische Sammlung. Vgl. Echte/Feilchenfeldt, «Den Sinnen ein magischer Rausch». *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908*, 322.

Dank

Das Feuerwerk der Sprach- und Denk-Bilder, das sich in Walsers Schreibszenen zu sehen gibt, hat mich in den letzten Jahren immer wieder an den Schreibtisch geführt, gedrängt, gezogen. Ohne die Anregungen und Ermutigungen in den Kolloquien von Barbara Naumann an der Universität Zürich, ohne ihr präzises und anstachelndes Bilder-Denken und ohne die bestärkenden Rückmeldungen von Wolfram Groddeck zu meinem Projekt hätte ich jedoch längst und immer wieder aufgegeben. Ihnen gilt deshalb zuallererst mein Dank.

Den an den Kolloquien Beteiligten, insbesondere Stéphane Boutin, Yvonne Buchser, Marc Caduff und Simon Zumsteg sowie Angela Thut und Christian Walt von der Zürcher Arbeitsstelle der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe*, danke ich für ihre Bereitschaft, über Teile der Arbeit zu diskutieren. Ihre kritischen Anregungen finden sich vielfältig in meinen Argumenten wieder.

Bedanken möchte ich mich zudem bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* und des *Robert Walser-Zentrums* in Bern: Ohne die materialen Grundlagen, auf die in der Walser-Forschung heute zurückgegriffen werden kann – im Zusammenhang mit meiner Untersuchung insbesondere die Manuskriptblätter der *Geschwister Tanner*, die Entzifferungen der Mikrogramme und die Scan-Dokumente aus dem Robert Walser-Archiv, die von den Beteiligten bereitwillig und mit grossem persönlichen Einsatz zur Verfügung gestellt wurden – wäre eine solches Projekt nicht möglich gewesen.

Danken möchte ich ganz besonders meiner Familie, Michèle, Hélène, David und Léa, die mir auf ihre je ganz besondere und eigene Art und Weise eine unersetzliche Hilfe waren.

Mir ist bewusst, dass ich mit meiner Untersuchung nicht «ans Ziel» beziehungsweise an einen «festen Punkt» gekommen bin, sondern dass die

«trunkene[n] Schmetterlinge» in der Schreibszenen Robert Walsers auch weiterhin «um das Schöne» und, um mit Hölderlin zu sprechen, nicht nur *in* – oder in den Texten Robert Walsers doch eher *über* – das «heiligenüchterne Wasser», sondern auch *um* die «klirrenden Fahnen» fliegen werden.

Täuffelen, im März 2019

Beat Bichsel

Register

- Absorption, absorptiv 135, 147, 170,
173 f., 177, 217, 221, 264 f., 267
- Adorno, Theodor W. 71
- Aisthesis, ästhetisch 29, 34 f., 98, 202,
210, 212, 225, 227, 235, 251, 254,
264, 268
- Aktbewusstsein der Wahrnehmung 21,
50, 55, 133, 263
- Alltag, alltäglich 25 f., 32, 37, 43, 60, 63,
71, 75–77, 92 f., 175, 181, 194, 197,
224, 238, 273, 280
- Ambivalenz 13, 20, 76, 93, 191, 195 f.,
217, 224, 241
- Anarchie, anarchisch 16, 19, 32, 34 f., 54,
84, 86, 89, 91, 94, 138, 140 f., 145 f.,
148, 169, 179, 191, 210, 212, 219,
225, 238, 263, 265, 272–274
- Aufschub 117, 135, 141, 207, 240, 268
- Augenblick, Augen-Blick 19–22, 25, 29,
32, 38 f., 53–55, 65, 107, 113, 127,
134 f., 139 f., 145, 148, 150, 161, 169,
174, 176 f., 182, 184, 186, 190 f., 198,
200, 204, 209 f., 212, 215–218, 221,
226, 237, 240, 244, 263–267, 271 f.
- Aussetzen, Aus-Setzen *Siehe* Dissemina-
tion
- Avantgarde 15, 18, 20, 111, 263
- Bärfuss, Lukas 230
- Barthes, Roland 23, 35, 37 f., 94, 191,
264, 273
- Begehren 25, 65, 95, 103, 110, 116–120,
168, 181, 203, 205 f., 219, 227, 251,
265 f., 272
- Benjamin, Walter 37 f., 83, 200, 239
- Bildbewusstsein 15 f., 259
- Bilderdenken, Bilder-Denken 12, 15, 19,
21, 25, 40, 42, 44, 51, 56, 59, 87, 128,
131, 133–136, 146, 148–150, 175,
190 f., 220, 225, 227, 252, 254, 261,
265 f., 268 f., 272
- Denk-Bild 29, 36, 84, 128, 133–135,
210, 227, 268, 273
- Kippbild 29, 52, 88, 92, 103, 218
- Sprach-Bild 12 f., 21, 25, 29, 31–33,
36, 40, 42–45, 48, 50, 52, 55, 57, 59,
63, 66, 70 f., 77 f., 84, 89, 92, 94, 96,
99, 103, 105, 107 f., 114, 117, 147,
160, 167, 169, 171, 174, 184 f., 190 f.,
204, 207, 210–212, 214–216, 218 f.,
226–228, 233, 250 f., 254, 261, 263,
266, 268, 270, 286, 294
- Vexierbild 264, 274
- Bildlichkeit 11 f., 14, 16, 22, 24–26, 28 f.,
42, 48, 96, 103, 105 f., 108, 114, 119,
144, 229 f., 232, 235 f., 254, 264, 267,
271
- Cassirer, Bruno 95, 122–125, 151, 157,
166, 299, 300
- Cassirer, Paul 95, 273, 287 f., 291 f., 296–
303

- Cézanne, Paul 20–22, 300
- «Dazwischenliegende», das 13, 15, 21,
57, 96 f., 99–102, 146, 264
- Delacroix, Eugène 115
- Derrida, Jacques 189 f., 235
- Dissemination 12, 33 f., 36, 38, 42 f., 46,
62, 78, 83, 92, 94, 96, 103, 106, 108,
139, 148, 155, 169, 184, 198, 207,
210, 217, 219, 225, 227, 237, 240,
250 f., 257, 261, 265 f., 268 f., 273 f.
- Evidenz 16, 35–37, 92, 107, 190, 240,
264
- Figuration 11, 25, 44, 55, 77, 87, 104,
106 f., 119, 127, 131, 154, 160, 162,
169 f., 176, 180, 195, 201, 205, 207,
210, 214, 218 f., 223, 226, 233 f., 250,
254, 267, 270, 273
- Defiguration 176, 180, 184
 - figurativ 33, 63, 69, 160, 176, 217,
268, 270
 - Konfiguration 13, 25, 50, 70, 78, 179,
184, 186, 207, 210, 216, 221, 226 f.,
235 f., 245, 252, 261, 263, 265, 269,
273
 - Transfiguration 48
- Flaubert, Gustave 162
- Flüchtiges 14 f., 20 f., 37–39, 51–54, 119,
133, 150 f., 160, 184, 222, 229, 233,
263 f., 267, 273 f.
- Freiheit 82, 85, 89, 100, 109 f., 118, 120,
212, 226 f.
- Freud, Sigmund 68, 75, 175, 182, 185,
206 f.
- Goethe, Johann Wolfgang von 46 f., 137,
168, 180, 183, 187 f., 190, 193, 267,
277
- Gogh, Vincent van 244–251, 253 f., 258–
261, 267, 273, 286–304
- Handke, Peter 205 f.
- Heidegger, Martin 63, 196, 238 f.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 177,
179 f., 183
- Hofmannsthal, Hugo von 101 f., 191
- Homer 70 f., 187, 193
- Horkheimer, Max 71
- Ikonizität 232, 235 f., 244
- Interferenz 57, 97, 168, 182, 201 f., 210,
218, 227, 235, 264
- Ironie 25, 46, 62, 68, 78, 81 f., 85, 87, 92–
94, 97, 102 f., 106, 115 f., 138 f., 146,
177, 198, 202, 214, 222, 241 f., 248 f.,
256, 267
- Kant, Immanuel 38, 43, 85, 182, 222
- Kleist, Heinrich von 201, 271
- Kombination 13, 50 f., 214, 225, 243,
250, 266, 289
- Kontrast, kontrastiv 11 f., 45, 51, 86, 89,
98, 107–110, 115, 119, 132, 135 f.,
141, 144, 146–152, 154, 158, 160,
162, 165, 168, 174, 177, 181, 186 f.,
190, 192, 196 f., 201, 203, 205, 209 f.,
212, 218, 227, 237, 242 f., 251, 255,
263, 265 f., 267–269, 274
- Lessing, Gotthold Ephraim Lessing 15,
104, 107 f., 114, 116, 267
- Liotard, Jean-François 54
- Marx, Karl 91

- Medienästhetik, medienästhetisch 12 f.,
15 f., 19, 86, 95, 99, 101, 107 f., 263,
266
- Meier-Graefe, Julius 247 f.
- Metonymie, metonymisch 44, 76, 99,
106, 119, 130, 169, 171, 180, 225,
251, 273
- Meyer, Theodor A. 108
- Mise en abyme* 52, 76, 198, 224, 226, 252
- Morgenstern, Christian 101, 122–125,
151, 157, 166, 175
- Narrativ 24 f., 28, 31 f., 34, 37, 42, 44,
63 f., 70, 73, 77, 140 f., 151, 159 f.,
163, 165 f., 168 f., 174 f., 184, 200,
204–206, 218 f., 223, 256, 263, 266,
268, 272
- Neuanfang 108, 135 f., 141, 150, 152,
155, 161, 170
- Neurose, neurotisch 64, 69, 71 f., 74–78,
140
- Nichts, «nichts als alles» 25, 35–37, 52,
54, 65 f., 71, 102, 135, 144 f., 149 f.,
161, 169–171, 176, 189–191, 202,
205, 209 f., 214 f., 217, 224 f., 227,
237–239, 265, 267 f.
- Nietzsche, Friedrich 16–19, 25, 131 f.,
182, 194, 201, 204, 206 f., 210, 212–
216, 219 f., 222 f., 225, 228, 267
- Ordnung der Dinge 12, 34, 37, 54, 89,
140, 145, 161, 163, 189–191, 222,
224, 238, 244, 250, 263–266, 268
- Paradoxon, paradoxal 11, 24, 36, 45, 54,
62, 68, 83, 145, 150, 212, 243, 286
- Perspektive der Kunst 27, 43
- Perspektivenwechsel 22, 25 f., 28, 71–74,
77, 84, 212, 267
- Pick, Otto 246 f.
- «Poesiezwielficht» 25 f., 59 f., 77, 161
- punctum* 33, 35 f., 46, 94, 191, 237, 240,
264
- Reflexivität 23 f., 55, 63, 66 f., 73, 102,
105, 130, 141, 151, 156, 165, 170,
188, 191, 198, 217, 226, 233 f., 250,
252, 254, 255–257, 261, 263, 265
- Regellosigkeit, regellos 41 f., 66, 116,
161 f., 171, 244, 250, 252, 260, 263 f.,
272
- Renoir, Auguste 299
- Revision, Re-Vision 55, 109, 116, 121,
126, 128, 137, 151, 168, 173, 220, 266
- Rhetorik, rhetorisch 12, 24, 33, 41, 46–
48, 55, 61, 69, 82, 91, 93, 97, 99 f.,
104, 140, 182, 184, 213 f., 218, 224,
239, 245, 264, 267, 270
- Rilke, Rainer Maria 21 f.
- Rychner, Max 207–209
- Sagen, Prozesse des Sagens 12, 24, 53, 61,
83, 86, 89, 94, 96–98, 104, 132, 139,
212, 238, 240, 259,
- Schichtung 11, 76, 132, 151, 168, 174,
176, 179, 182–184, 210, 213, 225 f.,
230, 235, 243, 248, 251 f., 254, 257,
266 f., 269, 273
- Schiller, Friedrich 100, 109 f., 139, 267,
277
- Schnitzler, Arthur 175
- Schopenhauer, Arthur 37
- Schreibgeste 23, 199, 209, 214, 216, 223,
241, 266–268
- Schreibszene, Schreib-Szene 12, 14 f., 19,
22–26, 28 f., 32–34, 36, 38–43, 46,
48, 54 f., 58, 63, 67, 76, 78 f., 82, 84 f.,
89, 92, 94, 96, 99, 103–106, 114,

- 117–120, 127 f., 133 f., 136, 139, 146,
148, 150, 155, 161, 165 f., 168 f., 173–
176, 179–182, 184–188, 190 f., 194–
196, 198, 200–202, 205–207, 209–
211, 214, 216–221, 223, 225–230,
233–238, 251 f., 254, 257, 259–261,
263–269, 271–274
- Schriftbild, Schriftbildlichkeit 22, 36,
232 f., 235
- Seelig, Carl 121 f., 124 f.
- Sehen, neues Sehen, zu sehen geben 21 f.,
25–27, 36–38, 49 f., 55 f., 68–70,
77 f., 99, 103, 106, 119, 133, 149 f.,
154, 159, 161 f., 181 f., 184, 186, 190,
200, 205, 214, 221, 223 f., 226 f., 230,
234, 238, 241, 243–245, 249–251,
253 f., 256–258, 261, 263, 265, 269–
271, 276, 291, 297, 300
- Selbstreflexion *Siehe* Reflexivität
- Signac, Paul 50 f.
- Signatur 34, 89, 158, 189–191, 210, 247,
250, 265 f., 268
- Skepsis 18, 57, 59, 62, 187, 246
- Sorge, Besorgen 15, 63, 68, 195 f., 238
- Spiegelung 24, 42, 45 f., 77 f., 98, 103,
107 f., 145, 152, 161, 165, 182, 208,
250 f., 271 f.
- Sprachspiel, sprachspielerisch 28, 34, 42,
50, 70 f., 85, 211, 216, 239, 268
- Stendhal 166–168, 193, 234, 267
- Stifter, Adalbert 49, 109
- Subversion, subversiv 19, 169, 212, 225,
233–235, 245, 249, 261, 267
- Symptom, symptomale Struktur 18, 66,
112
- Texturbildlichkeit 12, 119, 244, 251, 257,
261
- Textur, texturiert 14, 22, 24, 57, 69, 78 f.,
96–100, 107 f., 119, 137, 170, 184,
219, 227, 229, 235 f., 243, 254, 259,
261, 268, 272, 274
- Transformation 32, 42, 44, 99, 184, 225,
244
- Transgression 14, 16, 94, 107, 113, 133,
222, 264
- Transitorisches 14, 109, 145, 150, 158,
165, 263
- Triebfeder, Trieb-Feder 21, 250 f., 259,
261, 266
- Übergängliches 14, 103, 127, 133, 149,
184, 233, 264, 266, 272, 274
- Überlagerung *Siehe* Schichtung
- Übertragung 11, 16–20, 32 f., 36, 38, 53,
55, 57, 97, 99, 101 f., 118, 127, 152,
169, 187–189, 193 f., 196, 198–200,
205, 209, 214, 216, 225
- Um-Schreibung 57, 91, 151, 166, 171,
219, 225, 269
- Unfassliches, unfasslich 66, 119, 145,
162, 170, 191, 193, 201, 205, 207,
210, 215–220, 225, 227, 263, 265
- Ungesagtes 34, 36, 50 f., 53 f., 259, 264
- Unschärfe, verunschärft 11, 54, 104,
149 f., 176, 190
- Verlust 18, 29, 43, 49, 51, 65, 87, 94, 176,
181, 183 f., 189, 191, 202, 204–207,
218, 222, 263, 279
- Verschiebung 11, 14, 19, 24, 32, 36 f., 42,
54, 97, 101, 119, 158, 163, 165 f.,
169–171, 188, 198, 207, 211, 213,
225, 240, 245, 250, 252, 257, 264 f.,
267, 269 f., 272
- Verschwinden 12, 24 f., 29, 54, 77, 87,
150 f., 186, 206, 221 f., 233 f., 273 f.

- Verwandlung 27, 33, 37, 44, 77, 87, 106,
 108, 114, 145, 162, 177, 181, 212,
 215, 224 f., 228, 230, 242, 268, 271
 Vexierspiel 36, 240–242, 244, 264, 274
 Visualität, visuelle Effekte 11–14, 16, 19,
 22, 24–26, 28, 32, 42, 49, 54–57,
 76 f., 89, 92, 97–99, 105, 107 f., 133,
 135 f., 149 f., 159, 167, 181 f., 187,
 190, 201, 204 f., 211, 214, 216, 218 f.,
 222, 226 f., 232, 235 f., 238, 250–252,
 254, 260 f., 263–267, 269, 272, 299
 Walser, Karl 11, 95, 173, 186, 298 f., 300,
 303
 Widerstand, widerständig 23, 27 f. 75, 85,
 90, 94, 117, 168, 200, 206, 209, 212,
 219, 221, 237, 265, 268, 274
 Widerstreit 16, 24, 72, 77, 94 f., 118, 141,
 237, 259, 261, 264, 267 f.
 Widmann, Josef Viktor 31, 81, 95
 Wittgenstein, Ludwig 26–28, 36, 43, 62,
 273
 Zeigen, Prozesse des Zeigens, sich zeigen
 12, 15, 19, 24, 27, 36, 41, 49, 53 f., 57,
 61 f., 69, 83, 86, 89, 92, 94, 96, 98,
 102 f., 119, 135, 137, 151, 209, 229,
 244, 258 f., 266, 270, 273 f.
 Zerstreuung, zerstreut 12, 24, 32, 37 f.,
 42 f., 47, 77 f., 83, 92, 181, 190, 195,
 220, 248, 250, 264, 265–268, 271,
 280
 Zeug 63 f., 66, 134, 238
 Žižek, Slavoj 65



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

Augen-Blicke des Schreibens

Anschliessend an Bildtheorien von Nietzsche, Wittgenstein und Barthes untersucht der Autor die Poetik des Visuellen in Robert Walsers Werk. Die improvisatorische Dynamik in Walsers Schreibszene entfaltet sich in Korrespondenz zu den ästhetischen Signaturen der avancierten bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts im Ringen um Verbindlichkeit, Genauigkeit und Wahrhaftigkeit in der künstlerischen Darstellung.

Im Fokus der Untersuchung steht die Dialektik der spontanen Schreibgeste, welche gleichzeitig den Prozess der Fokussierung und der Zerstreuung, der Neuorientierung in und der Neukonstitution der erzählten und visualisierten Welt in Gang setzt. Sie ermöglicht die schreibende Suche nach dem in seiner Flüchtigkeit Bestechenden, der ‹einzigartigen Evidenz› und der Authentizität des Augen-Blicks.

Beat Bichsel hat Germanistik und Philosophie an den Universitäten Bern und Zürich sowie an der Freien Universität Berlin studiert.

SCHWABE VERLAG

www.schwabeverlag.ch

ISBN 978-3-7965-4051-6

